

ISSN 1980-1858

Guavira Letras

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras

UFMS / Câmpus de Três Lagoas

Jul./Dez. 2016

23

Leitura e criação

Organizadoras:

Cristiane Rodrigues de Souza
(UFMS)
Telê Ancona Lopes
(USP)





Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Reitor

Marcelo Augusto Santos Turine

Vice-Reitor

Camila Celeste Brandão Ferreira Ítavo

Diretor do *Campus* de Três Lagoas

Osmar Jesus Macedo

Editor

Kelcilene Grácia-Rodrigues (Editor-Chefe)

Editoração e Diagramação

Kelcilene Grácia-Rodrigues

Arte da Capa

Natália Tano Portela

Organizadores do Dossiê deste volume

Cristiane Rodrigues de Souza (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul)

Telê Ancona Lopez (Universidade de São Paulo/Instituto de Estudos Brasileiros)

Os autores são responsáveis pelo texto final, quanto ao conteúdo e quanto à correção da linguagem.



© Copyright 2016 – os autores

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(UFMS, Três Lagoas, MS, Brasil)

G918

Guavira Letras: Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras

/ Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Programa de Graduação e Pós-Graduação em Letras. – n. 23 (2. semestre, 2016), 171 p. - Três Lagoas, MS, 2016 -

Semestral.

Descrição baseada no: n. 23 (jul./dez./ 2016)

Tema especial: Leitura e criação

Organizadores:

Cristiane Rodrigues de Souza (UFMS)

Telê Ancona Lopez (USP/IEB)

Editor:

Kelcilene Grácia-Rodrigues (Editor-Chefe)

ISSN 1980-1858

1. Letras - Periódicos. 2. Estudos Literários

I. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Programa de Pós-Graduação em Letras. II. Título.

(Revista On-Line: <http://www.guaviralettras.ufms.br>)

CDD (22) 805



Conselho Editorial

Amanda Eloina Scherer (UFSC)
Angela Stube (UFFS)
Beatriz Eckert-Hoff (UnB)
Celina Aparecida Garcia de Souza Nascimento (UFMS)
Diana Luz Pessoa de Barros (USP/Mackenzie)
Eneida Maria de Souza (UFMG)
Graciela Inés Ravetti de Gómez (UFMG)
Ivânia dos Santos Neves (UFPA)
João Luís Cardoso Tápias Ceccantini (UNESP/Assis)
José Batista de Sales (UFMS)
José Luiz Fiorin (USP)
Kelcilene Grácia-Rodrigues (UFMS)
Luiz Gonzaga Machezan (UNESP/Araraquara)
Márcia Aparecida Amador Máscia (USF)
Márcia Teixeira Nogueira (UFCE)
Maria Beatriz Nascimento Decat (UFMG)
Maria do Rosário Valencise Gregolin (UNESP/Araraquara)
Maria Cristina Cardoso Ribas (UERJ)
Maria José Faria Coracini (UNICAMP)
Marisa Philbert Lajolo (Mackenzie)
Rauer Ribeiro Rodrigues (UFMS)
Rita Maria Silva Marnoto (Universidade de Coimbra – Portugal)
Roberto Acízelo Quelha de Souza (UERJ)
Roberto Leiser Baronas (UNEMAT)
Sheila Dias Maciel (UFMT)
Sílvia Inês Coneglian Carrilho de Vasconcelos (UEM)
Simone de Souza Lima (UFAC)
Tania Maria Sarmento-Pantoja (UFPA)
Vera Lúcia de Oliveira (Università degli Studi di Perugia – Itália)
Vera Teixeira de Aguiar (PUC/Porto Alegre)
Véronique Marie Braun Dahlet (USP)



Pareceristas do número

Antonio Rodrigues Belon (UFMS)
Cristiane Rodrigues de Souza (UFMS)
Kelcilene Grácia-Rodrigues (UFMS)
Mara Lúcia Barbosa da Silva (UFMS)
Maria Célia de Moraes Leonel (UNESP/Araraquara)
Nelson Barbosa (USP)
Raffaela Andréia Fernandez (UFRJ)
Rauer Ribeiro Rodrigues (UFMS)
Rosana Cristina Zanelatto Santos (UFMS)
Vanessa Chiconeli (IFSP)



Sumário

Editorial	9
-----------------	---

Dossiê: Leitura e criação

Apresentação	12
--------------------	----

Cristiane Rodrigues de SOUZA (UFMS/Três Lagoas/IEB/USP)
Telê Ancona LOPEZ (IEB/USP)

Estantes portuguesas: Portugal novecentista no acervo pessoal de Mário de Andrade	14
---	----

Portuguese bookshelves: nineteenth century in Mário de Andrade's private archive

Mirhiane Mendes de ABREU (EFLCH/UNIFESP)

Lições de versificação: Mário de Andrade, leitor dos parnasianos.....	27
---	----

Lessons of versification: Mário de Andrade, the parnasians reader

Lígia Rivello Baranda KIMORI (FFLCH/USP)

Matrizes da criação, o amor e o Belo, em “Girassol da madrugada”	36
--	----

Matrices of creation, love and the Beauty in "Girassol da madrugada"

Cristiane Rodrigues de SOUZA (UFMS/IEB/USP)

Um banquetinho ao rés-do-chão e <i>O banquete</i> para edição. Obra inacabada?	48
--	----

A trivial banquet for the newspaper and O banquete prepared for a book. Unfinished work?

Lilian Escorel de CARVALHO (FFLCH/USP)

Mário de Andrade e Gonçalves Dias: dois viajantes no Rio Amazonas	64
---	----

Mário de Andrade and Gonçalves Dias: two travelers of the Amazon River

Jakeline Fernandes CUNHA (FFLCH/USP)



A biblioteca do etnógrafo e a criação do poeta: um estudo dos “Poemas da Negra”	80
---	----

The ethnographer and the poet: a study of the creative process of "Poemas da Negra"

Angela Teodoro GRILLO (IEB/USP)

Casa-grande e mucambo: Mário de Andrade no pastoril de Maria Cuncáu	90
---	----

Casa-grande and mucambo: Mário de Andrade in Maria Cuncáu's pastoril

Raquel Illescas BUENO (UFPR)

Vária

Apresentação	102
--------------------	-----

Cristiane Rodrigues de SOUZA (UFMS/Três Lagoas/IEB/USP)

Kelcilene GRÁCIA-RODRIGUES (UFMS/Três Lagoas)

Acervos literários: a prática, a teoria, a experiência – meu caso de amor com Machado de Assis	103
--	-----

Literary archives: praxis, theory, experience – my love affair with Machado de Assis

Maria Cristina Cardoso RIBAS (UERJ/FAPERJ)

Poesia informe	120
----------------------	-----

Shapeless poetry

Susanna BUSATO (UNESP/IBILCE)

Meu cajado de bambu: natureza nos diários de Max Martins	129
--	-----

Bamboo's staff: nature in notebooks of Max Martins

Paulo VIEIRA (UFPA)

Nos limites da pulsão: escrita, psicanálise e ato criativo	146
--	-----

In limits of the instinct: written, psychoanalysis and act creative

Hermano de França RODRIGUES (UFPB)

Manipulação, cortes e reescrita de obras literárias na internet: uma perspectiva para autores do século XXI	159
---	-----

Manipulation, cuts and rewriting of literary works on the internet: a perspective for authors in the 21st Century



Fabíola do Socorro Figueiredo dos REIS (UFPA/Doutoranda)
Izabela LEAL (UFPA)
Christiane STALLAERT (Universidade da Antuérpia)



Editorial

O número 23 da *Guavira Letras* (Qualis B2) consiste em um dossiê com o tema **Leitura e criação** e se dedica a congregar estudos voltados para a biblioteca e para os manuscritos de Mário de Andrade, a partir de diversas abordagens, com o objetivo de oferecer um panorama das semelhanças e diferenças e das contribuições de cada orientação na investigação de fenômenos literários dentro desse escopo. Em outras palavras, reúne artigos que se detêm na relação entre a biblioteca do escritor e seu processo criativo, tendo por norte as leituras do ícone do modernismo como fonte de escrita literária, edições de suas obras, pesquisa em manuscritos e crítica genética.

A Biblioteca de Mário de Andrade encontra-se sob a guarda do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB / USP); o IEB foi criado tendo na origem a preocupação de Antonio Candido em preservar o acervo de Mário de Andrade.

Para além do estruturalismo, da sociologia da leitura, das diversas semioses e ismos teóricos e críticos que nortearam pesquisas e estudos acadêmicos no século XX, e indo além da crítica biográfica oitocentista, o mapeamento e interpretação das fontes primárias (marginália, originais, cartas, crítica genética, fortuna crítica, iconografia, etc.) ganham refinamento teórico e desvela novas dimensões de autores e de obras. É sob tal luz que se propôs esse Dossiê.

A montagem de acervos de escritores, sua guarda em condições adequadas de preservação, a recepção, organização e catalogação do material, sua disponibilização para pesquisas *in loco* e, na sequência, na internet, vem se tornando preocupação central nos principais centros de pesquisa dos estudos literários e linguísticos do país. Ampliar o escopo, a abrangência, os arquivos, os estudos e a divulgação desses centros se impõe. A *Guavira Letras* já dedicou — em seu número 17 (2013), sob a rubrica “Acervos literários e fortuna crítica” — edição anterior ao tema, e com satisfação o retoma.

Naquela ocasião, as professoras Clara Ávila Ornellas (então na UFMS) e Vânia Pinheiro Chaves (Universidade de Lisboa) fizeram proposta que abordava os seguintes temas:

1. Acervo literário. Arquivos de escritores. Arquivos e Centros de Documentação.
2. Historiografia literária. Memória. Periodização. Crítica diacrônica e crítica sincrônica.
3. Biblioteca pessoal de escritores. Vertentes literárias. Marginalia. Intertextos.
4. Fontes primárias. Manuscritos. Jornais. Correspondências. Fotografias. Entrevistas. Depoimentos.
5. Formação literária. Autores. Obras. Contextos social, histórico e literário.
6. Crítica genética. Processo de criação. Crítica Textual. Edição crítica. Edição diplomática. GUAVIRA LETRAS, n. 17, ago.-dez. 2013
7. Fontes secundárias. Artigos. Monografias. TCC's. Dissertações. Teses. Ensaio.
8. Fortuna crítica. Autor. Obra. Tema. Área. Direitos autorais. Metacrítica.
9. Organização de fontes. Catalográfica. (Bio)bibliográfica. Edição Comentada.



Para a presente edição, as professoras Cristiane Rodrigues de Souza (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul) e Telê Ancona Lopez (Universidade de São Paulo), na seção Dossiê, elaboraram a proposta de reunir pesquisas que estabelecem, em diversos aspectos, o cotejo entre a biblioteca e outras matrizes de Mário de Andrade e o processo criativo do escritor.

Além do Dossiê, sob a organização das professoras Cristiane Rodrigues de Souza (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul) e Telê Ancona Lopez (Universidade de São Paulo), esta edição apresenta a seção Vária. O Dossiê reúne sete artigos. Já a seção Vária contém cinco artigos que versam sobre pesquisas no âmbito dos estudos literários, tais como, acervo literário, a *fanfiction* e a poesia de Guilherme de Almeida, de Max Martins e de Cecília Meireles.

Os artigos desta edição, considerando o Dossiê e a seção Vária, são assinados por autores de diferentes instituições: Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Universidade Estadual Paulista (UNESP), Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Universidade de São Paulo (USP), Universidade Federal do Paraná (UFPR), Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP) e Universidade da Antuérpia.

No **Dossiê**, temos os seguintes artigos: 1. *Estantes portuguesas: Portugal novecentista no acervo pessoal de Mário de Andrade*; 2. *Lições de versificação: Mário de Andrade, leitor dos parnasianos*; 3. *Matrizes da criação, o amor e o Belo, em “Girassol da madrugada”*; 4. *Um banquetinho ao rés-do-chão e O banquete para edição. Obra inacabada?*; 5. *Mário de Andrade e Gonçalves Dias: dois viajantes no Rio Amazonas*; 6. *A biblioteca do etnógrafo e a criação do poeta: um estudo dos “Poemas da Negra”*; 7. *Casa-grande e mucambo: Mário de Andrade no pastoril de Maria Cuncáu*.

Na seção **Vária**, estão os seguintes estudos: 1. *Acervos literários: a prática, a teoria, a experiência – meu caso de amor com Machado de Assis*; 2. *Poesia informe*, que desenvolve uma análise da poesia de Guilherme de Almeida; 3. *Meu cajado de bambu: natureza nos diários de Max Martins*; 4. *Nos limites da pulsão: escrita, psicanálise e ato criativo*, que examina o poema “Motivo”, de Cecília Meireles, a partir da semiótica psicanalítica; 5. *Manipulação, cortes e reescrita de obras literárias na internet: uma perspectiva para autores do século XXI*.

Boa leitura!

Kelcilene Grácia-Rodrigues
Editora-Chefe



Dossiê: Leitura e criação



Apresentação

Cristiane Rodrigues de SOUZA¹
Telê Ancona LOPEZ²

A pesquisa pioneira do professor Antonio Candido de Mello e Souza e de suas orientandas, Maria Helena Grembecki, Nites Feres e Telê Ancona Lopez, na FFLCH-USP, voltada à análise da marginália e da biblioteca de Mário de Andrade, abriu linhas importantes nos estudos literários e culturais. Os trabalhos reunidos no número 23 da **Guavira Letras** constituem um dossiê sobre o tema **Leitura e criação**, que reúne artigos que se detêm na relação entre a biblioteca de Mário de Andrade e seu processo criativo, percebendo as leituras do modernista como fonte da escrita literária. Contempla, ainda, trabalhos com edições de obras e manuscritos do escritor, embasados na crítica genética, assim como estudos do viajante etnógrafo, aproximado às leituras e às escritas.

O **Dossiê**, ao congregar estudiosos de diferentes instituições, reúne parte importante da produção atual que se desenvolve em torno de Mário de Andrade e da crítica genética, conseguindo, por meio do recorte estabelecido, dar a entender o processo criativo do autor, nas diferentes faces do escritor-estudioso.

12

Abrindo a seção dossiê, Mirhiane Mendes de Abreu, no artigo *Estantes portuguesas: Portugal novecentista no acervo pessoal de Mário de Andrade*, por meio do estudo das marcas de leitura nos livros da biblioteca de Mário de Andrade, desvela a presença de Portugal nas reflexões do modernista, mostrando como o pesquisador se insere no complexo diálogo entre os dois países. Além do valor da discussão proposta, o texto dá apoio a futuras investigações sobre o assunto, já que aponta, na biblioteca e no arquivo do escritor, volumes de livros e periódicos portugueses, reveladores do pensamento do estudioso e da criação do artista.

Em *Lições de versificação: Mário de Andrade, leitor dos parnasianos*, as leituras de Mário de Andrade são estudadas, também, por Lígia Rivello Baranda Kimori, que, ao se debruçar, de maneira rigorosa e atenta, sobre as anotações nos livros parnasianos de Mário de Andrade, percebe como o leitor-escritor adquire técnica precisa, no contato com os Mestres do passado, apresentando grande contribuição ao entendimento do seu processo criativo e revelando ainda o olhar do crítico.

No artigo *Matrizes da criação, o amor e o Belo, em “Girassol da madrugada”*, Cristiane Rodrigues de Souza faz leitura cuidadosa dos versos do poeta, mostrando como os poemas amorosos, marcados pela leitura de livros de Platão, assim como por estudos da tradição popular brasileira, assinalam o entendimento da contemplação artística.

¹ Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/Campus de Três Lagoas / IEB – USP.

² Instituto de Estudos Brasileiros /Universidade de São Paulo (IEB – USP).



Resultado de trabalho que prepara a edição fidedigna de *O banquete*, o artigo de Lilian Escorel de Carvalho, intitulado *Um banquetinho ao rés-do-chão e O banquete para edição. Obra inacabada?*, revela o percurso da criação do livro, com base no estudo criterioso de manuscritos, de textos publicados e de marginálias, assim como realiza análises aprofundadas da obra, importantes para que se conheça o pensamento estético do modernista.

Jakeline Fernandes Cunha, em *Mário de Andrade e Gonçalves Dias: dois viajantes no Rio Amazonas*, aproxima o olhar do escritor-paisagista a textos de Gonçalves Dias e de outros românticos, prováveis fontes da criação de *O turista aprendiz*.

Em *A biblioteca do etnógrafo e a criação do poeta: um estudo dos “Poemas da Negra”*, com base na crítica genética, Angela Teodoro Grillo, em importante trabalho sobre o negro na obra de Mário de Andrade, mostra como o olhar do estudioso, ao surpreender a maneira como a mulher de origem africana é retratada na poesia brasileira, compõe os “Poemas da Negra”, de forma a retirá-la do campo exótico.

Fechando a seção, o artigo *Casa-grande e mucambo: Mário de Andrade no pastoril de Maria Cuncáu*, de Raquel Illescas Bueno, com o estudo acurado do texto “Briga de pastoras”, numa aproximação da ficção aos relatos do turista aprendiz, assim como às *Danças dramáticas do Brasil*, revela a complexidade do pensamento do escritor-pesquisador, interessado em compreender o país.

Esperamos que o volume atenda à comunidade científica, oferecendo a devida visibilidade aos estudos desenvolvidos sobre Mário de Andrade e que possa contribuir para o debate com respeito aos temas neles tratados.



Estantes portuguesas: Portugal novecentista no acervo pessoal de Mário de Andrade

Portuguese bookshelves: nineteenth century in Mário de Andrade's private archive

Mirhiane Mendes de ABREU¹

RESUMO: O objetivo deste artigo é reconhecer os significados de Portugal no pensamento de Mário de Andrade. O diálogo com a cultura portuguesa cumpriu-se através de leituras cujas marcas se deixam perceber em fragmentos sublinhados e anotações do autor em parte de exemplares conservados em sua biblioteca pessoal. Assim encaminhada a questão, a metodologia aqui assumida é o exame dessas marcas tais como deixadas nos seus livros e periódicos, comparando-as a outras fontes.

PALAVRAS-CHAVE: Portugal. Modernismo brasileiro. Biblioteca. Acervo pessoal. Mário de Andrade.

ABSTRACT: This article aims to recognize the meanings of Portugal in Mário de Andrade's thought. Nowadays, we can see the dialogue with Portuguese culture through readings whose marks are perceived in underlined parts of texts and notes in his books and journals preserved in his personal library. The methodology applied here is the examination of such marks, comparing them with other sources.

KEYWORDS: Portugal. Brazilian modernism. Library. Private archive. Mário de Andrade.

14

Enunciando a questão

Agora mesmo tenho sobre a secretária, ajuntados e lidos para a crítica de hoje, alguns livros e revistas portuguesas [...].

(Mário de Andrade, "Uma suave rudeza")

Funcionando como uma espécie de mote a ser glosado, a epígrafe acima pode suscitar algumas perguntas para o leitor de hoje e provocar uma reflexão a respeito da presença portuguesa no conjunto do pensamento de Mário de Andrade. Tome-se como exemplo a revista *Seara Nova*. No acervo pessoal do escritor estão conservados alguns

¹ Professora Adjunta da área de Literatura Brasileira da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo – EFLCH/UNIFESP – São Paulo – SP – Brasil. CEP 07252-312. E-mail: mirhiane.abreu@unifesp.br



números desse periódico lusitano, em que marcas de leitura e anotações materializam uma espécie de diálogo com os intelectuais portugueses que ali colaboraram. *Presença*, *Atlântico* e *Claridade* são outras revistas localizadas ao lado de livros de Fernando Pessoa, António Ferro e Almada Negreiros, exemplares que foram adquiridos, lidos e, vários deles, grifados e anotados pelo proprietário². Situada numa dimensão mais ampla do que a recepção, a existência do universo cultural português no acervo do escritor e os sinais de leitura deixados por ele nesses volumes insinuam que Portugal – amalgamado a outras culturas – esteve associado ao percurso das indagações intelectuais do autor de *Macunaíma*. Catalogar e tentar examinar esse percurso pelo exame do acervo pessoal do escritor é o objetivo deste artigo.

Mário de Andrade leu os portugueses. De *Os Lusíadas*, de Camões, passando pelos livros de Camilo Castelo Branco, Almeida Garrett, António Nobre, Antero de Quental, Eça de Queiroz, o folclorista Teófilo Braga, dentre outros, localizam-se nomes e títulos portugueses na biblioteca deste modernista brasileiro. Contudo, importa observar, aqui, os vestígios da contemporaneidade portuguesa conservados nessa mesma biblioteca porque funcionam como núcleo para se compreender o lugar de Portugal na concepção de arte e cultura do escritor.

Antes de mais nada, é preciso ressaltar que, no decorrer da obra polígrafa de Mário de Andrade, a questão nacional se configurou amplamente como diretriz de suas inquietações estéticas, linguísticas e culturais, tornando-o um dos principais intelectuais do seu tempo que se ocuparam do tema. Portugal, por ser antiga metrópole, encontra-se nesse contexto de forma complexa: da recusa à aproximação, o efeito produzido pelo país e pela cultura portuguesa sobre o pensamento do escritor encerra dois direcionamentos, um voltado para dentro; outro, para fora. O primeiro – local – provoca um ato reflexivo sobre a singularidade da nossa literatura, notadamente quanto ao efeito estético que a modalidade brasileira da língua portuguesa imprime à produção literária e da temática nacional. E o segundo – universal – estabelece as tensões para se questionar acerca das próprias condições da cultura brasileira em face das polêmicas provocadas pelas vanguardas que grassavam pela Europa, o que inclui conhecer os novos procedimentos adotados pelos portugueses desde a publicação da revista *Orpheu*, bem como os desdobramentos dela derivados. Esse padrão reflexivo em Mário de Andrade corresponde à tensão entre local e universal que Antonio Candido aponta como próprio da nossa literatura naqueles anos (CANDIDO, 1985) e traduz, implicitamente, as preocupações do autor com os rumos da literatura brasileira sua contemporânea. O que revela, em essência, é o entusiasmo da busca, a obsessão em acertar e em ser “atual”, perseguida por intermédio da pesquisa que levaria o brasileiro a encontrar-se consigo mesmo.

Do ângulo da singularidade da nossa literatura e do nacionalismo àquela altura em apreço, Mário de Andrade discute e esclarece seus princípios em sua vasta obra, inclusive na correspondência trocada com seus colegas de geração. Em carta de 23 de agosto de 1925 endereçada a Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade explica o nacionalismo da sua perspectiva:

Quanto à nacionalidade, Carlos, fique sossegado. Sou o minimamente nacionalista que é possível a gente ser neste mundo. Me contento de ser brasileiro que é coisa muito mais importante pra mim que ser nacionalista. (FROTA, 2002 p. 135).

² O levantamento foi realizado no acervo pessoal de Mário de Andrade, sob a guarda do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP).



O fragmento acima faz emergir uma situação recorrente no conjunto do pensamento do autor, isto é, a finalidade de esclarecer seus posicionamentos em face de polêmicas, a exemplo da distinção entre “ser nacionalista” e “ser brasileiro”. Na sequência da carta, a explicação é desenvolvida por etapas: a ideia de felicidade, de humanidade, de ser compreendido e, por fim, a questão da língua tal como exposta em *A Escrava que não é Isaura*³, obra em que Mário de Andrade teoriza as diretrizes da poesia modernista pela forma “necessidade de expressão + necessidade de ação + necessidade de comunicação + necessidade de prazer = Belas Artes” (ANDRADE, 1925, p. 6). Nessa ordem de ideias, em que a noção de literatura é desenhada no contexto mais amplo da vida, Mário de Andrade aborda as qualificações para um homem ser literato (aquele que abandona “atitudes literárias” e se apegua a “atitudes vitais” (FROTA, 2002, p. 135) e aconselha o interlocutor a produzir bem “misturado o modernismo bonito de vocês” (FROTA, 2002, p. 142). É nesse panorama da “mistura” que se faz o diálogo com as vanguardas europeias; mistura essa que incide diretamente sobre o anseio em fazer da cultura brasileira uma expressão atualizada. À vista desses traços (a mistura e a atualização), a produção novecentista portuguesa está para o pensamento de Mário de Andrade como um dos ingredientes de que ele se serviu para pesquisar e atualizar-se, circunscrevendo a própria produção intelectual na sua contemporaneidade.

Já vem sendo discutido o relacionamento entre os intelectuais brasileiros e portugueses na primeira metade do século XX, notadamente no tocante aos interesses mútuos para que se divulgassem as produções artísticas. Arnaldo Saraiva, em *Modernismo brasileiro e modernismo português*, realizou o levantamento e a divulgação de documentos até há pouco inéditos, que colaboram para elucidar as relações culturais e literárias entre Brasil e Portugal naqueles anos (SARAIVA, 2004). Estudos monográficos, artigos e teses acadêmicas têm contribuído para o mesmo encaminhamento, especialmente da perspectiva dos estudiosos da literatura portuguesa. Annie Fernandes ocupa-se do convívio intelectual como perspectiva para se afirmar a modernidade (FERNANDES, 2013, p. 116-130). Raquel Madanêlo de Souza, tendo por objeto três periódicos portugueses – *A Águia*, *Seara Nova* e *Terra de Sol* –, tenta compreender o conceito de nação e de engajamento conforme abraçado pelos intelectuais daquelas revistas (SOUZA, 2008). Em relação especificamente a Mário de Andrade, Ricardo Carvalho expõe traços da correspondência entre o modernista brasileiro e o intelectual português José Osório de Oliveira, com quem trocou muitas informações sobre as respectivas culturas (CARVALHO, 2007, p. 207-213). A bibliografia referente aos laços intelectuais luso-brasileiros naqueles anos é mais ampla. O que tem se consolidado como perspectiva crítica acerca dessas aproximações se concentra no levantamento de informações sobre a rede de sociabilidade intelectual alimentada pelos escritores em cartas e periódicos da ocasião. A reunião desses dados, analisados por abalizados estudiosos como os aqui mencionados, faz referência a um campo cultural comum, apto a construir mecanismos de trocas de conhecimentos, notícias e divulgações das produções de cada um dos países.

Essas indicações são valiosas, mas as possíveis relações entre Portugal e Mário de Andrade – pensador da cultura brasileira – repousam também sobre certos preceitos

³ *A Escrava que não é Isaura* (1925) é um ensaio em que Mário de Andrade apresenta os fundamentos da sua poética. O título é uma alusão, aos moldes da paródia, ao livro *A Escrava Isaura* (1875), de Bernardo Guimarães. Neste, Isaura é uma bela escrava perseguida pelas luxúrias do senhor de escravos. Por analogia, Mário de Andrade entendia a Poesia como uma espécie de mulher nua perseguida e adornada pelos homens com o luxo de roupas e joias até o momento em que a poesia moderna a teria conduzido de volta à nudez e à liberdade.



valorizados pelo modernismo (tais como a novidade, a individualidade poética e a ruptura). São valores convocados por ele quando trata da complexidade da participação portuguesa no compósito da cultura brasileira. Desse modo, cabe, ainda, buscar conhecer o que Mário de Andrade julgou relevante obter e anotar porque esses elementos nos servem como notas prévias a processos criativos e críticos ou mesmo como uma “espécie de *insight*” das criações e reflexões (LOPEZ, 2007). Assim, a minha hipótese reside em considerar que Mário de Andrade reconheceu que, na sedimentação das novas convenções expressivas brasileiras, era preciso ler os autores que abriram os novos caminhos do modernismo pelo mundo, incluindo nesse grande caldo a produção portuguesa dos novecentos. Examinar as marcas de leitura deixadas por ele nos seus livros portugueses pode lançar luzes sobre as hesitações críticas vivenciadas por esse modernista na primeira metade do século XX e partilhadas com os colegas de sua geração. Trata-se, assim, de percorrer suas estantes atrás de livros, obras panorâmicas (histórias literárias, antologias e congêneres) e de revistas literárias da ocasião, verificando nos rastros de leitura as instâncias do ato crítico e criador.

Essa hipótese pode ser elucidada a partir do exame de fontes primárias, notadamente os documentos preservados no arquivo pessoal de Mário de Andrade, sobretudo sua biblioteca particular. Da perspectiva de Telê Ancona Lopez, exposta em “Mário de Andrade leitor e escritor: uma abordagem da sua biblioteca e da sua marginália”, o exame dos livros que um escritor coleciona pode avaliar um lastro e sinalizar interesses. E acrescenta:

quem percorre a biblioteca de um escritor encontra, concreta e virtualmente, nos autores ali enfileirados, textos desse mesmo escritor. [...] No âmbito da crítica genética, considerar os livros e periódicos reunidos por esse escritor como espaço da escritura, *locus creationis* ou seara e celeiro da criação, implica [...] rastrear fios em uma rede sem remate, cuja trama ora se desvela e ora se faz indelével”. (LOPEZ, 2011, p. 10).

17

O ponto de vista fundamental defendido pela autora recai sobre os diálogos passíveis de serem ouvidos na prateleira do escritor, materializados pelas anotações deixadas na marginália dos seus exemplares, as quais indiciam diálogos e matrizes explícitos e implícitos. Por *diálogos explícitos*, a autora considera aqueles que se materializam nas anotações marginais, ampliando-se, do ângulo da intertextualidade, na gênese da criação poética, ficcional e ensaística. *Diálogos implícitos*, por sua vez, são concebidos pelos títulos e obras pertencentes ao acervo do escritor, bem como depoimentos, cartas, crônicas e demais documentos que enriquecem os arquivos da criação (LOPEZ, 2011).

Mesmo sendo verdade que tenha havido, desde o romantismo, rechaço a Portugal como antiga Metrópole, é verdade também que os intelectuais brasileiros não se alheavam aos novos estilos e às novas propostas em curso do outro lado do Atlântico. Por isso, através da pesquisa em acervos e fontes primárias, é possível matizar o grau de distanciamento e aproximação existente entre os dois países naquela ocasião. No campo desse debate, porém, há ressalvas necessárias: a negatividade de que Portugal se revestia para os escritores brasileiros poderia transformar-se em sentido positivo, não apenas pelo fato de o país representar uma possível porta de entrada para divulgação dos seus escritos na Europa, mas porque, considerando o caráter provocador que o grupo modernista buscava para si, o encontro com a inteligência e a cultura portuguesas funciona como sementeira e problematizações de temas, motivos, soluções de estilo e reflexões a respeito do próprio caráter da literatura brasileira novecentista.



“Uma suave rudeza” como dimensão do debate.

Interpretado como um discurso crítico-memorialístico, o texto “O Movimento Modernista”, de Mário de Andrade, abrange a vivência dos “anos heroicos” duas décadas depois da Semana de 22, estabelecendo os termos e os protocolos de leitura a partir dos quais o período viria a ser compreendido (ANDRADE, 2002a, p. 253-280). Ao refutar a famosa frase de Graça Aranha (“não somos a câmara mortuária de Portugal”⁴), Mário de Andrade afirma: “o que ficou dito foi que não nos incomodava nada ‘coincidir’ com Portugal, pois o importante era a desistência do confronto e das liberdades falsas” (ANDRADE, 2002a, p. 244). Pelo olhar retrospectivo do memorialista, a atenção a Portugal teria sido um dos elementos centrais para o entendimento sobre a “pesquisa estética” e a “atualização universal da criação artística”, tal como se haviam processado no modernismo brasileiro. Segundo essa linha de raciocínio, Portugal não se reduz à condição de obstáculo cultural, nem se constitui apenas no âmbito da sociabilidade, mas uma das partes substanciais das numerosas assimilações que resultaram na cultura brasileira, cuja inovação, para ser eficaz, não prescindia da camada lusitana.

Tal como exposto, esse problema já estava consignado no artigo “Feitos em França”. Escrito em 26 de março de 1939 e reunido posteriormente em *O empalhador de passarinho*, o articulista aponta as deficiências das traduções francesas de obras de língua portuguesa (ANDRADE, 2002b, p. 35-42). A questão do patrimônio linguístico comum, nesses termos, é encarada como força sugestiva, capaz de aproximar Machado de Assis e Antero de Quental “no segredo da inteligência” e na “balança universal” de um idioma sem prestígio (ANDRADE, 2002b, p. 36). Como postulado teórico do autor, o tema do idioma proposto nesse artigo tange ao que chamou de “língua literária”, cuja peculiaridade se deveria, no seu entendimento, ao “nosso incorrigível individualismo luso-brasileiro” (ANDRADE, 2002b, p. 39). Isto equivalia a dizer que a riqueza e a diversidade da nossa linguagem formariam escritores idiossincráticos do ponto de vista estilístico, o que não se via manifesto na França, lugar onde todos “escrevem bem” (ANDRADE, 2002b, p. 39).

Se essa espontaneidade (“escritores estilistas”, diz o texto) é apresentada como bem comum entre brasileiros e portugueses, no artigo “Uma suave rudeza”, escrito em 4 de junho de 1939, Mário de Andrade caminha em outra direção (ANDRADE, 2002c, p. 69-74). Nele, é posta em xeque a pertinência das interpretações e ajuizamentos de obras por pessoas de outra nacionalidade, a despeito da partilha do mesmo patrimônio linguístico. O crítico, inicialmente, assume suas limitações para entender os “ideais múltiplos” da poesia de Fernando Pessoa, ao

⁴ Em “O Espírito Moderno”, conferência apresentada à Academia Brasileira de Letras, em 19/6/1924, Graça Aranha (1868-1931) disserta sobre o que entendia como “vanguarda brasileira”. Discorrendo sobre tradição, universalismo e nacionalismo, o conferencista expõe o seu conceito sobre a “fatalidade institucional”, isto é, o “estilo acadêmico”, o que, da sua perspectiva, seria o obstáculo para que a linguagem brasileira se expressasse mais livremente. No desenvolvimento desse raciocínio, conclui: “Em vez de tendermos para a unidade literária com Portugal, alarguemos a separação. Não é para perpetuar a vassalagem a Herculano, a Garrett e a Camilo, como foi proclamado no nascer a Academia, que nos reunimos. Não somos a câmara mortuária de Portugal.” (TELLES, 1972, p. 199, grifos nosso). Tal assertiva foi objeto de polêmica e Mário de Andrade se opôs aos termos em que Graça Aranha havia circunscrito a questão.



mesmo tempo em que afirma a insuficiência dos portugueses para compreenderem o problema da língua no Brasil. Casais Monteiro é excetuada nesse aspecto, mas não no tocante à incompreensão sobre a participação brasileira no intercâmbio luso-brasileiro. Mário de Andrade diverge de Casais Monteiro apresentando dois argumentos: o primeiro, ao mencionar efetivas colaborações portuguesas nos periódicos brasileiros, conforme se poderia verificar com o exemplo da *Revista do Brasil*; o segundo, comentando o fato de que ele próprio e vários de seus coetâneos participavam de empreendimentos similares, segundo ilustrariam as colaborações na revista *Presença*⁵.

Aqui cabe um parêntese para uma compreensão mais pontual do processo de construção do pensamento do escritor em observância às anotações semeadas em seus exemplares. Como leitor, o ângulo que Mário de Andrade assume é o do diálogo polêmico. Em seu acervo pessoal, um dos volumes da revista *Presença* (Ano XI, 53-54, volume 3, nov. 1938) traz um artigo de Adolfo Casais Monteiro intitulado “Comentário – Estado presente do intercâmbio intelectual luso-brasileiro”. O que Mário destaca do texto tem objetivo claro: avaliar a pertinência das proposições do articulista quanto à participação dos brasileiros no intercâmbio analisado e verificar em que medida esse trânsito converge para alimentar a consciência crítica de uma identidade nacional que se queria atualizada em seu processo criativo.

Esse diálogo é retomado por Mário de Andrade nas marcas de leitura deixadas à margem do seu exemplar de *Seara Nova*, especificamente a edição publicada em 29 de abril de 1939. Nela, José Régio publica o ensaio “Cartas Intemporais do nosso tempo. A um moço camarada, sobre qualquer influência do romance brasileiro na literatura portuguesa”. A dimensão desses dois ensaios de Casais Monteiro e José Régio na construção do pensamento crítico de Mário de Andrade pode ser percebida nos temas e problemas que ele levantou ao sublinhar e comentar os artigos, retomando-os diretamente, ao mencioná-los e reproduzir o que anota, ou indiretamente, ao comentar as ideias que ali repousam. A perspectiva da comparação dos críticos portugueses fundamentada nos paradigmas de fonte e influência parece ser o maior incômodo do modernista brasileiro.

O intelectual português José Régio diverge sobre a possibilidade de haver uma imposição da literatura brasileira sobre a portuguesa, mas ressalta: “isto não por parte dos brasileiros mas sim de alguns portugueses”. À lápis de cor vermelha, Mário de Andrade grifa o trecho e comenta à margem: “*felizmente! Nunca jamais pensamos nisto por aqui!*”. Mais adiante no mesmo ensaio, ao indagar se as falhas da literatura portuguesa poderiam ser preenchidas pela brasileira, o leitor Mário de Andrade também interrompe a leitura para comentar: “*Isto é malvadez!*”.

Pode ser percebida nesses comentários a orientação que Mário de Andrade irá perseguir em suas reflexões sobre a literatura portuguesa. Da sua perspectiva, parece ser empobrecedor o comparativismo guiado pelos pressupostos de fonte/influência. Esta orientação será retomada no artigo a que chamou de “crônica portuguesa”, dizendo:

⁵ Publicado postumamente por Telê Ancona Lopez a partir de notas que originaram o diário de viagem *O Turista Aprendiz*, o conto “Balança, Trombeta e Battleship” obteve a primeira aparição pública em fragmento na revista portuguesa *Presença*. Revista de Arte e Crítica. 1940. No mesmo periódico, Manuel Bandeira publica o poema “Soneto inglês”.



É por esta opinião que não posso compreender por que José Régio perdeu tanto tempo, pelo último número de abrir dessa outra valiosa revista que é “Seara Nova”, em discutir e condenar uma “possível influência do romance brasileiro na língua portuguesa”. É certo que o notável escritor reconhece não ter partido de brasileiro essa pretensão ridícula, mas que José Régio chegue à infelicidade de perguntar si “a moderna literatura brasileira será mais rica do que todas”, me parece pelo menos malvadez. (ANDRADE, 2002c, p. 73).

Em síntese, “Uma suave rudeza” retoma as reflexões lançadas à margem dos volumes que Mário de Andrade tinha à mão. Sua “crônica portuguesa” desenvolve-se em quatro etapas. Na primeira, a defesa do lugar de nascimento como condição para se compreender mais apropriadamente uma determinada obra. Na segunda, a observação sobre o intercâmbio luso-brasileiro promovido por periódicos e casas editoriais da época e a divergência, a partir de fatos concretos, da queixa de Casais Monteiro acerca de um suposto desinteresse brasileiro nesse intercâmbio. A terceira etapa divide-se em dois segmentos: um inicial, em que, a partir da ideia de “país novo”, exprime o significado de Portugal como passado, o que o levaria a ser reputado como perigoso para um país como Brasil, ansioso por novidades. O segundo segmento, capital para o entendimento do diálogo entre as intelectualidades dos dois países no pensamento crítico de Mário de Andrade, reside no mal-estar diante das considerações de José Régio, conforme desenvolvidas na revista *Seara Nova* e anotadas pelo autor. Finalmente, a última parte – ainda não aludida aqui, mas que retoma a impropriedade do comparativismo tal como processado – refere-se ao interesse pelo estilo ensaístico do português José Osório de Oliveira e o encantamento pela poesia portuguesa contemporânea: “E na poesia, então, Portugal conserva galhardamente aquela força, incomparável na latinidade, com que já produziu alguns dos maiores líricos do mundo” (ANDRADE, 2002c, p. 74).

Esse texto traz uma síntese das ideias contidas no acervo português de Mário de Andrade e que remetem ao sentido básico de sua crítica, em que Portugal era percebido como parte do processo cultural brasileiro e por esse ângulo de análise deveria ser estudado. Dessa perspectiva, não se trataria de proceder a um acúmulo de comparações. Ao contrário, a conclusão a que chega o texto é justamente indagar: “Mas por que tantas comparações?...” (ANDRADE, 2002c, p. 75).

Portugal, em Mário de Andrade, compõe-se por ambiguidades porque se une ao passado colonial e à riqueza da tradição ibérica amalgamada à cultura brasileira. É também tema catalisador de alguns dos seus principais questionamentos, seja na operação criativa, seja no processo de construção crítica. Dizendo de modo sumário, Mário de Andrade encontrou nas suas leituras portuguesas temas, motivos e recursos expressivos que, fundidos a elementos tomados de outras latitudes, contribuíram para que ele pudesse construir sua ideia de Brasil. À orientação positivista da ordem das influências contrapôs o entusiasmo da pesquisa: “*Estou perdido em pesquisas e pesquisas de expressão*”, chega a dizer em carta a Bandeira (MORAES, 2001). É nesse sentido que se constrói sua vivência com a cultura portuguesa. Assim encaminhada a questão, a aproximação entre escritores dos dois países na primeira metade do século XX pode ampliar-se quando compreendida de modo dinâmico e multifacetado. Ou, nas palavras do próprio Mário:

A gente deve ser brasileiro não para se diferenciar de Portugal, porém porque somos brasileiros. Brasileiros sem mais nada. Brasileiros. Sentir, pensar, agir, se



expressar naturalmente. Como brasileiro. Criar esses antagonismos e lá vai a integração no Cosmos por água abaixo. Inda mais: não-somos-a-câmara-mortuária-de-Portugal cria logo a ideia de se diferenciar forçosamente de Portugal, o que é um erro. Nós descendemos em muito de nós de Portugal. Temos é natural por hereditariedade muitos costumes, expressões, jeitos, ações evolucionadas do portuga. Até intactos quase, alguns...” (ANDRADE apud SANTILI, 2003, p. 38).

A meu ver, o exame atento do acervo pessoal de Mário de Andrade pode ser um caminho aberto para o entendimento da pluralidade do sentido que Portugal marcou no pensamento desse intelectual do modernismo brasileiro. Em *1930: a crítica e o modernismo*, Lafetá aponta o vocábulo “consciência” como a “palavra-chave” que define Mário de Andrade (LAFETÁ, 1974, p. 119). Nessa linha de raciocínio, é possível afirmar que, em razão dessa consciência, o escritor divulgou a nova estética e, ao mesmo tempo, forneceu seus alicerces crítico-teóricos, cuja base é a apropriação renovadora de temas e motivos, tornados elementos de recriação. No seio do projeto inovador que abraçara, a cultura portuguesa, ao invés de ser afastada, estaria bem conjugada no tecido antropofágico do universo brasileiro.

Portugal nas estantes de Mário de Andrade: aproximação

As primaveras de sarcasmo
intermitentemente no meu coração arlequinal...

(Mário de Andrade, “O Trovador”)

21

A imagem do arlequim na poesia de Mário de Andrade já foi largamente estudada (MELLO, 2003; NUNES, 1984, p. 63-75), mas ainda pode suscitar discussões. Em sua teoria poética, formulada pelos principais instrumentos da ocasião, essa figura traduz-se no poder “associativo, simbólico, universal, musical”, que preside a ideia do “tupi” – primitivo – “tangendo o alaúde” – símbolo da cultura musical europeia. Acontece que o arlequim também é um personagem valorizado pelas vanguardas e esteve no horizonte imagético de artistas que compuseram o rol de leituras de Mário de Andrade. Suas prateleiras exibem obras do universo do *pierrot* e do carnaval, a exemplo de *Pierrot Lunaire: melodramen*, de Schönberg, ou *Arlecchino*, de Ardengo Soffici. Na rede intertextual, a força poética do arlequim em Mário de Andrade também navegou por substâncias portuguesas, se considerarmos o exemplar do livro *Pierrot e Arlequim*, de Almada Negreiros, presente em seu acervo.

De passagem, digamos que Almada Negreiros foi observado por Mário de Andrade, que indagava por ele em cartas a seus colegas portugueses, especialmente a José Osório de Oliveira. Mas essa busca ampliava-se a outros referenciais: “[...] não me descuido um instante de aumentar minha bibliografia portuguesa”, disse em carta ao amigo em 12 de março de 1934 (SARAIVA, 2004, p. 385). Seus interlocutores também colaboravam, enviando-lhe livros e revistas. De António Ferro possuiu *Teoria da Indiferença*, *Amadora dos fenómenos*, *A idade do jazz-band*, *Viagem à volta das ditaduras* (todos com dedicatória), *Leviana* e *Árvore de Natal* (sem dedicatória). De Fernando Pessoa, os livros *Poesias de*



Fernando Pessoa e Poesias de Álvaro de Campos. Ao lado da literatura, os assuntos versaram sobre música, dança, religiões, pintura, arquitetura, geografia, história, filologia e cultura popular, além de catálogos de livrarias portuguesas, gramáticas e dicionários. Assim, localizam-se títulos como *História do fado*, *Mobiliário artístico português*, *Os povos primitivos da Lusitânia*, *Exame da vida portuguesa*, *Subsídios para a história da música em Portugal*. São temas que mostram que Mário de Andrade meditava não apenas sobre a literatura, mas sobre a cultura portuguesa, situando-a entre seus componentes de pesquisa.

Associando o acervo pessoal à correspondência do escritor, cumpre informar que na **série correspondência passiva** localizam-se 84 cartas, subscritas por nove missivistas portugueses, a saber: José Osório de Oliveira (39 cartas), Gastão de Bettencourt (24 cartas), Antonio Ferro (6 cartas), Adolfo Casais Monteiro (4 cartas), Luiz Moita (4 cartas), Antonio Serpa (3 cartas), Carlos Queiroz (2), Jaime Cortesão (1) e Francisco Luís Amaro (1).

Os temas abordados na correspondência são:

- cumprimentos em cartões-postais e votos de boas festas natalinas;
- agradecimento por envio de livros e artigos;
- pedido e/ou notificação de envio e/ou recebimento de conferências, livros, periódicos e artigos;
- notificação de envio e/ou recebimento de listas de música;
- solicitação de listas de canções brasileiras;
- solicitação de ilustrações/fotografias representativas da cultura brasileira;
- convite para ir a Portugal;
- informações sobre projetos de livros e estudos da cultura luso-brasileira;
- comentários sobre *Belazarte*, *Malazarte*, *Macunaíma* e *Remate de Males*;
- considerações sobre a poesia de Cecília Meireles e Almada Negreiros;
- considerações sobre a música portuguesa;
- considerações sobre a situação política de Portugal;
- pedido de palestra sobre Fernando Pessoa;
- pedido de opinião sobre a revista *Atlântico*;
- pedido de colaboração para as revistas *Presença* e *Contemporânea*.

Quer do ponto de vista material, quer pelo seu significado na constituição do discurso poético-crítico do autor, a presença portuguesa no acervo pessoal de Mário de Andrade tem valor inestimável porque concretiza a realidade de um diálogo. Encontra-se abaixo registrada uma lista concernente à literatura e que conforma um pequeno dossiê circunscrito aos anos de 1900 a 1945. A baliza cronológica tem por intuito indiciar o interesse do autor de *Macunaíma* pela produção cultural sua contemporânea e identificar quais os traços da cultura portuguesa retiveram a atenção desse modernista e pesquisador contumaz.

A leitura que propus consiste essencialmente em reconhecer alguns significados de Portugal no pensamento de Mário de Andrade conforme enfeixados pelo seu acervo pessoal. Sob a camada da consciência crítica, o escritor sinaliza articulações com a cultura portuguesa, em torno da qual giraram muitos questionamentos e, ao mesmo tempo, abriram-se muitos caminhos.



Expõe-se abaixo um pequeno catálogo circunscrito aos periódicos e obras literárias ou histórico-literárias publicados entre 1900 e 1945:

A) Livros:

1. ALMEIDA, Afonso Lopes de. *Coisas do céu e da terra*. Lisboa: Portugália, 1944.
2. ANSELMO, Manuel. *Antologia moderna*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1937.
3. _____. *Caminhos e ansiedades da poesia portuguesa contemporânea*. Lisboa: Edições Cosmopólia, 1941.
4. BASTOS, Raquel. *Coisas do céu e da terra*. Lisboa: Portugália, 1944.
5. BRAGA, Teófilo. *História da poesia popular portuguesa*. Lisboa: Manuel Gomes, 1902.
6. CAMPOS, João. *Mar Vivo*. Porto: Presença, 1939.
7. CIDADE, Hernani. *Literatura portuguesa e a expansão ultramarina*. As ideias, os sentimentos, as formas de arte. Lisboa: Agência Geral da Colônia, 1943.
8. CORTESÃO, Jaime. *Cancioneiro popular*. Antologia precedida dum estudo crítico. Porto: Renascença Portuguesa, 1914.
9. FERRO, Antonio. *Amadora dos Fenômenos*. Porto: Imprensa Civilização, 1925.
10. _____. *Árvore de Natal*. Lisboa: Portugália, 1920.
11. _____. *A idade do jazz-band*. São Paulo: Monteiro Lobato & Co., 1923.
12. _____. *Leviana*. Novela em fragmentos. Lisboa: H. Antunes, 1921.
13. _____. *Teoria da Indiferença*. Lisboa: H. Antunes, 1921.
14. _____. *Viagem à volta das ditaduras*. Lisboa: Tip. da Empresa do Anuário Comercial, 1927.
15. FORJAZ DE SAMPAIO, Albino. *História da literatura portuguesa ilustrada*. [s/d]: [s/l.].
16. MONTEIRO, Adolfo Casais. *A poesia de Ribeiro Couto*. Porto: Edições Presença, 1935.
17. _____. *Manuel Bandeira. Estudo sobre sua poesia, seguido de antologia*. Lisboa: Editorial Inquérito, 1934.
18. _____. *Poemas do tempo incerto, 1928 a 1932*. Coimbra: Edições Presença, 1934.
19. _____. *Sempre e sem fim*. Porto: Presença, 1936.
20. _____. *Sobre o romance contemporâneo*. Lisboa: Inquérito, 1940.
21. NAVARRO, António de. *Ave de silêncio*. Lisboa: Portugália, 1942.
22. NEGREIROS, Almada. *Pierrot e Arlequim*. Personagens de teatro. Lisboa: Portugália Editora, 1925.
23. OLIVEIRA, António Correia de. *Minha terra*. Lisboa: Aillaud, 1917 (9 vols.).
24. OLIVEIRA, Carlos Lobo. *Alegria do céu*. Poemas de santidade. Lisboa: Ed. Imperio, 1936.
25. OLIVEIRA, José Osório. *História breve da literatura portuguesa*. Lisboa: Editorial Inquérito, 1939.
26. _____. *Brasileirismo de Machado de Assis*. Coimbra: Coimbra Editora, 1942.
27. _____. *Romance de Garrett*. Porto: T. Martins, 1935.
28. _____. *Oliveira Martins e Eça de Queirós*. Lisboa: Lusitânia, 1923.



29. _____. *Diário romântico*. Portugal: Editora Ática, 1932.
30. _____. *Exame da vida portuguesa*. Lisboa: Edições Ultramarinas, 1944.
31. _____. *Literatura Africana*. Lisboa: Divisão de Publicações e Biblioteca. Agência Geral das Colônias, 1944.
32. _____. *Pequena Antologia da moderna poesia brasileira*. Lisboa: Seção Brasileira do S. P. N., 1944.
33. OSÓRIO, Ana. *Voz do silêncio*. [s. l.]; [s.d.].
34. PESSOA, Fernando. *Poesias de Fernando Pessoa*. Lisboa: Editora Ática, 1943.
35. _____. *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Editora Ática, 1944.
36. PINTO, Álvaro. *Brasil Actual*. Lisboa: Seara Nova, 1935.
37. QUEIROZ, Carlos. *Homenagem a Fernando Pessoa*. Com excertos das suas cartas de amor e um retrato por Almada. Coimbra: Ed. Presença, 1936.
38. RODRIGUES DE OLIVEIRA, José. *Cancioneiro do mar*. Lisboa: Bertrand, 1940.
39. SIMÕES DIAS, José. *História da Literatura Portuguesa*. Lisboa: A. M. Teixeira, 1905.
40. SOBRAL, Maria da Luz. *Contos e lendas da nossa terra*. Porto: Gráfica do Porto, 1924.
41. TEIXEIRA GOMES, Manuel. *Carnaval Literário*. Lisboa: Seara Nova, 1939.
42. VIEIRA, Afonso Lopes. *Paixão de Pedro, o cru*. Lisboa: Sal da Costa: 1943.

B) Periódicos:

1. A Águia.
2. Atlântico.
3. Atlântida.
4. Claridade. Revista de Artes e Letras.
5. Portucale. Revista de Cultura.
6. *Presença*. Revista de Arte e Crítica.
7. *Revista Contemporânea*.
8. *Seara Nova*. Revista de Doutrina e Crítica.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. “O Movimento Modernista”. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002a. p. 231-255.

_____. “Feitos em França”. In: _____. *O empalhador de passarinho*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002b. p. 35-42.

ANDRADE, Mário de. “Uma suave rudeza”. In: _____. *O empalhador de passarinho*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002c. p. 69-74.



_____. *A Escrava que não é Isaura*. Discurso sobre algumas tendências da poesia modernista. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1925.

CANDIDO, Antonio. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. In: _____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985. p. 109-138.

CARVALHO, Ricardo Souza de. Um espelho do Brasil e de Portugal: Mário de Andrade e José Osório de Oliveira. *Scripta*. Revista do Programa de Pós-graduação em Letras e do Cespu, Belo Horizonte, Editora PUC- Minas, v. 11, n. 20, p. 207-213, 2007.

FERNANDES, Annie Gisele. Do Portugal no Brasil ao Brasil em Portugal: reflexão acerca do convívio intelectual na (e para a) afirmação da modernidade. *Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, n. 29, janeiro-junho, p. 116-130, 2013.

FROTA, Lélia (org.). *Carlos & Mário*. Correspondência completa de Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LOPEZ, Telê Ancona. A criação literária na biblioteca do escritor. *Ciência e Cultura*, São Paulo, v. 59, n. 1, janeiro-março, 2007.

_____. Mário de Andrade leitor e escritor: uma abordagem da sua biblioteca e da sua marginália. *Escritos V*, ano 5, n. 5. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, p. 53-75, 2011.

MELLO, Gilda de. *O tupi e o alaúde*: uma interpretação de *Macunaíma*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

MORAES, Marcos A. (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2001.

NUNES, Benedito. Mário de Andrade: as enfiaduras do modernismo. *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, v. 50, n. 126, p. 63-75, 1984.

SANTILI, Maria Aparecida. *Paralelas e tangentes*: entre literaturas de língua portuguesa. São Paulo: Arte & Ciência, 2003.

SARAIVA, Arnaldo. *Modernismo brasileiro e modernismo português*. Subsídios para a história das suas relações. São Paulo: Editora da Unicamp, 2004.

SOUZA, Raquel Madanêlo. *Convergências e Divergências*: revistas literárias em perspectiva. São Paulo: FFLCH/USP. Tese de doutorado, 2008.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Petrópolis: Vozes, 1972.



Recebido em 18/11/2016
Aprovado em 20/12/2016



Lições de versificação: Mário de Andrade, leitor dos parnasianos

Lessons of versification: Mário de Andrade, the parnasians reader

Ligia Rivello Baranda KIMORI¹

RESUMO: Nas páginas de obras parnasianas, brasileiras e francesas, pertencentes ao polígrafo Mário de Andrade, vemos o trabalho na sublinha, nota, levantamento de páginas, em grifos entre palavras ou destaque de sons, evidências que apresentam o estudo do leitor aplicado, o trabalho do crítico conhecedor de tratados de poesia e manuais, em busca do particular, na fuga do sistema estreito das regras do bom ver-sejar, mas que colhe soluções poéticas interessantes. As anotações revelam ainda o poeta que estuda lições de métrica, rima e estrofação, admira-se com a musicalidade dos vates e adquire, conforme a leitura avança, o controle dos versos enquanto construção. Conhecer a marginália de Mário de Andrade, pelo viés da Crítica Genética, permite notar o crítico e o artista que dialogam no traçado do lápis em anos de leitura a despeito do repúdio incisivo dos discursos modernistas em paralelo, na insistência em condenar os Mestres do Passado, parte inegável na formação do poeta da Pauliceia.

27

PALAVRAS-CHAVE: Mário de Andrade. Parnasianismo. Marginalia. Biblioteca de escritor.

ABSTRACT: In the pages of Parnassian's works, Brazilian and French, belonging to the polygraph Mario de Andrade, we see the work on the highlights, note, survey pages, in italics between words or prominent sounds, evidence that present the study of the applied reader, the work of the critical expert of poetry treaties and manuals, pursuing the particular, on the trail of the narrow system of good rime rules, but gathering interesting poetic solutions. The notes also reveal the poet studying metric lessons, rhyme and versification he looks up to the musicality of vates and acquires, as the reading progresses, the control of the verses while construction. Knowing the marginalia of Mário de Andrade, through the bias of the Genetic Criticism allows to notice the critic and the artist that dialogue in the pencil drawn in years of reading despite the rejection of modernist discourse in parallel, the insistence on condemning the Masters of the Past undeniable part in the formation of the Pauliceia poet.

KEYWORDS: Mário de Andrade. Parnassianism. Marginalia. Authors library.

O trabalho de reunir, transcrever e classificar a marginália traçada a grafite nos livros parnasianos brasileiros, pertencentes ao leitor Mário de Andrade, revela que as anotações –

¹ Doutoranda em Literatura Brasileira, sob orientação da Prof^a Dra^a Telê Ancona Lopez. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (FFLCH/ USP). São Paulo – SP – Brasil. CEP: 05508-080. Bolsista FAPESP. E-mail: lilofr@gmail.com



traços e cruzetas à margem de trechos, escólios, sublinhas, escansão de versos, comentários sobretudo no rodapé –, ligam-se à análise da estrutura dos poemas, ao destaque de soluções estilísticas, de procedimentos de versificação, da sonoridade na construção da frase e ao estudo do vocabulário. Percebe-se que o escritor-leitor alimenta projetos de ordem crítica, estuda e discute poesia. As notas de leitura, armazém de ideias, apresentam o leitor que deixa lembretes para si mesmo, o crítico co-autor que interfere na obra publicada, o poeta que visita formas alheias: marca, comenta, relaciona temas, títulos, estruturas.

Esse conjunto de livros ramifica-se em dois espaços: grande parte permanece no Acervo Mário de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP) desde 1968, onde se registra, entre livros e revistas, 17.624 títulos; os demais, sobretudo parnasianos franceses, foram enviados à Araraquara e figuram entre os 441 títulos que restaram dos 600, doados por Mário de Andrade, em 1943, em apoio ao projeto de uma Biblioteca Pública Municipal, proposto pelo prefeito Camilo Gavião de Souza Neves.

Com a classificação da marginália nos quarenta e sete títulos de vinte e quatro parnasianos, brasileiros e franceses, pertencentes ao poeta da *Pauliceia*, fica nítido o quanto o leitor se prepara, via estudos da versificação, ao mesmo tempo em que usufrui do prazer de procurar todos os sentidos da poesia. Nessa criteriosa e diligente leitura presa à análise dos parnasianos, materializada na marginália, firma-se o estudo de estruturas, da versificação, do vocabulário, da sonoridade, praticado por um poeta contestador, mas também interessado em enriquecer a própria poesia.

No esforço de se construir poeta, Mário estuda com determinação as lições de versificação escondidas nos versos parnasianos, mas reveladas pelo seu lápis de leitor, no esforço de captar elaborações literárias e linguísticas.

As obras, muito anotadas, revelam preferências do leitor, como o segundo soneto de “Musa impassível” à p. 58 de *Esphinges*, de Francisca Júlia:

“Ó Musa, cujo olhar de pedra, que não chora,
Gela o sorriso ao labio e as lágrimas estanca!
Dá-me que eu vá contigo, em liberdade franca,
Por esse grande espaço onde o impassível mora.”

Nota MA: “*Bilac nunca fez versos melhores do que estes. São a última palavra do parnasianismo. A primeira quadra é duma tal perfeição técnica, que nada há que a supere*”

O entusiasmo não prejudica a objetividade do crítico, no questionamento de recursos adotados pelos parnasianos, no destaque de imprecisões, exageros, da reincidência de temas e do lugar-comum. Essa postura mostra-se, por exemplo, no comentário crítico na página de guarda do mesmo livro de Francisca Júlia:

Nota MA: comentário:

Em todo caso ainda prefiro F. Julia nos sonetos frios às poesias que os precedem. Aqui aparecem as famosas ideias poéticas: flores ao leão das águas, mergulhadores a buscar perolas e aos quais o poeta se compara... Um horror. A alma gemebunda da mulher aparece.



O aplicado leitor toma uma espécie de aula de poesia, deixando patente que conhece versificação e é capaz de perceber a falta de harmonia nos versos, os temas circulares, o desequilíbrio entre forma e assunto. Percebe-se no leitor que para, esmiúça expressões, flagra vocábulos inusitados e se admira com rimas e onomatopeias, a busca de soluções poéticas. Cada anotação realça as possibilidades de diálogo com o texto impresso, essencial para o crítico e artista Mário no estudo da versificação, seja nas alternativas sugeridas ao poeta lido, seja na minúcia de tentar perceber os meandros da criação do outro, escolhas métricas e jogos com sons e rimas. Nas margens dos parnasianos, está o leitor que expõe repetições, o poeta apurando sua escrita, o crítico irônico que não se furta em apontar o exagero nos versos, os excessos vocabulares e “os qualificativos trombetas do parnasianismo”, como anota em *Poesias*, de Olavo Bilac, no rodapé de “Delenda Carthago”, à p. 42. No trabalho com o lápis, examina construções na página de “Parthenon”, de Martins Fontes (*Verão*, 1917):

P.14-15:

Notas MA:

1. Palavra sublinhada no v. 105: “E entra no Parthenon (1), calmo e risonho!” e anotação: “(1) *É Partenão ou Pártenon que se diz*”; estudo da sonoridade.
2. Palavra sublinhada no v. 107: “– Viverás no delubro (2) do teu sonho!” e anotação do significado: “(2) *Templo pagão*”; estudo do vocabulário parnasiano;
3. Sublinhada repetição de palavra nos v. 106 e 111, unidas por traço na margem direita;
4. Traço à margem esquerda dos v.112-115;
5. Construção sublinhada no v.119 e expoente (3) remetendo ao comentário no rodapé:

“Deixa o presente misero e tristonho,
E entra no Parthenon (1), calmo e risonho!
Pois este é o premio com que te contemplo:
– Viverás no delubro (2) do teu sonho!

Templo de todos os Artista! Templo
Sem rival, sem igual e sem exemplo,
Que, em frente ao sol, na acropole de Athenas,
Majestatico, em extasis, contemplo!

Depois de tantas, tão amargas penas,
Já que á sombra do claustro te condemnas,
Aprende a amar, nos mestres do passado,
O culto heróico das paixões serenas.

E, celebrando o teu apostolado,
Entôa aos Deuses, com fervor sagrado,
Deante da perfeição e da grandeza,
O teu hymno de amor e exilado:” (3)

(3) *Um verso bastante imperfeito. Não ha a relati-/-vidade necessaria entre amor e exilado. Seria preciso/ então dizer-se: ‘O teu hino de amante e de exilado’ ou/ ‘O teu hino de amor e de exilio’ o que não daria/ no métrô./ Esta poesia não é mais que o desenvolvimen-/-to fanhoso e extemporâneo dos famosos octossíla-/-bos da “Profissão de fé” de Bilac. Aliás, o que ma-/-cula principalmente êste livro é essa, talvez/ inconsciente, mania de imitar o grandíssimo poeta./ As recordações, principalmente oracionais, são legião./ Na pg 14 ha duas vezes contemplo em rimas./ Si em emplo não existem quatro rimas o A./ de vera não a colocar, pois não quer êle para/ o verso ‘a jaça do menor defeito’.*



Cada apontamento vinca a análise minuciosa dos poemas. Registros à margem de estrofes, ou mesmo nas entrelinhas, realçam a cadência dos versos; conhecedor da versificação, Mário de Andrade emprega terminologia específica. Ao mesmo tempo, denuncia a rigidez parnasiana no emprego de palavras magníficas, raras; na obrigação de escrever em certo tom altivo, no uso de moldes inflexíveis para qualquer tema escolhido, como quando discute no rodapé de “Marabá”, de Martins Fontes, à p.20:

“Hotel de Deus”, sozinho, no escampado,
O umbuzeiro se insula, como um templo.
Alto e redondo, ele se torna baixo;
E assim, rojando os ramalhões cachudos,
E’ tecto, é pão, é fonte querenciosa,
Acarinhando os órfãos da pobreza,
Arvore Mãe de todas as misérias!
E o boiadeiro, quando o vê, murmura:
– “Ai, ai, umbú! – Ai, ai, Deus te conserve”!
E se pergunta alguém: – “Por que suspira?”
Lhe responde o caboclo, descobrindo-se:
– “De pena delle, por viver tão só!”

Nota MA: É mentira. O caboclo não/ respondia com o decassílabo.

A palavra empresta ao verso sonoridade. Os jogos ritmados dos poetas da estética de Banville incitam o jovem leitor, estudioso da música, a extrair os movimentos sonoros distribuídos nas contagens métricas ou escolher, com precisão, termos que guardam musicalidade e tipos de escansão que desvelem harmonia entre assunto e forma.

Em seu método de estudo, o leitor prepara, estrategicamente, na folha de rosto ou página de guarda de livros, um pequeno índice permitindo-lhe consultas futuras, ou melhor, franqueando a si próprio o acesso ao manuscrito seu – suas notas de trabalho –, acoplado ao texto impresso. Nesse índice, transcreve versos, sinaliza páginas, esboça comentários, como testemunha a folha de rosto de seu exemplar de *Versos da mocidade*, de Vicente de Carvalho:

Nota MA: comentário:

“(1) Quando falar dos versos soltos recordar que já nas Ardentias (Canto de corsários) o poeta os fazia regulares. ~~não pré~~ Ah! snr. V. de C. “E é bem melhor a morte etc pg 13”

O leitor não é, de fato, jejuno. Quando aprecia um poema, observa-lhe a estrutura, pois conhece bem o estilo parnasiano. Tem argumentos para julgar. Discípulo bem preparado, discute em pé de igualdade com os mestres, imune aos efeitos das rimas preciosas ou das palavras grandiloquentes que tanto impressionavam os leitores brasileiros, nessa época. É o que firma na folha de rosto de *Marabá*, de Martins Fontes:

Nota MA:

6 M.F. felizmente já não é parnasiano. Tem mesmo/ falhas de metrificação (licenças, perdão) que demons-/tram por um lado o cansaço do artista. É assim/ que



Simeão ora tem 3 ora 2 sílabas. Ora, não vejo/ razão para tais licenças, em quem metrifica. Si/ escolheu um verso, si seu poema é preparado in-/telectualmente, mesmo/ sem ser parnasiano, mesmo/ sem procurar rimas ricas e outras tolices parnasia-/nas (e o snr M.F. não nas abandonou inteiramente))/saiba talhar como artista que pretende/ ser, submeta-se á metrica que escolheu, e não/ fraqueje, sinão é falho, é pouco artista, é/ desleixado.

Mário de Andrade leu certamente Antoine Albalat, *Le travail du style* (1903), obra que doou, em 1943, à Biblioteca Pública Municipal de Araraquara, junto de *A formação do estilo* e *A arte de escrever* – traduzidos para o português na década de 1910 –, atualmente ausentes da coleção. Não restou nenhum livro de Albalat na biblioteca de Mário no IEB, que guarda, no entanto, o *Tratado de versificação* (1910), de Bilac e Guimarães Passos, com anotações do leitor que reconhece, nas sublinhas e traços à margem que apõe ao exemplar, as constâncias – sobretudo, rítmicas e vocabulares – nos poemas parnasianos adotados como exemplo no manual de regras para o bom versejar.

A leitura destes tratados, o exame minucioso de cada verso, a análise comparativa de poemas e poetas legaram ao leitor um arsenal de lições de versificação. Nas anotações de leitura, não externa simples impressões; comporta-se como um crítico em suas observações:

P. 210: “CVII”

Nota MA: barras de escansão e comentário:

“Dani|el, da caverna dos le|ões”

Mau verso para um parnasiano!

As barras de escansão marcam o mau uso da métrica, identificam o leitor com o lápis na mão que traceja a contagem silábica no verso de Raimundo Corrêa, à p.210 de *Poesias*. O comentário reforça a desaprovação, o que sinaliza a presença de um conhecedor dos padrões de versificação dos parnasianos, com autonomia para criticá-los. Assim, repete em *Marabá*:

P.22:

Nota MA: Comparação sublinhada no v.276, remetendo ao comentário no rodapé:

Ouriçando os punhaes, que são ferrões.

Não são ferrões, são espinhos/ M.F. explica punhais dizendo/ que são ferrões. Não são! É mentira!/ Mas precisava de rima aguda.

O livro torna-se, para ele, arquivo de descobertas, sujeitas a aplauso ou censura e, dessa forma, as marcas autógrafas constituem formas de dialogar com a matéria impressa. A leitura não segue sem reflexão. Anotações evidenciam o trabalho que percorre páginas e estabelece critérios, como faz no rodapé da parte III de “Na floresta da água negra”, longo poema de Martins Fontes (*Verão*, 1917):



P. 54-55:

Notas MA:

1. Círculo à margem esquerda dos v.93-96, 97-100, 101-104;
2. Correção da pontuação no v.98;
3. Expoente (1) no v. 96, remetendo ao comentário no rodapé:

Hora de aparições! Hora de pesadelos,

- Que tivestes talvez sem nunca os descreverdes...
Em que a Yara penteia os húmidos cabellos,
A coma vegetal dos seus lindos cabellos verdes! (1)

Dizem que essa mulher misteriosa parece

- Surgir, desabrochar por encanto divino ! ,
Como uma orchidea enorme, uma flor que se houvesse
Transfigurado ao luar num corpo feminino!

Grande, joven e bella, essa imagem humana,

- Cujá nudez radiosa a natureza encerra,
Incarnando o vigor da flora americana,
É a Musa do Brasil, o symbolo da terra!

- (1) *Uma quadra má. O segundo verso é aí poste/ ou martelo, prejudicando a poesia e o encanto com/ essa desnecessária chamada á realidade do/ leitor que, encantado, se alentara voando ás paragens idealistas do sonho. Mas o A. precisava duma rima/ em erdes para os cabelos verdes da iara. Esses des-/ vios de atenção são sempre prejudiciais, perturbando/ a atenção do autor e perturbando a vivacidade da/ narrativa, a continuidade da eloquência. O ultimo verso/ da quadra não é mais que o alongamento, em frase belos/ termos, dos húmidos cabelos do verso antecedente. Não é/ a primeira vez que o A. assim pratica neste aliás/ estupendíssimo poema. Mas é ma prática, são alonga-/ mentos perniciosos e fastidiosos. Não ha mais aquela/ elocução inteiriça e natural que prende e inebria./ O A. com a portentosa imaginação que tem, e o brilho da/ sua eloquencia, particularmente oratoria, refugiria/ fácilmente a tal senão. Repetições desse gênero, in-/ teiramente desnecessários, ha notoriamente á pg 44 na/ 3ª quadra, o quarto verso; pg 46, 2ª quadra, 3º verso; pg 46, 2ª quadra, 4º verso; pg 46, 3ª quadra, 4º verso; pg 48, 3ª quadra, 4º verso; pg 50, 3ª quadra, 4º verso, e na pg 51, 1ª quadra, 2º hemistíquio do 1º verso*

32

O leitor indica, página a página, versos que revelam as repetições incessantes do parnasiano. Fica perceptível o trabalho paciente e determinado de avançar e recuar na leitura, apurando semelhanças entre os poemas e decifrando desvios. As indicações, no rodapé, conduzem às estruturas colhidas e descritas na nota:

Pág. 44 (3ª quadra, v.4): “De faixas côr de chumbo e nimbo côr de cobre.”

Pág. 46 (2ª quadra, v. 3): “Crebros murmurios, repetidos estalidos,”

Pág. 46 (2ª quadra, v.4): “– O barulho orchestral das aguas e das aves.”

Pág. 46 (3ª quadra, v.4): “Resumbra, ainda algum tempo, o gottejar das chuvas.”

Pág. 48 (3ª quadra, v.4): “Da corcova lombar das serras e dos montes.”



Pág. 50 (3ª quadra, v.4): “Que esse iman trescalante entontece as abelhas.”

Pág. 51 (1º quadra, v. 1): “Caules descommunaes, hartos cernes robustos,”

“Crebros” – “repetidos”, “ressumbrar” – “gotejar”, “trescalar” – “entontecer”, assim como outros pares de palavras que ocupam cada verso, têm significado idêntico. Como denuncia o leitor, esses termos nada acrescentam ao verso: são unicamente dispostos como procedimento vazio de construção, reiterado como fórmula. O leitor, atento às escolhas poéticas, percebe que o recurso, quando aproveitado como mera solução formal, não traz aos versos o encadeamento de ritmo e sentido, o que só acontece na relação estreita entre assunto e escolhas estéticas.

Mário de Andrade estuda cada estrutura. Toda técnica apreendida contrapõe-se a feitura do verso moderno. Paradoxalmente, fornece ao poeta em formação a possibilidade do verso livre, no desvio de padrões rígidos, nas tentativas de colher outros sons e palavras, no metro que se constrói na exceção. O estudo das formas parnasianas colabora na construção de certa concepção de poesia, quando alça o poeta a outros planos.

Como discute Paulo Henriques Britto, no artigo “O natural e o artificial: algumas reflexões sobre o verso livre”:

Quando examinamos a maneira como o verso livre foi proposto nos primórdios do modernismo brasileiro, e também como foi recebido pelos leitores e críticos, fica claro que o que estava em jogo era nada menos do que o próprio conceito de poesia. Para os tradicionalistas — os parnasianos, a Academia Brasileira de Letras, o leitor médio da época —, a expressão “verso livre” era um oxímoro. Negar o metro, negar a rima, defender a posição de que cada poeta deveria inventar sua própria forma cada vez que compunha um poema, eram propostas encaradas como ataques ao que havia de mais essencial na poesia. (BRITTO, 2014, p. 29).

33

Mesmo com a postura radical do primeiro tempo modernista que não quer “saber do lirismo que não é libertação”, como sublinha Bandeira em “Poética”, de 1922; no poeta moderno Mário, percebe-se que “o verso livre não representava a ausência de técnica, e sim uma nova técnica”, como lembra Paulo Henriques Britto (2014, p. 29).

O poeta da *Pauliceia desvairada* mostra-se livre para adotar medidas ou reinventar metros, apropriando-se de formas, tateando achados de sua leitura cerrada, como anuncia no “Prefácio interessantíssimo”:

“Mas não desdenho balouços dançarinos de redondilhas e decassílabos. Acontece a comoção caber neles. Entram pois às vezes no cabaré rítmico dos meus versos. Nesta questão de metros não sou aliado; sou como a Argentina: enriqueço-me” (ANDRADE, 2013, p. 66)

As anotações de leitura de Mário de Andrade no conjunto de obras parnasianas brasileiras e francesas pertencentes à sua biblioteca são manuscritos do crítico que põe em prática conhecimentos técnicos de quem palmilhou tratados de versificação, sabe bastante a



respeito de estilo e é capaz de comparar autores e textos. Mas são também manuscritos do poeta que se apropria de versos, sugere modificações, e impõe a criação do artista quando a poesia do outro, enquanto matriz, o faz poetar. Este é caso do belo poema de feição parnasiana que o seu lápis deixa na página de rosto dos *Versos da mocidade*, de Vicente de Carvalho:

“Estes meus versos sem valor sem brilho
São meus versos enfim, nada me acalma
mais do que lê-los no viver que trilho
São o reflexo ardente de minha alma
Estes meus versos sem valor sem brilho
São pálidos, embora... eu os adoro
São maus, mas são um bálsamo um conforto
Quando neles transponho no papel a dor que choram!
Um pedaço da vida que eu transporto
São pálidos embora... eu os adoro
Deixe oh mundo que eu ria e sonhe em verso
As ilusões que a vida não suporta
E enquanto eu percorrer-te o teu trilho adverso
São eles maus, não pálidos que importa!
Deixe oh mundo que eu ria e sonhe em versos
Os sonhos dourado que eu tracei na terra
Foram-se uns após outros pouco a pouco sem cessar”.

Nas entrelinhas dos versos parnasianos, toma forma um poeta moderno. O trabalho da escrita, partindo das consistentes estruturas colhidas nos mestres do passado, propicia uma poesia outra, que se observa, traz controle à construção das estrofes, fomenta a técnica para o desenho planejado dos versos brancos e livres. Aperfeiçoando-se, crítico, o leitor-poeta apropria-se das soluções alheias: a marginalia traduz um processo de formação que deixou vestígios nas páginas parnasianas.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, M. *Poesias completas*, v. 1 e 2. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

BILAC, O. *Poesias*. 4. ed. Rio de Janeiro/ São Paulo/ Belo Horizonte: Livraria Francisco Alves, 1909.

BRITTO, P. H. O natural e o artificial: algumas reflexões sobre o verso livre. *Elyra – Revista da rede internacional Lyracompoetics* n. 3, p. 27-41, 2014. Disponível em: <http://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/40> . Acesso em: 07 nov. 2016.

CARVALHO, V. *Versos da mocidade*. Porto: Livraria Chardron, 1912.

CORRÊA, R. *Poesias*. Lisboa: Livraria Antonio Maria Pereira, 1910.



MARTINS FONTES. *Marabá*. Santos: Instituto D. Escholastica, 1922.

SILVA, F. J. *Esphinges*. Porto: Bentley Junior & Comp, 1903.

Recebido em 09/11/2016
Aprovado em 19/12/2016



Matrizes da criação, o amor e o Belo, em “Girassol da madrugada”

Matrices of creation, love and the Beauty in "Girassol da madrugada"¹

Cristiane Rodrigues de SOUZA²

RESUMO: No grupo de poemas “Girassol da madrugada”, do *Livro azul* (1941), de Mário de Andrade, além de ser estabelecido o diálogo com a produção artística popular, o encontro dos amantes redesenha o amor descrito em *Fedro*, assim como se aproxima de considerações de *Fédon*, resgatando o tema clássico, por meio do envolvimento suave e da contemplação mútua de dois amantes saciados. Para compreender como as leituras dos textos, ao lado da atualização da nossa cultura, dão base aos versos do poeta, o presente estudo aproxima o primeiro poema do grupo de suas fontes, a saber, os livros Platon. *Phèdre* ou la beauté des ames. Traduction intégrale et nouvelle avec notes suivie du traité de Plotin sur Le Beau par Mario Meunier. Paris: Payot, 1922 e Platão. *Fédon*, diálogo sobre a alma e morte de Sócrates. Tradução de Ângelo Ribeiro, com prefácio de Leonardo Coimbra. Rio de Janeiro; Porto: Annuario do Brasil; Renascença portuguesa, 1920, exemplares da biblioteca do escritor preservados no IEB-USP. Com atenção à marginalia do autor de *Macunaíma*, registrada no volume de *Fédon*, assim como à presença, na biblioteca, do exemplar *Phèdre*, sem anotações e marcas de leitura, é possível compreender como a herança clássica contribui para o processo de criação do lirismo amoroso do modernista.

PALAVRAS-CHAVE: Processo criativo. Poesia. Platão. Mário de Andrade. Schiller.

ABSTRACT: In "Girassol da madrugada", published in *Livro Azul* (1941), by Mário de Andrade, in addition to establishing dialogue with popular artistic production, the moment of love redraws the love described in *Phaedrus*, as well as some *Phaedro*'s consideration, rescuing the classic theme, through the gentle involvement and mutual contemplation of two lovers. To understand how the readings of the classical texts, along with the retaken of our culture, helps the writing of the verses, the present study approaches the first poem of the group from their sources, namely the Platon books. *Phèdre or the beauté des ames*. Traduction intégrale et nouvelle avec notes suivie du traité de Plotin sur Le Beau by Mario Meunier. Paris: Payot, 1922 and Plato. *Phaedo*, dialogue on the soul and death of Socrates. Translation by Ângelo Ribeiro, with preface by Leonardo Coimbra. Rio de Janeiro; Porto: Annuario do Brasil; Portuguese Renaissance, 1920, books of the writer's library preserved at IEB-USP. With attention to the notes of the author of *Macunaíma*, recorded in the volume of *Phaedo*, as well as to the presence in the library of *Phèdre*, without annotations and marks of reading, it is possible to understand how the classical texts contributes to the process of creation of the loving lyricism of the modernist.

KEYWORDS: Creative process. Poetry. Platão. Mário de Andrade. Schiller.

Livro azul

¹ O artigo é resultado de pesquisa de Pós-Doutorado realizada no IEB-USP, sob a supervisão da Profa. Dra. Telê Ancona Lopez (Processo FAPESP número: 2013/25992-6).

² Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS – Três Lagoas – MS – Brasil. CEP 79603-011. Pesquisadora na Universidade de São Paulo – USP – Instituto de Estudos Brasileiros – IEB – São Paulo – SP – Brasil. CEP: 05508-115. E-mail: c_rodrigues17@yahoo.com.br.



O *Livro azul*, publicado em 1941, como parte do volume *Poesias*, é formado pelos grupos de poemas “Rito do irmão pequeno”, de 1931, que abre a obra, “Girassol da madrugada”, do mesmo ano, e “O grifo da morte”, de 1933. João Luiz Lafetá reconhece a técnica precisa do autor maduro a dominar o verso livre, na obra que forma, ao lado dos “Poemas da negra” (1929) e dos “Poemas da amiga” (1929-1930), de *Remate de males* (1930), “a melhor parte de uma das vertentes da poesia de Mário”, marcada pela visão íntima do país e das pessoas, a penetrar de maneira “doce e lenta no interior das coisas”. O estudioso acredita ainda que, assim como nos versos do livro de 1930, o poeta do *Livro azul* procura o silêncio e a invisibilidade, revelados, de maneira discreta, por palavras líricas, como o modernista afirmou em carta a Manuel Bandeira. Lafetá vê, na quietude e na tendência à alusão, presentes nos poemas, “os devaneios do repouso”, já que, como os grupos da Negra e da Amiga, o eu lírico idealiza e deseja uma “sobreelevação acima dos tumultos terrenos” (LAFETÁ, 1986, p. 161; 163-165).

O tom azul, que aparece no título do livro, como lembra Lafetá, é cor da serenidade, em que “o mundo imaginado é posto antes do mundo representado, em que o conhecimento poético precede o conhecimento racional dos objetos”, estando presente, nos poemas do livro, na medida em que indicam uma “fenomenalidade mínima”, ditada pelo tom dos versos, a representar uma “imaginação evanescente, que reduz o ser pensante ao mínimo dos mínimos” (LAFETÁ, 1986, p. 166-167).

A evanescência, a desmaterialização, o espírito religioso dos textos, todas essas características funcionam como projéteis lançados contra uma cultura que se torna cada vez mais instrumentalizada, desprezando as outras dimensões do ser humano: a serenidade diante da morte, os prazeres do erotismo, a fruição do ócio, a meditação desapegada das finalidades. [...] O caráter regressivo não constitui, neles, qualquer má positividade, permeada de ideologia; ao contrário, o clima que se desprende dos textos é tão propositalmente “irreal”, a direção que seguem é tão forçada no rumo do sonho, que eles se erguem como verdadeiros antípodas das relações sociais existentes [...]. (LAFETÁ, 1986, p. 171).

37

Graça dourada

Um dos tons evanescentes do livro é de “Girassol da madrugada” (1931), grupo formado por sete poemas curtos, dedicado a R. G., homem ou mulher desconhecidos, como se pode conferir, em carta de Mário de Andrade a Murilo Miranda, de 17 de junho de 1941.

[...] Tive mesmo que mudar definitivamente a dedicatória do Girassol da Madrugada. Tenha paciência mas não posso mesmo dedicar esse poema senão a quem o inspirou. Tanto mais que se puser o R. G. das iniciais, há duas cartas minhas a amigos que poderão futuramente identificar essas letras. Não sei ainda se porei as iniciais ou deixo o poema sem dedicatória. Mas decididamente não posso dedicar esses versos a outra pessoa, me causa transtorno psicológico muito desagradável. (ANDRADE, 1981, p. 84).



Nos versos do primeiro poema do grupo, tem lugar a dança amorosa que envolve os dois amantes, no passo vagaroso e terno do amor consumado.

I

De uma cantante alegria onde riem-se as alvas uiaras
Te olho como se deve olhar, contemplação,
E a lâmina que a luz tauxia de indolências
É toda um esplendor de ti, riso escolhido no céu.

Assim. Que jamais um pudor te humanize. É feliz
Deixar que o meu olhar te conceda o que é teu,
Carne que é flor de girassol! sombra de anil!
Eu encontro em mim mesmo uma espécie de abril
Em que se espalha o teu sinal, suave, perpetuamente.

(ANDRADE, 2013, p. 460)

No poema, assim como nos grupos amorosos de *Remate de males*, se a procura dos corpos desenha o diálogo da dança, a fala articulada pertence apenas ao eu-lírico, que se dirige ao amado, envolto, no entanto, em silêncio. O enlace dos dois acontece, antes, por meio do olhar do eu que percebe no outro a alegria clara das uiaras, dada pela assonância da vogal aberta – “riem-se as alvas uiaras” –, riso que, próximo das águas, é também “escolhido no céu”, numa união de contrários. A visão percebe no amado, portanto, algo dos rios que guardam o contentamento das sereias brasileiras, alvas, como a uiara apresentada por Mário, em *O Turista Aprendiz*. Ao mesmo tempo, refletido pela “lâmina” da água – ou pelo olhar-lagoa do eu lírico –, ele se mistura ao vagar indolente da luz do Sol que a percorre. Assim, num espelhamento, o amado está fora e dentro da água, constituindo-se numa espécie de Uiara ou de Narciso que, no entanto, tem a forma do Sol, presente na flor, capaz de hipnotizar o amado, levado a sentir em si a luz comedida do outono – “sinto em mim mesmo uma espécie de abril” –, no momento em que está próximo do astro-amante que, apesar de inatingível e sublime, brilha ao alcance das mãos, nas águas, como se, finalmente, o eu lírico mariodeandradino pudesse apreender de leve, pela vista, sem o ímpeto do desejo arrebatador da paixão, mas no ritmo do amor-*philia*, a imagem da dona ausente, que parece chamá-lo, por meio da quentura intermitente da luz nas águas, enamorando o olhar.

A luz híbrida do outono, presente no mês de abril, estação que está entre o verão e o inverno, nem forte, nem fraca, suave como a luz entrecortada nas águas, é ainda a explicitação do sentimento de intermitência que está presente no ser múltiplo do eu lírico, desde *Pauliceia desvairada* – “Intermitentemente no meu coração arlequinal” –, sobreposição de opostos que se mostra ainda na figura do amante, a oscilar entre a sombra e a luz, a água e o sol, trazendo em si mesmo, num jogo de espelhos, o que está no interior daquele que o observa. A contemplação amorosa do eu lírico é também apreensão do Belo artístico, tomado, por sentir em si, no jogo de olhares, pelo estado de indolência do outro, presente no balanço hipnótico do reflexo de águas e das luzes. Dessa forma, o olhar amoroso se aproxima da arte, na medida em que se anuncia a contemplação semelhante ao êxtase artístico.

O amado, refletido nas águas do rio, ornamentadas com a preguiça da luz – “E a lâmina que a luz tauxia de indolências/ É toda um esplendor de ti” –, além de repetir o gesto de Narciso, da tradição clássica, lembra ainda a deusa das águas, Oxum, de origem africana, numa sobreposição de heranças formadoras do caráter brasileiro. Filha mais velha de Iemanjá,



entidade ligada à tradição clássica das serias e também à figura popular das Uiaras, a bela Orixá pode ser aproximada ao amante do poema, porque, vaidosa e sedutora, carrega joias de ouro – que lembram a luz do Sol incrustada no reflexo da água – e tem sempre na mão um espelho em que pode se olhar. Além disso, é representada pela cor amarela³, a mesma cor do girassol, presente nas vestimentas usadas no seu ritual, e está sempre próxima de rios, em que mora, ou de lagoas.

De acordo com Reginaldo Prandi, os mitos da tradição oral africana estão, no Brasil, materializados em objetos rituais, em canções, nas cores das roupas, nos ornamentos e nas danças religiosas (PRANDI, 2001, p. 19), assim como na presença de orixás, “deuses que receberam [...] [do] Ser Supremo a incumbência de criar e governar o mundo, ficando cada um deles responsável por alguns aspectos da natureza e certas dimensões da vida em sociedade e da condição humana” (PRANDI, 2001, p. 20). Uma dessas entidades é Oxum, mulher que “preside o amor e a fertilidade, é dona do ouro e da vaidade e senhora das águas doces” (PRANDI, 2001, p. 22).

Quando o mundo foi criado e os Orixás ganharam diferentes reinos, o Ser Supremo Olodumare deu a Oxum “o zelo pela feminilidade/ riqueza material e fertilidade das mulheres. Deu a Oxum o amor” (PRANDI, 2001, p. 398). Sua força vem da sedução e da afabilidade, numa conjunção de opostos. Dentre os vários amados a que se entregou, foi mulher de Ogum, senhor do ferro e da guerra, e também de Xangô, dono do trovão e da justiça. Um dos mitos conta que Ogum foi seduzido pela dança da deusa – “Oxum dançava como o vento/ e seu corpo desprendia um perfume arrebatador/ [...] Ela dançava, o enlouquecia./ Dele se aproximava e com seus dedos sedutores/ lambuzava de mel os lábios de Ogum” (PRANDI, 2001, p. 322). Sua dança de amor, seguida de perto por passos de Ogum, foi aplaudida pelos Orixás. Além do envolvimento com Ogum, senhor da guerra, maldoso com as mulheres e agressivo, ela apaixonou-se por Xangô, senhor do fogo, com temperamento intranquilo e com pendor para a luta. Há diferentes narrativas que mostram a aproximação do Orixá a Oxum. Numa primeira versão, ele a seduz com suas riquezas, encantando a moça por ser “atrevido e charmoso”. Já em outra, é Oxum quem seduz o homem, com riquezas que a mulher possuía, dando a ele tudo o que tinha, única forma de conquistar o belo “jovem tocador de tambor” (PRANDI, 2001, p. 335) que a rejeitara inicialmente.

Apesar do amado, em “Girassol da madrugada”, aproximar-se da figura de Oxum, nos versos, diferente dos primeiros grupos de poemas amorosos de *Remate de males*, não se deseja mais o amor que “se compõe feito uma luta”, como é afirmado no segundo poema da série. Assim, apesar de ser invocada a figura de Oxum, por meio da beleza do amado, o par amoroso, diferente do Orixá africano, não quer mais o amor guerreiro simbolizado por Ogum e Xangô, subvertendo o mito. Da mesma forma, ao abrir mão da luta amorosa, abandona um dos elementos das Danças Dramáticas, expressão popular que marca poemas de amor de Mário de Andrade.

Ao lado da cor amarela, presente na luz do Sol sobre as águas e na flor, está o azul rarefeito, lembrado pela alusão, no poema à árvore do anil – “Carne que é flor de girassol! sombra de anil!” –, mistura de cores que remete a outra entidade africana, Logum Edé, filho de Oxum e de Erinlé, que carrega, em uma metade de seu ser, as qualidades da mãe e, na outra, a herança do pai, sendo “metade rio, [...] metade mato” (PRANDI, 2001, p. 136).

³ Agradeço à Angela Teodoro Grillo por ter apontado a aproximação da cor amarela do girassol à cor que representa Oxum.



Assim, numa extensão do caráter da deusa, os traços de seu filho, que carrega também o espelho, presente, no poema, como a lâmina da água do rio, compõe o ser misterioso do amado, tingido pela duplicidade de Logum, “metade homem, metade mulher” (PRANDI, 2001, p. 137), desejado e possuído, em um dos mitos, por Oxóssi, ao vestir-se com as roupas de sua mãe. Assim, a beleza de um dos Orixás mais bonitos, que detém os encantos de Oxum, seduz o eu lírico do poema, numa duplicidade feminina e masculina semelhante àquela do andrógino, descrito por Platão em *O banquete*.

Assim, é na entrega ao amado híbrido – feminino, no gênero da flor, mas masculino, no nome de girassol –, que o eu lírico experimenta o amor pleno. A suavidade do amado está na sua carne que, no lugar da voluptuosidade, detém o frescor de pétalas, assim como o entrecortado diáfano da sombra do anil, árvore que, por meio de suas raízes suspensas como uma cortina, deixa, aos poucos, entrar raios de sol, entremeados por descanso. No entanto, ao mesmo tempo em que possui a forma passiva da flor, pronta a receber a fecundação, como a mulher do conto “O besouro e a rosa”, dos *Contos de Belazarte*, de Mário de Andrade, o amado, ao se entregar, mantém índole ativa, por meio da cor amarela incisiva, próxima do Sol apolíneo. Dessa forma, a dança amorosa se desenha entre o eu lírico e o homem-mulher, trajado de ouro, próximo da beleza de Oxum e de Logum.

A entrega de amor vem envolta em ritmo bem construído, marcado pela sonoridade dos fonemas. No primeiro verso – “De uma cantante alegria onde riem-se as alvas uiaras” –, depois do repicado festivo construído pela repetição do “t”, em “cantante”, seguida pelo som agudo do “i”, em posição tônica – “alegria onde riem-se” –, há o espraçamento solar das vogais abertas de “alvas uiaras”. A alternância que se prolonga, principalmente na primeira estrofe, entre a vogal “i”, em posição tônica, e as nasais e vogais abertas, recriam um movimento sonoro de subida (no som agudo da vogal), entremeado da satisfação que a distensão dada pelas vogais abertas causam, desenhando, no plano sonoro, a suave alternância entre almejar o amor e, ao mesmo tempo, satisfazer-se com a presença de quem se deseja, recriando, ainda, a intermitência do sol nas águas e do trançado das raízes do anil.

Na melodia do primeiro poema de “Girassol da madrugada”, o movimento solto dos versos longos é interrompido por palavras que aparecem em isolamento, como o vocábulo “contemplação”, separado por duas vírgulas, e “assim”, seguido pelo ponto. A primeira, palavra longa, marcada pela nasal “ão”, típica da fala brasileira, ganha destaque, por aparecer depois do repicado da “cantante alegria” e da abertura clara de “alvas uiaras” e se estende, abrandada, às nasais de “lâmina” e “indolência”, até ser interrompida pela nota grave – “esplendor” – que traz quentura ao movimento do desejo, reverberando, ainda, na nasal de “Assim”, palavra muito significativa, no seu insulamento, a fechar o processo de contemplação, por meio da constatação da beleza: “assim”⁴.

A cor sonora da sílaba tônica de “esplendor” está também no vocábulo que contém seu contrário: “pudor”, numa rima interna que liga a abertura à timidez, seguida do pedido do eu lírico, que roga para que a vergonha ou a falta de coragem para a entrega não humanizem o amado, próximo da divindade de Oxum e de Logum – “Que jamais um pudor te humanize”. Dessa forma, o pudor, ao reverberar no vocábulo “flor”, nega sua própria timidez, já que vai em direção aos traços da planta que se abre, desavergonhada, num olhar entregue. Além disso, o amado carrega, no amarelo das pétalas, a luz do ouro de Oxum a brilhar, por meio da vogal

⁴ Lafetá mostra como o vocábulo “assim” forma, em seu isolamento, o gesto a indicar o que se vê: “[...] O poeta [...] faz quase um gesto com a mão, como se quisesse imobilizar o quadro em sua beleza” (LAFETÁ, 1986, p. 186-187).



aberta da tônica de “girassol”, fonema quase único, nos versos, acompanhado, apenas, da vogal tônica de “Te olho”, assumindo, na materialidade sonora, a abertura do círculo solar e floral, assim como a transcendência suave das folhas da flor, de forma a atualizar a metáfora.

A música dos versos aproxima-se ainda da música religiosa de origem africana, estudada por Mário de Andrade, que participou, inclusive, de cerimônia de fechamento de corpo, durante sua viagem etnográfica ao Nordeste, no intuito de compreender essa expressão cultural. Com base em seu trabalho de pesquisa e em leituras, o estudioso escreveu a conferência “Música de feitiçaria no Brasil”, em 1933, lida depois na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro e no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, como lembra Oneyda Alvarenga (ALVARENGA, 1983, p. 11). No texto, as considerações do musicólogo sobre a cadência da música religiosa africana nos levam a pensar no poema “Girassol da madrugada”.

De acordo com Mário, há três desenvolvimentos rítmicos, na nossa “música de feitiçaria”. Nas expressões religiosas de “origem imediatamente africana”, é comum a “violência do ritmo rebatido, [em que] um pequeno motivo rítmico é repetido centenas de vezes, de forma a provocar a obsessão”, que dá lugar, de acordo com o estudioso, à coreografia e à dança, como pode ser conferido, em pontos de Oxum, por exemplo, em que a melodia é acompanhada pela repetição da célula rítmica. A segunda maneira do ritmo não induz ao bailado, por ser formada por melodias livres, próximas do recitativo, em algumas vezes, “de andamento lerdo, [...] eminentemente dubitativos, [que] deixam o ser eminentemente indeciso, vago, cismarento”, apresentando-se, em outras vezes, de forma mais incisiva, sem “vagueza rítmica”. Já a terceira “consiste em introduzir episodicamente no decorrer duma linha fortemente ritmada, pequenos acrescentamentos de tempo, em geral um tempo, o que desloca perturbadoramente os acentos e o compasso” (ANDRADE, 1983, p. 37; 39-40).

41

Como afirma Lafetá, em “Girassol da madrugada”, “a linguagem se desata, os versos crescem e correm um para o outro, fluentes, obedecendo a um ritmo respiratório tão naturalizado e coloquial quanto artístico e ‘invisível’” (LAFETÁ, 1986, p. 183). A naturalidade do ritmo a esconder a fatura técnica, em versos que parecem soltos, indecisos e lentos, contém algo das melodias livres da música de feitiçaria, capaz de levar ao estado de indecisão do corpo, afastando o eu lírico da clareza racional.

A camada sonora [de “Girassol da madrugada”] tem muitas sutilezas. Se o ritmo discreto potencia e modula o ritmo da linguagem coloquial, as assonâncias, as aliterações, as pausas e a entoação dos versos ajudam a compor a música que sublinha e de certo modo dissolve o sentido lógico. (LAFETÁ, 1986, p. 186).

Assim, por meio da sonoridade, além de atualizar a capacidade entorpecedora da música de feitiçaria, no poema em que o amado se aproxima das formas de Oxum e de Logum, o abandono do sentido lógico mostra o eu lírico entregue ao que está além da racionalidade, às formas do ingênuo, representadas, no poema, pela flor, das quais fala Schiller.

Além da aproximação às melodias livres da música de feitiçaria, percebe-se que, por baixo do efeito natural dos versos, sua organização, por meio do trabalho preciso do poeta, é realizada de forma a reproduzir os acrescentamentos de tempo da música religiosa negra, na



sua terceira forma rítmica, apontada por Mário de Andrade, como se pode conferir, por meio do desdobramento da análise realizada por João Luiz Lafetá.

O estudioso, detendo-se na primeira estrofe do poema, mostra como os versos se organizam no uso de células rítmicas próximas de pés gregos. Por meio da observação das sílabas tônicas, presentes na sétima, na décima, na décima terceira e na décima sexta sílabas do primeiro verso, Lafetá aponta quatro anapestos lentos e solenes – “De uma canTAN/te aleGRI/a onde RI/em-se as AL/vas uiAras”⁵. Já o verso seguinte, num contraste, é “mais movimentado, mais vivo e rápido, formado por dois jambos, um anapesto e outro jambo” – “Te O/lho co/mo se DE/ve oLHAR” –, sendo ainda finalizado pela palavra “contemplação”, que forma um péon quarto, pé métrico presente também no início do primeiro verso – “De uma cantante” –, ambos ligados pela lentidão que ressalta o conteúdo semântico.

O estudo de Lafetá, assim, mostra a presença, no poema, da herança clássica. No entanto, o desenho dos versos aproxima-se também da quebra da regularidade, própria de um dos modelos rítmicos de origem africana, apontados por Mário, em *Música de feitiçaria no Brasil*, construída nas linhas que remetem a Orixás da religião africana. No esquema proposto por Lafetá, a solenidade do primeiro verso é cortada pela alegria e vivacidade, mas, além disso, na justaposição de três jambos curtos, intercalados por um anapesto, há a sensação de “pequenos acrescentamentos de tempo” que “desloca[m] perturbadoramente os acentos e o compasso”, inseridos em meio à “linha fortemente ritmada” (ANDRADE, 1983, p. 40) dos versos, quase um requebro, feito da organização de pés gregos.

Nos dois últimos versos da estrofe, Lafetá vê o mesmo modelo de intercalação constante de pés gregos, já que são formados pela alternância regular jambo/ péon quatro/ jambo/ péon quatro – “E a LÂ/mina que a LUZ/ tauXI/a de indoLÊN/cias” –, do primeiro verso, que tem continuidade no primeiro seguimento do segundo, feito de jambo/ péon quatro/ jambo – “É TO/da um esplendDOR/ de TI”. O estudioso percebe a inversão de padrão na última parte do verso, formada por um dátilo, um troqueu e um jambo – “RIso esco/LHido /no CÉU”, classificando-a como “surpreendente”. Tendo isso em mente, podemos afirmar que a surpresa constatada pelo estudioso compõe, junto com a organização dos primeiros versos, o requebro dado pelo deslocamento da regularidade do compasso, própria da música de feitiçaria.

Assim, entre o balanço da África antiga, trazido ao Brasil por meio da escravidão, e o ritmo grego, herança que recebemos da colonização europeia, está a identidade múltipla do brasileiro, procurada pelo modernista que, em seus versos, ao lado da retomada do ritmo africano religioso, remete à tradição clássica, conhecida por Mário, inclusive, por meio de suas leituras rigorosas de poetas parnasianos⁶.

De acordo com Schiller, diferente das civilizações atuais que, no seu desenvolvimento, divididos entre o sensível e o racional, acabaram abandonando “a natureza através da sofisticação, antes de poderem retornar a ela pela razão” (SCHILLER, 2002, p. 35), os gregos uniam “a juventude da fantasia à virilidade da razão” (SCHILLER, 2002, p. 36).

[Na civilização grega antiga], por mais alto que a razão se elevasse, trazia sempre consigo, amorosa, a matéria, e por fina e rente que a cortasse, nunca a mutilava. Embora decompusesse a natureza humana e a projetasse, ampliada em suas partes,

⁵ A barra divide os anapestos, jambos e péons quatro dos versos.

⁶ As leituras dos parnasianos realizadas por Mário de Andrade podem ser conferidas nos trabalhos de mestrado e de doutorado de Ligia Rivello Baranda.



em seu magnífico círculo divino, não a dilacerava, mas a mesclava de maneiras diversas, já que em deus algum faltava a humanidade inteira. (SCHILLER, 2002, p. 36).

Dessa forma, por meio do compasso grego, o eu lírico se aproxima, no poema, da totalidade dessa civilização, como a define Schiller, almejada, nos versos, também, por meio do encontro de pares de simetrias, como o amado e seu reflexo no espelho da água, a invocar Narciso, Oxum e Logum, ou os olhares dos amantes, pessoas separadas, em sua individualidade, mas que possuem, em si, algo do outro – “É feliz/ Deixar que o meu olhar te conceda o que é teu” –, assim como por meio do encontro da flor terrestre do Girassol, parte do ingênuo sensível presente na natureza de que fala Schiller, e da razão apolínea do astro solar que a ilumina, sem causar, nela, no entanto, o fechar pudico do olhar. O encontro amoroso, portanto, parece harmonizar as partes do homem moderno fragmentado, multiplicidade que marca o poeta, em seu traje de arlequim, assim como as partes do país que procura apreender, por meio de estudos, pesquisas e pela escrita da obra literária.

Eternamente acorrentado a um pequeno fragmento do todo, o homem [atual] só pode formar-se enquanto fragmento; ouvindo eternamente o mesmo ruído monótono da roda que ele aciona, não desenvolve a harmonia de seu ser e, em lugar de imprimir a humanidade em sua natureza, torna-se mera reprodução de sua ocupação, de sua ciência. [...] A letra morta substitui o entendimento vivo, a memória bem treinada é guia mais seguro que gênio e sensibilidade. (SCHILLER, 2002, p. 37).

Assim, é no encontro amoroso, a carregar em si a contemplação da arte, que o poeta acena com a completude desejada, próximo, dessa forma, do pensamento de Schiller, que acredita ser a educação estética a única maneira de unir, no ser humano, as partes da razão e do sensível.

Dessa forma, se em “Poemas da negra” o poeta buscou na mulher incorporada à natureza aquilo que ele, ao lado da razão deixava escapar, numa fuga angustiada, finalizada pelo desfazimento da união efêmera dos contrários, o eu lírico de “Girassol da madrugada” pode sorver, na calma do amor suave, o encontro que o livraria da separação do sensível e do racional que, se foi fundamental para o progresso civilizatório, como lembra Schiller, é um estado em que “o predomínio da faculdade analítica rouba necessariamente a força e o fogo à fantasia” (SCHILLER, 2002, p. 39), ou seja, à criação poética, aproximando o amor do movimento de criação artística.

O interesse de Mário na cultura grega pode ser percebido por meio de sua biblioteca, preservada no Instituto de Estudos Brasileiros da USP, já que, entre outros livros, nela, estão presentes os volumes Platon. *Phèdre* ou la beauté des ames. Traduction intégrale et nouvelle avec notes suivies du traité de Plotin sur Le Beau par Mario Meunier. Paris: Payot, 1922 e Platão. *Fédon*, diálogo sobre a alma e morte de Sócrates. Tradução de Ângelo Ribeiro, com prefácio de Leonardo Coimbra. Rio de Janeiro; Porto: Anuario do Brasil; Renascença portuguesa, 1920. Com atenção à marginália registrada no volume de *Fédon*, assim como à presença, na biblioteca, do exemplar de *Phèdre*, sem anotações e marcas de leitura, é possível compreender como a herança clássica contribui para o processo de criação do lirismo amoroso de “Girassol da madrugada”.



Em *Fedro*, Sócrates dialoga com o belo rapaz, partindo de considerações feitas por Lísias, homem que acredita ser melhor “alguém ceder às instâncias de quem não lhe dedica amor a entregar-se a quem o ama de verdade” (PLATÃO, 2011b, p. 61). Para decidir se o amor é benéfico ou não, o filósofo, na conversa com o moço, procura defini-lo, alinhando-o, num primeiro momento, aos desejos da carne e à intemperança, de forma a colocá-lo em contradição à “procura do bem”, e concordando com Lísias.

No entanto, mais adiante, ao reconhecer que “se Eros é um dos deuses ou algo divino, como realmente é, de nenhum jeito poderá ser pernicioso” (PLATÃO, 2011b, p. 99), Sócrates resolve fazer uma retratação (ou palinódia), já que se descobriu em erro, encantado que estava pelo brilho da própria teia argumentativa – “Foi mentira quando eu disse que, tendo o jovem um apaixonado, é preferível entregar-se a quem não lhe dedique amor, por delirar o primeiro e ser o outro equilibrado” (PLATÃO, 2011b, p. 103). Nesse segundo modo de pensar, para Sócrates, o delírio amoroso é o mesmo que está presente no dom da profecia, só podendo ser, portanto, louvável, já que ela é benéfica aos homens. Além disso, o estado alterado está presente ainda na arte da palavra, que se manifesta por meio das musas, não podendo, por isso, ser considerado malfazejo.

Quando [o delírio] se apodera de uma alma delicada e sem mácula, desperta-a, deixa-a delirante e lhe inspira odes e outras modalidades de poesia que, celebrando os numerosos feitos do passado, servem de educar seus descendentes. Porém, quem se apresenta às portas da poesia sem estar atacado do delírio das Musas, convencido de que apenas com o auxílio da técnica chegará a ser poeta de valor, revela-se, só por isso, de natureza espúria, vindo a eclipsar-se sua poesia, a do indivíduo equilibrado, pelo do poeta tomado de delírio. (PLATÃO, 2011b, p. 105).

44

Dessa forma, o delírio que invade o peito do apaixonado é o mesmo que forma o impulso lírico, uma das partes da poesia, ao lado da técnica artística, como lembra Mário de Andrade, no “Prefácio interessantíssimo” de *Pauliceia desvairada*, citando o poeta belga Paul Dermée – “Arte, que, somada a Lirismo, dá Poesia” (ANDRADE, 2013, p. 63). Assim, se estão invadidos pelo delírio o verdadeiro poeta e quem ama, os versos de “Girassol”, enquanto busca dar forma ao amor definido em *Fedro*, está se aproximando do Belo.

Para a compreensão de “Girassol da madrugada”, é importante aproximarmos considerações de Schiller às duas formas de compreender o amor, como estão em *Fedro*, visto, inicialmente, na fala do filósofo grego, como maléfico, já que estaria associado aos desejos carnavais, sendo, depois, considerado um bom sentimento, por ser semelhante ao delírio que inspira profecias e a escrita literária.

De acordo com Ricardo Barbosa, o filósofo alemão acredita que, “para o homem vir a ser o que é, ou seja, aquilo para o que foi determinado pela natureza e pela razão, [...] deve percorrer três níveis: o físico, o estético e o moral” (BARBOSA, 2004, p. 41-42). No primeiro nível, o ser humano apresenta total sujeição à natureza, desejando-a ou temendo-a. Essa fase, na forma como é descrita por Schiller, é semelhante à descrição feita em *Fedro* da entrega amorosa aos apetites naturais do corpo, na primeira definição socrática do amor. Já o segundo nível do desenvolvimento humano, denominado estético, por Schiller, aproxima-se da segunda maneira com que o filósofo grego define o sentimento.

O segundo nível [para Schiller], o da contemplação estética – ‘a primeira relação liberal do homem para com a natureza que o cerca’ – é a mediação que torna possível sua transição do físico ao moral, pois o livra da necessidade que o acorrenta



ao estado físico: ‘o desejo destrói seu objeto, a contemplação não o toca’. O prazer do desejo não se confunde com o da contemplação, pois neste não há desejo. Ele se satisfaz com a ‘mera representação’ do objeto, ‘indiferente diante da existência do mesmo’. À base da contemplação está assim o que para Kant era a condição fundamental para o ajuizamento do belo: a atitude *desinteressada*. (BARBOSA, 2004, p. 42, grifos no original).

Os versos de “Girassol da madrugada”, por meio do encontro amoroso, constroem uma representação do segundo nível do desenvolvimento humano, como apontado por Schiller, na medida em que se configura como contemplação – “Te olho como se deve olhar, contemplação” –, numa atitude próxima da indiferença, desejada longamente por Mário de Andrade, que pôde conferi-la nas atitudes do homem com maleita, descrito em *O Turista Aprendiz*, base da compreensão do Belo.

Ao mesmo tempo, os versos estão associados ao amor descrito na palinódia de Sócrates, em *Fedro*. De acordo com o filósofo, o sentimento é despertado quando, por meio do olhar, a beleza terrena é capturada, fazendo lembrar o belo do mundo das ideias. Esse contato com a beleza, que pode fazer o não iniciado procurar o prazer animalesco que macula (PLATÃO, 2011b, p. 119), quando travado pelo iniciado, “que tantas coisas belas já contemplou no céu”, ao ver na feição de um jovem algo do divino, “fixando a vista no objeto, venera-o como a uma divindade”, ao encontrar, no outro, as qualidades do deus a que se filia – “Os acompanhantes de Zeus procuram um amado de alma igual a Zeus” (PLATÃO, 2011b, p. 119-123). Em “Girassol da madrugada” o amor e a beleza do outro, assim como em *Fedro*, são encontrados por meio da visão do eu lírico, que contempla o girassol, flor aberta também numa espécie de olhar. Além disso, como os iniciados descritos por Sócrates, no lugar de se entregarem ao amor de ímpeto animalesco, os amantes do modernista veneram-se como divindades, vendo-se como Narcisos, Oxuns e Loguns um nos olhos do outro, num espelhamento que mostra terem em si a parte da divindade que enxergam no par.

Sócrates, ao descrever para Fedro como se estabelece o amor entre dois seres, lembra que aquele que ama, depois de ter percebido, pelos olhos, no amante, algo de “aspecto divino” (PLATÃO, 2011b, p. 119), tem sua alma tomada por “ebulição e efervescência” (PLATÃO, 2011b, p. 121) e sente, assim como Zeus, ao se apaixonar pelo jovem Ganimedes, a fonte da “corrente do desejo”, com suas ondas, enchendo-o completamente até extravasar, atingindo o ser amado.

De seguida, como um sopro, ou melhor, um som que, ao incidir em corpos sólidos e lisos, retorna ao ponto de partida: assim também, pelo caminho dos olhos refluí para o amado a corrente da beleza, via de acesso natural para chegar à alma, que ela enche inteiramente [...], enchendo de amor, no mesmo passo, a alma da criatura idolatrada. Sim, ele também ama, porém [...] é incapaz de explicar o que se passa [...], não sabe dar a razão do seu padecimento, por não perceber que ela se vê no seu amante como num espelho; [...] deseja-o ardentemente, como é desejado, por haver do seu lado a imagem refletida do amor. (PLATÃO, 2011b, p. 131).

O eu lírico do poema de Mário de Andrade é tomado pelo esplendor divino das águas do rio de Oxum, numa “corrente do desejo”, no encontro com o amado, sentindo-se a diluição da água do outro, a amar pelos olhos. Como na descrição de Sócrates, o amor extravasa e precisa dar ao outro o que veio dele mesmo – “que o meu olhar te conceda o que é teu” –,



sentindo em si a marca do amado – “encontro em mim mesmo uma espécie de abril/ Em que se espalha o teu sinal”, num jogo amoroso de espelhamento. Além disso, no quarto poema da série, o momento noturno de amor é marcado por “búzios e bumbas e tripúdios invisíveis/ Porque a divindade muito naturalmente virá”, em que o curso do rio amoroso atinge o outro, por meio de “búzios” instrumento de sopro, de uso religioso, invocando o som amoroso que parte do olhar do amante, ao mesmo tempo em que, ao lado de bumbas, forma parte de instrumentos da música de feitiçaria, a evocar os deuses do enlace amoroso.

Se o encontro com o outro, tal como descrito por Sócrates, pode ser relacionado ao segundo nível da evolução humana, mostrada por Schiller – o estético –, os trechos de outro livro de Platão, *Fédon*, ligam-se ao nível moral, terceiro patamar descrito pelo filósofo alemão, em que se vai além da junção do sensível e da razão.

[De acordo com Schiller], na complacência da contemplação livre inaugurei portanto minha racionalidade sem ter deposto ainda minha sensualidade. Fiz a importante experiência de que sou mais e tenho mais em mim do que uma mera força passiva, e comecei a exercitar uma forma superior [...]. Mais um nível adiante e eu ajo porque agi, ou seja, quero porque conheci [...]. Aqui, no terceiro nível, deixo a sensibilidade totalmente atrás de mim, e me elevei à liberdade dos espíritos puros. (SCHILLER, 2009, p. 116).

No texto que reproduz o debate entre o filósofo e alguns amigos, momentos antes da execução de sua pena, Sócrates procura provar a imortalidade da alma, associando-a ao que não perece e mostrando-a diferente do corpo, que se degrada depressa. Ao fazer isso, quer valorizar a atitude do filósofo que procura não se submeter apenas a desejos corporais, como acontece quando o ser humano se entrega a “amores selvagens” (PLATÃO, 2011a, p. 117), como se pode conferir por meio do trecho a seguir, único assinalado, por Mário, em seu exemplar, com dois grifos na lateral direita, com o lápis.

Para a raça dos deuses [depois da morte] não é permitido passar os que não praticaram a Filosofia nem partiram inteiramente puros, mas apenas os amigos da Sabedoria. É por isso, meus caros Símiias e Cebes, que os verdadeiros filósofos se acautelam contra os apetites do corpo, resistem-lhes e não se deixam dominar por eles; não têm medo da pobreza nem da ruína de sua própria casa, como a maioria dos homens, amigos da riqueza, nem temem a falta de honrarias e a vida inglória, como se dá com os amantes do poder e das distinções [...]. (PLATÃO, 2011a, p. 121).

No entanto, nos versos de “Girassol”, não aparece o desejo de ascensão à etapa moral de que fala Schiller ou o estágio de pureza descrito por Sócrates, nos trechos grifados, em *Fédon*. Ao contrário, sem deixar de lado a experiência sensível, os amantes realizam o encontro amoroso e sagrado, em que, fora do tempo mundano, retiram do corpo a pureza sem impaciência. Dessa maneira, o amor, em “Girassol”, é semelhante ao estado do eu lírico, no poema XXXIII, de *Losango cáqui*, aberto por citação de Platão – “Prazeres e dores prendem a alma no corpo [...]”. Consequentemente, é impossível a ela chegar pura nos infernos” –, mas desenvolvido de maneira a negá-la – “Meu gozo profundo ante a manhã sol [...] / Já estou livre da dor... / Mas todo vibro da alegria de viver// Eis porque minha alma inda é impura” (ANDRADE, 2013, 180-181).



REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Oneyda. Introdução. In: ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. Introdução e organização de Oneyda Alvarenga. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-memória, 1983. p. 11-21.

ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. Introdução e organização de Oneyda Alvarenga. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-memória, 1983.

_____. *Poesias completas*. Vol 1. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

_____. *Cartas de Mário de Andrade a Murilo Miranda (1934-1945)*. Organização de Raúl ANTELO. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

BARBOSA, Ricardo José Corrêa. *Schiller & a cultura estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed., 2004.

LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

PLATÃO. *Fédon*. Texto grego de John Burnet; tradução de Carlos Alberto Nunes; editor convidado Plínio Martins Filho; coordenação de Benedito Nunes e de Victor Sales Pinheiro. Belém: ed. UFPA, 2011a.

_____. *Fedro*. Texto grego de John Burnet; tradução de Carlos Alberto Nunes; editor convidado Plínio Martins Filho; coordenação de Benedito Nunes e Victor Sales Pinheiro. Belém: ed. UFPA, 2011b.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. Ilustrações de Pedro Rafael. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. Trad. de Roberto Schwarz e de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. *Cultura estética e liberdade*. Organização de Ricardo Barbosa. São Paulo: Hedra, 2009.

Recebido em 12/11/2016
Aprovado em 23/12/2016



Um banquetinho ao rés-do-chão e *O banquete* para edição. Obra inacabada?¹

**A trivial banquet for the newspaper and *O banquete* prepared for a book.
Unfinished work?**

Lilian Escorel de CARVALHO²

RESUMO: Este artigo decorre de *O banquete de Mário de Andrade: edição fidedigna e estudo genético*, pesquisa de pós-doutorado por mim realizada entre 2010 e 2012, com bolsa FAPESP, vinculada ao projeto temático *Estudo do processo de criação de Mário de Andrade nos manuscritos de seu arquivo, em sua correspondência, em sua marginalia e em suas leituras*, FAPESP/IEB/FFLCH -USP, coordenado pela Profa. Dra. Telê Ancona Lopez. *O banquete*, obra interrompida pela morte do autor, mas fundamental no âmbito de suas ideias estéticas, ficou restrita a uma publicação póstuma de 1977. O texto então estabelecido por Jorge Coli e Luiz Dantas não pôde contar com as contribuições da crítica genética, que permite elucidar fases da criação, bem como estabelecer o diálogo dela com outros documentos do processo criativo do autor. Em minha pesquisa, propôs-se novo estabelecimento do texto, a partir do confronto das versões nos manuscritos de Mário de Andrade com a versão na edição de Jorge Coli e Luiz Dantas. O texto por mim fixado foi acompanhado de um dossiê genético e de uma apresentação para a nova edição. Este artigo corresponde à reescritura desta apresentação.

PALAVRAS-CHAVE: Mário de Andrade. Manuscritos. Edição de texto. Crítica Genética. Obra inacabada.

ABSTRACT: This article is derived from *O banquete* [The banquet] by Mário de Andrade: text edition and genetic study, post-doctoral research made by me between 2010 e 2012, sponsored by FAPESP and linked to the thematic project Study of Mário de Andrade's creative process in the manuscripts of his archive, in his correspondence, in his marginalia and in his readings, FAPESP/IEB/FFLCH -USP, led by Prof. Dr. Telê Ancona Lopez. *O banquete* [The banquet], work remained unfinished due to the author's death, but fundamental for his aesthetics ideas, was restricted to a posthumous edition in 1977. The text established then by Jorge Coli and Luiz Dantas could not count on the genetic criticism contributions, which enable to elucidate the creation phases and connect them with other writing documents of the author's creative process. In my research, a new text edition was proposed, comparing Mario de Andrade's manuscripts versions with the text presented in Jorge Coli's and Luiz Dantas's edition. A genetic dossier and an essay presenting the new edition followed the text established by me. This article corresponds to a rewriting of such essay.

¹ Pesquisa de pós-doutorado, *O banquete de Mário de Andrade: edição fidedigna e estudo genético* (2012), realizadas com bolsa FAPESP e sob a orientação de Telê Ancona Lopez (IEB-USP).

² Doutora em Letras, Literatura Brasileira, pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Pós-doutorado em Literatura Brasileira, no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP). Tese, *A revista francesa L'Esprit Nouveau na formação das ideias estéticas e da poética de Mário de Andrade* (2008), e pesquisa de pós-doutorado, *O banquete de Mário de Andrade: edição fidedigna e estudo genético* (2012), realizadas com bolsa FAPESP e sob a orientação de Telê Ancona Lopez (IEB-USP).



KEYWORDS: Mário de Andrade. Manuscripts. Text edition. Genetic criticism. Unfinished work.

Em 16 de junho de 1943, em carta ao jovem escritor Fernando Sabino, Mário de Andrade, ao tratar do romance *Café*, inacabado, traz a primeira menção ao que viria a ser *O banquete*, obra também inacabada no arquivo do escritor:

“Me lembrei de um livro de combate, que se chamaria *Vademecum para os artistas de boa-intenção*, uma espécie de divagações sobre estética, arte, o artista, funcionalidade da arte, do artista, da obra-de-arte. Guarde pra você o que estou lhe contando. Se trata apenas de um projeto muito vago, de que nada está escrito, só imaginado em desordem. E se você contar vai ser esse sofrimento chato de todo dia a gente escutar ‘E o *Vademecum* como vai?’, coisas assim. [...] Seria um livro como o de Tolstoi³, nada científico mas cheio da minha verdade pessoal, de grande violência moral, drástico: ou o artista é honesto ou é filho da puta. Coisas assim, mas sem palavra feia. Em todo caso, não sei nada e nem a você dou o direito de me perguntar nunca ‘Em que ficou o projeto do *Vademecum*’, te mando naquela parte”.

(SABINO; ANDRADE, 2003, p. 112-113).

O projeto ganhou materialidade. Concretizou-se em uma pasta com poucas anotações de trabalho, conforme se verifica no arquivo do escritor no dossiê d' *O banquete*. De cartolina rosa, desbotada, com o título *Vademecum* a lápis azul e grifo duplo, a pasta reúne notas que ensaiam o título do livro de combate e apontam assuntos a serem desenvolvidos. Lá está, sem data, a grafite, em uma folha destacada de bloco, o nome confidenciado a Fernando Sabino: *Vademecum/para os/Artistas de Boa Intenção (Título do Livro)*. Também sem data, mas provavelmente anterior, acha-se o plano de um livro, *Arte*, em uma folha de papel jornal. Notas avulsas, a maioria com a chamada *Vademecum*, destacam temas como pintura e assunto, obra de arte, moral estética e artística, funcionalidade da arte. *Vademecum/Funcionalidade da Arte* é o único apontamento com a data assinalada, remetendo a criação, *in statu nascendi*, para agosto de 1943.

Pouco depois, setembro desse ano, em carta novamente ao escritor mineiro, Mário não comenta sobre o projeto *Vademecum*, mas discute noções relacionadas. Abordando *A Marca*, novela então concluída por Fernando Sabino, chama a atenção do jovem escritor para o problema da participação do artista na sociedade:

“Só um problema existe pra um momento humano da vida como este que estamos vivendo: *quem não é por mim, é contra mim*. Nem você, nem nenhum artista, poderá nem que queira não participar. Existem duas forças mais uma vez empenhadas em luta de vida ou de morte, digamos mais ou menos eufemisticamente: a força da coletividade e a força da chefia. Ou você não-conformistamente se inclui na coletividade ou conformistamente se vende à chefia. De forma que si V. escreve 'A Marca' e ainda por cima arreia a sua obra-de-arte de tão grandes elementos de beleza

³ Mário de Andrade refere-se provavelmente ao *O que é arte?*, do autor russo. Em sua biblioteca, acha-se a edição em italiano, anotada por MA: TOLSTOI, Leone. *Che cosa é l'Arte?*. Milano: Editori Fratelli Treves, 1916.



e encantação, queira ou não queira, você está servindo a uma das duas forças que lutam. [...] Você pode não participar da vida, mas a sua obra, si não for um elemento do seu combate (o que é nobre), será elemento pro combate dos outros.” (SABINO; ANDRADE, 2003, p. 144, grifos nossos).

O assunto, “complexo por demais”, conforme Mário de Andrade previne, vincula-se ao que ele denomina funcionalidade da arte e arte de combate. Opõe-se a arte pura e arte social. São ideias que se cruzam nos arquivos da criação do escritor e em textos publicados por ele. Além da correspondência e do registro nas notas para *Vademecum*, estão desenvolvidas em artigos mencionados pelo próprio Mário a Fernando Sabino, quando este, ao concordar com a não validade da arte pura, lhe critica o ser “conscientemente besta”:

“Mas quem mandou ser apenas conscientemente besta! Isso de fato não tem graça nenhuma pro intelectual brasileiro. [...] Porque positivamente não se trata de ser besta, nem é besta um Carlos Drummond de Andrade escrevendo os poemas que está fazendo agora, nem posso me qualificar de besta nessa seriação de páginas sofridas que estão em 'Cultura Musical', na 'Elegia de Abril', no 'Movimento Modernista', na 'Atualidade de Chopin', nas crônicas musicais de agora e enfim no prefácio do Otávio.”⁴ (SABINO; ANDRADE, 2003, p. 143).

Estas ideias também se prolongam em leituras, que nutrem anotações de trabalho. A sentença “Quem não é por mim, é contra mim”, destacada no início da carta, por exemplo, repete-se em nota que integra o dossiê d' *O banquete*. Autógrafo a grafite, o apontamento está em folha de bloco, anexado ao artigo “A independência do artista”, de Antonio Rangel Bandeira, publicado em dezembro de 1943 n' *O Estado de S. Paulo*. Favorável à arte pura, a matéria, lida e recortada pelo escritor modernista, suscita-lhe anotações marginais e oito notas apensas, que aqui transcrevo:

“Antonio Rangel Bandeira/ A nota (1)”; “Problema da/ funcionalidade/ da arte/ Ant. Rangel Bandeira/ Por as palavras de Rangel/ Bandeira na boca de Sioma-/ ra Ponga, e discuti-las Jan-/ João e Pastor Fido”; “Quem discute / com Siomara o/ remodernismo poetico / brasileiro é Pastor/ Fido”; “Arte social/ não existe/ Arte de combate/ sim”; “Arte Pura”; “Profissão Artística”; “Quem não é por mim/ é contra mim”; “Esta surgindo”⁵

Destinadas para *O banquete*, as notas, como se verifica, tratam dos mesmos assuntos esboçados para o projeto *Vademecum*, mas marcam uma distinção: a presença de

⁴ As crônicas a que Mário alude são aquelas que passara a escrever semanalmente, desde maio do mesmo ano da carta, no rodapé “Mundo Musical” na *Folha da Manhã*. O prefácio foi dedicado ao *Ensaio do nosso tempo*, do poeta e crítico Otávio de Freitas Júnior, publicado em agosto de 1943.

⁵ BANDEIRA, Antonio Rangel. A independência do artista. [O Estado de S. Paulo. São Paulo, 23 dez. 1943]. Matéria extraída de periódico; Notas MA; notas de trabalho apensas. Em ANDRADE, Mário de, *O banquete*, São Paulo, [1944-1945], Série Manuscritos Mário de Andrade, Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP. Classificação do manuscrito feita por mim sob coordenação de Telê Ancona Lopez no Projeto Temático FAPESP/IEB/FFLCH-USP: *Estudo do processo de criação de Mário de Andrade nos manuscritos de seu arquivo, em sua correspondência, em sua marginalia e em suas leituras* (2007-2011).



personagens. Então, o que era um “projeto muito vago”, “só imaginado em desordem”, evolui para a ficção em um diálogo.

No dossiê d' *O banquete* está a pasta *Vademecum*, mas não estão os primeiros rastros do diálogo ficcional. Estes, na verdade, localizam-se fora do dossiê, em *Da tradução poética*, manuscrito que incorpora folhas, reaproveitadas, em que se leem os nomes de alguns personagens – “*Felix de Cima*”, “*Janjão*”, “*Sarah Mendelssohn*”, “*Siomara*” –, e a cogitação do título: “*O Banquete (O nome não será pretensioso?)*”.

Embora sem data, essas anotações aproximam-se de “Os Tanhaeuseres”, crônica em que três personagens, um político, um capitalista e um artista, reúnem-se para ouvir um concerto em uma cidade fabular. São Felix de Cima, subprefeito de Mentira, Johny Mendelssohn, um milionário, e Jó, um pintor. Publicada em fevereiro de 1944 no “Mundo Musical”, na *Folha da Manhã*, “Os Tanhaeuseres” foi uma espécie de ensaio para *O banquete*, que estreou três meses depois no mesmo espaço, onde desde 1943 Mário de Andrade escrevia crônicas sobre o assunto indicado no título do rodapé, mas também sobre o que mais o interessasse. Explicando à amiga-discípula Oneyda Alvarenga a presença de artes alheias à música em sua coluna, o professor dizia: “no meu mundo musical há de tudo”. No próprio rodapé, ele destacara a abrangência temática, afirmando: “[...] fujo mais uma vez das semibreves, embora não do Mundo Musical *que é a vida*, para tratar de um caso do Modernismo.”⁶

Durante quase dois anos, de maio de 1943 a fevereiro de 1945, Mário de Andrade reuniu no “Mundo Musical” um conjunto de 87 crônicas, compreendendo as séries “Do meu diário”, “Vida do cantador”, “Arte inglesa” e “O banquete”. Esta última, a mais longa delas, foi publicada, com intervalos, entre 4 de maio de 1944 e 22 de fevereiro de 1945, sendo interrompida pela morte do autor em 25 de fevereiro.

Movido por um espírito libertário e inconformista, Mário de Andrade fez do rodapé musical seu campo de batalha. Não mais do moço de 1922, mas do homem maduro, que se revê nos anos 1940 e se acha em crise, revoltado “contra a vida como está”.⁷ “O maior músico” inaugura o rodapé. A crônica compartilha com o leitor uma informação rara, pois esse expoente não é, como se pode supor, um compositor europeu, mas o distante Nyi Erh. Servindo-se de uma pequena nota no *Music Educators Journal*, assinada por Will Schaber, Mário de Andrade vale-se das informações sobre o compositor de batalhas, chinês, vítima da opressão japonesa, para abrir seu espaço jornalístico de reflexão estética e de combate.

Segundo Jorge Coli em *Música final*, Mário de Andrade dramatiza os dados recolhidos na nota, fazendo intervir “o seu condão de romancista”. (COLI, 1998, p.199-200) De fato, narra uma história comovente, cujos destaques — a composição “Chee-Lai” (Levantai-vos!) e “a retirada do saber do litoral para o interior”— marcam valores prezados: a luta pela emancipação de um povo e a defesa do conhecimento. O exemplo de Nyi Erh, músico que morreu jovem, ainda lhe convém porque encerra um dos principais fundamentos da arte no seu entender, conforme enfatiza na justificativa:

⁶ “Fazer a história”, Mundo Musical, *Folha da Manhã*, 24 ago 1944, na Série Manuscritos Mário de Andrade, Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP. Grifos nossos.

⁷ Retomo suas palavras na conferência “O movimento modernista”, lida no Itamaraty em 1942 a convite dos estudantes de Direito do Rio de Janeiro. Foi depois publicada em *Aspectos da Literatura Brasileira*, volume de ensaios literários em suas *Obras Completas*.



“E foi nesta exigência de me caracterizar desde logo, que eu pensei nesta primeira crônica, em propor aos que me lerem o músico que eu considero mais sublime do mundo moderno, o mais digno de ser admirado e seguido. É um caso em que o embaraço da escolha não existe para mim. *A arte é um elemento de vida e não de sobrevivência, eu já afirmei. Os artistas não existem para ficar ricos ou célebres, mas pra auxiliarem o exercício da vida com as suas definições e condenações.*” (COLI, 1998, p. 31, grifos nossos)

N' *O banquete*, Mário de Andrade repisa essa orientação que intrinca a arte ao exercício da vida:

“O vulto deste escrito pode levar alguém a crer que tive a pretensão de definir num painel vasto, o significado da arte, e em particular expor toda a realidade artística da música. Não tive tais pretensões. Não deixei, como devia, de projetar este escrito e segui-lo em suas linhas mestras. Mas o segui em suas intenções também, que são, não sei se mais modestas, mas de *combate às formas atuais da vida, e de analisar certas consequências importantes disso para a arte, para a psicologia do artista, e da música dos nossos dias, especialmente a brasileira*”.⁸ (grifos nossos).

Assim se lê em ADVERTÊNCIA, datiloscrito no arquivo do escritor, preso ao preparo do diálogo em folhetim para livro. Neste documento com data, “S.P. 2-I-44”, ao explicar a extensão da obra, destacando-lhe a difusão no jornalismo, Mário alude à marca ficcional d’*O banquete* – personagens e comportamento:

“O tamanho da obra deriva mais das paixões dos conversadores, e do desequilíbrio natural de uma obra escrita ao léu das quintas-feiras de um jornal, concebida muito menos na forma dum livro, que na forma e no espírito de rodapés sucessivos.”⁹ (grifos nossos).

De fato, os conversadores reunidos à mesa estendem-se em debates tão acalorados que o banquete quase “degenera em batalha”, expressão do narrador. Suas paixões e ambivalências parecem desdobramentos das próprias paixões do autor, que, multiplicando-se nas personagens por meio da forma dramática, e filosófica, do diálogo, destila seu fel às “formas atuais da vida” e às hipocrisias sociais e humanas. O mal-estar percorre o texto, em tom sarcástico, costurado de exclamações, pinceladas de lirismo e apartes do narrador/autor, a se revelar em reminiscências da vida e da obra.

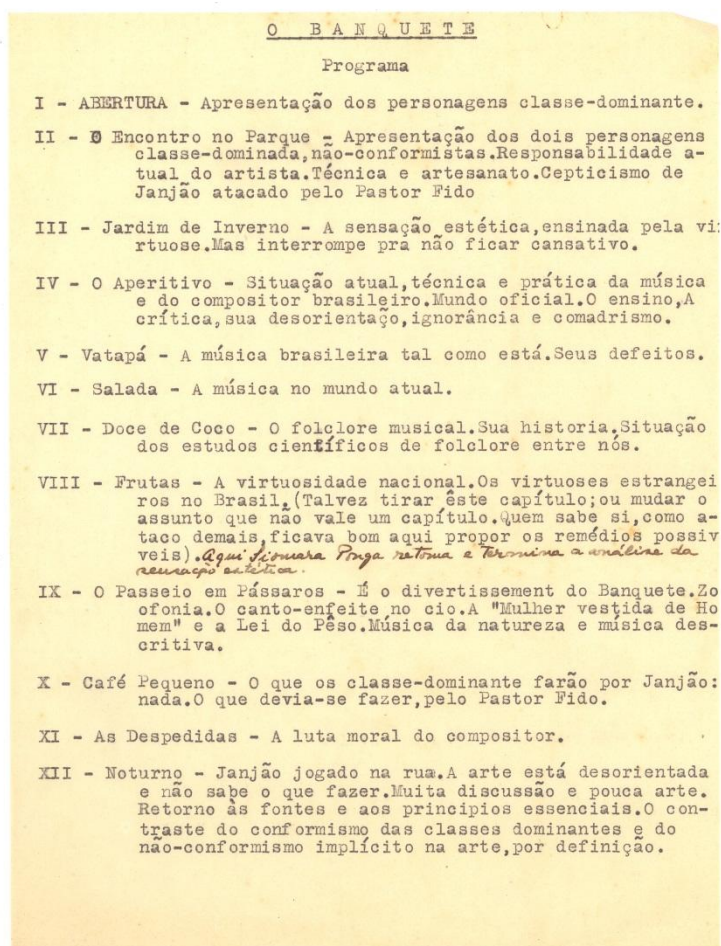
Em PROGRAMA, índice que acompanha a ADVERTÊNCIA, o festim é apresentado como uma composição musical, que faz alusão à ópera e mistura gêneros. Dividido em doze atos, o diálogo compõe-se de uma abertura (peça destinada a anteceder uma ópera): “I - ABERTURA - Apresentação dos personagens classe-dominante.”; um *divertissement* (composição coreográfica que se intercalava nos atos das óperas ou se executava no final do espetáculo):

⁸ *Banquete/Advertência*. Versão visando a publicação, 1944; datiloscrito original. Em ANDRADE, Mário de, *O banquete*, São Paulo, [1944-1945]. Série Manuscritos Mário de Andrade, Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP.

⁹ Idem, Ibidem.



“IX - O Passeio em Pássaros – É o divertissement do Banquete. [...]”; e um noturno (composição de caráter tranquilo e meditativo): “XII – Noturno - Janjão jogado na rua. [...]”, que encerra a peça, conforme se pode ler no datiloscrito reproduzido abaixo.



O Banquete/Programa. Versão visando a publicação, [1944?], datiloscrito original, fita preta. Série Manuscritos Mário de Andrade, Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP.

Em um dia, marcado pelas horas¹⁰, a ação desenrola-se em uma pequena cidade, chamada Mentira, que se situa em um lugar denominado Alta Paulista. Reunidos à mesa num “almoço ajantarado de domingo”, a convite de uma milionária que quer promover um jovem músico de talento, os convivas conversam em torno de assuntos vários, convergindo todos para a Estética e a Arte, eixo do diálogo: desde a música, motivo do encontro, as iguarias no

¹⁰ É o que se verifica no dossiê d’*O banquete*, em folhas avulsas classificadas como “Plano para o capítulo” pela pesquisa, nas quais o escritor divide o almoço pelas horas e partes do repasto. Das 12 folhas de que deveria se compor, restaram 7, equivalendo ao terceiro capítulo, “13 horas – Jardim de inverno”, e aos seis finais: “15,30 – Doce de Coco”, “16 horas – As Frutas”, “16 e 30 – Passeio no Parque”, “17 horas – O Café”, “18 horas – As Despedidas”, “19 horas – Final”. Este conjunto de notas deve ser compreendido no vínculo com outros documentos do processo, a saber: “Esquema”, “Programa”, “Sumário” e “Plano Final”.



repasto, até a literatura, as artes plásticas, o folclore, o esporte, a saúde, e outros temas que a morte impediu o autor de tratar: zoofonia, por exemplo. Por meio de personagens-tipo (o Político, a Plutocrata, a Intérprete virtuose, o Artista e a Mocidade), em um espaço fabular, que faz lembrar as cidadinhas por onde passou o *Turista Aprendiz* em sua primeira viagem ao norte do país em 1927, Mário de Andrade expõe sua crítica e seu pensamento estético sobre o Brasil de verdade.

A crítica, mordaz e jocosa, manifesta-se já nos nomes das personagens –FELIX DE CIMA, SARAH LIGHT, SIOMARA PONGA, JANJÃO e PASTOR FIDO–, na divisão social delas em “classe-dominante” (três primeiras) e “não conformistas” (duas últimas), bem como em sua caracterização geral de “monstros”: “[...] nem era possível prever outra coisa duma reunião que congregava um plutocrata, um político, um compositor pobre e uma cantora famosa. E ainda por cima viera se agregar a esse *grupo de monstros*, um estudante de Direito moço bem [...]”. (ANDRADE, 1989, p. 119, grifos nossos). Em todas, Mário de Andrade decalca o caricato e o patético, exagerando atributos, destacando feições e atitudes risíveis. No conjunto, perfila suas contradições morais, políticas e sociais.

FELIX DE CIMA, subprefeito de Mentira, é o típico político ignorante e autoritário, simpático e sociável, amigo do povo e dos artistas. Homem do poder, DE CIMA, fascista, descendente de italianos com pouca educação e cultura, é desenhado com traços grosseiros, que expõem uma aparência física repulsiva e um modo de agir animalesco, fazendo evocar em diversos trechos o asno: “Félix de Cima *zurrou* despeitado”; “Oh! *Grunhiu* Felix de Cima, de cima do seu paladar sabido, narinas arrebatadas, mastigando chupado e de boca aberta, como os que sabem comer.” (ANDRADE, 1989, p. 120, grifos nossos)

SARAH LIGHT, anfitriã do banquete, “plutocrata” na definição do autor, representa a elite econômica. É milionária, habituada a presidir almoços e “muito acostumada a mandar nos outros”. O nome, com H, conforme destaque do escritor no manuscrito, ao combinar-se com o sobrenome, esboça uma personagem estrangeira de intrincada nacionalidade: “Israelita irredutível”, “nova-iorquina de nascimento, internacional por profissão, e brasileira por incrustação”. A insossa salada americana, que oferece no banquete, bem simboliza, no contraste com o vatapá, seu cosmopolitismo capitalista e sua brasilidade de convenção. À frente dela, está uma mulher de educação refinada, mas incapaz de esconder a erudição de verniz. Detestavelmente afeita às aparências, esta “dona da vida”, porém, pode surpreender exibindo inteligência e, sobretudo, grandeza feminina. Mais do que isso, sendo “totalitariamente a mulher” a quem o homem se rende, por instinto ou por razões que a psicanálise deve explicar. É o que o narrador confessa nesta longa passagem, crivada de reminiscências do escritor:

“Aí Sarah Light se ergueu, violentada pelo ciúme. Aquele gesto era dela, só ela tinha o direito de tocar no Pastor Fido ali. ‘Deixe ele, Janjão!’ protegeu ríspida. Se inclinou sobre o moço caído na mesa e o envolveu nos braços deliciosos. Brisa do entardecer! cheiro de lírios do brejo, infâncias, mães, ternuras, grutas abismais, força terrestre quente, gosto, arroubo de sexualidade ilimitável: o moço se atirou nos seios dela, possuindo, chorando mais, num choro que sorria encabulado, choro bom, quase fingido, sacaneta, bom, mas bom! Sarah Light o erguia extasiada. Nada mais da confusão dos sentimentos que a amedrontara de primeiro. A confusão existia sim, mas tão grave, tão harmoniosa — o sentimento é como o som, dá sempre sons harmônicos — que Sarah Light estava extasiada, completada, convertida ao seu total destino, mulher. Foi levando no corpo o rapaz. Havia no terraço um banco (Liceu) meio escondido, bom pra ela se tornar totalitariamente a mulher. *Único totalitarismo*



que ela jamais devia ter trocado por outros. E vos garanto que Sarah Light era uma grande mulher, que pena... Tive e tenho intenção de a mostrar desagradável, como de fato é. Mas nem sempre consigo conservá-la na sua classe de plutocrata, porque, pessoalmente, às vezes ela se esquece da classe e de mim, uma grande mulher!” (ANDRADE, 1989, p. 127, grifos nossos)

O poder feminino tão bem explorado por Mário de Andrade em Sarah Light estende-se na outra personagem, SIOMARA PONGA, e na relação entre ambas, pautada pela disputa, silenciosa, no domínio, por excelência, da mulher: sedução e beleza. Mais jovem e mais bonita do que Sarah, Siomara é a cantora célebre, convidada ao banquete para avalizar o apoio que a milionária quer obter do político em favor do jovem músico. Filha de espanhóis, ela representa o protótipo do artista virtuose, escravo de qualidades inatas e das expectativas do público. Boa moça, prendada e bela, “de inconcebível vaidade”, Siomara é o “xodó de Mentira”. Seu trabalho, mais que tudo, é apreciado pelas relações de comadrismo. No sobrenome, encerra-se a vocação da “cantora linda”, de “lábios canoros”:

“Os senhores conhecem o verbo 'pongar'? é irresistível, Siomara Ponga era uma virtuose célebre, coitada, 'pongava' todos os bondes como os meninos da rua, ia para onde os ventos sopravam, desde que os ventos fossem públicos. Não que ela aderisse, a cantora era suficientemente culta pra não aderir aos tumultos, nem mesmo aos tumultos dos seus triunfos diante de um público desfeitoado por agudos e trilos. [...] Mas do alto da sua grandeza, da sua cultura, da sua beleza, e também da sua escravidão de virtuose, se ela não aderiria, ela concedia. [...] Gostasse ou não, Siomara Ponga por causa da sua carreira, ou melhor: por causa da sua celebridade pública, já não tinha direito mais de gostar de coisa nenhuma nessa vida. E o vício da sua destinação, o exterior que escolhera, eram tão fortes sobre ela que, por mais que o seu espírito cultivado e o seu gosto espontâneo recalcitrassem, todos os aspectos imoderados da triunfalidade a encantavam.” (ANDRADE, 1989, p. 160).

55

Tal não é o destino de JANJÃO, compositor a quem se oferece o banquete. O uso do cognome, variante afetiva de Jango para o nome João, se, de um lado, torna o músico popular, familiar; de outro, o destitui de importância na escala social. Janjão senta-se “à esquerda da dona da casa”, o político “merecer a direita”. É artista pobre, miserável e, ainda por cima, feio, como o revelam seu estado depauperado e sua origem racial, inferior na comparação com as ascendências europeia e norte-americana dos representantes da classe dominante: “artista *avis rara* envergonhada de uma pureza racial, que só tinha sangue brasílico, negro e lusitano”, “pele morena”, “mestiço de apenas quatrocentos anos”, “monstro manso e desgraçado”. O corpo desengonçado, “de zebu ossudo”, é sustentado por pés que denunciam uma pobreza de dar dó e de envergonhar. Mas se a condição social o envergonha, o gênio pode salvá-lo. Janjão é artista maior, ainda que não o saiba, conforme o narrador expõe, ao descrever a adoração/desejo que a milionária nutre por ele:

“Mas por enquanto ele se deixava apenas adorar, na sem-cerimônia insaciável com que a todos os artistas legítimos, amor, glória, adoração, êxtase, aplauso e até dinheiro, é o mínimo ingrato que podem lhes dar os homens desse mundo. Embora não tivesse a menor consciência disso, como todos os artistas legítimos, Janjão era



um monstro camuflado em coisa natural. Monstro manso e desgraçado, mas monstro dentro desta nossa vida.” (ANDRADE, 1989, p. 45).

Brasileiro, pobre e classe dominada, como Janjão, mas, ao contrário deste, bonito, PASTOR FIDO é o último monstro a sentar-se na “távola redonda”. Encontra-se inesperadamente com o músico em um parque e dirige-se com ele ao solar de Sarah Light para filar a comida da milionária. Assim, ele se apresenta:

“Eu sou a mocidade, eu sou o amor... Eu sou a Mosca Azul, de Machado de Assis, você já conhece... Pra todos os efeitos públicos e jurídicos, sou brasileiro, maior, quintanista de Direito, vendedor de apólices da Companhia de Seguros A Infelicidade, e me chamo Pastor Fido. (ANDRADE, 1989, p. 57).

Além de reverberar os versos “- Eu sou a vida, eu sou a flor/ Das graças, o padrão da eterna meninice,/ E mais a glória, e mais o amor” no poema “Mosca Azul”, de Machado de Assis, a fala do jovem estudante de Direito ecoa as Juvenilidades Auriverdes, coro identificado por “nós” em “As enfibriaturas do Ipiranga”, oratório profano que encerra *Pauliceia desvairada*, primeiro livro de poemas modernos de Mário de Andrade, publicado em 1922:

“Nós somos as Juvenilidades Auriverdes!/ [...] As forças vivas do torrão natal,/ As ignorâncias iluminadas,/ Os novos sóis luscofusculares/ Entre as sublimes dedicações!.../ Todos para a fraterna música do Universal!” [...] “Somos as Juvenilidades Auriverdes!/ A passiflora! o espanto! a loucura! o desejo!”/ Cravos! mais cravos para nossa cruz!”. (ANDRADE, 2005, p. 105 e p. 110).

56

Jovem e belo, PASTOR FIDO esconde, conforme se descobre em nota do dossiê, a inspiração na figura real do irreverente escritor e jornalista Oswald de Andrade. Corresponde também à “burrada”, noção que Mário de Andrade explica na voz de Sarah Light: “Uma das manifestações bem caracterizadoras do 'estado da juventude' é a burrada, sou doida por isso. O exagero intempestivo, áspero, saltando pra fora do bom-senso: coice em flor da sensibilidade ou da inteligência... Isso até repercute no corpo da gente. Enfim: burrada!...”. (ANDRADE, 1989, p. 75). Evoca ainda no nome a explícita referência a *Il Pastor Fido* (1589), do poeta Giovanni Battista Guarini. A evocação ao pastor fiel na égloga italiana, que se tornou popular no século XVII e cujo enredo, à moda das peças pastoris, trata dos desencontros amorosos com desenlace feliz, decalca, pelo humor, a mocidade, quase virgem, do estudante a provocar arroubos eróticos na milionária e na cantora.

O amor, n'*O banquete*, aparece no plano da ação, em que os personagens Sarah Light, Janjão, Pastor Fido e Siomara Ponga, para além dos laços sociais que os prendem, são conduzidos por transportes eróticos e afetivos.¹¹ Na verdade, porém, ele vincula-se, num plano mais profundo, à estética de Mário de Andrade, que desde jovem, em 1924, por exemplo, já afirmava em conferência literária: “Arte é manifestação permanente de amor.

¹¹ Como exemplo, destaco dois trechos no livro: “Sara Light estava apaixonada por Janjão.”; “Aí Sarah Light se ergueu, violentada pelo ciúme. Aquele gesto era dela, só ela tinha o direito de tocar no Pastor Fido.”



Afirmemos isso com calma, sem alarido. Na certa que não se trata só do amor que faz murmurar o beijo a dois... Não. Se trata daquela fórmula cristã, não menos dionisíaca, do ‘Amemo-nos uns aos outros.’ *Do amor que a arte nasce*. O erro de Freud, descobrindo aquela tão bonita verdade da arte como sublimação de gestos reprimidos de amor, foi compreender essa sublimação sob o ponto de vista sexual.” (ANDRADE, 2001, p. 695, grifos nossos)

N’O *banquete*, essa ideia reaparece na voz de Pastor Fido: “A arte será sempre uma proposição de verdades. *Porque é um fenômeno de amor*. Não de amor sexual mas dessa Charitas vermelha incendiada, que você tão bem adivinhou.” (ANDRADE, 1989, p. 69, grifos nossos).

No dossiê, em *Banquete Assuntos*, o sentimento está lá apontado pelo escritor, no extenso rol de temas abordados: “Amor, faculdade intelectual, 10 e 11”.¹² Preso ao exemplar de trabalho das crônicas, este autógrafo a tinta preta, em três folhas, revela o acurado método do autor na reescritura das crônicas para livro. Os números 10 e 11 correspondem às páginas nos recortes do exemplar de trabalho, numerados pelo escritor. Mário de Andrade ficha e acompanha, passo a passo, os temas tratados nas crônicas semanais.

“Exemplar de trabalho” é expressão cunhada por Mário de Andrade para definir textos seus em livros ou em periódicos, criteriosamente separados para nova escritura visando a uma segunda publicação. O exemplar de trabalho d’ *O banquete* foi organizado pelo autor em uma pasta de cartolina cinza, com o título a lápis vermelho e grifo duplo: “O Banquete”. Nesta, um SUMÁRIO, datado de fevereiro de 1944, posterior, portanto, ao PROGRAMA, antecede o conjunto dos recortes das crônicas do rodapé “Mundo Musical”, na *Folha da Manhã*, indicando a relação e o conteúdo geral dos capítulos: inicialmente doze, depois dez, conforme reformulação do escritor materializada nas rasuras a tinta preta.

Na montagem desse manuscrito, Mário de Andrade extraiu as 23 crônicas do jornal, colando-as, em uma coluna, sobre folhas de papel jornal (32,3 x 22 cm), que perfazem o total de 92, numeradas parcialmente por ele: 1-80. Então, no exemplar do conjunto das crônicas, cada uma corresponde a um grupo de quatro folhas. No cabeçalho, em que consta o título do rodapé e da crônica, mais o nome do autor, Mário de Andrade anotou, a tinta preta e a grafite, as datas das divulgações e, quase sempre, o nome do jornal. Agregou ao conjunto cinco autógrafos em folhas da mesma dimensão e gramatura, servindo de rosto para o início dos seis capítulos publicados: “As Apresentações”, “O Encontro no Parque”, “Jardim de Inverno”, “O Aperitivo”, “O Vatapá” e “Salada”, última publicação a 22 de fevereiro de 1945.¹³

As rasuras deixadas nas linhas, entrelinhas e às margens dos textos estendem-se até a folha 68, conforme a numeração do autor. Refundem, pois, 17 crônicas, equivalendo, nos recortes, à parcela que vai de “As Apresentações”, primeiro capítulo, até a terceira publicação a 7 de dezembro de 1944 de “Vatapá”, quinto capítulo. O restante não sofreu intervenção autógrafa. Corresponde às folhas 69-92, que englobam os recortes da continuação de “Vatapá”, em mais cinco partes, e do primeiro fragmento de “Salada”.

¹² *Banquete Assuntos*. Fichamento de assuntos preso a exemplar de trabalho das crônicas, [1944-1945?]; 3 autógrafos a tinta preta. Em ANDRADE, Mário de, *O banquete*, São Paulo, [1944-1945]. Série Manuscritos Mário de Andrade, Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP.

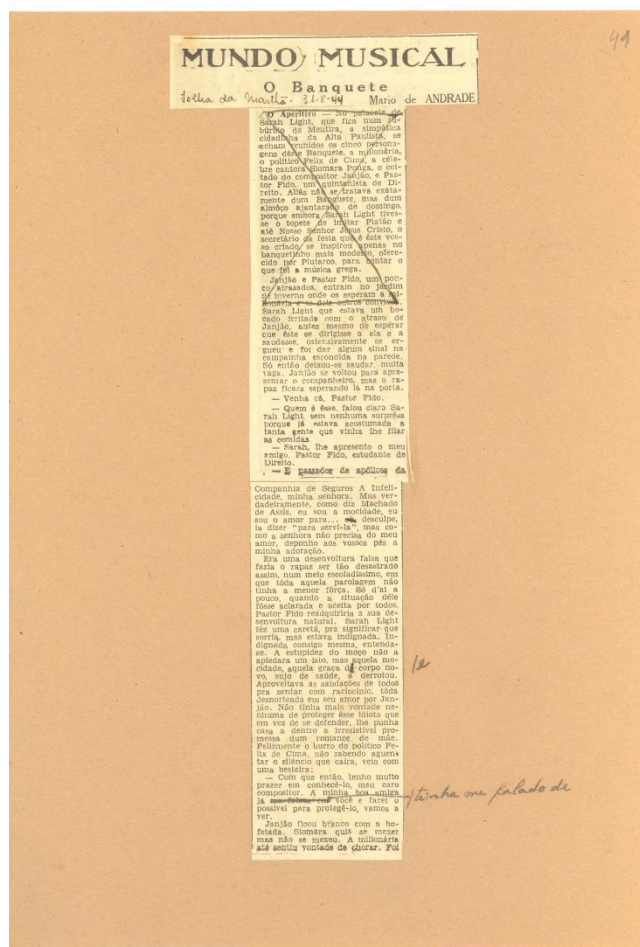
¹³ ANDRADE, Mário de. “O Banquete”. Exemplar de trabalho: conjunto de 23 crônicas, extraídas do rodapé “Mundo Musical”, *Folha da Manhã*, São Paulo, 4 maio 1944 – 22 fev. 1945, precedidas de 5 folhas servindo de rosto para capítulos; 5 autógrafos a grafite. Em ANDRADE, Mário de, *O banquete*, São Paulo, [1944-1945]. Série Manuscritos Mário de Andrade, Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP.



A letra do escritor, a tinta preta e a grafite, que se sobrepõe à crônica-diálogo em parcelas no folhetim, visa ao diálogo contínuo no livro. Apaga então os rastros do rodapé, como as constantes retomadas pelo narrador de elementos do enredo que acordam a memória do leitor e o repõem à cena em andamento em grande parte das introduções das crônicas por meio de expressões como: “Já contei”, “Como eu falei”, “Como eu ia dizendo”, “Como vimos no capítulo anterior”.

Mas a mesma cruz que elimina um parágrafo, dispensando uma repetição desnecessária no livro, pode servir também para esconder o que o escritor não quer mais mostrar. Ao cortar a abertura de “O aperitivo”, que sai em 31 de agosto de 1944, retomando a série interrompida em 3 de agosto de 1944, na última parte de “Jardim de inverno”, Mário de Andrade não risca apenas o primeiro período que repisa o enredo. Elimina o trecho seguinte, que discute as matrizes para *O banquete*, revelando nas referências evidentes a que apela a memória do leitor, Platão e Santa Ceia, outra menos visível, mas mais importante para a concepção do que ele chama de seu “banquetinho”: a música grega, derivada da leitura de *De la musique*, de Plutarco, livro em sua biblioteca. Eis o parágrafo retirado, que se transcreve abaixo e se mostra no exemplar de trabalho reproduzido em seguida:

“**O Aperitivo** – No palacete de Sarah Light,/ que fica num su-/ búrbio de Mentira, a simpática/ cidadinha da Alta Paulista, se/ acham reunidos os cinco persona-/ gens deste banquete, a milionária,/ o político Feliz de Cima, a céle-/ bre cantora Siomara Ponga, o coi-/ tado do compositor Janjão, e Pas-/ tor Fido, um quintanista de Di-/ reito. Aliás não se tratava exata-/ mente dum Banquete, mas dum/ almoço ajantarado de domingo,/ porque embora Sarah Light tives-/ se o topete de imitar Platão e/ até Nosso Senhor Jesus Cristo, o/ secretário da festa que é este vos-/ so criado, se inspirou apenas no/ banquetinho mais modesto, oferecido por Plutarco, para contar o/ que foi a música grega.”



“O Aperitivo”, 31-8-1944. Exemplar de trabalho: conjunto de 23 crônicas, “O banquete”, extraídas do rodapé “Mundo Musical”, *Folha da Manhã*, São Paulo, 4 maio 1944 – 22 fev. 1945. Série Manuscritos Mário de Andrade, Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP.

As rasuras de Mário de Andrade correspondem, por fim, à revisão que corrige gralhas, abre parágrafos, desbasta adjetivos em excesso, adapta tempos verbais, apura o ritmo das frases em nova pontuação, atualiza o vocabulário substituindo, por exemplo, “fita” por “filme” na pergunta “–Você viu a fita “Stormy Weather?”, feita por Sarah Light a Felix de Cima. São também, valendo-me de expressão do próprio autor, “reposições de linguagem”. Respeitam seu projeto linguístico de assimilação da língua falada no Brasil à escrita. Propõem o “si” no lugar de “se”, “pra” no lugar de “para”, “apé” no lugar de “a pé”; abrigaram termos estrangeiros – “tuailete” no lugar de “toilette” –, e juntam palavras, formando substantivos: bom-gosto, senso-comum, obra-de-arte, etc.

Infelizmente o fluxo da criação d' *O banquete* foi interrompido. Apesar disso, Mário de Andrade projetou-o até o fim. Paralelamente ao acabamento dado ao que ia sendo publicado em parcelas no jornal, o escritor avançava no trabalho da criação. No dossiê desta obra, matérias extraídas de periódicos, cartas separadas de sua correspondência, planos e esquemas, fichas e notas de trabalho, versões de trechos para os capítulos previstos e reordenados no PROGRAMA, no SUMÁRIO e em um PLANO FINAL dão conta do processo de



elaboração do diálogo, que inclui até mesmo uma versão para o final: “Janjão último capítulo”. Em 18 de fevereiro de 1945, ele escreve:

“[...] Redisponho assuntos do 'Banquete'. Passo a manhã toda reestudando com meia angústia as notas e fichas. Com o desenvolvimento, à medida que escrevia os artigos, embora tivesse um sumário geral, tudo ficou caótico e superlotado. Só consegui de mais eficiente esta manhã fixar 5 assuntos gerais, pra 5 capítulos. Sinto que com a ebulição de tanta leitura, podia, neste momento, fixar o sumário do cap. Salada, mas me sinto fatigado. Deixo pra amanhã.” (ANDRADE, 1989, p. 41).

Três dias antes de morrer, Mário assinala a crise no andamento da criação, mas não a abandona. Persiste: “Saiu meu 1º art. Cap. Salada, do Banquete. Insistir? Preferia fazer outra coisa mas não sei o quê. Vou examinar os papéis. Examinei e organizei as partes do cap.” (ANDRADE, 1989, p. 41)

O inacabamento d'*O banquete* não deriva do abandono, da hesitação ou do engavetamento do trabalho, como foi o caso de outros textos não concluídos do escritor e já bem estudados e interpretados: *Quatro Pessoas*; *Balança*, *Trombeta e Battleship*; e *Café*.¹⁴ O diálogo sem remate foi obra da fortuna. A morte precoce do autor abortou a reescritura com vistas à publicação em livro, bem como o término da criação. Por ironia do destino, o estado aberto em que ficou a fatura do diálogo sobre arte e estética acabou refletindo aquilo que seu criador defendera para a concretização de uma arte de combate atual, a serviço do social. Refiro-me ao dinamismo da técnica do inacabado e ao fazer melhor, conceitos que Mário ali desenvolveu. Sem querer, suas ideias teóricas converteram-se em sua própria realidade artística e seu banquete ficcional resultou combativo, inconformista e moderno. Entendendo moderno por sua abertura circunstancial, que, no entanto, se afina àquela que as artes modernas e suas teorias, nos anos 1960 sobretudo, conceberam, ao valorizar os bastidores da criação e incorporá-los, muitas vezes, ao produto final.

No manuscrito *Banquete Assuntos*, estão apontadas as noções “Fazer melhor, 12 (Arte); 19;” e “O Inacabado é dinâmico, 14”, que remetem para as crônicas reunidas em “Encontro no Parque” no exemplar de trabalho. Neste segundo capítulo, Janjão e Pastor Fido, personagens da classe dominada e não conformistas, como já se apontou na classificação do autor, encontram-se pela primeira vez e, antes que se dirijam à mansão da milionária Sarah Light, discutem sobre arte e a função do artista na sociedade e em seu tempo. Mais do que um debate, o que se acompanha é uma espécie de aula e defesa de tese em que o músico ensina ao estudante de Direito a natureza da arte e seu destino. Quanto ao primeiro ponto, ele explica: “Toda arte é social porque toda obra-de-arte é um fenômeno de relação entre seres humanos.” (ANDRADE, 1989, p.61) E expõe o segundo ponto em resposta à crítica do graduando que o acusa de não ter composto sua peça “Esquerzo Antifachista” para o povo:

¹⁴ ANDRADE, M. *Quatro Pessoas*. Edição crítica de Maria Zélia Galvão de Almeida. Posfácio Tereza de Almeida. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1985. _____. *Balança, Trombeta e Battleship*, ou, O descobrimento da alma. Edição genética e crítica de Telê Ancona Lopes. Posfácio Davi Arriguicci Jr. 2. ed. revisada e ampliada. São Paulo: Instituto Moreira Salles/Instituto de Estudos Brasileiros, 1994. FIGUEIREDO, T. L. *Café*. O trajeto da criação de um romance inacabado de Mário de Andrade. 2009. 3 vols. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.



“O destino do artista erudito não é fazer arte pro povo, mas pra *melhorar a vida*. A arte, mesmo a arte mais pessimista, por isso mesmo que não se conforma, é sempre uma proposição de felicidade. E a felicidade não pertence a ninguém não, a nenhuma classe, é de todos.” (ANDRADE, 1989, p. 61, grifos nossos).

É, pois, para esse fim, inconformista e de combate, que colaboram o “fazer melhor” e a “técnica do inacabado” na arte, defendidos pelo músico e, por trás dele, Mário de Andrade. Fazer melhor para o alter ego do escritor modernista não é fazer diferente nem bem feito, mas, sim, o novo, que não se acomoda nem se conforma ao *status quo*. “O artista que não se preocupa de fazer arte nova é um conformista, tende a se academizar” (ANDRADE, 1989, p. 60), Janjão sentencia e chama, por isso, a atenção de Pastor Fido para o valor dinâmico do inacabado. Pois, conforme entende, a arte inacabada é essencialmente revolucionária e circunstancial. Na longa fala em que disserta sobre as técnicas do inacabado, ele conclui: “O acabado é dogmático e impositivo. O inacabado é convidativo e insinuante. É dinâmico, enfim. Arma o nosso braço.” (ANDRADE, 1989, p.62) A conclusão decorre de extensa exposição, que aqui se destaca no trecho:

“As técnicas do acabado são eminentemente dogmáticas, afirmativas sem discussão, *credo quia absurdum*, e é por isto que a escultura, que é por psicologia do material a mais acabada de todas as artes, foi a mais ensinadora das artes ditatoriais e religiosas da Idade Moderna. Bíblias de pedra...Pelo contrário: o desenho, o teatro, que são as artes mais inacabadas por natureza, as mais abertas e permitem a mancha, o esboço, a alusão, a discussão, o conselho, o convite, e o teatro ainda essa curiosa vitória final das coisas humanas e transitórias com o ‘último ato’, são artes do inacabado, mais próprias para o intencionismo do combate. E assim como existem artes mais propícias para o combate, há técnicas que pela própria insatisfação do inacabado, maltratam, excitam o espectador e o põem de pé.” (ANDRADE, 1989, p. 62).

61

Percebe-se por aí, e em todo o diálogo, a urgência de Mário de Andrade em armar o braço. Ainda no encontro no parque, pela voz de Janjão, compara o momento de sua atuação na semana de arte moderna e conclui que, embora destruindo escolas de arte, o movimento modernista acabou sendo de construção a serviço da burguesia. No tempo em que escreve *O banquete*, fim da Segunda Grande Guerra, a certeza e a verdade da arte para ele estão na destruição. Vale transcrever mais um trecho nesse sentido:

“ – ... Já não conseguiria mais construir uma arte que interessasse diretamente as massas e as movesse... O melhor jeito de me utilizar, de acalmar a minha consciência livre, imagino que será fazer obra malsã...Malsã, se compreende: no sentido de conter germes destruidores e intoxicadores, que malestarizem a vida ambiente e ajudem a botar por terra as formas gastas da sociedade. Obras que entusiasmem os mais novos, ainda capazes de se coletivizar e os decidam a uma ação direta...” (ANDRADE, 1989, p. 65).

De fato, neste trabalho maduro que representa “o último momento da longa meditação sobre a Arte, que atravessa a obra de Mário de Andrade, desde o período das vanguardas até 1945” (SOUZA, 2005, p.9), conforme avaliou Gilda de Mello e Souza, o escritor se vale do



que ele definira como técnica inacabada do teatro para cantar seu grito de guerra e nele encetar o seu “último ato”.

Se nos anos 1920, tempos de revolução na arte e na estética, o poeta “estourou”¹⁵ com *Pauliceia desvairada* (1922), abrindo caminho para o Modernismo no Brasil, nos anos 1940, ele tinha uma lição a ensinar, uma verdade a revelar, que passou a denunciar em seus escritos, conferências e entrevistas de então.¹⁶ N’*O banquete*, esta lição, desenvolvida ao longo do diálogo filosófico e teatral, desaguaria num transitório, e sobre-humano, “último ato”: o estouro final do artista, esboçado em “Janjão último capítulo”. Eis sua transcrição:

“Depois de dizer o belo divino que está na/p.45 do caderno 27 (gaveta secretaria) es-
/toura contra as suas obras 'sociais' 'de/combate' porque executa elas, sabe
da/transitoriedade delas, quer que funcionem,/e quando chegam aplausos, abraços,
tele-/fonemas, fica desesperado de raiva, prin/cipalmente porque falam 'É isso
mesmo!'/Continue!Que beleza!'/ No entanto fez pra/ que as obras funcionassem e fica
indignado, rebaixado!/Ah que mundo de contradições somos nós/os artistas! Que
miseráveis malfadados!/ No fundo o que queremos mesmo é do-/minar, possuir tudo,
mas tudo pelo aplau-/so, a admiração e o trevo da glória. Nosso/jeito de dominar só
tem de diferente o/ser escuso, ser hipócrita, ser sinuoso, e/ não sentar no trono de
ouro, como Sara/ Light, no trono de comando, como Felix/de Cima ou ainda no trono
do deli-/rio publico como Siomara Ponga. Nosso/predomínio é por tabela e pela admi-
/ração, pela veneração, pelo amor omni-se-/xual queremos dominar todos os donos da/
vida, mas todos, não o do comando só, mas/comandar os que comandam, os que tem/
ouro e os virtuosos, e não só eles mas todos/ os [trecho rasurado] escravos deles,/ mas
todos os escravos negros, índios,/brancos, arianismos, dominar tudo/ e todo. No fundo
nós queremos ser/Deus, Gloria Patri in excelsis Deo! que-/remos ser Deus, Deus! Nem
siquier nos/ satisfaz a fome ter o destino dos/ santos intermediários. Deus! E não deixo
por menos.

(Acabar aqui talvez o/
estouro final de Janjão/
e final do livro. Ou com/
uma replica-piada ironi-/
ca ou malvada, do Pastor/
Fido)¹⁷

Isto exposto, conclui-se com a pergunta: será *O banquete* de Mário de Andrade realmente obra inacabada? A resposta rende nova matéria. Boas discussões sobre ela nos oferece a crítica genética.¹⁸

¹⁵ Em “O Movimento Modernista”, Mário de Andrade emprega o verbo “estourar” quando se refere à criação de *Pauliceia desvairada*: “E Brecheret ia ser o breve gatilho que faria 'Pauliceia desvairada' estourar...”. ANDRADE, M. *Aspectos da literatura brasileira*. 6. ed. São Paulo: Livraria Martins, 1978, p. 233.

¹⁶ Ver nota 3 deste artigo, bem como o trecho a que ela se remete, no qual Mário de Andrade menciona seus escritos. Acrescente-se a eles “Acusa Mário de Andrade: ‘Todos são responsáveis!’”, entrevista especial a Francisco de Assis Barbosa, publicada na revista *Diretrizes* em janeiro de 1944.

¹⁷ *Janjão último capítulo*. Versão para o final de *O banquete*. 2 autógrafos a grafite Em ANDRADE, Mário de, *O banquete*, São Paulo, [1944-1945]. Série Manuscritos Mário de Andrade, Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP.

¹⁸ Para explorar o assunto, sugiro iniciar pela leitura de *Objets inachevés de l’écriture*. Org. Dominique Budor e Denis Ferraris. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.



REFERÊNCIAS

ANDRADE, M. *O banquete*. Texto estabelecido e prefácio por Jorge Coli e Luiz Carlos da Silva Dantas. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1989.

_____. Artigos meus sobre música (publicáveis em livro?)(Conferência literária) In: _____. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Org. Marcos Antonio de Moraes. 2. ed. São Paulo: Edusp; IEB-USP, 2001.

_____. *Poesias completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2005.

_____. *O banquete*. São Paulo, [1944 - 1945]. Classificação: Lilian Escorel de Carvalho (Pós-doutorado – FAPESP). Coordenação: Telê Ancona Lopez. Projeto temático FAPESP/IEB/FFLCH-USP: *Estudo do processo de criação de Mário de Andrade nos manuscritos de seu arquivo, em sua correspondência, em sua marginália e em suas leituras* (2007-2011). Série Manuscritos Mário de Andrade, Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP.

_____; SABINO, F. *Cartas a um jovem escritor e suas respostas*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2003.

COLI, J. *Música final*. Mário de Andrade e sua coluna jornalística “Mundo Musical”. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1998.

SOUZA, G. M. “Sobre *O banquete*”. Em: _____. *A ideia e o figurado*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2005.

Recebido em 20/11/2016
Aprovado em 21/12/2016



Mário de Andrade e Gonçalves Dias: dois viajantes no Rio Amazonas¹

Mário de Andrade and Gonçalves Dias: two travelers of the Amazon River

Jakeline Fernandes CUNHA²

RESUMO: O objetivo deste artigo é mostrar o diálogo de Mário de Andrade, enquanto viajante e paisagista, com a tradição romântica. Em seu inacabado diário *O Turista Aprendiz*, o autor modernista, entre a invenção e a realidade, recorta, ordena e enquadra em sua arte “útil” a ilimitada natureza amazônica. Um dos quadros temáticos extraídos dessa exuberante natureza é a foz do Amazonas, no qual Mário de Andrade revela pelo método comparativo o seu peculiar modo de fazer paisagem. A hipótese deste trabalho é que, no duplo registro do diário, a descrição da foz do Amazonas talvez tenha Gonçalves Dias como principal matriz de criação, já que o autor também viajou e descreveu o rio Amazonas. Acreditamos também que a prosa poética de José de Alencar e a poesia de Castro Alves tenham sido consideradas pelo escritor paulistano para, respectivamente, introduzir e emoldurar o grande e complexo painel que podemos intitular de “A foz do Amazonas”.

64

PALAVRAS-CHAVE: Mário de Andrade. Modernismo. Romantismo. Rio Amazonas.

ABSTRACT: This essay is about the dialogue between Mario de andrade, as a traveler and landscaper, with the romantic tradition. In his unfinished book *O Turista Aprendiz*, the modernist author, that is between invention and reality, cuts, orders and fits into his "useful" art the unlimited amazonian nature. One of these thematic pictures, which he got from this exuberant nature, is the foz do Amazonas, in which Mário de Andrade reveals by comparative method his peculiar way of “drawing” landscape. The hypothesis of this work is that, in the double write, the description of the “foz do Amazonas” has Gonçalves Dias as the main creation matrix, as well as the poet has also traveled and described the Amazon river. We also believe that the poetic prose of Jose de Alencar and the poetry of Castro Alves have been considered by the writer of São Paulo to introduce and frame the large and complex panel that we can call "The foz do Amazonas".

KEYWORDS: Mário de Andrade. Modernism. Romanticism. Amazon river.

¹ O presente artigo é um recorte do primeiro capítulo de minha Tese de Doutorado, intitulada *Mário de Andrade, paisagista em O Turista Aprendiz*, defendida em 2016, realizada com bolsas do CNPq e CAPES (período Sanduíche na Universidade de Évora- Portugal), no Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP, sob a orientação do Prof. Dr. Fábio Rigatto de Souza Andrade.

² Doutora em Letras, Teoria Literária e Literatura Comparada, pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – FFLCH-USP – São Paulo – SP – Brasil. CEP: 05508-115. E-mail: jakelinecunha@yahoo.com.br



Na verdade eu estou viajando muito em torno de mim mesmo, aplicando egoisticamente as minhas experiências em vez de me enriquecer de novas. Às vezes me vem mesmo a ideia de que tal vez eu seja um 'errado', porém é impossível eu aceitar esse qualificativo. Simplesmente porque eu me sinto feliz; feliz mesmo nessa infelicidade atual de estar viajando. E o que é mais decisivo ainda: é trazer uma consciência de mim mesmo que se não de paz e muito menos pacificada por suplantação, é muito nítida e muito firme. Deste jeito, é impossível a gente se acreditar errado e mudar.

(Mário de Andrade na viagem amazônica – Arquivo Mário de Andrade-IEB-USP; pasta dos datiloscritos do diário *O Turista Aprendiz*).

O pesquisador que, por acaso, tiver acesso ao arquivo MA-IEB poderá verificar que o dossiê do datiloscrito *O Turista Aprendiz*, de Mário de Andrade, é composto por duas partes: a primeira é o diário de viagem ao Norte do país (1927) e a segunda é o diário de viagem ao Nordeste do Brasil (1928-1929). O nosso viajante em 1927 declara ao *Diário Nacional* que pretendia publicar as anotações da viagem à bacia do Amazonas: “Lá não trabalhei. Limitei-me a riscar algumas notas que, mais tarde, tomarão corpo num livro de viagens: *O Turista Aprendiz* [...]” (ANDRADE, 2015, p. 47 e p. 209). No entanto, anos depois, esse livro de viagens ainda permanece inacabado, considerando que a sua última versão é a de “30-XI-1943”, conforme consta no “Prefácio”. De acordo com Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo, no ensaio introdutório da mais nova edição de *O Turista Aprendiz*, essa versão derradeira “expõe hesitações, perguntas e pontos a serem ampliados; sem remate, obra inacabada, interrompida para sempre pela morte” do escritor (LOPEZ; FIGUEIREDO, 2015, p. 40).

A epígrafe do nosso trabalho foi retirada de uma das poucas notas rascunhadas durante o percurso de Mário de Andrade pela região amazônica. Essas notas, que ele preservou e que se destinariam ao Prefácio da publicação do diário em 1927, são retomadas na edição de 1943. Ao lê-las, nós nos deparamos com um “turista aprendiz” que expõe estranhamente o seu modo de viajar pelo norte do país, bastante diferente, por exemplo, do modo aberto e livre com que Goethe, em sua *Viagem à Itália* (1786-1788), tenta apreender a todo instante coisas novas. A declaração do autor paulistano de que viaja “em torno dele mesmo” parece apontar certo ressentimento em relação à natureza brasileira pintada pelos românticos.

Na voz do narrador-protagonista dos passeios pela bacia do imenso rio, o autor de *O Turista Aprendiz*, com a intenção de contar a história de sua travessia, sobrepondo-a à história do país, formulou algumas crônicas-quadros de tratamento oblíquo próximas aos da arte impressionista e expressionista. Uma dessas telas-texto é a **Foz do Amazonas**, a *porta gigantesca* de acesso ao universo amazônico, conforme a expressão de Raimundo de Moraes (1936, p. 5). É promovido dentro dessa e das demais paisagens-monumentos do Amazonas um embate interior que visa configurar uma pintura dinâmica impregnada de “dramaticidade, de pathos” e nuançada de “preocupações psicológicas e sociais” (SOUZA, 2008, p. 333). Mário de Andrade, na elaboração desses quadros de paisagens mais complexos, busca reforço do método comparativo por ele apontado nas folhas manuscritas do primeiro “Prefácio” do livro em 1927:



Estou me convencendo que não sei viajar. A minha compreensão das paisagens, dos costumes e dos homens se processa quase sempre pelo *processo comparativo* que, no caso, me parece francamente errado. É justo que eu compreenda um poeta romântico e comparando com tudo o que sei do Romantismo e dos outros poetas românticos já meus conhecidos. *Mas é defeituosíssimo compreender a foz do Amazonas a comparando com versos dum poeta [...]*. (Arquivo Mário de Andrade-IEB-USP, pasta dos datiloscritos de *O Turista Aprendiz*, grifos meus).

O sujeito dessa travessia que vai ter postura mais de anti-viajante do que de viajante, avisa que vai compreender (processar) o espaço amazônico “quase sempre pelo processo comparativo”. Ele salienta o defeito do método ou do modo de olhar as paisagens do lugar, como a foz do Amazonas, ao compará-las “com versos dum poeta” que, pelo declarado prévio, é um poeta romântico. No entanto, mesmo sabendo do erro, em passagem posterior a essa (descrita na epígrafe acima), ele se mostra “feliz mesmo nessa infelicidade atual de estar viajando”. Entendemos que o crucial para esse escritor é trazer uma consciência de si mesmo “muito nítida e firme”, ao mesmo tempo em que ele escolhe “antes o campo aberto e nevoento de um debate, que o marco definitivo de uma certeza” (SOUZA, 2003, p. 85). Ele opta por um tipo de descrição paisagística ligada as “técnicas do inacabado”, “mais abertas, [que] permitem a mancha, o esboço, a alusão, a discussão, o conselho, o convite” (ANDRADE, 1989, p. 63-64), se mostrando, por isso, solicitante de um intervalo entre ele e o objeto³, intervalo somente superado quando, diante da floresta amazônica, ele alcança um descanso ou uma espécie de estado de torpor em que, em meio à natureza, ele vê o país projetado em um modelo de civilização tropical.

O quadro da Foz do Amazonas-fantasia: conversão da grandeza infinita em grandeza cotidiana

A partir de uma pesquisa na versão integral do diário, datiloscrito de 1943, e na biblioteca do autor, verifiquei que, embora não nomeado, indícios textuais apontam ser Gonçalves Dias – o poeta que também escreveu diário sobre viagem ao Norte do país – o guia pilar do “processo comparativo” do inacabado quadro da Foz do Amazonas constituído por dois pares de crônicas – **18 de maio. A bordo e 18 de maio/ 19 de maio. Belém e 19 de maio** (ANDRADE, 2015, p. 66-70) –, sendo José de Alencar, Castro Alves e Euclides da Cunha os guias secundários da criação. Mário de Andrade, na edição completa de dois tomos da Garnier, na parte referente a notícias sobre as fases da vida de Gonçalves Dias pelo *Cônego J. C. Fernandes Pinheiro (1870)*, assinala com curto traço e menciona o termo *import*, assim como escreve “34 anos” na página em que está a observação sobre a ida de Gonçalves Dias para a Amazônia. A hipótese é a de que o autor modernista, que também viajou para o Norte aos 34 anos, utilizou como matriz de criação (e comparação) do imenso painel da Foz do

³ No ensaio “Machado de Assis, paisagista”, de Roger Bastide entendemos que Mário de Andrade aproxima da recusa do autor de *Dom Casmurro* quanto ao olhar de nossos românticos para as “paisagens exóticas”, mas também afasta de seu modo constante de “suprimir o intervalo que separa a descrição paisagística das personagens, misturando-a com estas” (BASTIDE, 2006, p. 423).



Amazonas – dividido em duas partes e dois modos de ver o objeto – uma carta de Gonçalves Dias sobre o rio Amazonas, inserida em outra edição da Garnier. A longa carta-ensaio de Dias, de 1861, foi enviada ao amigo Antônio Henriques Leal, que a publicou no jornal *Progresso*. Mário de Andrade confirma a leitura dessa carta, a primeira de “uma série” de cartas que o poeta maranhense pretendia escrever sobre a Amazônia, ao marcar alguns trechos a lápis. De quase oito páginas, de vínculo com a estética do sublime por acusar leituras e aproximações com as estéticas filosóficas de Kant e, sobretudo, de Schiller, a missiva parece ter sido reveladora para a criação posterior de Mário de Andrade que, na crônica-quadro, inverte a perspectiva da *dupla visão* de Gonçalves Dias, que olha a natureza real e transcendente, qual seja na “conversão do limitado num infinito”. (SCHILLER, 1991, p. 7).

O poeta romântico remetente da missiva, ajustado às pressuposições do sublime kantiano para o qual “o objeto é admitido como sublime com um prazer que só é possível mediante um desprazer” (KANT, 1995, p. 106), inicialmente revela que, apesar de o grande rio suscitar interesse e comover “todo coração brasileiro”, quem o conhece descobre que o Amazonas dos livros não é o mesmo do Amazonas referido *in locu*: “Pois, no meio de tudo, crê que o Amazonas nada mais é do que um rio. Vê-se e admira-se, mas é só com o auxílio da reflexão que ele se torna assombroso” (DIAS, 1998, p. 1115). Essas duas visões do Amazonas referidas por Gonçalves Dias, do rio visto de longe e do rio visto de perto, foram elaboradas por Mário de Andrade nos dois pares de crônicas referidos acima: **À bordo, 18 de maio e 18 de maio/ Belém, 19 de maio e 19 de maio**. Conforme definiu no índice em que realizou o “balanço da escritura”, em 1943 (?), o primeiro par acabado é destinado a “Foz do Amazonas de fantasia” e o segundo par sem remate é sobre a “Foz do Amazonas-realidade”⁴.

Neste artigo, em que pretendo mostrar o “processo comparativo” realizado por Mário de Andrade entre o olhar do narrador-personagem do diário e o olhar de Gonçalves Dias na carta, vou me ater apenas ao tema da “Foz do Amazonas de fantasia”, desenvolvido nos pares **À bordo, 18 de maio e 18 de maio**. A crônica principal será tomada como a paisagem pintada e a crônica subsequente como a moldura do quadro-cosmorama, diorama, cinema... Um quadro assim móvel em que as cenas são enquadradas por um narrador que, ilusoriamente, segura uma câmera cinematográfica. Na invenção do quadro da Foz do Amazonas ideal, o narrador-protagonista sugere utilizar para ordenar o seu olhar e escavar o objeto (alçado a monumento sublime pelo olhar do romântico) o aparelho da câmera cinematográfica. Essa máquina, que, nos termos do filósofo Paul Virilio, em *La machine de vision* (1988, p. 49-73), propicia ao viajante enquadrar o objeto com perspectiva e profundidade, está transposta na imagem do navio alcunhado de *D. Pedro I*. Desse modo, além de transportar o nosso viajante narrador-personagem, o navio serve como instrumento óptico para ele enfocar, segmentar, fazer corte no plano, introduzir suas ideias e leituras no objeto⁵.

O viajante modernista, no curto primeiro parágrafo da crônica **À bordo, 18 de maio**, em momento de preparação para a chegada à embocadura do Amazonas, em oposição à pilhéria e as lembranças do autor romântico (remetente da carta), elabora digressão de

⁴ Mário de Andrade, em sua *visão dupla* da foz do Amazonas, deixa para explorar o desinteresse kantiano inicial pelo rio no pensamento das crônicas do segundo grupo de construção inacabada – **Belém, 19 de maio e 19 de maio**. No entanto, ao contrário do que prevê o modelo kantiano, ele amplia ao máximo o sentimento de “desprazer” de modo que a decepção culmine em inesperada conclusão.

⁵ Telê Ancona Lopez em seus estudos sobre a viagem amazônica de Mário de Andrade, salienta a “extraordinária capacidade [dele] de ver, de transmitir fotográfica e até cinematograficamente os elementos plásticos da paisagem, consolida[ndo], no texto, o olhar câmera” (1990, s/p.)



conteúdo histórico-social, início da exposição de seu projeto de nação inverso ao de Dias. Assim como numa cena cinematográfica (ou cena *flashback*), ele sintetiza as suas impressões iniciais no escavar das *raízes* do país-paisagem, por meio de operação irônica em passagem de *Iracema* que marca o gosto de José de Alencar pelas paisagens exóticas.

A inversão do mar em canavial: preparação

No alvor da costa de Fortaleza, mesmo espaço onde os portugueses aportaram em suas caravelas, o nosso viajante é instigado a uma retrospectiva impregnada de imagens que remontam aos primórdios da colonização do país:

Amanhecemos em pleno canavial. A isso chamam aqui de “verdes mares bravios”... É um canavial e não tem nada de bravo. Pelo contrário é meigo serviçal como um Chalaça e o *Pedro I* amonta nele e faz o que bem entende. Até dá raiva. Banza banza namora come cana enquanto a gente está impaciente pra ver a foz do Amazonas amanhã. Foz do Amazonas... (p. 66)⁶.

O viajante do navio-câmera, na visão panorâmica lateral da janela, observa uma lavoura de cana-de-açúcar plantada no continente. No desejo de ver o país em suas particularidades, ele processa nesse espaço comparação de teor heteróclito com passagem de *Iracema*, de José de Alencar. As imagens, dispostas numa desordem emaranhosa que faz cintilar fragmentos da história do país, promovem a inversão do olhar mítico de Alencar e, assim, a releitura da retórica categoria do Sublime – base das obras dos nossos românticos que conheciam as teses de Edmund Burke, Kant e Schiller. Mário de Andrade, no trecho acima, regride à dimensão infinita do fenômeno da natureza preferido da tradição romântica (mar→canavial), isto é, realiza a conversão do objeto de sentido incomensurável em objeto nada enobrecido de vastidão monocromática, apenas movimentada por leves ondulações que, sem muita dificuldade, freia o repouso e o perigo de o olhar se perder na “riqueza de verde”⁷ das agitadas águas do oceano. Os “verdes mares bravios” de Alencar passam a ter sentido concreto e desfavorável a uma visão unificadora.

Em um exercício de metalinguagem, as imagens do canavial e do navio, símbolos do europeu no descobrimento do Novo Mundo, ao serem exploradas em seus pontos diversos e opostos, encenam em tom crítico a relação do colonizador com o país colonizado. Nessa transposição lúdica, o canavial e o navio *Pedro I*, deslocados de sua *doxa* habitual, exibem em chave carnalizante o avesso da idealização romântica. Com isso, o narrador-personagem na representação de sua batalha interior, de fundo freudiano, “descarrega” nessas duas imagens os seus “recalques” em relação ao colonizador português. Nessa operação de transferência do rancor nos objetos, o canavial – monocultura base econômica da sociedade brasileira até o século XIX –, que satura em si uma ambiguidade em cadeia, passa a transpor a imagem do

⁶ Nas citações das duas crônicas em análise, que fazem parte da edição atual de *O Turista Aprendiz* (ANDRADE, 2015), marcaremos apenas o número da página.

⁷ Expressão da crônica **Em Maceió, 9 de dezembro** do diário nordestino.



escravo alheado e tristonho, do Chalaça (agregado/serviçal favorecido na relação frágil com o benfeitor, conforme mostra Roberto Schwarz), por fim, sintetizadas na imagem de um cavalo submisso e anêmico que – diante do colonizador figurado na imagem do navio *D. Pedro I* – “Banza banza namora come cana”. Com o avanço seguro e estável emperrado, o país-canavial, deglute ao invés de raízes telúricas, as raízes trazidas pelo colonizador (“come cana”) que “praticamente sepultou o rico solo nordestino”, escreve Andrade em crônica do segundo diário, **Bom Jardim, 7 de Janeiro**. No espelhamento imaginativo do viajante, as imagens ambíguas do canavial e do navio reproduzem a infeliz (ou “desleixada”) gênese do país, da paisagem brasileira, conforme analisou Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil* (1995).

No final do trecho acima, da postura de “antiviajante” preocupado em escavar pela introspecção as “raízes” do país, ele passa à postura de viajante que, de volta à rotina do navio, se mostra eufórico para a chegada ao famoso ponto turístico do Amazonas.

O olhar que compara

No longo segundo parágrafo, o foco latente dele é apontar, pelo “processo comparativo”, o seu método de observar a natureza em relação ao de Gonçalves Dias, assim como pela sobra das “sensações selvagens” e cotidianas do rio realizar cena por cena inversão irônica e desestabilização do lado dominante da *visão dupla* do autor da “Canção do Exílio”, qual seja de seu olhar de grandeza que converte o Amazonas em mar, em objeto eterno, sublime.

O narrador-personagem, sabendo que o afastamento é condição essencial para o fazer paisagem, a bordo do navio-câmera, mais especificamente no enquadramento da “torre-de-comando” (na lente aberta do navio-câmera), anuncia a hesitação dele e de outros ao ver de longe a foz do Amazonas. Entretanto, ainda que não evidenciado, o introspectivo viajante, na visão panorâmica frontal do enorme cenário, parece exercitar uma comparação com o olhar do autor romântico.

O espanto em relação ao objeto sublime, paisagem monumento do país, repercute o inevitável sentimento do romântico, mas também revela uma intenção do viajante modernista em problematizar essa reação. A oração inicial do segundo parágrafo dividida em dois períodos apresenta a mesma mensagem, mas com pontos de vista controversos. No primeiro, o verbo está conjugado no pretérito imperfeito, na primeira pessoa do plural; a descrição é realizada em frase prolixa e sem vírgula. A acumulação de palavras proparoxítonas e paroxítonas, o gerúndio, o particípio ressoam uma propositada pronúncia alongada da oração: “Estávamos todos trêmulos contemplando a torre-de-comando o monumento mais famanado da natureza” (p. 66). Na segunda frase, o uso do tempo presente na segunda pessoa do plural, indicando aqueles a quem se fala (vos), mostra um tipo clássico de narrador que celebra em máximo alcance o fenômeno natural – “E vos juro que não tem nada no mundo mais sublime” (p. 66). Diferente do anterior, esse olhar privilegia na descrição um tipo de ritmo, sonoridade e sintaxe tendentes ao fechamento próprio da fisionomia séria do viajante aterrorizado com a dimensão e o poder do objeto. A oração organizada em dois sintagmas em oposição revela, assim, a intenção questionadora do narrador da crônica, que compara pela enunciação o seu



modo de descrever (de um “antiviajante”) e de um romântico que pressupomos ser Gonçalves Dias.

A dimensão das águas e a variedade das ilhas: enleio e correção

À medida que o navio-câmera em alto-mar anda, o ponto de observação do viajante-operador muda. As duas imagens de teor sublime (águas e as ilhas do Amazonas) reiteradas na carta de Dias são aproveitadas e deslocadas no olhar do viajante modernista. Quanto à primeira cena paisagística, assim descreve ele em visão panorâmica frontal: “Sete quilômetros antes da entrada já o mar barreado de pardo por causa do avanço das águas fluviais”. A demarcação numérica da extensão do objeto-alvo (“sete quilômetros”) avistado do navio-câmera indica um tipo de olhar místico que sonda no Amazonas valores autênticos. O sete é número de forte potencial mágico, símbolo sagrado de longa tradição na cultura universal. O viajante modernista desejoso de transcendência, mas com olhar inverso ao do viajante romântico, observa admirado, mas precavido (ou com as sensações restringidas), as águas do Amazonas que, em seu olhar voltado para o elemento local, dominam as do mar. Segundo ele, mesmo antes da chegada ao espetáculo esperado, as águas do Atlântico já estavam “barreadas de pardo”. E o motivo é explicado: “por causa do avanço das águas fluviais” (p. 66).

No olhar de Gonçalves Dias, o “imenso rio” Amazonas aparece ora nivelado com a dimensão do oceano e ora de poder sobreposto a ele, segundo padrão kantiano de *sobreposição de potências*. A cor escura de suas águas, por não combinar com as águas claras do Atlântico, não recebe destaque em sua descrição. Os viajantes europeus em expedição no Amazonas designam separadamente a sua cor de amarelo-suja ou barrenta ou só pardacenta. A expressão renovada de Mário de Andrade referente à cor das águas do Amazonas, neste sentido, oferece abertura para interpretação. A justaposição praticada na crônica segue o padrão inverso, em vez de expansão descomedida do objeto como configurou Gonçalves Dias (do rio que se expande espantosamente em mar → oceano); Mário de Andrade busca a particularidade através de um olhar mais regrado e encolhido para dentro, para o imenso Amazonas – no dizer de Telê Ancona Lopez, “o rio da definição procurada do ser” (LOPEZ, 1996, p. 108).

O viajante modernista, ali no ponto em que a água escura do rio sobrepuja cada vez mais as do mar, vivencia o problema cerne de seu pensamento em relação à identidade dividida do país, expressa, por exemplo, em “A meditação sobre o Tietê”. O Amazonas, representação do *ser primordial*, neste sentido análogo ao Tietê, é símbolo que manifesta o desvio do olhar do viajante-poeta para a formação que o agrega numa “expressão coletiva” (COLI, 1998, p. 202). No quinto verso da segunda estrofe do poema “Brasão”, essa mesma voz que se afasta das tempestades do mar aparece: “Eu sou aquele que veio do imenso rio”. O Amazonas de águas escuras se anuncia, portanto, já sujando, invadindo as águas oceânicas de tom verde. Com intenção de enfatizar o domínio das águas do rio Amazonas sobre as águas claras do mar, o narrador antecipa o efeito do objeto agente que desde o início assume posição ativa: o “mar_barreado de pardo” por causa do avanço das águas fluviais. O olhar do ficcionista, no entanto, parece transitar por dois significados de cor das águas fluviais que compõem o enunciado pelo uso do particípio (“barreado”) e do adjetivo (“pardo”).



Diferentemente de outras referências designadas pelo próprio Mário tal como “água barrenta do rio” na crônica **30 de maio**, nessa construção ele acrescenta ao termo “barreado” um adjetivo (“pardo”), talvez com intuito de distinguir dois modos de ver o rio: o rio que ganha qualidade naturada (cor de barro) e o rio que ganha qualidade humana (cor de pardo), noções que tornam o significado do imenso rio mais “familiar e cotidiano”. Se o rio, no olhar de Gonçalves Dias, é tomado por qualificativos marítimos, preenchido por dimensão e poder imensurável, o rio na percepção do viajante modernista, em correspondência com a cor do ambiente e a cor do povo brasileiro, não perde os seus contornos próprios. No olhar de Mário de Andrade as águas do mar são atraídas, vestidas, tingidas de águas escuras do rio “que vem das origens” e “carregam vida e civilização nova”(LAFETÁ, 1986, p. 156). O espetáculo, neste sentido, por deslocar a presença do outro, do europeu insinua um instante do sonho do viajante do século XX quanto ao desejo de uma civilização tropical.

Vista ao longe, a linha de horizonte da foz do Amazonas, além de riscar horizontalmente o nível das águas, está na base das ilhas. Na segunda cena, o narrador, de olhar cenográfico ao focalizar os objetos que compõem o cenário, começa a fechar a lente da câmera. Com o movimento do navio em direção ao interior do rio, à medida que navegava se aproximava das ilhas e, mais especificamente, podia ver com riqueza de detalhes os pequenos elevados de terra que submergiam junto à foz do rio: “era uma largueza imensa gigantesca rendilhada por anfiteatro de ilhas florestais tão grandes que a menorzinha era maior que Portugal” (p. 66). A combinação de termos hiperbólicos “uma grandeza imensa gigantesca” enfatiza o êxtase do viajante, abismado com o tamanho inabarcável do Amazonas. O que vale salientar, no entanto, é que esse enlevo não é ainda entrega total ao objeto vez que ele o examina.

A sequência, analisada no plano fônico, demonstra que a feição de assombro do viajante modernista é ironia à postura exagerada do observador romântico, cuja disposição do espírito acusa um eu aterrorizado, de feição séria/fechada para o objeto e que o deixa apequenado. Gonçalves Dias, sobre o rio-mar, diz: “Navega-se por um imenso lençol d’água, [...] – mas o que se vê de um lado e de outro são ilhas – e além destas ilhas [...] novas ilhas. A alma se abisma não podendo fazer ideia perfeita do que é esta imensidade” (DIAS, 1998, p. 1115). Em passagem anterior da missiva, o viajante romântico qualifica o rio Amazonas de “terrível elemento”, enquanto nessa utiliza a expressão “imenso lençol d’água”. Ele repetiu na carta o verso do poema “O mar”, “Oceano terrível, mar imenso”. A pronúncia da impressão do objeto tende a um “soturno fechamento” sonoro e rítmico que prepara e “põe em evidência o escurecimento [crescente] das vogais” (PERES, 2003, p. 27-33). Ao contrário, a pronúncia sem pausa, distendida do trio organizado por Mário em relação ao Amazonas “largueza imensa gigantesca”, por realçar uma proeminente abertura das sílabas, chega a esgarçar os lábios a ponto de ocorrer uma demasiada tração bucal. O narrador representa a grandiosidade do objeto por meio de uma desconcertante forma sonora. A impressão visual do cenário por Mário, fundamentada no exagero grotesco, desconcerta a de Dias, vez que a expansão desmedida do rio, enfatizada no discurso elevado do autor romântico, é desestabilizada por meio da prosaica sugestão sonora em que a dimensão dele pronunciada exige do observador pronúncia lenta e excessivo esforço articulatório.

Com interesse de assimilar a monotonia sublime do lugar, o narrador-viajante, de olhar-câmera, no meio daquela imensidão de águas, observa inicialmente em ângulo plano (ou horizontal em relação à posição da câmera) as ilhas fluviais: “era uma largueza imensa gigantesca rendilhada por anfiteatro de ilhas florestais tão grandes que a menorzinha era maior que Portugal” (p. 66). As inúmeras ilhas (que em trecho posterior são comparadas aos



“enxames de abelhas e cardumes de peixes”) aqui observadas na distância do descanso têm o papel de enfeitar o Amazonas, primeiro, quando associadas às delicadas rendas como se fossem desenhos vazados sobre a água e depois a um imenso anfiteatro, o palco do Amazonas. Mas no enquadramento mais fechado, com o olhar não mais entregue às imagens das ilhas, o viajante personagem acordado do sonho, parece exercitar a distância de perto do objeto quando “põe reparo” cheio de intenção numa única ilhota. O sonhador, portanto, que não se entrega por inteiro às imagens colossais das ilhas-enfeites do Amazonas *constrói uma distância* e relembra nelas a imagem do colonizador – uma espécie de *proximidade* que, nele recalçada, *sempre o toca* (BENJAMIN, 2011, p. 252-253).

No suceder da cena, portanto, o fio da descrição da beleza sublime das ilhas é, explicitamente, suspenso e, lembrando a atmosfera do cinema, o narrador digressivo, questiona na ilhota o feito do colonizador ibérico que, no primeiro parágrafo da crônica, fora acusado de deformar a natureza brasileira. Na sentença, ameaça precipitar uma pergunta do tipo: Como um país de tamanho tão acanhado conseguiu tomar conta de um lugar de dimensão tão superior a ele? A locução adverbial de intensidade (“tão grandes”) é seguida por adjetivos que, flexionados simultaneamente, invertem o eixo da comparação dos extremos de grandeza do objeto que, desmedido, deixa o observador reduzido ao nada – seguindo o “sublime matemático” de Kant (SHOPENHAUER, 2003, p. 104) –, conforme marcou Gonçalves Dias na carta em relação ao Amazonas. Se, no olhar do autor romântico, as águas do imenso rio tratadas como se fossem as do mar realçam a superioridade do europeu em relação ao país por ele descoberto, no olhar “interessado” do viajante modernista, a visão da ilhota que, mesmo pequena, é maior do que Portugal, evidencia fato contrário: a superioridade do país colonizado em relação ao país colonizador.

A digressão de teor histórico, ao funcionar como corte do êxtase do viajante modernista, ao mesmo tempo que limita a própria expansão do próprio eu do *Turista Aprendiz*, questiona o feito do colonizador e relativiza o olhar de grandeza de Gonçalves Dias que, na carta, apoiado nas ideias do sublime, contempla as ilhas alçadas a um movimento crescente e ilimitado. Segundo esse viajante fixado no *gigantismo* do conjunto de ilhas dispostas em grupo na superfície do Amazonas, elas fazem supor “um imenso arquipélago” marítimo que, em vez de limitar a grandeza do rio, dos rios, a expande, pois elas “multiplica[m] o curso [deles] pela extensão de suas margens”(DIAS, 1998, p.1115). Curioso observar que Mário de Andrade, leitor do viajante Luiz Agassiz (1865-1866), numa entrevista sobre o Amazonas, inverte esse olhar exagerado de Dias. Para ele, assim como notou o viajante suíço, o rio é limitado por ser “coalhado de ilhas” que o “estreitam”, possibilitando até mesmo o avistar de suas margens. E por impedirem que ele “mostre toda a sua grandeza”, as ilhas são “anti-patrióticas”, “invejosas” (ANDRADE, 1983, p. 26).

O poder das águas e ilhas: a reparação e a utopia

O olhar do narrador continua instrumentalizado por uma suposta e imaginosa câmera cinematográfica. Na terceira cena, o foco do olhar-lente do viajante é sobre o poder das águas do Amazonas. Ele, bem próximo do objeto, o enquadra num ângulo de visão de cima para baixo. O “diário que prefere a ficção para explorar a realidade amazônica” (LOPEZ, 1996, p. 94) retrata o fenômeno da pororoca do Amazonas (que por ser tão celebrado dispensa



nomeação) “através do insólito e do mágico” (Idem, ibidem). Nesse momento, o olhar crítico de Mário de Andrade continua a demarcar o evento em contraposição ao olhar romântico de Gonçalves Dias na carta. Se o mar, anteriormente, apareceu como elemento secundário do rio que o tingia de lama, agora – ainda que as suas marés exerçam influência na ocorrência do fenômeno – ele aparecerá apenas nas entrelinhas. O olhar do narrador-viajante em estado de torpor aumentado se concentra no personagem protagonista do espetáculo da pororoca, no “avanço do rio e o embate das águas” (p. 66). O termo pororoca é de origem indígena, tupi (*poro'roka*), que significa estrondo, forte barulho da natureza (CUNHA, 1998, p. 245). Pela força destruidora desse fenômeno, de lugar cativo nos relatos dos viajantes europeus que Mário possuía (como Spix e Martius e o de Alfred R. Wallace), se encaixa nas graves imagens da natureza que “tornam a nossa capacidade de resistência de uma pequenez insignificante em comparação com o seu poder”, mencionadas por Kant em *Crítica da faculdade do juízo* (1995, p. 107).

Justamente no momento auge da impetuosidade do rio, a percepção sensorial do viajante, atingindo quase o seu limite, cede a uma visão transfiguradora que o permite ver além do objeto defronte do qual está. A vivência do poder de força do evento espelhará também atributos de uma autêntica civilização tropical, antes prenunciada na manifestação das cores barro e pardo do rio. Segundo o narrador-personagem, “o avanço do rio e o embate das águas formavam rebojos e repiquetas tremendos cujas ondas rebentavam na altura de sete metros chovendo espumas espumas espumas roseadas pela manhã do sol” (p. 66). A sonoridade, o ritmo, as figuras, a sintaxe externam o fenômeno com toda naturalidade. A acumulação de aliteração do /r/, /b/, /p/, /t/, /s/, com destaque para a sonoridade da constritiva vibrante /r/ – repercutida, no início dos substantivos “rebojos e repiquetas” e do verbo “rebentavam” – aponta o efeito do forte barulho do evento. O irromper súbito da pororoca na forma de ondas (movimento de contração) está sugerido na oclusiva sonora /b/, surda /p/ seguidas de /o/, /i/, /e/ fechados e, logo depois, o desfazer delas em espuma por toda extensão das margens (movimento de expansão), conotado na chiante /j/, na oclusiva velar /q/, e surdas /t/ acompanhadas de /o/, /e/, /a/ abertos.

Não apenas o aspecto sonoro, mas também o plano sintático e morfológico da oração nos evidencia o discurso elevado da descrição que, segundo Telê Ancona Lopez, “externa, com forte lirismo, toda a pulsação perante o acontecimento” (1996, p. 94). O fenômeno na pena do viajante modernista é exibido como se fosse um organismo vivo, perceptível pelos sentidos. Na visão dele é como se a lente da câmera estivesse não mais projetada na torre-de-comando, mas no casco do navio. O navegante-escritor, quase rente ao objeto, assimila sinesteticamente, pela visão, pela escuta e pelo tato, o movimento das águas e a intensidade das ondas. As ondas se recolhiam e se desfaziam com violência e, mais do que ver, ele parece sentir a carga e a descarga – a tensão e o relaxamento – delas batendo sob ou abaixo de seus pés, ouvir o intenso barulho e, também, ao que tudo indica, tocar os respingos de água que pulavam para dentro do navio. A descrição sem pausa e a repetição acumulada de substantivos e adjetivos na oração repercutem o redemoinho, a voragem, o tumulto das águas que deixam qualquer viajante em sobreaviso.

Esse movimento das ondas é atravessado por dois movimentos distintos, respectivamente, de fluxo e refluxo: 1) a gigantesca massa de águas que formam ondas revoltas que se elevam “sete metros” e trovejam provocando terror e destruição; 2) o despenho das ondas que, ficando pouco a pouco abrandadas, se esvaziam em chuva de “espumas espumas espumas roseadas” pelo reflexo do sol da manhã, acendendo, por isso, na paisagem, sossego e alívio. O movimento fechado e livre, grave e lírico das águas/ondas do



Amazonas não parece pulsar uma conjugação dos opostos e, assim, sinais de uma nova civilização de valores autênticos que dali poderá renascer? O respeitado número sete, símbolo da totalidade e perfeição, é a medida da altura que as impetuosas ondas atingiam. O afrouxamento das ondas em chuva de “espumas espumas roseadas”, que surge após o “avanço” e o movimento denso das águas do rio, é arredondada na imagem “chuva em flor” (p. 66).

Contudo, o narrador-viajante, ao mesmo tempo em que, na descrição do evento sublime do Amazonas, mostrou o seu êxtase ou entrega espiritual, preocupou-se em questionar nessa experiência paisagística se é o navio que está colonizando a água (o Amazonas, o país) ou se é a água que coloniza o navio. Ou seja, retomando o primeiro parágrafo, é *Pedro I* que está “amontando” na água-país ou é o Amazonas que está dominando com a sua força esse navio? Porém, antes da resposta voltemos para o olhar de Dias que na carta, ao demarcar o Amazonas com contornos patrióticos da nação-Império, descreve o fenômeno da pororoca com tintas da categoria do sublime. O olhar do autor romântico, detentor das possibilidades infinitas da natureza-nação brasileira, revela que o Amazonas (uma sinédoque, que representa toda “trindade fluvial” do Norte) “num só corpo, é um grande destruidor mas também criador, por excelência, ilhas e praias faz ele ou desmancha com assombrosa facilidade” (DIAS, 1998, p. 1116-1117). Para demonstrar essa afirmação, ele descreve a ocorrência do fenômeno numa progressiva e transcendente dinâmica própria do andamento do sublime:

Nesta paz, [...], ouve-se de repente um rugido como se os céus desabassem – árvores colossais oscilam, vergam, tombam como castelos de cartas! – a terra falta, desaparece, – a canoa não desamarra, nem tem tempo, arrebenta-se-lhe o cabo, – as águas repelidas pela queda das barreiras e das árvores repelem-se também para o largo; – e antes que os viajantes possam tornar a si do assombro, – [...], – antes que o mestre possa comandar alguma manobra, voltam elas pujantes, furiosas, redemoinhando, e num vórtice – canoa, árvore, ilha – tudo desaparece e se esvai como por encanto. [...]. (Idem, p. 1117).

74

As águas serenas do rio, de súbito, são convertidas em águas ameaçadoras que fogem do controle da razão, arrastando a alma humana ao medo. A potência devastadora do evento elevada em seu máximo grau, compondo, assim, uma cascata de danos e perigos, mostra uma paisagem descontrolada ressoante dos quadros da força da natureza europeia de William Turner, o pintor britânico do século XIX que, na representação das tormentas marítimas, seguiu a estética do sublime.

Para a sua leitura comparativa, o autor modernista recortou imagens do fenômeno da carta de Dias para, logo, nelas insuflar sentido novo. Porém, a demarcação de seu olhar seguirá outra medida e direção. Ele se esquivará do tom abrangente das imagens acumulativas de grandeza e, sobretudo, daquelas que conotam destruição. O destaque dado pelo viajante paulistano às imagens alheias de Dias, assim como à de outros viajantes, é no poder do movimento das águas que terá ação, no entanto circunscrita ao navio *Pedro I* – e não aos diversos elementos da natureza amazônica que, no escrito romântico, expandem-se. Nesse momento focado no poder do Amazonas, a intenção do narrador-personagem do relato é fazer comparação diversa à de Gonçalves Dias com base no sublime dinâmico de Kant: o poder



ameaçador da pororoca que extingue “qualquer resistência” (SHOPENHAUER, 2003, p. 104), em vez de atingir a natureza e o homem como na impressão de Dias se dirige exclusivamente ao navio *Pedro I*.

Com isso, já vale adiantar que, na visão metafórica de Mário de Andrade, nenhum elemento do lugar – seja homem, animal ou planta – será inferiorizado ou coagido diante do desmesurado movimento das águas do Amazonas – ecoantes da pororoca. O seu olhar está interessado em direcionar os abalos do fenômeno no navio de nome sugestivo. No trecho de Gonçalves Dias, o narrador tematiza o sentimento de “insignificante pequenez” do homem, da “canoa” e da própria natureza (ilhas, árvores, bichos), ameaçados diante do fenômeno da pororoca. Mário de Andrade deseja dar voz à superioridade da natureza amazônica como um todo, em vez de ilustração do poder do Amazonas em relação à sua súdita natureza, conforme mostrou Dias na missiva. Por isso, ele rearranja em seu excerto um inusitado desequilíbrio de forças: o sentimento de insignificância e impotência do navio *Pedro I* diante do poder da pororoca.

As águas do rio e o navio – situado no lugar epicentro do conflito das águas do Amazonas – vão ter troca de posição: o elemento nativo e local, as ondas fluviais que vão exercer domínio sobre o objeto europeu representado no navio *Pedro I*. O narrador, depois de focar no olhar-câmera “o avanço do rio e o embate das águas”, que sugerem transposição do fenômeno da pororoca, dirige o olhar-câmera para o difícil avanço do navio nessas águas. Na descrição é possível notar uma inversão da dinâmica dos objetos: enquanto as águas fluviais (ondas que num movimento de sístole e diástole fecham e abrem) sugerem um movimento de pulsão, o navio, por sua vez, sugere um movimento de regressão. De um para o outro uma inversão de potência, de força, de sentimento. O navio com nome do monarca português, com feição do “frágil barco” de *Iracema*, “avançava numa chuva em flor”. Na descrição, o navio entra em cena no momento do refluxo, das ondas “chovendo espumas espumas espumas roseadas pela manhã do sol” (p. 66). De antemão, esse tratamento delicado quanto ao curso do navio sobre o rio não seria estratégia para rebaixar o seu intempestivo andamento anterior, quando, no primeiro parágrafo da crônica, o narrador imaginou ele se divertindo em tom jocoso sobre o solo nacional?

Esse momento é ponto extremo da força das águas turvas do rio – “o navio *Pedro I* avançava difícil, corcoveando aos saltos, rolando pelo costado dos baleotes e das sucurijus do mato amazônico aventuradas até ali pela miragem da água-doce”. O uso do gerúndio (“corcoveando”, “rolando”) e, sobretudo, as vírgulas dão efeito da dificuldade de movimento do navio que dava pinotes, pulos ou saltava desordenadamente sobre as águas do Amazonas. Nota-se também uma inversão irônica entre o comportamento do navio e dos animais diante da turbulência fluvial. Ainda que ocultas, observemos que não são as cobras e as baleias-piloto – que do mar se aventuram para o rio em bandos seguindo o navio – que rolam na parte externa do casco do navio, mas o próprio navio que, de força diminuta diante da força da pororoca, gira sinuosamente, “rolando pelo costado dos baleotes e das sucurijus” (p. 66).

Na quarta cena da descrição, o narrador, à medida que navega mais próximo das ilhas, torna possível focalizar a câmera nos objetos que compõem a vegetação ciliar delas. Contemplativo, ele parece fingir estar na plateia de um espetáculo, ao olhar o palco aberto do anfiteatro de ilhas:

À medida que a gente se aproximava as ilhas catalogavam sob as cortinas de garças e mauaris que o vento repuxava, todas as espécies vegetais e na barafunda fantástica



dos jequitibás perobas, pinheiros plátanos assoberbada pelo vulto enorme do baobá a gente enxergava dominando a ramada as seringueiras sonhadas [...]. (p. 67).

O sujeito da plateia, em enlevo e movendo-se com liberdade, apoia a imaginação “ao surreal e ao mágico”, subestimando assim as “convenções lógicas” do olhar dos viajantes naturalistas que percorreram o Amazonas (LOPEZ, 1996, p. 95). Essa adesão ao *nonsense* possibilita a elaboração da ironia bem humorada da expressão “barafunda fantástica” que, no âmbito do prosaico, desestabiliza as expressões elevadas tal como *Hiléia amazônica*, título da obra de Gastão Cruls, mas antes auferido pelos cientistas Humboldt e Bonpland. O viajante de olhar câmera, “na exacerbação da fantasia” (Idem, p. 94), visualiza na margem das ilhas inúmeras garças nos galhos das árvores que lhe dão a impressão de um acortinado branco que, quando movimentado pelo vento, mostrava através de fendas (ou no entremeio dos galhos de árvores) sombras, esboços de fantasmas. A cor branca (síntese de todas as cores) das aves que acortinam o palco anuncia a utopia do autor de uma civilização tropical apresentada no imaginário espetáculo das árvores.

A “barafunda fantástica” é composta por árvores “desgeografizadas” que aproximam as regiões do Brasil e também outras nações *filhas do calor*. A hierarquia dessas árvores, assinalada na vírgula, na qualificação de altivez do mítico baobá africano e no domínio das seringueiras utópicas (e não as dos “tempos da grandeza da borracha”) (ver crônica **9 de julho**), parece assinalar o gradativo aumento do estado de torpor do viajante que, nesse momento, está quase no auge – alçado na última cena paisagística, quando ele dispensa o olhar-câmera para se entregar por completo às sensações selvagens das ilhas: ao aroma das árvores e, sobretudo, ao canto dos pássaros. A ausência das palmeiras gigantes na “barafunda vegetal” das ilhas não é nada acidental, pois soa como um procedimento marioandradiano para desestabilizar e recusar o lugar ocupado pela planta símbolo da tradição romântica no retrato exótico da paisagem brasileira. Nas “notas de viagem ao Nordeste” (1928-1929), o autor ressalta a medida perfeita da espécie coqueiro que, representante dos valores estético-ocidentais de ordem e regularidade (ANDRADE, 2015, p. 221), é oposta à grandeza desregular da selvagem paisagem tropical.

Nas cenas da descrição das “ilhas florestais” do Amazonas sendo observadas pelo introspectivo viajante, vale esclarecer o sentido inverso da utopia de Gonçalves Dias, concretizada na visão das ilhas florestais. Como se fosse também a encenação de um espetáculo imaginário, após a destruição pela força do fenômeno da pororoca, elas renascem nesse momento de dispersão do viajante romântico: “terra e troncos se aglomeram, se acumulam, acrescentando noutra parte do continente ou formando alicerce para novas ilhas” (DIAS, 1998, p. 1117). Tendo em vista os tempos verbais da descrição do trecho, nota-se o aspecto cíclico da evolução cósmica da natureza. Na contemplação do viajante Gonçalves Dias, tutelada pelo padrão europeu, a grandiosidade do Amazonas, de suas águas e “ilhas florestais” – que regeneram depois da catástrofe provocada pela pororoca – é exemplo para a construção transcendente da nação integrada a projeto político também grandioso. Tanto que, depois da cena da transformação antropomórfica do espaço devastado que no tempo passou das “contingências do presente para as possibilidades ilimitadas do futuro” (PERES, 2003, p. 52), o viajante, na percepção dos “olores suaves” das plantas, convida o leitor a respirar neles “ilusões floridas”, a “confiança ilimitada” “nos sucessos, nos homens, no futuro” do país.



A meta da contemplação enviesada das águas e ilhas do Amazonas pelo viajante modernista que renuncia à expansão ilimitada do eu responsável por dar feição de grandiosidade ao objeto, ao contrário, é exercer o “desrecalque localista”: expressão de fundo freudiano de Antônio Candido que significa *descarregar* o peso do colonizador, para mais livre poder descobrir pelos sentidos as manifestações autênticas do ambiente local. Com isso, o projeto de nação desse viajante – distinguido numa perspectiva temporal condizente com o movimento sem pressa de seu olhar-câmera entregue ao ritmo do navio – é formulação limitada, mais útil e realizada num caráter menos amplo, por isso, muito mais autônoma, qual seja, de um espaço civilizacional formado por “todos os filhos dos trópicos, às civilizações da luz e do calor, às de origem não europeia” (LOPEZ, 1996, p. 105).

A moldura do quadro de *forma difícil*

A crônica **18 de maio**, de teor ensaístico, funciona como um substrato interpretativo ou moldura final do quadro da Foz do Amazonas (**Á bordo, 18 de maio**). O modelo de uma civilização de valores inversos aos que lhe originaram é refletido na anedota do primeiro parágrafo, em que imagens miúdas (chapéu-de-chile vindo de Iquitos e dos discos árabes do sírio de Belém), interpenetradas no universo tropical, sinalizam os fundamentos da utopia/procura do viajante nesse quadro. Em seguida, Mário de Andrade realiza retomada das impressões causadas pela paisagem retrospectiva do Amazonas, processadas no litoral nordestino e no litoral norte pelo método comparativo: a cansativa rememoração dos primórdios da colonização do país no jogo com as imagens do mar e do canavial e a oblíqua contemplação da Foz do Amazonas na distância mais do sonho do que da realidade.

Na conclusão dessa crônica-ensaio, o paisagista vanguardista explica a razão da trágica formação do país-paisagem pelo pensamento de Castro Alves, o poeta que tem nome próprio transformado em termo qualificador da oração. Para Mário de Andrade, a construção de nossa paisagem careceu da calma de seus fundadores que de olhar “apressado” não atingiram a penetração do *encanto honesto*, a originalidade cotidiana e humana da natureza brasileira. A descrição de nossa paisagem, neste sentido, possui “excesso de castro alves”, exagero do caráter do poeta que representa, segundo o autor em ensaio de 1939, a “imagem mais possível da mentalidade nacional” (ANDRADE, 2002, p. 144). Assim como a constituição do país pelo europeu, Castro Alves na elaboração de sua poesia, analisa ele, não teve como Gonçalves Dias “vontade de organização” (Idem, ibidem). Essa associação de Mário entre o poeta romântico e o país não ressoa a associação de Sérgio B. de Holanda entre o colonizador português e o colonizador espanhol? O Brasil, construído pelo primeiro com espírito do “semeador”, se desenvolveu sem um “empreendimento metódico e racional”, qual seja sem o esforço, a “vontade criadora” e o “zelo minucioso” do segundo impulsionado pelo espírito do ladrilhador (HOLANDA, 1995, p. 46, 96, 98).

Neste sentido, para o autor modernista a lógica da composição poética de Castro Alves apresenta fraqueza semelhante à da lógica insuperável do modelo do país-paisagem. O “defeito” e a “impotência” do grande país nascem da falta de medida do pêndulo da balança-ser do brasileiro que pouco pende para as coisas da terra (“enfeitando com elas apenas a sua fisionomia, suas epidermes, sambas, maracatus, trajes, cores, vocabulários, quitutes...”), sendo a lógica equatorial aproveitada apenas externamente enquanto a lógica europeia é nele



aplicada internamente: “E deixou-se ficar, por dentro, justamente naquilo que, pelo clima, pela raça, alimentação, tudo, não poderá nunca ser, mas apenas macaquear, a Europa” (p. 68). Desse modo, as duas construções, a do país e a do poeta dos escravos, se fundamentam em valores que “não deixa[m] a menor promessa porque lhe[s] faltam por igual a *paciência*, a *profundeza* e a o amor de se cultivar” (Idem, p. 132).

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

ANDRADE, Mário de. *Entrevistas e depoimentos: conversa com Mário de Andrade*. Telê Ancona Lopez (Org.). São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 1983.

ANDRADE, Mário de. *O banquete*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1989.

BASTIDE, Roger. Machado de Assis, paisagista. *Teresa revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, nº. 6/7, p. 418-428, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única* (obras escolhidas II). Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2011.

COLI, Jorge. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

CUNHA, A. Geraldo da. *Dicionário histórico das palavras portuguesas de origem tupi*. SP: Companhia Melhoramentos; Brasília, 1998.

DIAS, Gonçalves. *Poesia e prosa completas*. Alexei Bueno (Org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KANT, Emmanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. de Valério Rohden e A. Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

LOPEZ, Telê Ancona. A bagagem poética do Turista Aprendiz. *Mariodeandradiando*. São Paulo: Hucitec, 1996.

LOPEZ, Telê Ancona. O fotógrafo e o turista aprendiz/literatura e fotografia. In: *Mário de Andrade: turista e fotógrafo na Amazônia*. São Paulo: Associação Pró Parque Modernista; Instituto de Estudos Brasileiros, 1990.



LOPEZ, Telê Porto; FIGUEIREDO, Tatiana Longo. Por esse mundo de páginas. In: ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancora Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. São Paulo: IEB-USP; Iphan; Fundação Vale, 2015. p. 19-41.

MORAES, Raimundo. A porta. In: *Amphitheatro amazônico*. São Paulo: Ed. Cia. Melhoramentos, 1936.

PERES, Marcos Roberto Flamínio. *A fonte envenenada: transcendência e história em três hinos de Gonçalves Dias*. São Paulo: Nova Alexandria, 2003.

SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad. de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do Belo*. Tradução, apresentação e notas de Jair Barbosa. São Paulo: Ed. Unesp, 2003.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2003.

SOUZA, Gilda de Mello e. Vanguarda e nacionalismo na década de 20. In: *Exercícios de Leitura*, São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2008, p. 305-344.

VIRILIO, Paul. *La machine de vision*. Paris: Galilée, 1988.

Recebido em 18/11/2016
Aprovado em 22/12/2016



A biblioteca do etnógrafo e a criação do poeta: um estudo dos “Poemas da Negra”¹

The ethnographer and the poet: a study of the creative process of “Poemas da Negra”

Angela Teodoro GRILLO²

RESUMO: À luz da crítica genética, o presente artigo dedica-se a traçar um diálogo entre as leituras de Mário etnógrafo e a criação de “Poemas da Negra”, conjunto de 12 textos, escritos em 1929 e publicados em 1930, no livro *Remate de males*. Interessado na representação do negro, no Brasil e em outras partes do mundo, o pesquisador registra em notas de trabalho a indicação de centenas de livros, o que permite uma visita guiada na biblioteca dele. Neste momento, abriremos as páginas de algumas dessas obras que formam um conjunto de leituras que deflagra as representações da mulher negra na literatura, principalmente popular, de Portugal e do Brasil, sempre ligadas a estereótipos de ridicularização e sexualidade exacerbada. O poeta, por sua vez, ao inverter essas imagens, cria uma nova dicção da mulher negra, em um dos mais belos poemas de amor da Literatura Brasileira. O presente estudo, voltado à compreensão do trajeto criativo, foi possível a partir da consulta de manuscritos do arquivo e de livros, com marginalia ou não, da biblioteca do escritor, documentos que incorporam o acervo de Mário de Andrade, salvaguardado no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP).

80

PALAVRAS-CHAVE: “Poemas da Negra”. Mulher negra. Literatura brasileira. Processo de criação.

ABSTRACT: Based on genetic criticism, this article is devoted to a dialogue between the readings of Mário etnógrafo and the creation of “Poemas da Negra”, a set of 12 texts written in 1929 and published in 1930 in the book *Remate de males*. Interested in the representation of the Negro, in Brazil and in other parts of the world, the researcher records in work notes the indication of hundreds of books, which allows a guided tour in his library. At this moment, we will open the pages of some of these works that form a set of readings that deflagrate the representations of the black woman in literature, mainly popular, of Portugal and Brazil, always linked to stereotypes of ridicule and exacerbated sexuality. The poet, in turn, by inverting these images, creates a new diction of the black woman in one of the most beautiful love poems of Brazilian Literature. The present study, aimed at understanding the creative path, was possible through the consultation of manuscripts from the archives and books, marginally or not, from the writer's library, documents that incorporate the collection of Mário de Andrade, safeguarded at the Institute of Studies Brazilians (IEB-USP).

KEYWORDS: “Poemas da Negra”. Black woman. Brazilian literature. Creation process.

¹ Este artigo deriva de uma parte do estudo de análise e interpretação dos “Poemas da Negra” trabalhada em: GRILLO, Angela Teodoro. *O losango negro na poesia de Mário de Andrade*. Tese de doutorado. Programa de Literatura Brasileira. FFLCH-USP. Orientadora: Telê Ancona Lopez. São Paulo, 2015.

² Instituto de Estudos Brasileiros/ Universidade de São Paulo (IEB-USP). São Paulo – SP – Brasil. CEP: 05508-115. O presente artigo deriva do trabalho supracitado e foi financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). E-mail: angelagri@gmail.com



O ensaio “A poesia de Mário de Andrade” (2005) de Gilda de Melo e Souza, impulsionou o presente trabalho, pois, ao tratar dos “Poemas da Negra”, a autora verifica que há neles “uma atitude inédita na poesia brasileira”. A estudiosa identifica, na correspondência de Mário e Manuel Bandeira, uma resistência do poeta de “Irene no céu” aos versos do amigo paulista. Este assegura que a dificuldade de aceitação, o estranhamento ao conjunto amoroso, decorre do fato de que a mulher negra está, incomumente, retirada do campo exótico. Para compreender essa afirmação, que explica o ineditismo, Gilda sugere que se compare os “Poemas da Negra” com a tradição da poesia erótica ligada ao senhor de engenho, a qual se habituou a sensibilidade nacional. Seguindo a sugestão de Gilda de Melo e Souza, é aqui apresentado um levantamento de criações poéticas na tradição, principalmente popular, lidas por Mário etnógrafo, estudioso do negro brasileiro. O conjunto de notas de trabalho guia-nos pelas estantes da biblioteca desse leitor atento à construção dos estereótipos que circundam a mulher negra na literatura, imagem que será invertida pelo poeta na criação de sua musa negra.

O estudo do processo de criação de uma obra possibilita ultrapassar uma suposição e alcançar aquilo que Louis Hay define como desvendar, não o movimento de espírito do escritor, mas o “traço de um ato”, sem a pretensão de interpretar o que o autor “queria dizer, mas o que ele disse” (HAY, 2007, p. 17). Em relação à materialidade, para o estudioso de crítica genética, o manuscrito de uma obra pode abarcar uma grande variedade de documentos – como cadernos, esboços, rascunhos – que participam de diferentes etapas da criação. O especialista ressalta ainda: “desde que o pensamento e a imaginação os tocaram, todos, do documento inerte – dicionário, relatório – até a página inspirada, encontram-se dotados de vida e convocados a desempenhar seu papel num projeto de escritura.” (IDEM, p. 21). Para Cecília Almeida Salles, o estudo dos manuscritos, para a interpretação de uma obra, contribui na medida em que:

Após um estudo genético chega-se, sem dúvida alguma, ao texto publicado com um arsenal informativo sobre o nascimento daquela obra, extremamente rico, que auxilia ou dá uma nova dimensão para a compreensão da obra. São informações sobre os bastidores, ou seja, informações internas àquela criação específica que a leitura da obra publicada não teria condições de fornecer. (SALLES, 1992, p. 97).

Quem estuda o processo criativo do autor de *Remate de males*, deve contar com o fato de que Mário de Andrade, em geral, após a publicação de uma obra, desfazia-se dos manuscritos diretamente referentes a ela, como as versões de textos, e este é o caso dos “Poemas da Negra”, o que não impede o estudo da criação dos versos a partir de outras “pistas” encontradas em seu acervo.

Neste momento, atendo-me a documentos identificados como uma possível parcela no arquivo da criação dos “Poemas da Negra”, determinadas notas de trabalho encontradas no estudo etnográfico *Preto*, conjunto de 371 documentos que guardam uma pesquisa sobre o negro, realizada por Mário de Andrade por 20 anos, o dossiê integra, como nº 97, a coleção *Manuscritos de Mário de Andrade*, no arquivo do escritor. Nas notas de trabalhos estão, principalmente, indicações bibliográficas que se reportam à biblioteca do escritor e, por essa razão, vale ressaltar que os manuscritos de Mário de Andrade não se restringem ao seu arquivo. As estantes desse especial leitor indicam matrizes, na presença de determinados títulos anotados ou não, portadoras de elos com a criação do poeta e do ensaísta. As leituras, enfim, plasman diálogos do escritor com sua biblioteca, as quais, pela vez delas, se unem ao



conteúdo de determinados documentos. Assim acontece com a criação dos “Poemas da Negra”.

A maioria das notas de trabalho do manuscrito *Preto* aponta indicações bibliográficas, em conjuntos que se prendem aos temas “Escravidão”; “O mulato”; “Caracteres”; “Contra o preto (preconceito, linha de cor, etc)”; “Gesto” e “Música”, assim organizados pelo etnógrafo. Ao cuidar da classificação arquivística do dossiê (GRILLO, 2010), minha análise reconheceu algumas notas não contempladas na organização original do autor, mas que ainda assim formavam outros conjuntos temáticos. Dentre eles, “Mulher de cor”, formado por dezesseis notas. Essa denominação, dada pela minha pesquisa, toma emprestada uma expressão da época, empregada, aliás, pelo próprio Mário de Andrade, inclusive em sua conferência “Cinquentenário da Abolição” (GRILLO, 2010): “Cornélio Pires, nos seus *Sambas e cateretês*, registrou ainda três recortados de caipiras paulistas, que são caçoadas cruéis à mulher de cor”.

O conjunto “Mulher de cor” – formado de indicações bibliográficas – é por mim identificado como parte do arquivo da criação de “Poemas da Negra”; para isso, tomo como perspectiva de análise desses documentos os estudos de Telê Ancona Lopez sobre biblioteca de escritores. Em síntese, para a estudiosa, na biblioteca do escritor, podem ser reconhecidas obras, anotadas ou não, que podem insinuar matrizes e instauram a interdisciplinaridade da criação (LOPEZ, 2002, p. 48).

Ainda que não haja marcas textuais explícitas que se liguem aos “Poemas da Negra”, a análise das notas, conjugada com a verificação das obras a que elas remetem, na biblioteca do escritor, pretende mostrar que imagem encontrada na criação do poeta transgride a da voz popular e erudita, pois a exaltação da Negra, como musa, ignora o vitupério a ela, surpreendido pelo leitor etnógrafo. A reunião dessas leituras sublinha que interessou a Mário de Andrade: investigar, principalmente na literatura popular, diferentes denominações dadas a mulheres afrodescendentes de acordo com o tom da pele – negra, preta, mulata, mestiça e crioula. A verificação dos documentos indica que nos textos apontados, a negra, a preta e a crioula estão quase sempre sujeitas a “caçoadas”, isto é, à ridicularização e ao desprezo, subvalorizadas como grotescas ou invejosas, enquanto que, quanto mais clara a pele, mais a mulher é gratificada pelos poetas. Dentre as dezesseis notas de Mário de Andrade, oito recolhem referências à mulata, sendo que sete dizem respeito a passagens elogiosas, como na nota 348:

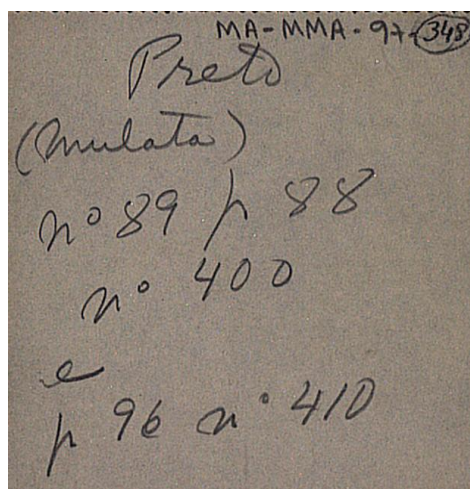


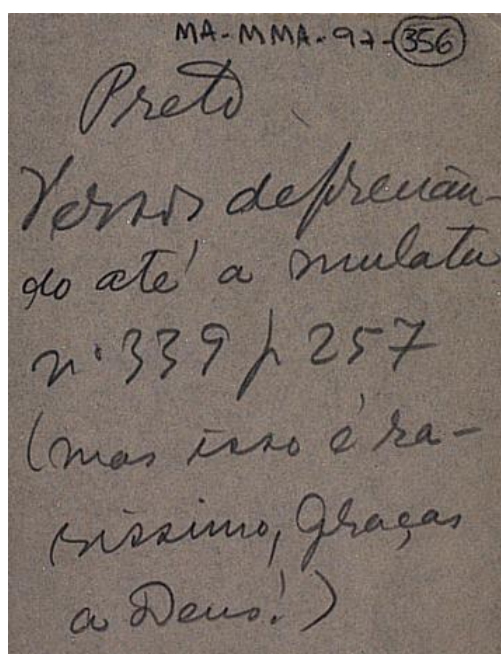
Fig.1: Nota de Trabalho de Mário de Andrade; *Preto*. Arquivo IEB-USP



Ao grafar “Preto”, Mário remete ao dossiê para o qual deve seguir a nota de trabalho, nascida na leitura da obra nº 89 de sua biblioteca³: o *Cancioneiro popular português e brasileiro* de Nuno Catarino Cardoso, de 1921, que guarda à página 88 um traço de destaque a grafite, no trecho:

Não há coisa mais faceira
Que a mulata do Brasil:
Tem um olhar feiticeiro
Que ilude a mais de mil. (CARDOSO, 1921, p. 88).

Como se vê, a mulata, embora enaltecida, não escapa à imagem de sedutora. Mas, ela pode ser desenhada também com traços grotescos, como denuncia a nota 356 que traz um comentário exaltado do pesquisador:



Transcrição: “Preto/ Versos deprecian-/do até a mulata/ nº 339 p 257/ (mas isso é ra/ríssimo, Graças/ a Deus!)”.

83

Fig. 2: Nota de Trabalho de Mário de Andrade; *Preto*. Arquivo IEB-USP

A nota aponta para aos versos colhidos por Silvio Romero em *Estudos sobre a poesia popular do Brazil*, de 1888:

Estava de noite
Na porta da rua
Proveitando a fresca
Da noite da lua.

³ Os números referentes às obras, assinalados por MA na notas de trabalho, organizam a bibliografia realizada por ele para a obra projetada e inacabada “Na pancada do Ganzá”. V. ANDRADE, Mário de. “Bibliografia de na Pancada do ganzá e do Dicionário Musical Brasileiro”. In: ALVARENGA, Oneyda & Flávia Camargo Tony (coordenação). *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.



“Quando vi passar
Certa mulatinha,
Camisa gomada,
Cabelo entrançadinho.

Peguei o capote,
Saí atrás dela,
No virar do beco
Encontrei com ela.

Ela foi dizendo:
‘Senhor o que quer?
Eu já não posso
Estar mais de pé.’

Olhei pras orelhas,
Tinham uns brincos finos,
No rastão da lua.
Estavam aluzindo.

Olhei pro pescoço
Vi um belo colar,
Estava mulatinha
Boa pra se amar.

Olhei pros olhos
Vi bem foi remela,
De cada um torno
Bem dava uma vela.

Olhei pra cara
Não lhe vi nariz,
No meio do rosto
Tinha um chafariz.

Olhei pro rosto
Não tinha um só dente,
Era o diabo
em figura de gente.

Olhei pros peitos
Eram de marmota,
Pareciam bem
Peitos de uma porca.

Olhei pras pernas
Eram de vaqueta,
Comidas de lepra
E cheias de greta.

Olhei pros pés
Benzi-me de medo,
Tinha uns cem bichos
Em cada um dedo. (ROMERO, 1888, p. 257).



O texto traduz a frustração do ímpeto sexual do homem branco que eclode na descrição pejorativa, extremando o grotesco. Se este caso é uma raridade no tratamento dado à imagem da mulata, nenhuma exceção ocorre nos trechos demarcados pelo leitor/pesquisador em que aparecem as denominações “negra” ou “preta”, ligados a imagens construídas de modo caricatural, visando rebaixar. Como no exemplar de *Contos populares portugueses* de Thomas Pires, de 1916, cujo traço a grafite do leitor destaca o conjunto de quadrinhas:

Tomei amor com uma preta
com tenção de zombar dela
E por mal dos meus pecados
fazem-me casar com ela.”;

Tomei amor com uma preta
que era até cozinheira
Tinha os beijos tostados
De lambar a frigideira. (PIRES, 1916, p. 264).

Mário de Andrade ao procurar identificar na literatura o vitupério à mulher negra, localiza trechos que alcançam diferentes níveis depreciativos a medida em que a cor da pele é mais escura. Indicada pela nota 357 – “Preto/ nº348 – I – 369” –, essa gradação é flagrada no *Cancioneiro popular português* organizado por Teóphilo Braga, em 1911, onde pesquisador/leitor faz um traço lateral a grafite e escreve o escólio “Preto (Brasil)”, à margem da quadra:

A branquinha é prata fina,
A mulata cordão de ouro;
Caboucla, cestos de flores,
A negra surrão de couro. (BRAGA, 1911, p. 369).

85

Ao estudar esse cancioneiro, Mário de Andrade anota “Brasil”. Vale lembrar que em seu ensaio “A superstição da cor preta” (1938), para ele o preconceito de cor não se origina no Brasil colônia, mas equivale a uma herança por “via ibérica”. Em outra fonte, indicada pela nota 349, é encontrada uma acepção da negra no cancioneiro brasileiro semelhante à do português:

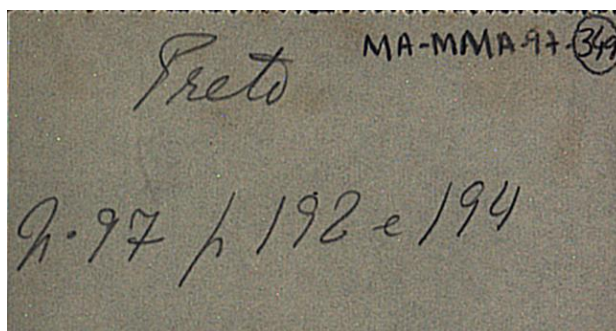


Fig. 3: Nota de Trabalho de Mário de Andrade; *Preto*. Arquivo IEB-USP



A nota remete ao capítulo “O humorismo na poesia popular” do *Cancioneiro de trovas do Brasil*, organizado por Americano do Brazil e publicado em 1926, no qual se encontra o poema “As negras”. Esses versos respondem com vigor ao meu interesse de ler, nos arquivos da criação dos “Poemas da Negra”, textos que podem ter valido ao poeta culto como postura a ser repugnada. A hipótese se reforça na escolha do título que, ao gosto da época, não denomina ‘Poemas da Mulata’; Mário mantém a mesma denominação do cancionero, mas realiza uma inversão semântica, pois os versos amorosos não cancelam a imagem da negra violentada. Por isso, proponho a comparação de “As negras” com o terceiro texto dos “Poemas da Negra”:

As negras

Eu não amo a negra,
A negra me ama,
Eu corro da negra,
A negra me chama.
Olhar de negra
É olhar de gralha,
Arretira negra
Não me atrapalha.
Trabalha muito,
O lucro é pouco,
Cabelo é curto
E não dá coco.
As negras juntam
Para ir na festa,
Amarram cabelo,
Repucham a testa.
Amarram cabelo
Maciam lã,
Cabelo de negra
É quebra de pente.
Amarra o cabelo
E anela o cacho,
Fica parecido
Macaco macho. (BRAZIL, [1925], p.192)

III

Você é tão suave,
Vossos lábios suaves
Vagam no meu rosto,
Fecham meu olhar.

“Sol-posto.

“É a escuridão suave
Que vem de você,
Que se dissolve em mim.

“Que sono...

“Eu imaginava
Duros vossos lábios,
Mas você me ensina
A volta ao bem. (ANDRADE, 2013, v.1, p. 345)

A representação hiperbolicamente negativa do primeiro texto contrapõe-se à exaltação embelezadora do segundo. Neste, a imagem e o sentido, reforçados na sonoridade, a aliteração



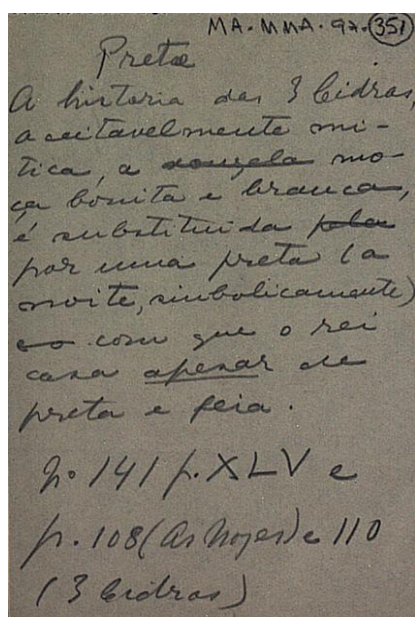
nas palavras em “s” em todo o poema, realçam a leveza, como em: “Você é tão suave, Vossos lábios suaves/ vagam no meu rosto/ Fecham meu olhar.” (1-5). Em “As negras”, contrariamente, a aliteração no “r”, repetida em 20 dos 23 versos, marca a aspereza do texto: “Olhar de negra/ É olhar de gralha” (v. 5-6).

No poema de Mário, a escuridão é bela, cósmica, une-se ao sujeito lírico: “É a escuridão suave/ Que vem de você, / Que se dissolve em mim.” (v. 6-8); no cancionero, a negra é expulsa como um empecilho grotesco - “Arretira negra/ Não me atrapalha.” (v. 7-8). As representações do corpo, ou melhor, das partes do corpo feminino negro, permitem mais comparações entre os textos. No cancionero, por exemplo: o cabelo da negra é “quebra de pente”, portanto duro, oposto a brandura que se desejaria no amor; no poema modernista, a mulher é descrita por meio de qualificativos que expressam delicadeza (“Você é tão suave/Vossos lábios suaves”). Curiosamente, como os cabelos na voz do cancionero, o sujeito lírico qualifica os lábios da Negra “duros”, mas neste caso, o preconceito revelado, supera-se; “Eu imaginava/ Duros vossos lábios/ Mas você me ensina/ A volta ao bem.” (v. 10-12).

Acompanha-se ainda, na leitura de Mário do texto do cancionero o *rebaixamento* da negra em uma série de imagens como feiura: “olhar de gralha” e “repuxam o cabelo”; pobreza: “trabalha muito/ ganha pouco”, até compará-la grotescamente a um “macaco macho”. Já nos versos do poeta Mário de Andrade, mais uma vez, de modo oposto, a negra é *elevada*, seu corpo alcança alturas celestes. Nesse poema, o primeiro beijo inicia a noite; simbolicamente é a Negra, que une o casal na plenitude de um amor cósmico “Sol- posto// É a escuridão suave/ que vem de você/ Que se dissolve em mim.” (v. 5-8).

A mulher transfigurada na beleza da noite opõe-se à imagem da noite como geradora do medo, recorrente na literatura oral, associação encontrada pelo etnógrafo em contos infantis portugueses, como mostra a nota de trabalho 351:

87



Transcrição “A história das 3 cidras,/ aceitavelmente mítica, a ~~donzela~~ moça bonita e branca,/ é substituída da ~~pela~~ por uma preta (a/ noite, simbolicamente) e com que o rei/ casa apesar de/ preta e feia./ nº 141 p. XLV e/ p. 108 (As Nozes) e 110/ (3 Cidras)”

Fig. 3: Nota de Trabalho de Mário de Andrade; *Preto*. Arquivo IEB-USP



A indicação leva aos *Contos tradicionais do povo português*, de 1914, organizados por Theófilo Braga, onde se acham “As 3 cidras” e “As nozes”. Ambas narram a história de uma moça branca escolhida pelo príncipe para casar, mas, que, pouco antes de chegar ao castelo, onde se realizaria a cerimônia, é enganada por uma jovem descrita como negra e feiticeira. Esta, movida pela inveja, transforma a pretendida em uma pomba. Ao se encontrar com o príncipe, a negra afirma ser ela a noiva branca, justificando que sua pele fora queimada pelo sol, no trajeto até o palácio. O noivo, mesmo a achando-a feia e arrependido da escolha, não rompe a promessa. Prestes a se casar, a impostora tem seu feitiço descoberto e quebrado. Como consequência, a branca, bastante desagradada, ordena a morte da rival e, além disso, que a pele da negra seja transformada em tambor e os ossos em uma escada pela qual a verdadeira princesa chegaria diariamente ao jardim.

Mário de Andrade etnógrafo interpretou a mulher “preta” e “feia” como símbolo da noite, no sentindo assustador da palavra, recorrente em contos infantis, isto é, como o momento a ser evitado porque provoca horror e perigo. A noite adversa, nos versos populares, assim como no conto português, é metáfora da pele negra, porém, nos “Poemas da Negra” revela-se um elemento de beleza transcendental, como se lê no poema ‘XI’ – “É como o negrume da noite/ Quando a estrela Vênus/ Vence o véu da tarde/ E brilha enfim.” A beleza negra da musa lembra, inclusive, outro personagem da poesia de Mário de Andrade, o Cabo Machado, do *Losango cáqui*, que “É como se a madrugada andasse na minha frente” (v. 4).

Compreender os fenômenos da criação que se articulam no acervo do escritor é fundamental para os estudos sobre o negro na obra de Mário de Andrade, tema que vem sendo desenvolvido pela minha pesquisa desde 2010, cujo livro *Sambas insonhados: o negro na perspectiva de Mário de Andrade* (GRILLO, 2016) apresenta o tema. Como foi possível acompanhar neste artigo, ainda que não tenham marcas textuais que certifiquem a ligação entre as notas de trabalho “Mulher de cor”, do manuscrito *Preto*, e os “Poemas da Negra”, a relação aqui proposta, na perspectiva da crítica genética, contribui para elucidar o trabalho do etnógrafo crítico do *status quo* e a criação do poeta transgressor de tópicos.

REFERÊNCIAS

- BRAGA, Teófilo (Org.). *Contos tradicionais do português*. Lisboa: J. A. Rodrigues, 1911.
- BRAZIL, A. Americano do. *Cancioneiro de Trovas do Brasil Central*. São Paulo: Editora Monteiro Lobato, [1925].
- CARDOSO, Nuno Catharino. *Cancioneiro popular português e brasileiro*. Lisboa, Rio de Janeiro: Cia Editora Americana, 1921.
- GRILLO, Angela Teodoro. Processo de criação do estudo *Preto*: um inédito de Mário de Andrade. Dissertação de Mestrado. Orientação: Profª Drª Telê Ancona Lopez. FFLCH- USP, 2010.
- _____. *O losango negro na poesia de Mário de Andrade*. Tese de doutorado. Programa de Literatura Brasileira. FFLCH-USP. Orientadora: Telê Ancona Lopez. São Paulo, 2015.
- _____. *Sambas insonhados: o negro na perspectiva de Mário de Andrade*. Ciclo Contínuo:



São Paulo: 2016.

HAY, Louis. *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, v. 1 e 2.

LOPEZ, Telê Ancona. “A biblioteca de Mário de Andrade: seara e celeiro da criação”. In: *Criação em progresso: ensaios de crítica genética*. Organização: Roberto Zular. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002, p. 45-72.

PIRES, Antonio Tomas. *Contos populares portugueses: recolhidos da tradição oral*. Elvas: Typ. Progresso, 1916.

ROMERO, Silvio (Org.) *Estudos sobre a poesia popular do Brazil*, Rio de Janeiro: Typ. Laemmert, 1888.

SOUZA, Gilda de Mello. “A poesia de Mário de Andrade”. In: _____. *A ideia e o figurado*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2005, p. 31-45.

SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética: uma introdução, fundamentos dos estudos genéticos sobre os manuscritos literários*. São Paulo: EDUC, 1992.

Recebido em 03/11/2016
Aprovado em 21/12/2016



Casa-grande e mucambo: Mário de Andrade no pastoril de Maria Cuncáu

Casa-grande and mucambo: Mário de Andrade in Maria Cuncáu's pastoril

Raquel Illescas BUENO¹

RESUMO: Em “Briga das pastoras”, Mário de Andrade ficcionaliza experiências vividas em sua segunda viagem etnográfica, quando percorreu o Nordeste brasileiro a fim de conhecer e divulgar manifestações da cultura popular. Dentre seus objetos de estudo estavam as danças dramáticas, e dentre elas os pastoris. O conto enfoca uma festa depauperada, em que predominam a degradação e a vulgarização dos comportamentos. Hóspede num engenho de cana-de-açúcar, o narrador-protagonista sofre por não corresponder totalmente às regras da hospitalidade. Já o autor, deixa registrada sua aversão à presença do urbano e do profano num local que ele preferiria ver preservado do cosmopolitismo. O artigo compara “Briga das pastoras”, os registros dos diários de viagem publicados em *O turista aprendiz* e uma passagem de *Danças dramáticas do Brasil*. Na conclusão, reforça-se a ideia de que tanto na vida como na arte Mário de Andrade questionou a fundo os limites da atitude nacionalista, incapaz de alterar os rumos das desigualdades sociais historicamente estabelecidas e talvez prejudicial à qualidade estética.

PALAVRAS-CHAVE: Mário de Andrade. Viagens etnográficas. Nacionalismo.

ABSTRACT: In “Briga das pastoras”, Mário de Andrade turns into fiction some experiences he lived in his second ethnographic trip, when he traveled the Brazilian Northeast to get to know and to spread manifestations of popular culture. Among his objects of study were the so called dramatic dances, and among them the “pastoris”. The short story shows a poor Christmas party, in which the degradation and the vulgarization of conducts predominate. Being a guest in an “engenho” that processed sugar cane, the narrator-protagonist suffers because he cannot satisfy completely the laws of hospitality. The author, however, makes clear his aversion towards the presence of urban and profane elements in a place he preferred to see preserved from cosmopolitanism. The paper compares “Briga das pastoras”, the travel diaries included in *O turista aprendiz* and a fragment from *Danças dramáticas do Brasil*. The conclusion reinforces the idea that in both his life and his art Mário de Andrade always questioned the limits of the nationalist attitude, seen as incapable of changing the course of social differences that were historically established and considered as something that maybe was harmful to the aesthetic quality of art.

KEYWORDS: Mário de Andrade. Ethnographic travels. Nationalism.

¹ Universidade Federal do Paraná – UFPR – Setor de Ciências Humanas / Departamento de Literatura e Linguística. Curitiba – Paraná – Brasil. 80050-901. E-mail: raquel.illescas@yahoo.com.br



Este trabalho é parte de uma investigação do projeto nacionalista de Mário de Andrade que enfoca a representação ficcional de personagens das classes sociais mais baixas. São exemplos de textos interessantes sob esse enfoque, dentre outros, “Caso em que entra bugre”, de *Primeiro andar*, “O besouro e a Rosa”, “Túmulos, túmulos, túmulos” e “Nízia Figueira, sua criada”, de *Os contos de Belazarte*, “O poço”, de *Contos novos*, as crônicas “Será o Benedito?” e “Foi sonho” e a narrativa *Balança, Trombeta e Battleship*. “Briga das pastoras”, objeto deste artigo, pertence ao volume póstumo intitulado *Obra imatura*. O narrador-protagonista, figuração do Mário antropólogo, hospeda-se num engenho da Zona da Mata para pesquisar manifestações folclóricas, especialmente o pastoril, dança dramática representada por ocasião das festas natalinas. Como em outras narrativas curtas de Mário, observa-se nesse conto o desejo de compreender a índole e a expressividade dos “sem letras nem cidade”². Mas, principalmente, percebe-se a tensão entre o interesse pela cultura popular brasileira e a repulsa à miséria e à degradação que afetam muitos de seus atores e agentes. Isso tudo é figurado a partir de uma perspectiva nacionalista cujo questionamento resultou em dúvida sobre manter ou não nas Obras Completas esse conto, divulgado inicialmente na revista *O Cruzeiro*, em 1939.

Ao apresentar a alunos de graduação a “Briga das pastoras”, algumas reações negativas, enérgicas, impressionaram-me. Não se tratava de resistência a aspectos da construção ficcional ou escolhas vocabulares, mas sim de oposição à caracterização das personagens que representam habitantes da Zona da Mata nordestina como seres mesquinhos e insensíveis: “– Mário de Andrade inventou tudo isso para tentar impressionar quem não conhece aquela realidade!”, dizia um; “– Ele queria denunciar uma situação opressiva, mas desvirtuou a realidade!”, escreveu outro; “– As festas religiosas no Nordeste não são assim; o sentido do sagrado e a alegria tomam conta!”; “– As pessoas brigam no trabalho, roubam no comércio, exploram a família, mas nos festejos elas são felizes e se divertem!”. Cito falas proferidas e anotações feitas numa sala de aula curitibana, mas um dos alunos-leitores que reagiu de forma mais enérgica havia migrado recentemente da Bahia para o Paraná, ou seja, sua leitura não estava impregnada apenas por aquilo que se possa identificar como “o olhar do sulista”. Essas leituras tendem a julgar excessivas as tintas com que se delineou a agressividade das personagens, que supostamente deveriam comportar-se de maneira diferente em período de festas religiosas.

Em “Briga das pastoras”, o narrador inominado identifica-se como “homem do sul”, possivelmente para reproduzir a maneira como foi identificado por seus convivas nordestinos. No início do conto, recém-chegado ao engenho em que se hospedaria por alguns dias, ele estava empolgado, “falando entusiasmado nos estudos que vinha fazendo sobre o folclore daquelas zonas, o que já ouvira e colhera, a beleza daquelas melodias populares, os bailados, e a esperança que punha naquela região que ainda não conhecia” (ANDRADE, 1980a, p. 175). Na sequência, declara-se “completamente desorientado por aquela visão de miséria degradada, perseguido de remorsos, cruzado de pensamentos tristes, saudoso da noite fora. E arrependido.” (*ibid.*, p. 182) E completa: “queria partir, me livrar daquele ambiente sem nenhum interesse folclórico, e que me repugnava pela sordidez” (*ibid.*, p. 184).

No intuito de denunciar aspectos sórdidos das desigualdades sociais, o autor fez de um pastoril natalino o cenário da disputa mesquinha pelo dinheiro que a visita abonada - o narrador - deixara num pires colocado em frente a figurinhas do “mais barato bricabaque

² Expressão empregada em “O besouro e a Rosa”: “era muito sem letras nem cidade pra cultivar a tristeza” (ANDRADE, 1980b, p. 17)



imaginável”, elementos supostamente decorativos da lapinha (presépio) “mais tosca, mais ridícula” que se pudesse imaginar. Aquele mucambo, “de onde fugia um calor de forno, com um cheiro repulsivo de sujeira e desgraça” (*ibid.*, p. 182), era a moradia da ex-prostituta Maria Cuncáu, mulher que já fora “a moça mais linda da Mata, filha de um morador que voltara do sul casado com uma italiana” (*ibid.*, p. 183).

Um olhar posterior do autor para esse conto fez com que titubeasse quanto a publicá-lo ou não nas Obras Completas, conforme indicam as notas apostas ao texto, tanto a nota redigida por Mário como aquela acrescentada pelos organizadores da *Obra imatura*. É possível que, assim como os estudantes de Letras fariam décadas depois, Mário percebesse ter imprimido uma visão excessivamente pessimista a sua *mimesis*. Não seria a primeira vez. Algo parecido aconteceu em sua apreciação sobre o conto “Nízia Figueira, sua criada”, assunto a ser tratado em seguida.

Antes, retomemos o enredo da “Briga das pastoras”: o homem do sul percebera que a senhora do engenho, D. Ismália, opunha-se a que pessoas de sua família – e, por extensão, seus hóspedes – frequentassem a casa de Maria Cuncáu. A sugestão de que a moradora do mucambo tivesse tido algum relacionamento com o senhor de engenho é repassada ao leitor com observações que opõem duas morais: a familiar, representada pela senhora do engenho, e outra, permissiva, representada pelo que acontecia nos arredores da casa-grande, domínio de Maria Cuncáu, que, percebe o narrador, “devia ser uma tara daquela família” (*ibid.*, p. 177). Entre essas duas morais, transitam os dois filhos homens dos donos do engenho: Astrogildo, de treze anos, é quem menciona de forma quase inocente a existência de Maria Cuncáu e de seu pastoril; Carlos, de vinte e dois, frequentador de “zona e farras no Recife” (*ibid.*, p. 178), representa a liberdade de que dispunham os rapazes para exercitar o que, naquele contexto, era considerado normal para os varões. Vale mencionar que as duas filhas são mencionadas muito brevemente. Elas parecem querer flertar com a possibilidade de que a rigidez dos costumes fosse subvertida: “As duas moças trocavam olhares maliciosos lá no fundo da mesa”. (*ibid.*, p. 176)

Gozando da hospitalidade dos senhores do engenho, sentindo-se culpado por desejar algo que contrariaria sua anfitriã, o narrador finge por algum tempo ter-se esquecido da aproximação do dia em que seria representado o pastoril no local interdito. Até que, na noite da festa, sente-se dominar por uma “necessidade fatal” de assisti-lo. Carlos, escalado pelo pai para acompanhar o visitante nas horas mais avançadas da noite, resolve servir-lhe de guia. Pede então que se deixem para trás as “bobagens de mamãe”, garante que seria possível ir à festa e voltar sem que ninguém percebesse e acrescenta que Maria Cuncáu, “uma coitada”, já estava velha.

Para ele, sucessor do machismo e da permissividade próprias do patriarcalismo, qualquer desconforto causado pelo convívio com a ex-prostituta seria anacrônico, portanto não havia por que deixar de exercitar a curiosidade – fosse dele, fosse do narrador. Carlos e o homem do sul percorrem a pé um caminho difícil e escuro, que aos poucos os afasta da casa-grande. Chegados ao mucambo, o narrador observa a mudança instantânea de comportamento das mulheres que executavam a dança dramática: “Se antes já trejeitavam sem gosto, no monótono cumprimento de um dever, agora que duas pessoas ‘direitas’ estavam ali, seus gestos, suas dansas (sic), se desmanchavam na mais repulsiva estupidez” (*ibid.*, p. 182). Na sequência, a tentativa do narrador de minimizar sua culpa remunerando bem as participantes da dança resulta numa luta cruel que o deixa horrorizado.



Naturalismo? Expressionismo? Hiper-realismo? Para avaliar com mais exatidão se essa representação de uma festa natalina do Nordeste é mais ou menos realista interessa comparar o conto a outros textos de Mário. Há informações pertinentes nas crônicas de viagem do autor, e mais ainda em seu diário de viagem. Esse é um passo importante, já que Mário de Andrade efetivamente assistiu e fotografou um pastoril, além de ter conhecido a região em que se passa o enredo do conto ora analisado. Mas o pastoril que Mário presenciou era uma representação infantil, bastante “família”, em tudo oposta à descrita no conto analisado, e que, no âmbito da “Briga das pastoras”, corresponde ao que a senhora de engenho mencionou como costume já sem interesse: “só as famílias é que faziam... antigamente. Hoje não fazem mais...” (*ibid.*, p. 176)

Em *O turista aprendiz*, Mário explica que viajou ao Nordeste de dezembro a fevereiro porque esse é o período mais propício para a observação das danças dramáticas que tanto lhe interessavam: o Bumba, o rancho do Boi, as cheganças e os pastoris, dentre outras. Vejamos a descrição feita em crônica referente à noite de Natal de 1928, publicada em 20 de janeiro de 1929:

Natal, noite de Natal (...)

(...) Guardado da rua, no “sítio” (chacra) do coronel Cascudo, as meninas bailam no Pastoril. São umas deliciosas de cunhatãs, desacompanhadas a piano e violino, com tanta graça, tanta desenvoltura no gesto que o futuro da pátria aqui está. A maior não terá doze anos porém dançam com um ar de “frevo”, num mexido sensual tão inconsciente como a fatalidade. Umas defendem o cordão encarnado. Outras o azul. No meio a Diana, caçadora sem nenhuma Grécia, celebra com gostosura o nascimento de Jesus, menina linda, graça esplêndida, estrelinha nos cabelos, pandeiro prateado na mão. Não tem dúvida que o espetáculo é um bocado “bibliothèque rose”, porém agrada os meus passeios. (ANDRADE, 2015, p. 288).

93

O único Natal nordestino de Mário de Andrade foi passado na cidade de Natal, portanto, e não em algum engenho. Porém na mesma viagem, já no período carnavalesco, Mário visitou a região referida em “Briga das pastoras”: Recife e os engenhos dos arredores da capital pernambucana. Sobre isso não escreveu crônicas, apenas registros de diário que foram reproduzidos desde as primeiras edições de *O turista aprendiz*³.

Mário saiu de Natal no dia 27 de janeiro de 1928, esteve na Paraíba (atual João Pessoa) até dia 8 de fevereiro e passou um carnaval bastante agitado no Recife, na companhia de Cícero Dias e Ascenso Ferreira. Antes disso, no dia 30 de janeiro, registrou: “(...) fomos ver uma Lapinha pobre no bairro Róger, sem interesse”. (ANDRADE, 2015, p. 237) Essa é a única referência feita no diário a um pastoril que poderia ser mais parecido com aquele descrito em “Briga das pastoras”, e vem qualificado pela lacônica observação de que não despertou o interesse do pesquisador.

Nada nesses registros leva a pensar que, já no final de sua longa viagem, Mário pudesse estar cansado de tanta observação e anotação folclórica, muito pelo contrário. O que mais se destaca nas anotações do diário – além das frequentes referências a bebedeiras e ao

³ Na edição mais recente desse livro, consta a seguinte descrição: “Diário presente no dossiê do manuscrito *O turista aprendiz*; autógrafo a lápis-tinta e a tinta preta; em 28 fólhos de fichário de bolso, escrita ocupando a frente e o verso dos fólhos, a letra miúda aproveita ao máximo o espaço; documento acondicionado na capa improvisada em folha de papel *chiffon* dobrada na horizontal, com indicação a grafite “Notas de Viagem ao Nordeste”; reúne os registros de 28 de novembro, 1928 a 24 de fevereiro, 1929”. (ANDRADE, 2015, p. 210).



consumo de entorpecentes – é justamente a regularidade do trabalho do etnólogo. Senão vejamos: no sábado de carnaval, Mário lamenta a impossibilidade de observar o frevo – “Não saiu nenhum frevo na rua e bestamos idiotamente” – ou de assistir a um maracatu: “Ascenso e eu fomos na sede da Nação do Leão Coroado, ver ensaio de maracatu. Não havia ensaio. Noite besta.” (*ibid.*, p. 240). Outros frevos seriam aproveitados, para diversão e festa, durante aquele carnaval, mas quinta-feira já foi dia de trabalho novamente: “Vou com José buscar o estivador Hortêncio e trabalho com ele as melodias de carregar piano” (*ibid.*, p. 241). Na sexta, mais atividade etnográfica: “Trabalho com a mulata todo o Boi dela e mais algumas linhas de Catimbó” (*ibid.*, p. 241). No sábado, novo lamento pela impossibilidade de trabalhar: “Manhã inutilizada pela falta de cantadores”. (*ibid.*, p. 242) Cito essas passagens para frisar que, no que dependesse de sua disposição e entusiasmo, a viagem ao Nordeste teria rendido a Mário de Andrade ainda mais do que o muito que rendeu, e que se constitui em farto material que pesquisadores de vários campos, como por exemplo a etnomusicologia, têm valorizado cada vez mais.

No final de semana posterior ao carnaval, Mário conheceu o engenho Batateira, propriedade do pai de Cícero Dias. O percurso, em estradas muito ruins, permitiu a observação das cercanias do Cabo de Santo Agostinho (“Cabo”, no texto de Mário) e de Escada, região assim descrita no diário: “Paisagens, que nem as de ontem, lindas e... ‘risonhas’ mesmo. Mais usina à vista e fábrica de estopa. Plena região do açúcar, ‘zona da mata’, semelhante à ‘zona do brejo’ da Paraíba”. (*ibid.*, p. 242).

Maria Cuncáu, que no passado fora “a moça mais linda da Mata”, pode ou não ter sido inspirada por alguém que Mário conheceu na viagem, ou sobre quem lhe falaram. Não importa. Ainda que “Briga das pastoras” contenha boa quantidade de elementos autobiográficos – a caracterização do narrador como folclorista do sul é o principal elemento – a comparação com as informações do diário leva à conclusão de que não há correspondência exata entre espaços, tempos e pessoas/personagens da realidade e da ficção. Entre aproximações e afastamentos, vale notar que há sempre um olhar enviesado para o pastoril, apontado mais de uma vez como dança que teria se degradado mais que as outras ao longo do tempo.

A descaracterização de suas músicas e a gesticulação considerada vulgar fizeram com que diminuísse muito o interesse inicial de Mário pelos pastoris. Em *Danças dramáticas do Brasil*, o autor tratou novamente desse assunto:

(...) o Pastoril discorda intensamente do caráter popular dos outros bailados nordestinos. Viverá provavelmente, sustentado apenas pelo interesse sexual que tem, de apresentar mulheres, em vez dos bailarinos machos das nossas outras danças dramáticas. E com efeito, se nestas a assistência popular se contenta em viver o caso representado, diante do Pastoril ela se apaixona. Os homens tomam partido pelas bailarinas dum ou doutro lado, discutem, os ditos pesam no ar sensualizado, e muitas vezes o brinquedo acaba em pancadaria.(...)

O Pastoril de Palmares, que dou aqui, é bem característico dessa profanidade (...) as referências religiosas são absolutamente mínimas e desimportantes. É um verdadeiro protótipo do Pastoril popularesco, mesclado em tudo, com músicas desta e outra procedência, umas nacionais, outras estranhas, cenas mal amanhadas, às vezes sem nenhuma ligação entre si, meio revista de teatro, meio revista de... pernas, de cabaré. Não é mais sequer semierudito, mas não chega a ser popular. É daquele popularesco urbano cujo cosmopolitismo dificilmente chega a ter valor etnográfico (ANDRADE, 1982, p. 350-351).



O pastoril foi considerado menos representativo, na comparação com outras danças dramáticas, tanto por se afastar do sagrado, como por ser "popularesco", ou seja, de um popular relacionado já a uma cultura popular urbana, o que na época não era objeto do interesse dos etnólogos. Do estudo etnográfico ao pastoril "bibliothèque rose" da crônica, "promessa de futuro", e deste ao pastoril "bibliothèque naturaliste" da "Briga das pastoras", motivo de desencanto, sigamos avaliando o grau de deformação da realidade operado. Estabeleça-se, para tanto, nova comparação.

Cito uma entrevista concedida por Mário em 1944, um ano antes de sua morte. O autor confessava-se traído pela realidade, que lhe revelara melhoras nas condições sociais de uma mulher cujo futuro ele ficcionalizara no conto "Nízia Figueira, sua criada", escrito em 1926. A moça solteira para quem o narrador Belazarte reservara um final muito infeliz revelou-se capaz de alterar a rota do destino:

A Nízia existe. Assim como existiu a companheira dela, a negra Rufina. Nem se conheciam, mas eu que conhecia muito as duas e tinha dó de ver Nízia tão bonita envelhecendo sem casar, de repente me lembrei de juntar as duas, a negra e a branca, e fazê-las viver juntas para ver o que sucedia. Sucedeu toda aquela desgraça macia e penosa do conto. Pois não é que Nízia me traiu indecentemente? Em vez de ficar sempre solteira e dar na cachaça como aconteceu no meu conto e é ultra-verdade incontestável, tinha mais de cinquenta anos quando se lembrou de casar com um homem de sessenta! Isso até hoje me dói e me persegue como uma vaia... (ANDRADE, 1983, p. 112-113).

Quanto a "Briga das pastoras", só o que Mário de Andrade teve tempo de anotar na época em que preparava suas *Obras completas* foi o seguinte:

Conto muito mais fraco que os demais. Ainda pertence, como espírito, a essa atitude de inteligência nacional, que considero eminentemente cafageste (sic). Além disso é muito "literário" por demais, embora a sua melhor "reussite" seja talvez a descrição da noite, justo a passagem que parecerá mais literaria, mais cuidada. Talvez não deva ser incluído no livro. Mas como já foi publicado duas vezes, que fique, por aí, esta versão retocada. Mário. (Não se publica – Mário). (ANDRADE, 1980a, p. 188).

Destaque-se a complexidade da expressão "atitude de inteligência nacional que considero eminentemente cafageste". Mário se perguntava se valeria a pena divulgar aquele conto, pervertido, a seu ver, por um nacionalismo equivocados. Mas, equivocados em que sentido? A observação soa estranha quando sabemos, por seu contundente discurso "O movimento modernista", de 1942, que dentre tantos pecados graves cometidos e tarefas não realizadas por sua geração, Mário destacou como conquista efetiva a contribuição para a descentralização da inteligência nacional, além do direito permanente à pesquisa estética. Por outro lado, sabemos que após 1942 sua autocrítica se agravou, tornando-se cada vez mais corrosiva.

A complexidade da "cafajestice" (vulgaridade? provocação gratuita? malandragem? cinismo?) que a severa autocrítica o fazia registrar na nota, somada à indecisão quanto a incluir "Briga das pastoras" nas *Obras completas* denunciam o sentido paradoxal de que os compromissos ideológicos por vezes se revestiam para Mário, principalmente na fase final de



sua vida, depois da experiência traumática de seu afastamento do Departamento de Cultura de São Paulo.

Os organizadores da *Obra imatura*, deparando-se com aquelas observações contraditórias, optaram pela inclusão de “Briga das pastoras” em uma coletânea que reúne textos muito heterogêneos. Figuram nesse livro os contos do *Primeiro andar*, de 1914, poemas penumbristas de 1917 (*Há uma gota de sangue em cada poema*) e uma teoria poética de 1924 (“A escrava que não era Isaura”). Meio escondido nesse livro, “Briga das pastoras” praticamente não foi estudado pela crítica especializada⁴.

A *Obra imatura* foi durante muito tempo um esconderijo bastante apropriado para a briga constrangedora que envolveu Maria Cuncáu, primeira figura do cordão azul, e sua vizinha, tão pobre quanto ela, que representava na dança uma pastora do cordão encarnado. Além delas, outras oito mulheres “se desmanchavam na mais repulsiva estupidez”, “(T)odas seminúas com uns vestidos quasi trapos, que tinham sido de festas e bailes muito antigos”, com faixas de identificação do cordão a que pertencessem, “braços nus, os colos magros, desnudados, em que a faixa colorida apertava a abertura dos seios murchos”. (*ibid.*, p. 182-3). Entre comovido e aterrorizado, o narrador resolve deixar no pires uma nota graúda, o que resulta em disputa animalesca:

aqueles braços se batiam, se agarravam, se entrelaçavam numa briga chué, entre bufidos selvagens, até que Maria Cuncáu, mordendo de fazer sangue o punho da outra, lhe arrancou a nota, enfiou-a fundo no seio, por baixo da faixa azul apertada. (*ibid.*, p. 186).

A curiosidade do pesquisador, ao longo do conto, fica circunstanciada por valores éticos que, respeitados à risca, o teriam desviado do mucambo. Se o receio filial de ofender os princípios da anfitriã tivesse prevalecido sobre a curiosidade, ele não teria assistido o pastoril, não se teria horrorizado; não haveria o relato, nem a denúncia das diferenças sociais. Por outro lado, se no mucambo prevalecia a miséria mais degradada, na casa-grande também já não era tempo de fartura. A contribuição do suposto ex-amante a Maria Cuncáu era pequena, mas fazia a diferença: “às escondidas, o senhor de engenho, dinheiro não mandava não, que também já tinha pouco pra educar os filhos, mas enfim sempre mandava algum carneiro pra ela vender ou comer” (*ibid.*, p. 183).

A data da escrita do conto é imprecisa, mas, somando as informações sobre a viagem de Mário ao Nordeste e a primeira publicação em 1939, conclui-se que a ação se passa entre o final da década de 1920 e, no limite, o final da década de 1930. A Zona da Mata já assistira à ascensão e à decadência dos engenhos. É a época retratada em *Fogo morto* (1943), de José Lins do Rego, e em *Os exilados* (1927), de Mário Sette, para ficarmos no plano das representações literárias. Para sustentar uma interpretação sociológica do conto, caberiam doses generosas das leituras do Brasil de Gilberto Freyre, com que o título deste artigo dialoga. A casa-grande e a senzala, os sobrados e os mucambos foram fundidos neste “casa-grande e mucambo”, sugerindo como assuntos a tratar a família patriarcal, bem instalada, por oposição à precariedade das moradias dos trabalhadores dos engenhos e outras pessoas

⁴ Recentemente, foram publicadas duas coletâneas de perfil paradidático que incluem “Briga das pastoras”: *O melhor de Mário de Andrade: contos e crônicas*, obra editada pela Nova Fronteira em 2015, e *Briga das pastoras e outras histórias: Mário de Andrade e a busca do popular*, antologia organizada por Ivan Marques, editada pela SM em 2016.



pertencentes àquela estrutura sócio-econômica. É certo que Gilberto Freyre considerava a arquitetura e os materiais dos mucambos mais propícios ao clima daquela região do que os sobrados ou outras moradias burguesas, mas essas observações não são relevantes para esta leitura de “Briga das pastoras”. No conto, a moradia de Maria Cuncáu é claramente um local degradado ao ponto do aviltamento da dignidade humana.

Se Gilberto Freyre aparece aqui apenas como inspirador de um título algo trocadilhesco, Ribeiro Couto e seu “homem cordial” – hipótese esta aprofundada por Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil* – ficam de fora. Para tratar, neste trabalho, dos limites entre o público e o privado, o arcaico e o moderno, o patriarcalismo e as liberalidades do mundo urbano em expansão desenfreada, seleciono apenas um dentre tantos temas evocados no conto de Mário de Andrade: o da hospitalidade.

O narrador é a visita, o hóspede. As visitas, como se sabe, são recebidas com especiais deferências no Nordeste patriarcal. Mas esse hóspede – urbano, estudioso e curioso - é instigado a transgredir as regras da hospitalidade pelo filho dos senhores do engenho, movido pelos ímpetos da juventude, que lhe permitem inclusive paquerar a Diana, única moça bonita do pastoril de Maria Cuncáu. Transgredidas essas regras, ainda que os senhores do engenho nada saibam, ficam tensionados os limites da hospitalidade. A culpa surge, na verdade, antes da efetiva transgressão:

(...) eu senti dever uma carícia à sra. dona Ismália, que não podia mais evitar um certo abatimento naquele seu mutismo de olhos baixos. Creio que fui bastante convincente, no tom filial que pus na voz pra lhe elogiar os maravilhosos pitús, porque ela me sorriu, e nasceu entre nós um desejo de acarinhar, bem que senti. Não havia dúvida: Maria Cuncáu devia ser uma tara daquela família, e eu me amaldiçoava de ter falado em pastoris. Mas era impossível um carinho entre mim e a dona da casa, apenas conhecidos de três horas; e enquanto o Carlos ia ver si os cavalos estavam prontos para o nosso passeio aos partidos de cana, fiquei dizendo coisas meio ingênuas, meio filiais à sra. dona Ismália, jurando no íntimo que não iria ao Pastoril da Maria Cuncáu. E como num momento as duas moças, ajudando a criadinha a tirar a mesa, se acharam ausentes, não resisti mais, beijei a mão da sra. dona Ismália. E fugi para o terraço, lhe facilitando esconder as duas lágrimas de uma infelicidade que eu não tinha mais direito de imaginar qual (*ibid.*, p. 177).

97

Ao abordar o tema da hospitalidade no contexto atual, Derrida historia o que Sócrates e Platão propuseram sobre os desafios representados pela presença do estrangeiro no mundo grego clássico. O desenvolvimento de suas reflexões destaca a necessária convivência conflitante de duas leis, a do hóspede e a do anfitrião:

Quero ser senhor em casa (...) para poder ali receber quem eu queira. Começo por considerar estrangeiro indesejável, e virtualmente como inimigo, quem quer que pisoteie meu *chez-moi*, minha ipseidade, minha soberania de hospedeiro. O hóspede torna-se um sujeito hostil de quem me arrisco a ser refém.

Lei paradoxal ou perversiva: ela toca esse constante conluio entre a hospitalidade tradicional, a hospitalidade no sentido corrente, e o poder. Esse conluio é também o poder em sua *finitude*, a saber, a necessidade, pelo hospedeiro, de escolher, de eleger, de filtrar, de selecionar seus convidados, seus visitantes ou seus hóspedes, aqueles a quem ele decide oferecer asilo, direito de visita ou hospitalidade. Não há hospitalidade, no sentido clássico, sem soberania de si para consigo. (DERRIDA, 2003, p. 49).



Ao hospedar o diferente (o pesquisador do sul), os personagens anfitriões, representantes da tradicional família patriarcal, recebiam também aquele que no conto representa um outro, o autor empírico, Mário de Andrade. Toda a atividade intelectual de Mário foi dedicada a promover a inclusão dos diferentes brasis na ideia de Brasil dos grandes centros urbanos. Para ele, cujo nacionalismo só pode ser compreendido com base no reconhecimento das circunstâncias históricas em que viveu, o Brasil precisaria urgentemente reconhecer-se, estudar-se, problematizar-se enquanto espaço de reunião de diferentes culturas.

Nada mais triste para ele do que constatar que ali onde residia toda a sua esperança de resgatar pela tradição as raízes de uma cultura nacional mais pura, em vez da musicalidade mais tradicional ter sido preservada, dançava-se ao som de “toadas sonolentas, de visível importação urbana, em que a horas tantas julguei perceber até uma marchinha carioca de carnaval.” (ANDRADE, 1980a, p. 182). Em vez de encontrar o sagrado, próprio das manifestações populares de devoção ao nascimento do redentor dos cristãos, ele se deparou com o egoísmo característico das disputas em que só há batatas para o vencedor. Em vez da beleza, viu disseminada uma miséria que talvez não conviesse estetizar, afinal toda estetização da pobreza pode ser considerada uma perversão.

Lá fora, na noite, supõe-se que dormia a senhora dona Ismália, cuja mão o narrador beijara às escondidas, angustiado porque vira brotar em seus olhos uma infelicidade antiga, resquício da opressão feminina que precisara calar perante a relação adúltera entre o senhor do engenho e Maria Cuncáu. E Mário-narrador talvez percebesse ali, também, outra mãe, que em outro Natal comera peru pela primeira vez por uma liberalidade do filho Juca – o louco da família, o transgressor, aquele que namorava a Rose e saía da casa burguesa com uma piscadela para a sofrida e cúmplice mãe. Falo de “O peru de Natal”, conto em que o narrador-protagonista, Juca (outro disfarce ficcional para as narrativas autobiográficas de Mário de Andrade), fora capaz de transformar em verdadeira festa o primeiro Natal posterior à morte do pai repressor, “puro-sangue dos desmancha prazeres”. Na disputa entre o pai e o peru, ganhou o peru, ganharam Juca e sua mãe.

Na disputa entre as pastoras, ganhou Maria Cuncáu, mais aguerrida. Nada restou, porém, para quem tivesse como expectativa uma confraternização verdadeira, ou algo próprio do espírito natalino, que transforma as pessoas de egoístas em altruístas, como ocorre no “Conto de Natal” de Charles Dickens. Nesse sentido, todos perderam: os senhores de engenho, a visita, as pastoras.

Maria Cuncáu carrega no nome a virgem mãe de Jesus, mas também um sobrenome esquisito. O narrador nos informa que ela era filha de um João Cuncáu pernambucano e de uma italiana do Sul. O pai morreu na prisão. Seu crime foi ter defendido a honra da filha, que “um senhor de engenho perdera”. Enquanto o pai estava preso - e, podemos supor, o senhor de engenho estava solto, talvez já casado com a sra. dona Ismália - a filha “fôra mulher-dama de celebridade no Recife” (*ibid.*, p. 182)

“Cuncáu” remete a Cucaú, local em que Zumbi liderou um importante quilombo. A aproximação não é totalmente disparatada, afinal o Cucaú da história da resistência negra fica ali mesmo na Zona da Mata pernambucana, local onde desde o final do século XIX se instalou o engenho Cucaú, sucedido pela Usina Cucaú, que ainda hoje é referência e, entre crises e denúncias de possível trabalho escravo, continua sendo uma das maiores usinas açucareiras do país.



Mas basta de associações: as diferenças sociais assumem outros modos e vão-se espalhando das senzalas e quilombos aos mucambos, ao longo dos séculos de nossa história, numa perversa sucessão de diferentes colonialismos e diferentes exclusões. A hospitalidade e a cordialidade não as diminuem. A visão pessimista das possibilidades de eliminação da miséria percorre diversas criações ficcionais de Mário de Andrade, inclusive esta do final dos anos 30. Mário condena, por um lado, a má distribuição de renda; por outro, espanta-se com a degradação dos seres, os “sem letras nem cidade” que impressionavam Belazarte nos anos 20.

Acrescente-se: o narrador de “Briga das pastoras” é solidário com os sofrimentos abafados da senhora de engenho, uma das pontas fracas da estrutura da família patriarcal. Como ele não cede a voz, na forma de diálogo, nem às personagens que participam do pastoril nem aos senhores de engenho, resta para nós a tarefa de extrair de seu discurso as conclusões cabíveis. Tento resumi-las em frases que o narrador não diz: “Visitei os senhores e fiz alguém chorar; visitei as pastoras e fiz alguém brigar a ponto de derramar sangue; essas culpas assumo. Mas me desagrada, mais que tudo, a tarefa de revelar aos brasileiros que a cultura popular e a religiosidade também são pervertidas por diferenças econômicas e sociais que se arrastam ao longo dos tempos”.

Além desse desencanto, importa frisar que o julgamento do próprio Mário de Andrade foi severo ao considerar que a atitude nacionalista teria contaminado a narrativa com elementos que a afastariam de uma verdade maior, que tem a ver com beleza e domínio daquilo que, na arte, a torna arte. Mas, assim como os pastoris, mesmo relativizados em seu interesse, seguiram frequentando os textos de Mário de Andrade, também esta “Briga das pastoras” merece a atenção dos que percebem a intrigante potência de narrativas cuja capacidade de despertar repulsa aponta para a complexidade do projeto estético e ideológico do turista aprendiz.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *Obra imatura*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980a.

_____. *Os contos de Belazarte*. São Paulo, Martins / Belo Horizonte: Itatiaia, 1980b.

_____. *Danças dramáticas do Brasil*. V. I. Belo Horizonte: Itatiaia / Brasília: INL, 1982.

_____. *Entrevistas e depoimentos / Mário de Andrade*. Org. Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.

ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. ed. org. T. A. Lopez, T. L. Figueiredo; L. R. Fernandes, col.. Brasília: IPHAN, 2015.

DERRIDA, Jacques. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade*. Tradução de Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Mário de. *Contos novos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.



_____. *Obra imatura*. Estab. de texto Aline N. Marques; coord. Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp / Campinas: Unicamp, 2006.

FREYRE, Gilberto. *Nordeste*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

_____. *Sobrados e mucambos*. In. *Intérpretes do Brasil* . v. 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

Recebido em 23/11/2016
Aprovado em 23/12/2016



VÁRIA



Apresentação

Cristiane Rodrigues de SOUZA¹

A seção **Vária** do número 23 da revista *Guavira Letras* apresenta alguns artigos ligados ao tema do dossiê, na medida em que, apesar de não estudarem obras de Mário de Andrade, debruçam-se sobre acervos, estudos de diários e sobre a relação entre leitor e escritor. Além disso, outros textos se detêm na análise da poesia, por meio do desvendar de tramas poéticas, assim como por meio da semiótica psicanalítica.

Os artigos que compõem essa seção são: 1. *Acervos literários: a prática, a teoria, a experiência – meu caso de amor com Machado de Assis*; 2. *Poesia informe*; 3. *Meu cajado de bambu: natureza nos diários de Max Martins*; 4. *Nos limites da pulsão: escrita, psicanálise e ato criativo*; 5. *Manipulação, cortes e reescrita de obras literárias na internet: uma perspectiva para autores do século XXI*.

Maria Cristina Cardoso Ribas, em *Acervos literários: a prática, a teoria, a experiência – meu caso de amor com Machado de Assis*, reflete sobre arquivos, colaborando para a discussão que se desenvolve em torno deles, além de relatar a pesquisa realizada com base na correspondência de Machado de Assis.

No artigo *Poesia informe*, de Susanna Busato, o olhar sensível e arguto da autora revela as formas informes do poético, com base no estudo da poesia de Guilherme de Almeida, percebendo, nos poemas, a imagem do que está além dos objetos.

Já no estudo dos diários e da poesia de Max Martins, Paulo Vieira mostra como a natureza, presente na obra do poeta, aparece ligada a filosofias orientais, como o zen-budismo, revelando, por meio do olhar atento do poeta-pesquisador, as nuances da escrita e do trabalho plástico de Max, no artigo *Meu cajado de bambu: natureza nos diários de Max Martins*.

Em *Nos limites da pulsão: escrita, psicanálise e ato criativo*, Hermano de França Rodrigues, por meio da aproximação da semiótica greimasiana e da psicanálise de Freud e de Melanie Klein, faz estudo interessante de poema de Cecília Meireles.

Fechando a seção, Fabíola do Socorro Figueiredo dos Reis, Izabela Leal e Christiane Stallaert discorrem sobre as questões referentes às *fanfictions*, refletindo sobre leitores-escritores, desde a época de Cervantes até o advento da Internet.

¹ Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/Campus de Três Lagoas / IEB – USP.



Acervos literários: a prática, a teoria, a experiência – meu caso de amor com Machado de Assis

Literary archives: praxis, theory, experience – my love affair with Machado de Assis

Maria Cristina Cardoso RIBAS¹

RESUMO: O artigo visa apresentar um *modus operandi* mais fluido e descentralizado para lidar com acervos biográficos e arquivos literários a partir da noção de rizoma (DELEUZE e GUATTARI). Para tanto, desenvolve-se em três vertentes suplementares – a discussão conceitual do paradigma que envolve acervo biográfico e arquivo literário; a abordagem teórico-metodológica que inclui o modelo rizomático para a prática arquivística; e o relato da pesquisa com parte da correspondência no arquivo Machado de Assis do Centro de Memória da Academia Brasileira de Letras.

PALAVRAS-CHAVE: Acervo biográfico. Arquivo Literário. Rizoma. Correspondência. Machado de Assis.

103

ABSTRACT: The article aims to present a more fluid and decentralized *modus operandi* to deal with biographical collections and literary archives from the notion of rhizome (DELEUZE and GUATTARI). To do so, it develops in three additional strands - the conceptual discussion of the paradigm that involves biographical collection and literary archive; The theoretical-methodological approach that includes the rhizomatic model for the archival practice; And the research report with part of the correspondence in the Machado de Assis archive of the Memory Center of Brazilian Academy of Letters.

KEYWORDS: Biographical collection. Literary Archive. Rhizome. Correspondence. Machado de Assis.

Introdução – tópicos de ordem conceitual

Entrar nesses arquivos [acervos de manuscritos] é deparar-se com um universo e lembranças exteriorizadas, resíduos de um saber escritural em ritmo acelerado de apagamento; salvar esses arquivos é fazer do resíduo a ponte para a fixação, sob ótica comparatista, de um *corpus* que possa oferecer respostas mais convincentes à indagação do que é escrever entre nós. (MIRANDA, Wander. M., 2003, p. 39).

¹ Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ – Faculdade de Formação de Professores, Departamento de Letras. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. CEP: 24435-000. Professor Associado da UERJ e Procientista. FAPERJ. Coordenador de Articulação Ensino, Pesquisa e Extensão. E-mail: marycrisribas@gmail.com



Todos sabemos que a pesquisa, na área de Letras, tem se desenvolvido mediante a consulta aos fundos documentais nos museus literários. A prática vem motivando, cada vez mais, pesquisadores das áreas de Literatura a cultivarem a prática da coleta de dados. O crescente movimento faz com que arquivistas, bibliotecários e museólogos tenham suas funções realçadas e fortemente incluídas nos estudos, organização, manutenção e compartilhamento de acervos. A dinâmica se traduz em impacto na produção intelectual contemporânea do país, fazendo com que os acervos literários venham se transformando em verdadeiros laboratórios de pesquisa documental com vistas à preservação de patrimônio cultural e artístico, não só no campo literário como também no histórico².

Se buscarmos uma definição precisa, em glossário³, para o termo acervo bibliográfico, certamente a encontraremos como conjunto de documentos que a biblioteca possui para uso de seus leitores e equivalente a fundo bibliográfico. Pela via etimológica, é uma palavra proveniente do termo latino *acervus*, que remonta à coleção e designa grande quantidade de algo, abundância.

Sabemos que a palavra acervo, compondo com a noção etimológica, é utilizada para fazer referência a uma coleção de obras ou bens que fazem parte de um patrimônio, seja de propriedade privada ou pública e possuindo, portanto, uma noção coletiva de acúmulo. Esse patrimônio acumulado pode ser de âmbito artístico, bibliográfico, científico, documental, genético, iconográfico, histórico etc. Um acervo pode pertencer a um indivíduo em particular, a uma instituição ou a uma nação. Quando nos referimos ao *acervo cultural de um povo*, estamos falando das manifestações culturais e artísticas, compostas pelas tradições, costumes e hábitos que são passados entre gerações. Em geral, o acervo cultural e histórico é organizado em um museu, instituição por excelência que investiga, coleciona, conserva e expõe obras. Por sua vez, o *acervo bibliográfico* é composto por livros e outros documentos armazenados em uma biblioteca. Um *acervo documental* agrupa todos os documentos referentes a uma questão específica. Por exemplo, o arquivo público de uma cidade disponibiliza todos os documentos históricos referentes à cidade em questão. *Acervo digital* é um conjunto de obras disponíveis na Internet para consulta. Em contexto jurídico, acervo são todos os bens que constituem uma herança, o patrimônio.

O teor meramente descritivo da explicação tem o seu merecido e consensual espaço didático. Não inova, entretanto, em seu caráter interpretativo ou metodológico, além de implicar uma prática arquivística previsível e mais formatada que pretendemos problematizar.

Interessante observar que, mesmo correta, não considera justamente a incorreção... Estamos nos referindo ao atributo consensualmente desqualificado: a imperfeição, a sua incompletude, viva e presente na dinâmica de transformações, acréscimos, supressões, apropriações, rascunhos e que inclui, até mesmo as execradas rasuras feitas por leitores que se arvoram o poder de impor aos manuscritos suas próprias e autoritárias marcas.

Pensar um acervo nesta dinâmica amplificada é dar a ele um valor processual, “é restituir ao texto [volumes publicados] sua gestualidade perdida” (MIRANDA, 2003, p. 35),

² A primeira iniciativa oficial no sentido de preservação do patrimônio histórico e artístico brasileiro é representada pela criação do Projeto do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN – por Mário de Andrade e Rodrigo Melo Franco de Andrade (1936), quando este último foi designado diretor da instituição durante a gestão de Gustavo Capanema, ministro da Educação e Saúde no governo Vargas (1930-1945). O projeto era majoritariamente voltado para preservar imóveis públicos e particulares de interesse nacional, ligados a fatos ‘memoráveis’ do Brasil.

³ Disponível em: <https://www.dicio.com.br/acervo/>



entendê-lo em uma outra configuração – não linear, descentralizada, distinta ao modelo ‘árvore’ com sua raiz única, de onde saem tronco e folhagens, flores e frutos. Interessante conceber outros desenhos menos filiados a uma noção única de origem e libertos da decorrente cadeia pré-determinada de início, meio e fim. Conforme entendemos, portanto, o ato de recuperação mnemônica (COLOMBO, 1991) desliza da ideia de texto como produto perfeito (finalizado em sua integridade absoluta) para uma noção de texto ‘em se fazendo’, o que constitui um observatório privilegiado para o analista, justamente pela sua condição fluida, rebelde, instalada sob o índice de indeterminação.

Como compreender, então, esta outra configuração de acervo bibliográfico que ao mesmo tempo considera repetição e diferença, regulação e desordem, subsistência de enunciados e seu simultâneo apagamento? Antes, porém, de compreender a paradoxalidade da noção, parece-nos importante vislumbrar as nuances significativas que diferenciam acervo e arquivo.

Já tendo mencionado a etimologia da palavra acervo, lembramos que o termo arquivo designa um recipiente para papéis. Deriva do latim *archivum*, que, por sua vez, veio do Grego *ta arkheia*, “registros públicos”, de *arkheion*, “prefeitura, governo municipal”, de *arkhé*, “governo”, literalmente “começo, origem”⁴.

Ora, é consensual dizer que tanto acervos quanto arquivos literários dizem respeito a documentos de ordem privada. Tais documentos adquirem valor memorialístico mediante seus titulares, o que vem configurando, há alguns anos, um novo objeto de pesquisa anteriormente pouco explorado. As novas abordagens teórico-metodológicas estão contempladas através da crítica genética, dos estudos culturais e da crítica biográfica, sendo também incluídas como substrato para a Literatura Comparada.

Fundamental destacar que o campo de atuação e abrangência da lida com acervos e arquivos lítero-bibliográficos acolhem vasto material que incorpora o cânone literário, ao mesmo tempo em que desliza de suas amarras, mediante a saudável inclusão de esquecidos e desconhecidos.

[...] o Acervo não se limita a contemplar a guarda de fundos apenas de escritores canonizados. Na verdade, há um objetivo mais amplo, a constituição de um espaço aberto para a memória literária e cultural, componentes indispensáveis do constante processo de modernização cultural do país, independente do que convencionalmente se entende por notoriedade pública. (PIMENTA, 2012, p. 15).

Logo de início, na prática arquivística é possível perceber que, não sendo o arquivo passível de apreensão em sua totalidade, e nem de maneira imediata, o olhar voltar-se-á aos fragmentos, aos murmúrios do texto, às folhas rasgadas e corroídas pelo tempo. Esse compósito multifacetado vai pedir leituras em feixe, cotejos com outros *despedaços*, contextos e resíduos, cujas particularidades em princípio seriam desconsideradas por uma perspectiva universalizante que busca apenas o classificável. Não podemos esquecer que o resíduo é também um texto em potência, assim como a pegada pode ser uma prova - efetiva ou plantada - de uma presença ‘passada’ (no duplo sentido de passos dados e tempo pretérito). Podemos deduzir, então, que esta impossibilidade de apreensão da totalidade entende-se tanto

⁴ Disponível em: <http://origemdapalavra.com.br/palavras/arquivo/>



a acervo quanto a arquivo e, portanto, trata-se mais de um procedimento metodológico do que de definição do objeto ‘em si’.

Sobre arquivo especificamente, dizemos, com Pimenta (2012) que só se institui a partir de uma regra fundamental: a sua procedência e sua responsabilidade pela guarda e conservação dos documentos. No entendimento de arquivo, apraz-nos a definição de Paul Ricoeur (2010), que o liga, em seu caráter interpretativo, às noções de documento e vestígio. O teórico dá especial realce para o dado de que os vestígios são normalmente entendidos como marcas inevitáveis e nem sempre intencionais, em contraponto ao documento que, por sua vez, enseja a ideia da comprovação proposital de um fato. Neste sentido podemos dizer que “o vestígio do passado passa a ser considerado ‘documento’, ganha esse *status* quando se torna pertinente em algum âmbito investigativo”. (PIMENTA, 2012, p. 57).

Em termos bem objetivos, entende-se **arquivo** como o conjunto de documentos de uma mesma origem. Por sua vez, **acervo** também é compreendido pela mesma noção de conjunto, porém, sem a condição de uma origem comum, podendo reunir vários arquivos. Ambos, arquivo e acervo, podem estar sob a custódia de uma instituição privada ou pública. Diferentemente da Biblioteca - em que os documentos podem ser encontrados em vários lugares -, nos arquivos são mantidos documentos únicos. Ao mesmo tempo, sabemos que um conjunto de arquivos pode compor um acervo.

Sendo, ainda, necessário, diferenciar arquivo de coleção, tomamos, mais uma vez, a explicação de Pimenta, que reitera a condição não estanque das definições:

Esta última [coleção] pode ser instituída a partir de uma regra aleatória e por qualquer indivíduo. Ao passo que o arquivo só se institui a partir de uma regra fundamental: a sua procedência e sua responsabilidade pela guarda e conservação dos documentos. Dessa maneira, o tratamento técnico dado aos documentos, no museu e biblioteca, se dá peça por peça enquanto que no arquivo são tratados em séries que formam determinados conjuntos, categorias significativas. (PIMENTA, 2012, p. 57).

106

A ressalva feita acerca da não estaticidade das definições existe em função das condições de produção que envolvem os documentos, ou seja: as instáveis relações entre doadores e receptores, em especial, a variação dos objetivos das instituições de guarda e da política que regem o processo patrimonial. Esta é a principal razão pela qual Pimenta (2012) considera que, sobre os bens a serem patrimonializados prevalece uma relação dinâmica em razão dos agentes envolvidos.

Finalizando este tópico introdutório, acrescentamos a fundamental participação do estudioso neste processo: o documento pode ampliar ou não a memória de uma comunidade, enriquecer ou não seu discurso, funcionar ou não como levantamento histórico ou biográfico. A gradação do efeito dependerá da maneira como os documentos (referimo-nos a vestígios, dados históricos, relatos factuais ou resíduos) forem tratados, preservados e combinados.

Entre a árvore e o rizoma: o acervo como rede discursiva e as artimanhas do colecionador



[...] a existência do colecionador é uma tensão dialética entre a ordem e a desordem [...] está sujeita a muitas outras coisas: a uma relação muito misteriosa com a propriedade...com as coisas que não põe em destaque o seu valor funcional ou utilitário, a sua serventia, mas que as estuda e as ama como o palco, como o cenário de seu destino....Tudo o que é lembrado, pensado, conscientizado, torna-se alicerce, moldura, pedestal, fecho de seus pertences...Para o colecionador autêntico, a aquisição de um livro velho representa o seu renascimento. (BENJAMIN, 1987, p. 228-229).

A reflexão introdutória, aqui empreendida, acerca da rede conceitual que envolve acervo e arquivo literários, levou-nos a buscar um desenho que melhor representasse sua configuração. Pretendíamos uma imagem que representasse esse novo ‘modelo’ a partir de uma abordagem teórico-metodológica que incluísse a incompletude, a imperfeição, que não se prendesse a uma estrutura fixa, nem fosse enquadrada no modelo ‘árvore’, isto é, que não correspondesse à cadeia linear origem, meio e fim.

No esforço de ilustrar esta perspectivação multifacetada e similar à lógica do colecionador⁵ (MIRANDA, 2003) em sua composição heteróclita, colhemos, em Deleuze e Guattari (1995), a imagem do *rizoma*. O próprio Wander M. Miranda (2003, p.35) faz a relação do rizoma com acervo e arquivo: “É como se numa ampla rede discursiva cada variante fosse um ponto de inúmeras conexões, um rizoma cuja visibilidade o texto final não deixa entrever”.

Para um entendimento mais amplo acerca do rizoma, principiaremos por compreendê-lo à luz da botânica e depois faremos um mergulho na sua tradução filosófica. Adaptado de ANDREATA e TRAVASSOS (2009), temos que se trata de um caule frequentemente parcial ou totalmente subterrâneo, horizontal, mais ou menos espesso, rico em reservas e com capacidade de produzir raízes e caules em cada nó.



Fig. 1⁶. Rizoma é a extensão do caule que une sucessivos brotos. Ele pode ser bem extenso e semelhante a um arame ou bem curto, quase invisível. Dele partem o caule, pseudobulbos e raízes.

⁵ Aquele que se vale da singularidade, do particular, em oposição ao típico e ao classificável em geral; é quando o hábito pessoal funciona como investimento patrimonial. A analogia aparece em Walter Benjamin (1987) ao dizer que, para salvaguardar suas memórias, o colecionador autêntico, maníaco e perfeccionista (o arquivista) dedica toda sua vida, ou boa parte dela, ao ato de arquivar e colecionar, o que em última instância, é um impulso lúdico próprio da infância.

⁶ Texto e imagem disponíveis em: <http://acocps.vilabol.uol.com.br/raiz-fig1.htm>

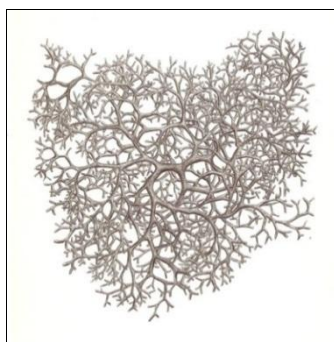


Fig. 2⁷. De aspecto polimorfo, o rizoma apresenta crescimento diferenciado e cresce horizontalmente sem direção definida.

Migrando para o terreno da filosofia, na apropriação deleuziana, rizoma é um modelo descritivo ou epistemológico. Nós o estamos considerando um modelo arbóreo de organização do conhecimento, sem que este ‘arbóreo’ seja identificado com a noção tradicional de árvore.

Oposto a uma estrutura, que se define por um conjunto de pontos e posições, por correlações binárias entre estes pontos e relações biunívocas entre estas posições, o rizoma é feito somente de linhas: linhas de segmentaridade, de estratificação, como dimensões, mas também linha de fuga ou de desterritorialização como dimensão máxima segundo a qual, em seguindo-a, a multiplicidade se metamorfoseia, mudando de natureza. (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 31).

108

Conforme apresentamos, o rizoma da botânica, que tanto pode funcionar como raiz, talo ou ramo, independente de sua localização na figura da planta, funciona para exemplificar um sistema epistemológico em que não há raízes; ou seja, não há proposições ou afirmações mais fundamentais do que outras que se ramifiquem segundo dicotomias estritas. Em outras palavras, a estrutura do conhecimento não deriva, por meios lógicos, de um conjunto de princípios primeiros, mas sim se elabora simultaneamente, a partir de todos os pontos sob a influência de diferentes observações e conceitualizações.

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo "ser", mas o rizoma tem como tecido a conjunção "e... e... e..." Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. Entre as coisas, não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio. (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 4).

Dentre os princípios do Rizoma, na interpretação de Deleuze e Guattari, selecionamos seis que permitem a analogia com a concepção de acervo bibliográfico e arquivos:

⁷ Disponível em: <https://razaoinadequada.com/2013/09/21/deleuze-rizoma/>



1º e 2º) Princípios de conexão e de heterogeneidade: qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem unívoca e absoluta;

3º) Princípio de multiplicidade: uma organicidade múltipla não tem sujeito nem objeto, mas somente determinações, ramificações em várias direções (as leis de combinação crescem então com a multiplicidade). Não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas;

4º) Princípio de ruptura a-significante: um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas;

5º e 6º) - Princípio de cartografia e de decalcomania: um rizoma não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo. Ele é estranho a qualquer ideia de eixo genético. Isto não implica que uma estrutura rizomática seja necessariamente flexível ou instável, porém exige que qualquer modelo de ordem possa ser modificado: existem, no rizoma, linhas de solidez e organização fixadas por grupos ou conjuntos de conceitos afins. Tais conjuntos definem territórios relativamente estáveis dentro do rizoma.

Provavelmente a indagação que advém desta analogia é de ordem prática: como lidar com os acervos e os arquivos que os constituem de maneira a entendê-los e a experienciá-los como rizoma? O encaminhamento volta-se aos procedimentos, à lida, ou seja, trata-se de uma questão de ordem teórico-metodológica.

Neste modelo epistemológico, a organização dos elementos não segue linhas de subordinação hierárquica. É uma estrutura que não se desenha como árvore – conforme já mencionamos aqui – mas constitui um modo de articulação em que quaisquer elementos podem afetar ou incidir em quaisquer outros num plano horizontal, sem as verticalidades que implicam hierarquia e centralidade. Cada parte pode desdobrar-se em outra, ser simultaneamente fonte e foz; neste processo de organização as obviedades, as balelas, as falhas, as ausências, as rupturas são também elementos significativos no processo e iluminam a composição discursiva e iconográfica do acervo. Este, em termos de conjunto, será entendido em suas múltiplas faces, fragmentos, enfim, como composição heteróclita em sistema de rodízio.

Vale dizer que neste modelo, o estudioso, em seu trabalho com acervo, abriu mão do desejo de completude e totalidade. Experienciando-o como um sistema permeável, poroso, percebe que, como tal, o acervo está sujeito aos limites e aos acidentes de percurso, às interferências internas e externas as quais, por sua vez, são também integrantes do processo.

Queremos dizer, portanto, que um acervo, em sendo um conjunto de documentos vários que a biblioteca - ou o espaço institucional equivalente - possuem para uso do leitor, pode ser compreendido – e experienciado - como um desenho rizomático que, além dos itens já mencionados, inclui resíduos e vestígios tradicionalmente desvalorizados e/ou descartados como imperfeições e deficiências da coleta de dados na pesquisa. E mais: o modelo rizomático minimiza o culto tanto ao testemunho autoral, quanto à autoridade do titular como a única garantia da verdade do acervo.

Interessa-nos, a partir desse ponto, esboçar a linha pontilhada que une o arquivo literário à biografia de um sujeito, e a experiência partilhada por nós em alguns acervos no Rio de Janeiro.



Pesquisa em arquivos – experiências com fontes primárias

O arquivo literário se une provisoriamente a esse desenho, sempre provisório, do espaço biográfico. Poderíamos dizer que se trata de um espaço biográfico em si mesmo, visto que pode reunir o imaginável, assim como o inimaginável, em termos do traçado de uma vida; um lugar – casa natal, morada, lar, recinto – o arco de uma temporalidade disjuntiva, textos acabados e inacabados, entrevistas, rastros, vestígios arqueológicos, recordações, esquecimentos, objetos pessoais, heranças, legados, tradições, coleções, enfim, tudo aquilo que entrelaça a articulação imprevisível, e por isso mesmo misteriosa, entre vida e obra. (ARFUCH, 2009, p. 373).

A oportunidade de realizar visitas técnicas a acervos literários considerados referências no Rio de Janeiro veio a partir de 2004, num itinerário que incluiu o **Centro de Pesquisa e Documentação – CPDoc – da Fundação Getúlio Vargas**⁸, na participação da equipe técnica responsável pela revisão, editoração e copidesque do Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro (1889-1930)⁹, atualmente reeditado. O acervo da **Fundação Casa de Rui Barbosa**¹⁰ – FCRB – muito nos auxiliou na elaboração da Tese de Doutorado¹¹, provendo nossa pesquisa de fontes primárias de valor inestimável para o seu desenvolvimento. Na **Fundação Biblioteca Nacional**¹², participamos ativamente do grupo de pesquisa Periódicos & Literatura¹³ desde 2011, tendo por base a hemeroteca¹⁴ digital em que os documentos encontram-se digitalizados, bem como o setor de obras raras, cuja acessibilidade é restrita em função da preservação destes documentos, muitos deles microfilmados. No acervo digital são atualmente 1.504.359 documentos de livre acesso. No **Real Gabinete Português de Leitura**¹⁵, por sua vez, tivemos um então orientando de Mestrado, hoje ingressando no Doutorado no Instituto de Letras da UERJ, desenvolvendo pesquisa com o acervo literário, no biênio 2015-2015¹⁶. No Centro de Memória da Academia Brasileira de Letras, desenvolvemos um trabalho no Arquivo Machado de Assis, numa experiência de sete anos que culminou com a publicação do livro *Onze anos de correspondência: os machados de Assis*, publicado pela Sette Letras e Puc-Rio no centenário da morte de Machado, em 2008 – trabalho sobre o qual discutiremos na próxima seção.

Gostaríamos de relembrar que, em termos gerais, a pesquisa em arquivos não é uma atividade atrativa para a maioria dos estudiosos do texto literário, porque é entendida como

⁸ A criação do CPDoc data de 1973, enquanto a FGV foi inaugurada a 20 de junho de 1944.

⁹ A primeira edição do DHBB foi em 1984, com seus quatro volumes e 4.493 verbetes. A versão atualizada está disponível em <http://cpdoc.fgv.br/node/2149>

¹⁰ O legado inicial foi de Rui Barbosa: casa, jardim e 1.400 peças de mobiliário e objetos integram o Museu Casa de RB; a biblioteca, com 37.000 volumes de caráter enciclopédico; os documentos pessoais, com 60.000 itens, formam o arquivo Rui Barbosa. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br>

¹¹ Intitulada ‘*O que eu vejo é o beco*’ – *o entrelugar da poética de Manuel Bandeira*, defendida na Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 1997.

¹² Criada em 1810, o acervo encontra-se disponível em: <https://www.bn.gov.br/acervo/periodicos>

¹³ Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/dossies/periodicos-literatura>

¹⁴ Hemeroteca (do grego *heméra*, que significa "dia", mais *théke*, que significa "depósito" ou "coleção"), refere-se a qualquer coleção ou conjunto organizado de periódicos (jornais e/ou revistas). Pode ser uma seção de biblioteca apenas reservada à conservação de material escrito deste gênero, uma coleção temática de recortes de jornais e revistas ou, mesmo, uma base de dados em suporte informático.

¹⁵ Disponível em: <http://www.realgabinete.com.br/portalWeb/>

¹⁶ Trata-se de Vagner Leite Rangel, aprovado no concurso Pesquisador Júnior do RGPL, em parceria com a Fundação Calouste Gulbekian, com a pesquisa intitulada: *Machado de Assis, o adelantado! A estética da mancha, ou a mancha como estética hasteda*.



ação em moldes conservadores. Vimos observando um movimento paradoxal relativo a esta modalidade de pesquisa: *pari passu* ao seu crescimento, ocorre também um certo apagamento do interesse por fontes primárias, ao ser o texto valorizado preferencialmente na sua integridade estética, sem a valorização do ‘camarim’, dos bastidores da criação.

A dinâmica é paradoxal e felizmente as forças que estimulam a pesquisa com fontes primárias enxerga a mudança de foco em relação ao autor, seus traços, escrita, enfim, à figura que se delineia nos rabiscos, traços, marcas autorais e se reconstitui a partir destes efeitos captados, especialmente, no traço dos manuscritos.

Por isso dizemos: a prática analítica que se volta para as fontes primárias não diz respeito a um olhar conservador sobre a escrita literária, mas justamente promove a sua revitalização. A perspectiva se amplia e torna possível uma concepção de literatura como “um grande arquivo, constituído das mais diversas fontes documentais, tais como: a cultura oral, a letrada, a mitologia indígena, negra e mestiça, componentes de uma possível identidade que a cada dia se revela na sua complexidade”. (SOUZA e MIRANDA, 2003, p. 11). Merece, também, realce, o material paraliterário que compõe o acervo de um escritor, como a correspondência entre colegas, material iconográfico, entrevistas, recortes de jornal, bilhetes, demais documentos de natureza privada, bem como sua biblioteca e objetos pessoais mais inusitados.

Sobre o tema, Silviano Santiago (2003) traz à cena da discussão os textos fragmentados que nos colocam no terreno pedregoso em que se misturam lembrança e esquecimentos. Está se referindo a anotações de leitura, rascunhos, borrões de palavras e frases, acréscimos, resumos, páginas abandonadas, versões negligenciadas... “Subverte-se o lado direito de cada livro, para se entrar pelo seu avesso – o campo minado da criação artística”. (SANTIAGO, 2003, p. 16).

111

Além de acolher esse material tradicionalmente descartado, ação defendida por nós, é preciso saber olhar um manuscrito, decifrar seu sistema de signos, analisar traços, identificar tintas, compreender sentidos em cotejo com outros documentos e eventos... atualizar a leitura.

O Arquivo não se reduz a depósito de enunciados mortos, acumulados de maneira amorfa, como documentos órfãos de um passado e restritos a testemunho comprobatórios de determinadas identidade e cultura. O exame desse material implica leitura em múltiplas direções, cotejos com tantos outros, imersão nos contextos de produção do conjunto em sua superfície granulada e heterogênea.

A pesquisa no Arquivo Machado de Assis no Centro de Memória da Academia Brasileira de Letras

Quem lê Machado de Assis aprende o Brasil do século XIX. A ficção é a mentira que diz a verdade, e seus personagens a expressam com força idêntica à dos personagens históricos. (SANTIAGO, S., 2008)¹⁷.

O projeto, inicialmente intitulado “Re-visões machadianas: um mergulho nos alforjes da memória” (2000-2004), nasceu de uma solicitação feita pela ABL à Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC-Rio, em que atuávamos como professora do

¹⁷ BOLETIM UFMG, 2008. Disponível em: <https://www.ufmg.br/boletim/bol1603/5.shtml>



Departamento de Letras e, posteriormente, da Comunicação Social. A ideia era ter um especialista, com renomadas paixões e paciência, que enfrentasse o Arquivo Machado de Assis, à época em fase de digitalização de documentos, para elaborar um primeiro projeto para este acervo. Indicada pela PUC, assumimos a fascinante aventura. Entre o claro e o escuro do conhecimento, entre a segurança e o risco de adentrar um acervo rico e disperso, com probabilidades infinitas, começamos a entrar, passo a passo, nas salas onde se dispunha o acervo do bruxo do Cosme Velho.

Após uma imersão diária de três meses no Arquivo pessoal de Machado – lemos desde diários a bulas de remédio, bilhetes, artigos de jornal, rascunhos de obras e cartas, anotações sobre processos de alforria, fragmentos de comentários acerca do trabalho no Ministério da Viação –, optamos por uma modalidade discursiva que nos interessava particularmente e com a qual ainda não tínhamos trabalhado. A correspondência ativa e passiva de Machado de Assis com os amigos acadêmicos, durante os onze anos em que esteve na Presidência da ABL.

O projeto foi aprovado na própria ABL e obtivemos o apoio da Faperj para a realização da pesquisa que durou três anos. Trabalhar com as cartas escritas por Machado e os amigos acadêmicos ao longo de onze anos, foi uma tarefa indescritível; exigiu persistência, luta diária com os manuscritos, decifração da letra machadiana.

Com essa escolha, a leitura principiou lentamente. Uma a uma, mais de uma vez, as cartas desfilavam diante de nossos olhos. Era preciso familiarização com a letra, os propósitos dos missivistas, o contexto sócio-político, o substrato emocional que unia os compadres na relação epistolar.

O trabalho diário acontecia em uma sala especial, absolutamente gelada, com a temperatura muito baixa e o teor de umidade controlado para conservar os documentos que já tinham passado pelo processo de desinfecção. As cartas chegavam à nossas mãos com luvas, olhos munidos de óculos e lupa, nós com a proteção de muitos casacos, e assim tivemos a felicidade de manusear papéis manuscritos por Machado, amarelados pelo tempo, letras legíveis, manchas, borrões... o tom sépia das folhas e a caligrafia trêmula do autor no bico da (sua) pena.

A experiência da leitura fez encontrar outros machados – surpreendentes – que se inscreviam em uma correspondência óbvia, mascarada no previsível, reforçando a confraria de doentes em que se postavam os intelectuais e poetas do século XIX, repetindo conselhos e comentários, letra – nítida e falhada – constituída no lugar entre a diplomacia, o silêncio e a delação de si.

De início, a leitura foi contaminada pela curiosidade consensual e pela avalanche de questões que colegas e conhecidos, sabedores do projeto, insistiam em perguntar. Quem era de fato Machado? Quem era estéril – Carolina ou o próprio? Mario de Alencar era filho de Machado? Todos pareciam obcecados por alguma revelação...

Enquanto a leitura foi mobilizada por este, digamos, ‘lastro fofocal’, pareceu-nos totalmente desinteressante, a não ser pela glória de ter em mãos cartas escritas por Machado de Assis – o sonho realizado de um pesquisador em literatura brasileira. Diante de cartas que não traziam conteúdo revelador, na pena de um estrategista do discurso epistolar, foi necessário desprender-se dessas expectativas novelescas de leitura, para então subverter o rumo da pesquisa. A partir dessa frustração dos primeiros seis meses, a leitura mudou de foco. Não mais o quê, mas como. Não mais quem, mas o processo e a conjuntura. E ainda; o enfrentamento da escrita de si, a palavra do eu no espelho do outro e o alcance do outro no

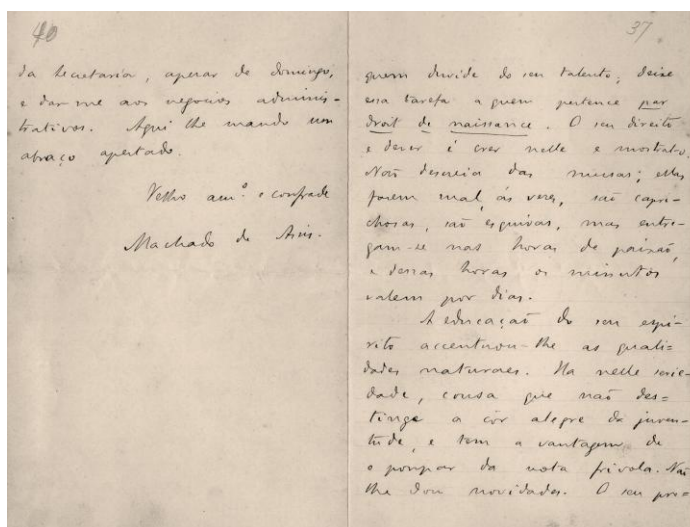


contato consigo. A perspectivação possibilitou escutar a polifonia de vozes inscrita nas cartas, com as reiteraões, pressuposições, implicitudes, silêncios.

Pensamos em compartilhar, aqui, de maneira sucinta, alguns momentos do discurso epistolar machadiano. Para a ênfase na escrita de si, começamos por citar Foucault, quando diz que “a carta enviada para auxiliar o correspondente – aconselhá-lo, exortá-lo, admoestá-lo, consolá-lo – constitui, para o escritor, uma maneira de se treinar (...) A escrita que ajuda o destinatário, arma o escritor – e, eventualmente, os terceiros que a leiam.” (FOUCAULT, 1992, p. 9).

Fragmento de carta de Machado a Magalhães de Azeredo (14.I.1894)

“Quero dar-lhe ainda um outro conselho; é jus dos velhos, - ou dos mais velhos, se me permite esta vanglória. Não duvide de si. Receio muito que este sentimento lhe ate as asas. (...) Hade sempre haver quem duvide do seu talento; deixe essa tarefa a quem pertence *par droit de naissance*... O seu direito e dever é crer nelle e mostrá-lo. Não descreia das musas; ellas fazem mal às vezes, são caprichosas, são esquivas, mas entregam-se nas horas de paixão, e nessas horas os minutos valem por dias.”



A reflexão de Foucault ilumina a relação epistolar, quando esta parece ter uma função meramente fática ou quando apresenta teor de aconselhamento. Orientar o outro, cuidar do outro, é também cuidar de si. Resvala no outro o que desliza do eu. E o apoio retorna a si, como ricochete. Um tangenciamento mútuo que soa como *déjà vu*, mas encarna uma espiral e nesse movimento traz sutil diferença dentro da repetição.

Além dos já mencionados, tomamos, ainda, o cuidado de acrescentar uma série de outros itens descritos no livro, enumerados a seguir, mas não necessariamente nessa ordem: (1) o mapa do Arquivo em que foi feita a pesquisa;

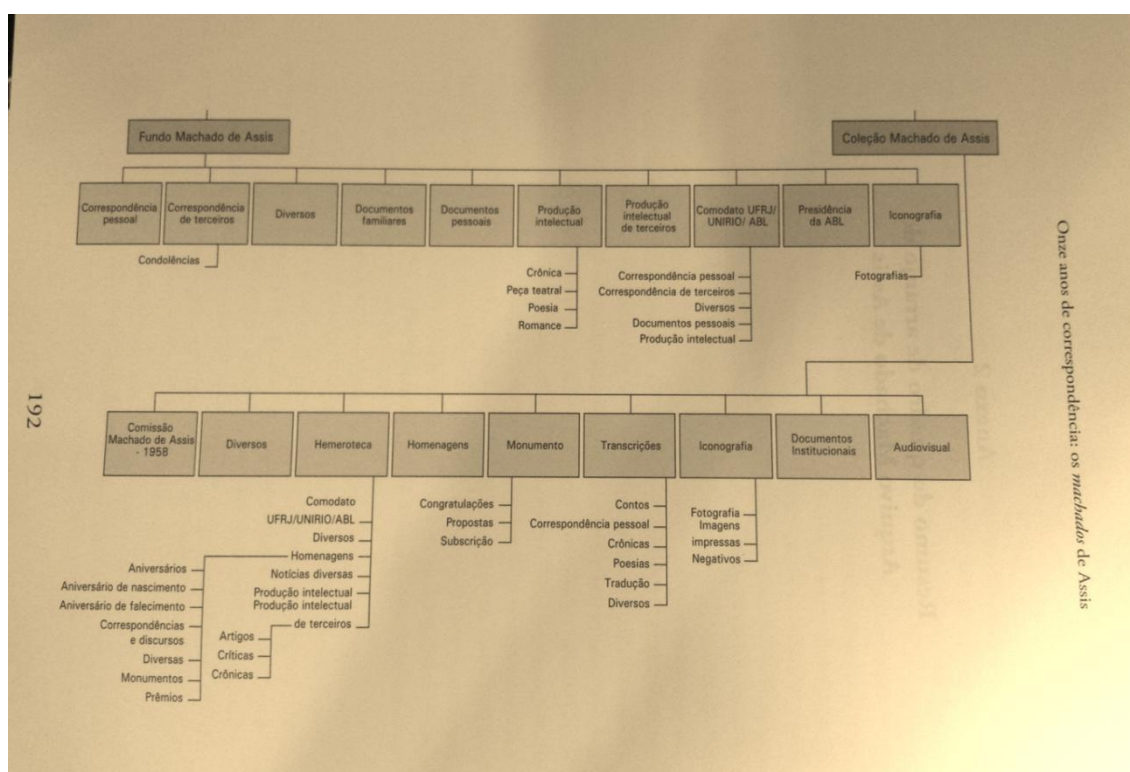


Fig.3. (Fundo e Coleção Machado de Assis)

(2) o índice das cartas citadas com as datas de cada uma e as páginas para facilitar a busca por parte do leitor; (3) imagens digitalizadas das próprias cartas que estavam no acervo da ABL e (4) outras fotos de Machado e seus amigos, inclusive os membros da “Panelinha”; (5) um diário em que Machado relata seus apagamentos e vazios por conta do “seu mal” – uma emocionante escrita de interrupções e perdas no ritmo frenético da sua vida cotidiana ente os trabalhos burocráticos.

Antes de trazer um trecho desse diário, gostaríamos de explicar que, ao longo de toda a correspondência analisada, não há sequer uma referência explícita à doença que acometia Machado, bem como a outros missivistas, inclusive o próprio Mario de Alencar. Os correspondentes, que reiteradamente confessam seus mal estares como numa confraria de doentes, referem-se à epilepsia como “mal d’alma”, dor, incômodo, artifício da “natureza madrastra”. Um estigma de negatividade circundava a palavra ‘epilepsia’, tanto pela carga medieval de possessão demoníaca, quanto pelo entendimento da medicina e do consenso da época que a identificava como transtorno psiquiátrico.

Fragmento de carta de Machado a Magalhães de Azeredo (20.VII.1901)

“Não queria lamentar-me, seria amargo, seria talvez injusto, por que me sinto de uma tristeza enorme, obscura; se me perguntasse a causa, não lh’a saberia dizer ao certo. Eu a atribuo ao cansaço do organismo, à debilidade irritadiça dos nervos, que assim andam, mais ou menos, desde a influenza que tive no ano passado; tudo isso produz uma exacerbação da minha sensibilidade já naturalmente tão grande, tão caprichosa, tão estranha, e daí essa melancolia de que tenho quase remorso. O que procuro esconder dos meus, tão caros e tão bons para mim; mas nem sempre o consigo, porque sou fraco e inábil na dissimulação. E eis aí como pessoas felizes



estragam a própria vida! Mas não é culpa minha, é culpa da natureza que assim me fez. De algum modo se há de pagar o tributo indispensável à miséria humana. “

Conforme prometido, trazemos, agora, um pequeno trecho de um diário em que Machado relata momentos de ausência provocados pelas crises de epilepsia que atravessavam seu cotidiano.

Trechos de Diário – crises de epilepsia

4 de setembro

A ausência em casa do Garnier, onde bebi água e Lansac me deu saís a cheirar. Era de tarde. Fizera-me sentar, e eu respondi em português, ao que ele me dizia em francês, saí, vim a casa, jantei, e saí para a estrada de ferro, onde me despedi do Lauro Müller, que ia a Minas./.../ Conteí isso ao médico (Miguel Couto) , dizendo-lhe que mediaram. Entre o fenômeno e a crise que tive no jornal, 22 dias.

17 de setembro

Caso da bacia, à noite (Ausência?)

Outra ausência a 18 de setembro.

9 de outubro

(Ao fim do jantar) Crise. Não me ficaram as dores de costume, mas fiquei sonolento e não saí.

Vale ressaltar que o Miguel Couto foi um dos médicos que acompanharam Machado e vejamos o que Machado escreve, no ano de sua morte, ao amigo Mario de Alencar:

115

Carta de Machado a Mario de Alencar (21.I.1908.)

“De mim vou bem, apenas com os achaques da velhice, mas suportando sem novidade o pecado original, deixe-me chamar-lhe assim. Creio que o Miguel Couto me trouxe a graça.”

Conforme se depreende da leitura de várias cartas, não havia remédios que controlassem as crises nem atenuassem as sérias doenças decorrentes. Assim, o papel do médico era ajudar o doente a reconhecer os sintomas que antecediam as crises, evitar, no caso, ficar fora de casa quando sobreviessem os ataques e registrar as ações pregressas e posteriores ao evento, como esforço de não perder o fio condutor da memória. Com tudo isso, Machado trabalhava em cargos burocráticos – Ministério da Viação, Fundação e Presidência da ABL, em processos de alforria de escravos e no labor criativo da obra ficcional, ensaística, cronística, dramática e poética. Muitas vezes, na dificuldade em proferir os discursos da Academia, devido às feridas na língua produzidas nos ataques epiléticos, dizia que eram aftas. Outras vezes era acometido de retinite (inflamação das retinas), que o impedia de escrever. Nestas ocasiões ditava trechos dos livros para Carolina, que os escrevia em seu lugar, para que não perdesse a sequência das histórias.

Seguindo a listagem dos itens tematizados no livro, temos: (6) a escrita jornalística; (7) a produção ficcional; (8) a relação com os pares e seu amor por Carolina-; (9) um glossário com as figuras emblemáticas dos oitocentos, citadas nas cartas; (10) a filmografia produzida a partir da obra do “bruxo do Cosme Velho” desde Humberto Mauro e que então se encontrava incompleta no acervo da ABL (acrescentamos Sergio Bianchi e faltou fazer o mesmo com



relação à *Capitu* do projeto quadrante, de Luis Fernando Carvalho e outras adaptações posteriormente em circulação).

Enfim, ao terminar, em 2007, o trabalho de ‘leitura artesanal’ das cartas, o que de início parecera óbvio abriu espaço para um saudável estranhamento. Nessa obliquidade, nesse jogo ardiloso de bruxo, foi possível ‘ouvir’ um casmurro brás cubas extrapolando o ficcional e adentrando a correspondência do ‘Machadinho’. Neste momento travamos contato mais íntimo com os *machados* de Assis – na óbvia duplicidade que o termo permite –, evocando ao mesmo tempo, fragilidade física e força discursiva, debilidade de saúde e estratégia diplomática, imobilidade por conta da doença e ampla circulação de ideias, demolição e construção, ironia, mordacidade, *humour*.

E finalizamos esta seção com palavras já escritas no livro que resultou da pesquisa, da imersão nesse acervo do Centro de Memória da ABL:

E o mérito das cartas de Machado de Assis passa a existir exatamente quando deixam de ser mera caixa de ressonância das expectativas do intérprete e são valorizadas pelo que reiteram, pelo que (não) dizem, pela presença das elipses, pela linguagem... (RIBAS, 2008, p. 30-31).

A proferida potência significativa das cartas diz também respeito à habilidade de ‘escuta’ do pesquisador para com a polifonia de vozes inscritas, apagadas, pressupostas, repetidas, silenciadas, negadas. O exercício de leitura é mútuo: o leitor lendo(-se) o leitor implícito no texto lido. Correspondência em se fazendo no ato de ler. Ação em gerúndio... dimensão interativa e processual.

116

Considerações finais – um caso de amor

O fato de ter em mãos folhas amareladas pelo tempo, a materialidade do traço, da letra machadiana, ora nítida, ora trêmula, chegando a esgarçar-se nos momentos de crise existencial e moléstia física, é algo que um estudioso de literatura e cousas humanas, sobretudo se apaixonado por Machado de Assis, sempre sonhou experimentar. (RIBAS, 2008, p. 23).

Estruturada em três vertentes suplementares – a discussão conceitual do paradigma que envolve acervo biográfico e arquivo literário; a abordagem teórico-metodológica que inclui o modelo rizomático para a prática arquivística; e o relato da experiência com o arquivo Machado de Assis no Centro de Memória da Academia Brasileira de Letras, o principal objetivo foi apresentar um *modus operandi* mais fluido e descentralizado para lidar com acervos, incorporando elementos tradicionalmente desconsiderados como banalidades ou interferências não significativas.

Importante, também, considerar o enriquecimento da crítica através de uma abordagem literária do objeto histórico-cultural e da amplitude do alcance dos estudos literários, quando passa a incorporar outros discursos e nomes, antes secundarizados em nome da supremacia do texto canônico. Ao compor, intencional ou inconscientemente, a



materialidade de seu arquivo, o escritor trabalha no sentido de produzir uma extensão de sua identidade pessoal, um exercício de auto representação para futuras 'postagens', procedimento bastante estimulado pela nossa sociedade capitalista. Talvez esta prática que resgata a problemática da identidade sujeito na sociedade contemporânea, com seu desencantamento e esvaziamento, esteja também apontando para o temor diante da impossibilidade de uma individualidade singular a ser preservada. A dubiedade das considerações pode justificar a criação e elaboração de arquivos, no afã de produzir amostras que mapeiem e não deixem aquele sujeito se apagar na memória do grupo a que pertenceu ou ainda pertence.

Vale reiterar a importância de ações que alimentam a possibilidade de existir desses sujeitos, não apenas como bens patrimoniais, mas também como biografias de escritores com suas histórias de vida, produções e modos de operar, enfim, uma outra possibilidade de investigação biográfica que incorpore, no cenário contemporâneo das bibliotecas e fundações para pesquisa, o entrelace fato e ficção, as lacunas, as faltas, os interstícios, a imprecisão, a desordem, os conflitos, registros e apagamentos. Discursos dissonantes e convergentes em sua inusitada multiplicidade, provocando um leitor que tenha consciência de seu caráter subjetivo e desista tanto do desejo de abarcar a totalidade, quanto da vaidade de preencher com perfeição todos os espaços lacunares.

Quanto ao sucinto relato da pesquisa desenvolvida no Centro de Memória da Academia Brasileira de Letras, o enfoque foi a correspondência ativa e passiva de Machado com os amigos acadêmicos, durante os onze anos em que esteve na Presidência da ABL. Esperamos ter compartilhado a emoção de lidar com fontes primárias, ter em mãos cartas escritas de próprio punho por Machado de Assis, um manuscrito tantas vezes sujo, manchado pela pena da galhofa e a tinta da melancolia..

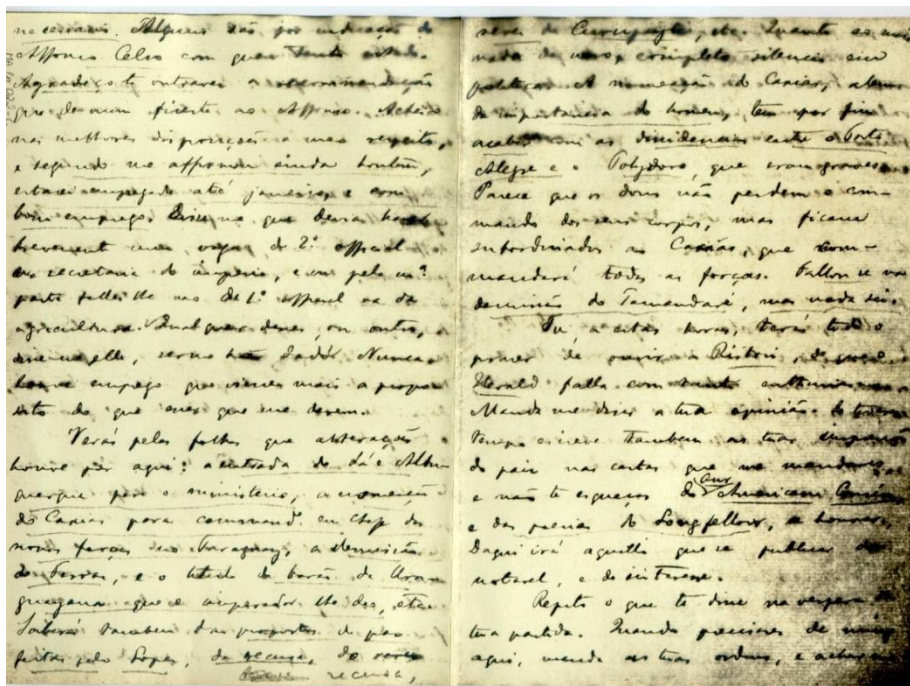


Fig. 4. Trecho de Carta a Quintino Bocaiúva, 29.X.1866

Como a análise empreendida demonstrou a ausência de dados factuais significativos no discurso epistolar machadiano visível, constatamos um contar intransitivo e optamos por



ler os silêncios, as repetições, as negativas e as marcas de si (FOUCAULT, 1985) inscritas e superpostas no texto das cartas; enfim, uma proposta de leitura que focaliza as estratégias discursivas do Machado missivista, as *personae* e as dobras com que ele se (auto)constitui nessa escritura múltipla. Um tecido de implicitudes que permitiu, no diálogo com o discurso ficcional, jornalístico e ensaístico machadiano, a captação de uma força subterrânea, (SANTIAGO, 1983), a qual, por sua vez, desnuda uma prática social em que se ligam o trabalho de si para consigo e a comunicação estratégica com o outro.

Foi uma experiência maravilhosa não encontrada em toda a bibliografia escrita sobre Machado nos sete anos de estudo intensivo que precedeu ao livro. Após as análises dessas cartas, suplementada pelo diálogo com a obra ficcional, a produção ensaística e algumas crônicas, formulamos algumas conclusões interessantíssimas sobre a formação da cultura brasileira, a partir de pontos de fuga e de vista colhidas do observatório privilegiado de Machado. Em vários momentos da correspondência, foi possível, inclusive, proceder ao desmonte do mito de absenteísmo político do autor. Todas estas reflexões foram grafadas no nosso livro *Onze anos de correspondência, os machados de Assis*, com a primeira edição em 2008.

Chegando ao fim da nossa exposição, a expectativa é trazer à cena da discussão outros modos de lidar e valorizar os acervos que vão, gota a gota, fola a folha, rasgo a rasgo, compondo nosso patrimônio cultural de bens materiais e imateriais. Ampliam-se, desse modo, as condições para emergir discursos que poderão contribuir na formação de uma memória da cultura de determinada época ou sociedade e, por extensão, remodelam o perfil do pesquisador, seu olhar, expectativa e maneira de buscar – porque pesquisa é procura incansável, errância, no duplo sentido que a palavra permite: como equívoco salutar e caminhar incansável.

REFERÊNCIAS

ANDREATTA, H.P. & TRAVASSOS. *Glossário de botânica*. Rio de Janeiro: Ed. Universitária Santa Úrsula, 1994. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/herb/glossario.pdf>

ARFUCH, Leonor. A auto/biografia como (mal) de arquivo. In: SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo (Org.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: UFMG: 2009. p. 370-382.

BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca. Um discurso sobre o colecionador./ Imagens do pensamento. In: _____. *Rua de mão única. Obras escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 227-235.

COLOMBO, Fausto. *Os arquivos imperfeitos*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Introdução: o Rizoma. In: _____. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1 Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p.10-36. (Coleção TRANS)

FOUCAULT, Michel. O *a priori* histórico e o arquivo. In: _____. *Arqueologia do saber*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987. p. 145-151.



FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *O que é um autor?* Lisboa: Passagens. 1992. p. 129-160.

LE MOS, Carlos Alberto Cerqueira. *O que é patrimônio histórico?* São Paulo: Brasiliense, 2004.

MIRANDA, Wander Melo, Archivos e memória cultural. In: MIRANDA, Wander Melo & Souza, ENEIDA, Maria de. (Orgs.) *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.p.35-42.

PIMENTA, Márcio Flávio Torres. *Arquivos literários, lugares da memória: o caso do Acervo de Escritores Mineiros da UFMG* [manuscrito] / Dissertação de Mestrado UFMG, 2012.

RIBAS, Maria Cristina C. *Onze anos de correspondência: os machados de Assis*. Rio de Janeiro: 7Letras/Puc-Rio, 2008.

SANTIAGO, Silviano. Com quantos paus se faz uma canoa: in: MIRANDA, Wander Melo & Souza, ENEIDA, Maria de. (Orgs.) *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p.15-24.

SANTIAGO, Silviano, Prefácio - Força Subterrânea. In: BROCA, Brito. *Machado de Assis e a Política e Outros Estudos*. São Paulo: Polis/Instituto Nacional do Livro, 1983. p. 9-15.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

119

Recebido em 14/11/2016
Aprovado em 28/12/2016



Poesia informe

Shapeless poetry

Susanna BUSATO¹

RESUMO: O objetivo deste artigo é desenvolver uma análise da poesia de Guilherme de Almeida. Discutimos aqui os poemas da terceira parte do livro *Dispersão*. Esses poemas criam uma atmosfera de vaguidade, uma vez que as imagens se referem a objetos geométricos para formar uma visão de mundo singular. De fato, esse mundo é representado pelo sentido do *l'Impossible*, como se fosse uma imagem do Mistério da poesia em si mesma. Há uma direção metapoética no gesto dos poemas que nos oferece uma visão consciente da poesia e de seus modos de lidar com a forma.

PALAVRAS-CHAVE: Guilherme de Almeida. Poesia. Informe.

ABSTRACT: The purpose of this article is to develop an analysis of the poetry of Guilherme de Almeida. We discuss here the poems of the third part of the book *Dispersão*. These poems create an atmosphere of vagueness, since the images refer to geometric objects to form a unique worldview. In fact, this world is represented by the sense of *l'Impossible*, as if it were an image of the Mystery of poetry itself. There is a metapoetic direction in the gesture of the poems which gives us a conscious view of poetry and its ways of dealing with form

KEYWORDS: Guilherme de Almeida. Poetry. Shapeless form.

120

"La liberté de la pensée,
c'est la pensée possible du Sens,
c'est-à-dire la pensée de l'Impossible."
(René Magritte, em *Le Sens du Monde*)

O pensamento do *Impossível*.

Pensar é dar um valor às coisas. Assim é como René Magritte (2012) compreende a atividade cognitiva que, por meio de diferentes perspectivas, busca um sentido (*l'Impossible*) no mistério inerente ao ser das coisas. "Penser à une image signifie Voir une image" ("Pensar uma imagem significa *ver* uma imagem (2012, p. 128), afirma o pintor. Em outras palavras, sua declaração nos leva a considerar que pensar uma imagem significa projetar sobre ela um valor, dar a ela um sentido. *Ver* uma imagem não seria apenas decodificá-la na sua presença, ver sua silhueta, mas ir além dela, adentrá-la. O sentido que se busca no pensar a imagem deve emergir da imagem em si e não fazer coincidir um elemento externo à sua figura. Ou seja, o pensamento deve ir na contramão da referência de primeiro nível, a de que trata do

¹ Professora Assistente-Doutora – Departamento de Estudos Linguísticos e Literários – Universidade Estadual Paulista *Júlio de Mesquita Filho* – Campus de São José do Rio Preto – SP – Brasil – CEP: 15054-000. E-mail: susanna@ibilce.unesp.br



reconhecimento, do familiar, da relação signo-objeto convencionalizada pela língua e pela cultura. Para Magritte, uma pintura não teria outro sentido do que ela mesma. Vale dizer que uma imagem não teria sentido além dela mesma. Jacques Lennep, prefaciador de *Les mots et les choses*, lembra-nos de que Duchamp já havia dito que "C'est le regarder qui fait le tableau", ou seja, é o observador que faz o quadro (2012, p. 10). Dessa forma, podemos falar de *construção da imagem* quando a pensamos, quando a vemos. E pensá-la no âmbito da Arte é vê-la no universo de realidade em que está inserida primeiramente, pois sua verdade é sua natureza de imagem, livre de qualquer interpretação que reduza o alcance de construção de seu Mistério. O objeto artístico, portanto, poderíamos afirmar, apontaria para o seu processo formal e não para uma realidade externa. Não seria a mera representação de algo, mas a construção do que acredita ser o *mistério* do mundo.

Assim, parece ser muito complexo o caminho da linguagem poética quando assume um comprometimento com o *informe*, ou melhor, com aquilo que está num universo de abstração, porque se situa como presença de um desejo de forma. E desejar a forma não seria o caminho para atingir o poético, sua aura? A imagem é o lugar que irá plasmar esse *Impossible* do mundo, esse *it* eu diria, inominável ainda, pura sensação de forma. Cruz e Sousa, em seu *Antífona*, não quisera invocar o Mistério das coisas com a palavra dessemantizada, pluralizada, absolutizada? “Oh, Formas alvas, brancas, Formas claras / De luazes, de neves, de neblinas! / ‘Fomas vagas, fluidas, cristalinas... / Incensos dos turíbulos das aras.” (CRUZ E SOUSA, 1998, p. 137). Os versos iniciais do poema elaboram internamente a Forma do Informe, feito de evocações, de referências a signos concretos que, em vez de representarem algo do mundo – um objeto, um ser, uma situação, descritivamente, narrativamente – procedem a um movimento centrípeto, ou seja, dispersam a “forma” para dentro do poema, pois é dentro dele que ela se tece e toca o “Impossível”, ou seja, o sentido inominável, o Mistério evocado. Não é diferente o que faz Arthur Rimbaud em seu *Voyelles*. Para cada vogal, um rol enumerativo de signos concretos vai “in-formando” as possibilidades imágéticas e sugestivas evocadas pelos sons e pelos sentidos: “A, velado voar de moscas reluzentes / Que zumbem ao redor dos acres lodaçais; / E, nívea candidez de tendas areais, / Lanças de gelo, reis brancos, flores trementes;”² (CAMPOS, 2009, p. 37). As possibilidades de sentido se ampliam em imagens que evocam as vogais ou pelo som ou pelas correspondências percebidas pelo sujeito entre os signos do mundo exterior. Não é uma simples representação do signo A ou E, mas a evocação de um desejo de forma a emancipar esses signos da matéria linguística do poeta. Ao fazer isso, o poema sugere imagens, sensações, que experimentam correspondências formais com os signos das vogais. Projeção metapoética: a forma é sugerida internamente, não definindo a silhueta das vogais, mas suas sombras e espectros.

Risco de forma

² “A, noir corset velu des mouches éclatantes / Qui bombinent autour des puanteurs cruelles, / Golfes d’ombre; E, candeur des vapeurs et des tentes, / Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d’ombelles; [...]” (CAMPOS, 2009, p. 36).



Cigarra

Diamante. Vidraça.
Arisca, áspera asa risca
O ar. E brilha. E passa.
(ALMEIDA, tomo VI, 1955, p. 133)

Guilherme de Almeida é um poeta exímio construtor de imagens e ritmos. O haicai acima – *Cigarra* – signo concreto que faz referência a um inseto homóptero, da família dos cicanídeos, tem sua natureza evocada pela sugestão do som que faz com suas asas. Mas não é da cigarra que o poema deseja ser uma imagem. Mas daquilo que resta da cigarra. O poema é marca de uma imagem, de um olhar. Nesse olhar o tempo deixa o rastro, a sombra do que foi. A cigarra deixou seu grito de cigarra. Recuperá-lo na memória é o gesto que o poema na sua concisão de tempo/imagem emoldura e guarda como um ícone: o efêmero na brevidade da composição.

Dois elementos concretos: *diamante* e *vidraça*, lado a lado no primeiro verso, visualmente sugerem uma relação de várias ordens: ambos têm sua aparência vítrea; ambos brilham; o diamante pode ferir a vidraça e cortá-la, riscá-la. A vidraça pode *gritar*. A tensão entre os dois elementos é favorecida também pelo som das consoantes sonoras /d/ e /v/ que vibram. O verso 2 introduz um segundo signo, o do movimento, do acontecimento, na imagem da *asa arisca* e *áspera*, que vai, num lance, desenvolver a tensão do verso 1. O *áspera* é do paradigma do tátil, mas sugere o som também de um objeto que *risca* a superfície de outro. O som fricativo /z/, sonoro, de “asa”, concretiza no próprio signo o som *arisco* que “risca / o ar”. E que “brilha. E passa”. Novamente temos no terceiro verso, tal qual a construção do verso 1, duas ações objetivadas em dois sintagmas de construção paralelística, formando cada um uma frase: verso 1: “Diamante. Vidraça”; verso 3: “E brilha. E passa”. A imagem no verso 2 sugere o modo *arisco* com que a “asa risca / O ar”. No *enjambement* que estabelece com o verso 3, a imagem se eleva de modo surpreendente (riscar o ar significa o quê?) no ritmo acelerado objetivado no poema. “O ar”: sua natureza imagética já está prevista nos signos precedentes: *ARisca*; *áspeRA*; *RiscA*. Riscar o ar é uma imagem que dá ares de concretidade a algo sem forma prévia, mas a um signo que vai se formando no ritmo motivado pelo conjunto. O poema *in-forma*, ou seja, constrói internamente a forma cujo alvo é fazer reverberar por via da descrição, no tempo presente da percepção, o movimento que não se vê mas o som que se sente, e a imagem-memória dessa cigarra-poema que vibra suas membranas de sons e sílabas. Mas não é a imagem objetiva do mundo real que o poema deseja tocar. Ele deseja sugerir na cigarra-motivo o efêmero do tempo. Poderíamos também pensar que o dado de abstração (afinal ouvimos a cigarra e não sabemos onde ela está) é o elemento que se instaura na natureza do olhar. Ver, como assevera Magritte (2012) é pensar a imagem como construção estética. O que está lá é uma ilusão, pois o que não está é o que deve ser visto. E justamente é o que Guilherme de Almeida irá perseguir nos “Poemas do Informe” do livro *Dispersão*.



A terceira parte do livro *Dispersão* (1951-1955), de Guilherme de Almeida (1955, tomo VII, p. 85), chama a atenção do leitor de um modo especial. Sob o nome de *Poemas do Informe*, a série de sete poemas constrói uma poesia que tem no elemento plástico-estilístico a tônica da geometria dos traços para tecer os motivos pelo roteiro de um abstracionismo da imagem. Percebo, sobretudo, que há uma busca radical da matéria poética no traçado do processo de construção de uma forma impossível, porque esta se aloja no âmago das coisas e não na aparência delas. Mas, precisamos nos referir à aparência das coisas para, em nosso processo de experiência com elas, projetarmos a imagem de nossa relação com elas.

Ao buscar a forma, o poeta procede a um movimento de natureza entrópica no modo como vai dessemantizando os signos e reunindo outros em núcleos de significação que, conseqüentemente, desreferencializam os elementos em contato. O leitor nesse contexto fica, por sua vez, para fazermos um trocadilho com o título do livro, *disperso*, ou seja, desviado para diferentes partes do código colocado em posição multiplicadora do sentido. A natureza surreal das imagens já se evoca no discurso do sujeito do poema que no primeiro da série, *Vontade*, já declara seu desejo do informe. O que está em jogo aqui é o referente, a projeção mimética do signo que deixa o estado de mera representação para alçar a uma mímeses da produção (LIMA, 1980, p. 168). Em outras palavras, diria que o gesto do poema é o de um voltar-se para si próprio, pois é no âmago desse ômega que se instaura uma busca para a gênese da criação. Digo isto pois o desejo da Forma é o desejo do princípio, do lugar onde tudo principia. Esse lugar, o da ausência, é mimeticamente pensado nas imagens do *branco*, da *nudez*, das *sombras* e da *distância*.

A natureza das coisas para o sujeito perceptivo normalmente é motivada por uma prévia representação do que ele toma como realidade. A natureza das coisas e dos seres é, portanto, instável. Sua realidade é movente, portanto. A poesia de *Poemas do informe* irá provocar o leitor diante da realidade das coisas. O aspecto fugidio da natureza e dos seres, a atmosfera de sugestão de sensações e sentimentos é uma tônica da poesia de Guilherme de Almeida e um dos exemplos do mesmo livro é o poema *A voz remota*, que, pelo trabalho no plano sonoro, vai erguendo em suspensão a presença remota de uma voz, como se pode notar neste excerto: "Fantasma de gase, / a bruma / resvala em chão quase / de pluma.// E vai. E deslumbra / e assombra / o vago: penumbra/ e sombra." (ALMEIDA, 1955, tomo VII, p. 83). Não se pode deixar de lembrar que em *Cinza das Horas* Manuel Bandeira também lança mão desse procedimento, que lhe fornece um resultado muito afim ao do traçado impressionista da atmosfera lunar, como se pode perceber no poema *Paisagem Noturna*, de 1912, com mais precisão em sua quarta estrofe: "O plenilúnio vai romper... Já da penumbra / lentamente reslumbra / a paisagem de grandes árvores dormentes. / E cambiantes sutis, tonalidades fugidias, / tintas deliquescentes /mancham para o levante as nuvens/ langorosas." (BANDEIRA, 1982 p. 17) Entretanto, nos poemas da terceira parte do livro *Dispersão*, de Guilherme de Almeida, o que encontramos é menos esse trabalho sonoro a tecer sugestivamente o plano da semantização do objeto do que a presença nomeadora das figuras em estados e condições concretas de presença no poema. Há como que uma objetivação dos elementos. A presença plástica e geométrica de signos é tecida por força de um processo ressemantizador e objetivador desses mesmos signos. Parece que a poesia nesses poemas almeja transcender o referente, num movimento de apelo ao *esvaziamento* como figura (como em expressões tais: "presença geométrica das fugas sem face", "sonhos destituídos", "branco inútil do irreconhecível", "todas as ausências comparecem").



Eu quis o desejo nu que corta
o branco inútil do irreconhecível.
e as areias deram lírios,
e a cinza distanciou
os dedos estendidos para a forma,
para os planos e para as raízes;
e a sombra não disse
o gosto longínquo dos copos emborcados.
(ALMEIDA, 1955, tomo VII, p. 85)

Há vários elementos que destacam signos do esvaziamento ou da dispersão: *desejo nu*, *branco inútil*, *irreconhecível*, *lírios*, *cinza*, *distanciou*, *sombra*, *longínquo*, *copos emborcados*. O paradigma reúne também três elementos geometrizaradores do desejo: *forma*, *planos*, *raízes*. No passado esse desejo está (*eu quis*, verso 1), mas é no presente do poema que ele se apresenta como possibilidade. Em versos avessos à métrica, os cortes são pensados em destacar núcleos de sentido, de imagens, que vão, no fragmento dos versos, acumulando elementos à atmosfera disforme ou informe das figuras. O poema aponta para dentro de si próprio como processo entrópico percebido como um movimento metapoético.

A memória é a capacidade de armazenar mensagem. O poema, então, se realiza como memória de um desejo. Um desejo de si mesmo, de seu vir-a-ser. O movimento metapoético nos lança para o interior do poema e nos instiga a olhar para seus próprios signos. Por isso que, se nós nos aproximarmos do poema, identificando signos/palavras familiares, e pensarmos possuir algo, não teremos de fato nos lançado no espaço entrópico inerente a uma lógica interna de organização que não prima pela linearidade ou pela hierarquia entre seus elementos. A entropia é algo que repelimos, pois nosso sistema de pensamento não se sente confortável com a falta de logicidade ou mesmo com o elemento estranho que rompe com o referente já situado em nossa zona de controle emocional e logicial.

Quando temos uma mensagem em que a imprevisibilidade é em grau elevado (e aí a originalidade da informação está contemplada no poema), essa mensagem, a princípio, não traria, para o receptor, nenhuma informação. Ou melhor, tal mensagem seria

passível de suportar toda e qualquer informação que todos e cada um dos receptores possíveis vierem a lhe atribuir arbitrariamente (aspecto sob o qual a mensagem entrópica apresenta-se como uma obra aberta). (COELHO NETTO, 1983, p. 133).

Segundo ainda o autor, num repertório determinado, uma mensagem de maior valor seria “aquela que tende assintoticamente para a entropia máxima, sem nela cair”. (COELHO NETTO, 1983, p. 133) Ficar flutuando de um sentido a outro é o que invariavelmente acontece nesse caso. No contexto dos poemas de Guilherme de Almeida – *Poemas do Informe*, portanto, eu diria que o grau de informação máxima é atingido pelo processo de natureza entrópica, construído pelo poeta em termos da produção dos efeitos sinestésicos e plástico-linguísticos.

Na poesia de *Poemas do Informe*, o olhar que o sujeito lança aos objetos é um olhar que não se compraz em descrever os objetos em si. Seu olhar vai além deles e capta o que Magritte (2010, p. 69) irá chamar de *nuances interdites* dos objetos, uma visão, portanto, de



segundo grau. O processo mimético captará não o objeto em si, mas a visão desse objeto que não se confunde com ele porque o foco da representação acaba sendo ela mesma. É importante dizer que Magritte ao fazer essas considerações está se voltando à diferença entre o que ele chama de pintura *objetiva* (*peinture objective*), que estaria mais voltada para a representação mimética, ilusionista da realidade; e a pintura *impressionista* (*peinture impressioniste*), menos preocupada em fazer uma representação aliada a reproduzir a realidade objetivamente, mas voltada à captação de uma realidade percebida na inserção do objeto em determinado contexto, o que demandaria do pintor um olhar inaugurador das nuances de cor e de luz que, por sua vez, seriam caminhos de retorno aos próprios procedimentos da pintura, um processo metapictórico, experimentador das possibilidades dos próprios instrumentos. Eis a razão pela qual a referência ao texto de René Magritte é importante no raciocínio que faço. A poesia de Guilherme de Almeida, neste conjunto que tem o *informe* como meta, lança-se à experiência da palavra como instrumento e como fim de um devir poético, cujo compromisso vai além da descrição das formas dos objetos para voltar-se à própria poesia como espaço inaugurador de um objeto interno: lugar da fundação de um processo mimético.

Vontade

Eu quis o desejo nu que corta
o branco inútil do irreconhecível.
E as areias deram lírios,
e a cinza distanciou
os dedos estendidos para a forma,
para os planos e para as raízes;
e a sombra não disse
o gosto longínquo dos copos emborcados.
(ALMEIDA, 1955, vol VII, p. 85)

125

A partir da manifestação do desejo em *Vontade*, “Eu quis o desejo nu que corta / o branco inútil do irreconhecível.”, o poema parte para presentificar a imagem da memória desse desejo. Esse *informe desejo nu* (que, como desejo, é apenas ideia sem corpo e sua nudez assombra paradoxalmente nesse contexto), portanto, puro e primitivo, incorpóreo, avança no poema como um agente: “que corta / o branco inútil do irreconhecível.” Como agente de um fazer, lança-se num espaço imagético como lâmina cortante da ausência e do não reconhecimento, ou seja, do estranho, do não familiar.

Localiza-se no poema o *branco inútil do irreconhecível* na imagem dos lírios que brotam da areia, estabelecendo aí uma relação entre uma imagem de beleza ligada à pureza com outra, a da areia, ligada ao deserto, ao estéril. A “cinza que distanciou / os dedos estendidos para a forma, / para os planos e para as raízes;” aponta para o processo de obnubilamento do objeto – o *desejo nu* – cuja pureza é inalcançável: “e a sombra não disse / o gosto longínquo dos copos emborcados”. A figura do lírio cuja copa pende para o alcance impossível dos dedos, sua forma (planos e raízes) intacta e inatingível, é a metáfora da poesia, daquilo que é áfono e sequioso de forma: o Mistério do mundo, na sua primitiva potência, que isola o sujeito da terra e o impele a desejar o *branco inútil do irreconhecível*, o impossível, portanto. O procedimento metapoético é instaurado aqui: o poema assevera um desejo cuja presença é a do próprio poema instaurado como gesto pregnante de um querer. Ao enunciar o desejo, o elemento entrópico se instaura, pois o dado de sua presença é o dado de sua sombra. Representar o desejo nu do irreconhecível é traçar no poema internamente a ruptura com o



reconhecimento de algo que não seja o poema em si mesmo. Eis novamente Magritte (2012) a ecoar no horizonte do poema: “la pensée, une étoile, une table, c’est le Mystère qui ne pose pas des questions” (p. 133) Em outras palavras, *areias, lírios, cinza, dedos, planos, raízes, sombra e copos* são substantivos concretos do poema que surgem acompanhados do artigo definido, com exceção de *lírios* que tem sua presença indefinida. Provavelmente, a leitura dessa indefinição, em contraste com a objetivação (definição) dos demais substantivos/signos ressaltados no poema, se volte para o motivo que alimenta o poema: “o desejo nu que corta / o branco inútil do irreconhecível”. Os *lírios* seriam simbolicamente a referência interna da imagem do *branco inútil do irreconhecível* (do Mistério). Indefinidos assim, sem um denominador, a imagem dos lírios evoca o irreconhecível, aquilo que não tem rosto, o inominável, portanto o Mistério do mundo. A performance do gesto dos dedos estendidos protagoniza o desejo que almeja *cortar*, ou melhor, cingir ou ferir a zona branca do Mistério, para dele fazer brotar a forma. A impossibilidade se tinge da afonia, da não-voz, que se finda na sombra do que já foi, e que não consegue provar mas apenas esboçar como poesia a distância dos *copos emborcados*, imagem da ausência, do vazio, do aspecto pendente dos cálices da flor dos lírios que a cinza, ou seja, as sombras, distanciou.

O álibi do poema

O *Informe* apresenta-se nomeado como um espaço ou zona de devir. A poesia se despoja na série das figuras habituais, concretas, referenciais, para aderir a uma construção figurativa que se vale do roteiro da geometria dos traços, e do cromatismo dos elementos. O abstracionismo das imagens perde a referência e se imanta de um pendor para a palavra *mistério*, para as expressões que se referem a um objeto interno ao poema, ou seja, ao próprio poema, que nasce de um exercício com as palavras de modo a tirar delas efeitos imagéticos.

O poema *Álbi* é feito de uma atmosfera metafísica que nos faz reportar aos quadros de De Chirico imediatamente, naquilo que eles têm de elemento onírico, simbólico e imaginário. Não farei aqui uma análise comparativa, pois não seria aqui o espaço adequado. Fica a sugestão a ser desenvolvida num outro momento. Vamos ao poema.

Presença geométrica das fugas sem face.
Os ossos vazios bebem o oásis de borracha.
Há visões despojadas
na solução sem síntese das ondas.
No entanto as órbitas passam
porque o supérfluo anula.
(ALMEIDA, 1955, vol VII, p. 89)

Fugas sem face, ossos vazios, visões despojadas, solução sem síntese, anula: tais palavras e expressões apontam para um processo interno de imaterialização do objeto poético. Poderia falar de um processo desreferencializador que se constrói pelo signo da *presença* com que o poema principia no seu gesto inaugurador de sua performance estética. O que o poema deseja presentificar é o signo da *fuga*, do evanescente, do diáfano, daquilo que não se retém. A desinência *s* dá ao signo o aspecto da pluralização que se adensa com o atributo ou locução adjetiva que vem logo após: *sem face*. *Fugas sem face* integram o âmbito da indefinição, como se apenas a ação de fuga estivesse presente como a presença do não-ser. Sua presença



geométrica dá ao signo uma linha possível de racionalização do que não pode ser compreendido em seu mistério. O processo todo é descorporificador. O signo abdica de seu sentido e passa a compor por meio de combinações com outros signos núcleos semânticos novas redes de sentido plástico eu diria. Presenças fantásticas como a de um *oásis de borracha*.

O que é um álibi? Pelo *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, de Antônio Geraldo da Cunha (2010, 4ª. ed) *álibi* é definido como um substantivo masculino que significa “meio de defesa que prova a presença do réu, no momento do delito, em lugar diferente daquele em que foi cometido”. O álibi é o argumento que o poema tece para afirmar a presença do poético num espaço outro, de vacuidade. A presença da morte como o espaço do vazio de um referente que se inaugura no poema e se desvanece ante uma busca insana pelo objeto da poesia.

Poema auto-referente ou metapoema: busca-se o referente no interior de si próprio. Na verdade, o referente é delineado pelo movimento da fuga que não tem *face*, ou seja, sem identidade, pois se insere num espaço de imprecisão e absolutização, uma vez que os substantivos são pluralizados. A *presença é geométrica*, o que nos conduz para um espaço lógico-matemático cuja abstração se faz assinalar com mais ênfase.

Uma poesia em busca da forma

Os *Poemas do informe* do livro *Dispersão*, de Guilherme de Almeida, nos ensina um caminho de busca por uma forma. Esta se alcança pelo exercício desreferencializador e singularizador que desloca a palavra de uma semântica familiar para criar no interior das molduras do poema o espaço inaugurador das referências, que se unem para produzir uma forma em suspensão. Não são objetos concretos ou familiares que os poemas buscam descrever. Antes, almejam tocar o *Impossível* que os reúne, esse referente que está num espaço de sombras. O procedimento construtor dessa busca é metapoético. O poema assevera um desejo cuja presença é a do próprio poema instaurado como gesto prenhe de um querer. Ao enunciar o desejo, o elemento entrópico se instaura, pois o dado de sua presença é o dado de sua sombra, o caos produtor ou originário.

127

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Guilherme de. *Toda Poesia*. 2ª. ed. Tomo VI. São Paulo: Martins Editora, 1955.
- _____. *Toda Poesia*. 2ª. ed. Tomo VII. São Paulo: Martins Editora, 1955.
- BANDEIRA, Manuel. *Antologia poética*. 14ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- CAMPOS, Augusto de. *Rimbaud livre*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- COELHO NETTO, J. Teixeira. *Semiótica, Informação, Comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1983.



CRUZ E SOUSA, *Missal e Broquéis*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e Modernidade*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

MAGRITTE, René. *Les mots et les images*. Bruxelles: Fédération Wallonie-Bruxelles, 2012.

Recebido em 13/11/2016

Aprovado em 28/12/2016



Meu cajado de bambu: natureza nos diários de Max Martins

Bamboo's staff: nature in notebooks of Max Martins

Paulo VIEIRA¹

RESUMO: O poeta Max Martins, (1926 – 2009, Belém, Brasil), produziu 48 diários entre 1982 e 1999, cadernos que fundem, por meio da colagem, sua criação poética à plástica. Nesses diários, em cópias facsímiladas, identifiquei as linhas de força Amizade, Erotismo e Natureza. A última linha temática, a qual este artigo visa a investigar, liga-se ao interesse do poeta pelo taoísmo, pelo zen-budismo e pela poesia oriental – que procurou estudar e incorporar à vida e à criação poética desde a juventude –, mas também ao seu ambiente natural, a floresta amazônica, representado nos diários pela praia de Marahu onde ergueu uma cabana.

PALAVRAS-CHAVE: Max Martins. Natureza. Diários.

ABSTRACT: Max Martins, poet from Belem, Brazil (was born – 1926, died – 2009), wrote 48 journals between 1982 and 1999, notebooks filled with collages, a source for his poetic and pictorial creations. Using the notebooks, I sought to classify the central themes: the Friendship, Eroticism, and Nature. The last theme, which this article will investigate, binds the interest of the poet by Taoism, Buddhism and oriental poetry, which he sought to incorporate into his life and poems. But he is also placed in the Amazon forest represented by the daily life on Marahu beach where dwelt in his cabin.

KEYWORDS: Max Martins. Nature. Notebooks.

129

Introdução

Conforme aventa Philippe Lejeune – reconhecido estudioso do gênero confessional – “o diário é um conjunto de registros do cotidiano datados” (LEJEUNE, 2008, p. 260). São relatos que representam porções, relevantes ou não, do dia a dia daquele que os escreve. Com efeito, um diarista é uma espécie de manifestante em frente ao espelho, invisível para o mundo que o provoca a escrever. Lugar de confissões, o diário abre-se às venturas, sonhos e esperanças. Todavia, tamanhas as incertezas e as indefinições sobre o que exatamente se vive e sobre o que se espera extrair da vida, que o caderno por vezes contém de tudo que a experiência e o espírito humano conseguem conjugar ou imaginar.

¹ Universidade Federal do Pará – UFPA – Faculdade de Etnodiversidade, Curso de Educação do Campo. Altamira – Pará – Brasil. CEP: 68371-030. Pesquisa financiada pela FAPESP. E-mail: paulorvieira@ufpa.br.



Sabe-se que uma grande expansão da escrita dos diários aconteceu no século XX. Os impactos das ideias de Freud e de Darwin, as guerras mundiais, a revolução sexual, a ampliação das desigualdades nas grandes metrópoles, enfim, as mudanças históricas e sociais desencadeadas nesse período favoreceram a redação de diários. Sua ascensão liga-se às tentativas individuais de reestruturar a passagem do tempo que se tornou caótica nos grandes centros urbanos. Todavia, um diarista trata do mundo que o rodeia a partir de referencial conhecido, mas complexo – a sua própria existência. O resultado dessa experiência traz como legado uma produção extremamente rica e heterogênea no gênero. Nessa chave, os diários são documentos da vida que servem como fonte da experiência individual e da história, além de manancial de recolhas do cotidiano que, no caso dos artistas, ligam-se ainda aos seus projetos artísticos.

Assim, em 48 diários produzidos entre 1982 e 1999, o poeta Max Martins passou a utilizar procedimentos das artes plásticas, como desenhos, pinturas e colagens, associados a signos verbais. Na esteira do conteúdo desses diários, em cópias facsímiladas, procurei classificar e organizar o material, onde identifiquei as linhas de força Natureza, Amizade e Erotismo². O foco deste artigo concentra-se na análise da natureza na composição dos diários bem como na transfiguração da vida do poeta e artista plástico Max Martins.

A cabana

Max começou a escrever diários em 1982. Entretanto, erotismo e natureza já coexistiam e se combinavam na poesia dele desde o início, em 1952, quando publica *O estranho*, seu livro de estreia. Mas qual a essência dessa natureza que o diarista relaciona ao erotismo nos versos e nos diários? Na leitura da poesia publicada e dos cadernos vê-se que a tônica da natureza incorporada liga-se intimamente ao gosto pelos haikais e ao estudo do taoismo e do zen-budismo, realizado pelo poeta desde a juventude, mas também vincula-se ao seu próprio ambiente natural – a floresta amazônica – nos diários e na poesia representado pela praia de Marahu.

Assim, Marahu, onde o poeta ergueu uma cabana, tornou-se o principal cenário do entrosamento entre Logos e Eros na poética de Max Martins, além de um lugar de refúgio para refletir, descansar, ler, bem como criar poemas e colagens nos diários. A praia e o sonho da cabana aparecem logo no primeiro caderno. Vê-se na imagem (Fig. 1), na página do dia 24 de maio do primeiro diário, de 1982, à direita a xerocópia de uma foto recortada de jornal – nela, areia e água, céu e floresta. Legendando o recorte o registro autógrafo onde o diarista determina: “praia de Marahu, onde farei / a minha cabana”.

² Os 48 diários de Max Martins foram objeto de minha pesquisa de doutoramento na Universidade de São Paulo (2010-2014): VIEIRA, P. R. *Arte, erotismo, natureza e amizade: os diários de Max Martins*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. Acesso em: 2016-11-26. 2014. A pesquisa foi realizada com bolsa FAPESP.

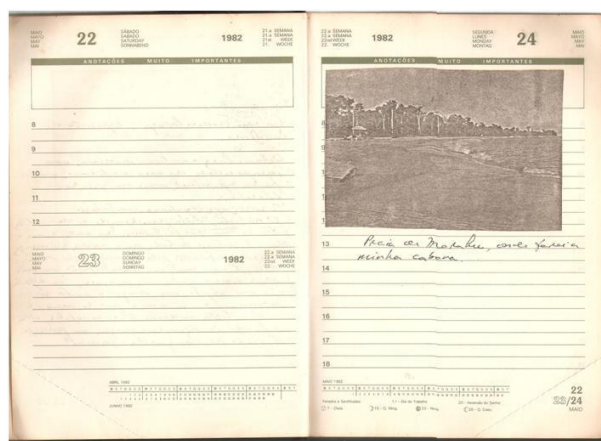


Fig. 1 - “Praia de Marahu, onde farei a / minha cabana.”
(D01F068 – 24 de maio de 1982)³.

Casa é um dos muitos temas recorrentes na poesia de Max. Com efeito, a cabana, erguida para servir de refúgio, faz lembrar outro abrigo que – reminiscência da infância do poeta – é aludido no poema “A casa”, no livro *H’Era*, 1971, “Esta casa é uma ruína, / quase terreno baldio: / coração de minha mãe / - esta terra de ninguém, / está cheio e está vazio” (MARTINS, 1971, p. 40). Em “A casa”, Max rememora os “desabamentos” da infância, a labuta materna para criar os filhos e a dificuldade em aceitar a morte do pai, “Nesta casa inda ressoa / o pigarro de meu pai / seu cigarro era uma brasa / nessa noite que o escondeu” (MARTINS, 1971, p. 41). No poema, configura-se a desmesurada doação afetiva da família, “Esta casa tinha escada / esta escada três degraus. / E no último tropeçaram / estes sete filhos teus” (MARTINS, 1971, p. 41), procurando reavivar o que os dias não devolvem. No mesmo poema Max escreveu “Esta casa vai cair!” (MARTINS, 1971, p. 41). Dessa forma, paradoxalmente, demarcou na poesia, a permanência e o desaparecimento da sua primeira casa.

Ao celebrar a casa onde cresceu o menino Max e de onde partiu o jovem poeta de 27 anos, o eu lírico da poesia passa a simular um sentimento órfico e de procura elusiva. Em 1953 Max casa-se e vai morar na vila IAPI – no bairro próximo ao da mãe dele, São Brás, em Belém; vivenda que habitou junto da família até morrer em 2009. Pouco mais de uma década depois de publicar o poema “A casa”, a cabana na praia tornou-se novo alento, acenando a Max Martins a possibilidade da jornada em meio à natureza. Marahu é um pedaço de litoral sombreado por árvores antigas, distante cerca de 70 quilômetros da capital. Lá, o poeta inventou a própria “concha existencial”, espécie de segunda morada, na natureza.

³ Neste artigo as chamadas das páginas facsimiladas dos diários de Max Martins seguem uma abreviatura de classificação, onde: “D” e “F” significam “Diário” e “Fólio” e vêm acompanhados dos números que os determinam, seguidos de datação. Todos as páginas fac-similadas apresentadas neste artigo trazem como legenda a transcrição integral dos respectivos textos manuscritos.

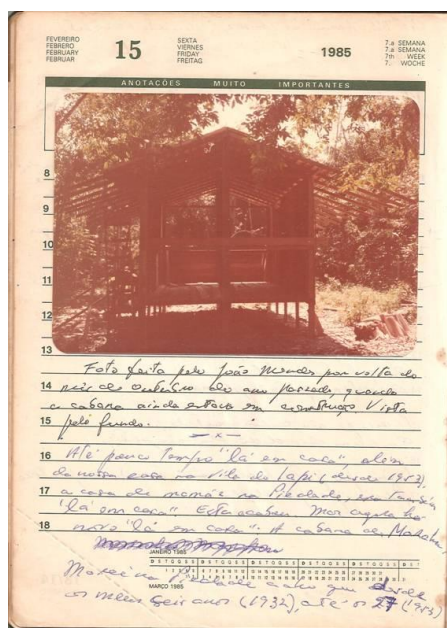


Fig. 2. “Foto feita pelo João Mendes por volta do / mês de outubro do ano passado, quando / a cabana ainda estava em construção vista / pelo fundo. / Até pouco tempo “lá em casa”, além / da nossa casa na vila do Iapi (desde 1953) / a casa de mamãe na Piedade, essa também / “lá em casa”. Esta acabou. Mas agora há / novo “lá em casa”: A cabana de Marahu. / Morei na Piedade acho que desde / os meus seis anos (1932), até o 27 (1953).” (D04F041 – 9 de fevereiro de 1985).

132

Na Fig. 2 uma página do quarto diário de Max, do dia 9 de fevereiro de 1985. Portanto, essa página foi composta quase três anos depois de o poeta anunciar, no caderno de 1982, o sonho da cabana. Na imagem, o diarista colou uma fotografia, feita pelo amigo João Mendes, aliada ao registro autógrafo que representa uma avaliação da vida, lembrando os lugares onde viveu desde a infância, até aquele momento em que a cabana aparece, no registro, quase pronta. Marahu se tornará o lugar de refúgio para Max, que viajava para lá nos finais de semana e feriados. João Mendes relembra, em 2013: “Construir a cabana representou uma renovação na vida do Max. A gente podia sentir como ele era feliz quando nos finais de semana se preparava para ir pro Marahu se isolar, escrever e ler, ele já estava cansado da cidade” (MENDES, 2013: depoimento). Em pouco tempo a cabana de Max já o abrigava, bem como os amigos, por ele chamados de seu “arvoredo”.

Meu cajado de bambu

Os reflexos das estadias do poeta na praia não demoraram a se traduzir em versos. Em 1983 sai publicado *Caminho de Marahu*, que traz os primeiros poemas de beira-rio e em 1986, o livro-pôster 60/35, – sessenta anos de vida e trinta e cinco de poesia – que em admirável arranjo associa poemas a fotografias de Max na praia⁴. Mas o vigor desse ambiente se fez manifesto ainda nos livros ulteriores, *Para ter onde ir, Marahu poemas* – seleção de

⁴ O projeto gráfico do livro-pôster 60/35 é do poeta e designer Age de Carvalho e as fotografias de Octávio Cardoso.



inéditos que inicia a primeira reunião dos poemas de Max, *Não para consolar*, – e, por fim, a parte *Colmando a lacuna*, abrindo *Poemas reunidos*.

Todavia, se o ano de 1982 baliza a entrada de Max no gênero diário, além da mais aprofundada incorporação da natureza à vida e à poesia dele, é preciso dizer que, nessa chave, Marahu representa não um novo começo, mas a continuação de uma jornada que o poeta iniciara muitos anos antes. Ao erguer sua cabana e colocar-se à disposição do que a natureza tem a lhe dizer, o poeta pratica os ensinamentos do zen-budismo e do taoismo que cultivava desde a juventude.

“Passei uma época muito ligado ao zen-budismo, ao taoismo. As melhores leituras que tive foi ao ler as anedotas, os paradoxos zen-budistas. Aprendi que o melhor que temos a fazer é fazer o que devemos fazer. Não ir para o lado esquerdo, não ir para o lado direito, mas caminhar passo-a-passo para frente” (MARTINS, 1999: entrevista).

Devo, neste ponto, recapitular elementos desses caminhos filosóficos de Max Martins, para melhor compreensão deles. Nascido no oriente, o budismo busca difundir os ensinamentos de Siddhartha Gautama, o Buda, que viveu entre os séculos VI e IV a.c. Por sua vez, Zen é uma prática religiosa que consiste na meditação contemplativa de autoinstrução e autoconhecimento, através da observação da própria mente. Onde meditar é seguir a respiração, abrir-se ao vazio, deixar-se longe de aflições e ansiedades, acalmar-se. Numa tentativa de se evadir dos conflitos ao encerrar a ação do pensamento.

Outros ensinamentos de tradição chinesa, que abarcam a filosofia, a religião e a poesia, estão no taoismo. Trata-se, sobretudo, de um modo de ver a vida como caminho que se abre à natureza. Seus ensinamentos foram condensados em *Tao-Té-Ching*, o livro do caminho perfeito, cuja autoria é atribuída a Lao-Tsé, personagem lendário, que teria vivido entre 570-490 a.c. A obra compõe-se de máximas e aforismos que buscam interpretar o mundo e os homens com o propósito de uni-los e envolvê-los numa atmosfera harmônica e de profunda compreensão.

Tao é o caminho perfeito. Para o taoismo, essa palavra é intraduzível. Expressão do constante movimento do universo. É algo intangível, inexplicável. Para entendê-lo é preciso colocar-se em sintonia com ele, senti-lo. A melhor imagem que pode talvez ilustrar o caminho perfeito é a da linha que oferece a menor resistência entre dois pontos. Com efeito, Tao é o movimento dos astros celestes, o pipilar dos pássaros, o correr do rio na terra, o percurso que as gotas de chuva traçam após tocarem a copa das árvores, deslizando pelas folhas, pecíolos, galhos, aproveitando as ranhuras dos fustes para alcançar a “receptiva terra” (MARTINS, 1990, p. 11), depois de percorrer um caminho que reflete com sabedoria o menor esforço.

Além de interessar-se pelos ensinamentos orientais desde a juventude, Max também leu *Auden* (THOREAU, 2010), do poeta anarquista e naturalista norte americano Henry David Thoreau (1817-1862). Ao propor um retorno à vida simples, esta obra autobiográfica contém tanto uma declaração de autoindependência, quanto uma experiência social; que configura uma viagem de descobertas espirituais.

Em 1845 Thoreau retirou-se para a floresta, inspirado na filosofia de Confúcio – contemporâneo de Lao-Tsé. O poeta habitou a margem do lago Walden onde construiu os seus móveis e a sua cabana, passando a viver com o mínimo necessário à sobrevivência e em



às 7
da manhã
A noite
a escuridão o vento as velas
de Lao-tsé
Thoreau
e o meu cajado de bambu rachado
o chão
folhas úmidas



Fig. 3. Max Martins caminhado na praia de Marahu. Foto: Octávio Cardoso.

“Marahu : primeira relação” é uma poema de contemplação da natureza, onde “formigas”, “grilo”, “aranha”, “galo”, “saracura”, “gaviões”, “garças”, “urubus”, “boto”, “cão”, “sapos” integram um cenário de fim de tarde, depois da chuva, como é frequente naquelas praias de floresta ombrófila. Aí se desenvolve a parte puramente contemplativa do poema que expõe a visão naturalista do observador Max Martins.

Ver, ouvir e sentir os bichos ao redor e na distância, do ínfimo grilo que estará “morto ao amanhecer” aos “gaviões molhados, encolhidos no pau da árvore”, portanto, situados num ponto alto e distante. Nesse poema a fiel apreensão da realidade natural interessa, porque o eu lírico não está em conflito, não se indaga sobre o amor e as tragédias que frequentemente derivam do amor. Aqui, o olhar e as sensações são como os de uma criança que não visa a se indagar sobre o mundo e os outros, mas apenas preencher a existência, integrando-se à natureza, sem hesitações ou remorsos.

Todavia, o eu lírico une à contemplação um vulto humano, a partir do anúncio de “1 goteira”, na cabana. Quer dizer, a “goteira”, incômoda ou não, é a primeira marca dessa presença humana na “primeira relação” com a natura. Como se percebe, a maior parte do poema descreve um final de tarde úmida entre a praia e a floresta, entretanto, os versos “vindo do mato / às 7 da manhã / A noite / a escuridão o vento / as velas / de Lao-tsé / Thoreau” dizem mais e tornam ativa a contemplação. De manhã cedo, antes de o sol nascer, Max caminhava pela praia, entrava na mata, à maneira de Thoreau, para contemplar e investigar as relações da vida selvagem; igualmente complexas, diversas, cruéis, prazenteiras e belas, porém distintas das relações humanas.



Deve-se atentar ao fato de que aparecem dois turnos nesse trecho do poema demarcados em – “às 7 da manhã” e “A noite / a escuridão”. A manhã pertenceu à caminhada – à integração mais visceral à natureza – mas à noite o poeta lê Thoreau e Lao-Tsé, na cabana, enquanto a chuva desce pela goteira, compassadamente, contando nas batidas no soalho de madeira o tempo de amanhecer; quando ele sairá com seu cajado de bambu, novamente.

Mas que dizer do desfecho do belo poema, “e o meu cajado de bambu rachado / o chão / folhas úmidas”? Esses três versos, sozinhos, têm a função poética de um haikai de extremada expressão; porque revelam um homem, em autorretrato, que assume sua realidade e escolhe – existencialmente livre – os próprios caminhos.

Ainda no que concerne a *Auden*, é preciso dizer que a atitude de Thoreau perante o mundo faz lembrar, em certa medida, a de outro poeta, igualmente anarquista e norteamericano, que conviveu com Max e seu grupo em Belém no início dos anos 1950. Robert Stock, o Homem da Matinha, como era conhecido porque morava em uma choupana de chão batido no antigo bairro assim denominado. Essa convivência intelectual, que durou certa de três anos, marcou profundamente a poesia de Max. Benedito Nunes rememora Stock:

“Magro, alto, de óculos, [...] não tinha a cuidada aparência dos prósperos cidadãos de uma nação rica. [...] O regime de dedicação exclusiva à poesia a que se entregava, sem ser bolsista de qualquer Universidade de seu país (subsistia com um dinheirinho de aulas particulares de inglês), impusera a esse poeta, um *hippie avant la lettre*, anarquista sem ser materialista, misto de asceta e de esteta santificando a ética [...] um voto de franciscana pobreza.” (NUNES, 2001, p. 25-26).

É preciso destacar que no mesmo período se deu, em 1955, a publicação de *O homem e sua hora* (FAUSTINO, 2002), de Mário Faustino, obra que tocou profundamente o desenvolvimento da poética de Max Martins. Além disso, entre Mário e Robert Stock, também se dera uma relação de influências mútuas, que passa ainda pelo trabalho tradutório de poesia realizado por ambos, e atentamente absorvido por Max.

O Homem da Matinha encerrava lições de poética em consonância com a ética. Ligava o ato da poesia à moral, a primeira não poderia prescindir da última. Para ele, o compromisso com a arte devia ser igualmente dirigido à vida. O autor de *Covenants* (STOCK, 1967), morto em 1962, legou a Max o interesse pela visualidade da página, o gosto e a obsessão pela configuração formal da poesia. Retomo uma entrevista em que Max relembra o amigo, “Ele [Robert Stock] me apresentou o William Carlos Williams, o Dylan Thomas – poeta que passei a admirar muito –, o Cummings (antes da onda do concretismo eu já conhecia o Cummings).” (MARTINS, 1990: entrevista).

Buda, Lao-Tsé, Confúcio, Thoreau, Stock. Os dois últimos, *from USA*, pela atitude anticonsumista e desprendimento material perante o mundo, princípios fundadores da “beat generation” – gérmen do movimento “hippie” coadunam com o desapego em favor do espírito professado nos ensinamentos dos três orientais.

Insira-se ainda na poção da alquímica experiência de Max Martins, o seu estudo do oráculo chinês, uma das faces do milenar *I Ching*, o livro das mutações (1956). Esta relação evidencia-se, com maior rigor, no livro *Para ter onde ir* (MARTINS, 1992), inteiramente escrito segundo as regras do jogo ritual, que consiste na formulação de perguntas ao oráculo. O poeta entregou os sentidos ao acaso, interessado nas revelações proporcionadas pelo I



Ching com sua linguagem simbólica, não verbalizada, que se relaciona à manifestação do inconsciente. “O *Para ter onde ir* foi uma série de poemas que resolvi fazer como uma tarefa, uma disciplina, sob a orientação do *I Ching*, o livro milenar do Taoísmo”. (MARTINS, 1999: entrevista). Assim, Max Martins combinava estratégias da poesia ocidental e oriental no desenvolvimento de seu projeto poético. Incursões de uma lírica transitória que frequentemente se doa à mutação. Sabendo, todavia, da concepção chinesa, pela qual nem os seres nem os objetos mudam. Quer dizer, nessa chave de orientalismos, não há mudança, o que há é o mudar. Por isso, o ideograma expresso por “I” significa ao mesmo tempo mutação e não-mutação. Para alguns “I” simboliza ainda o camaleão que, ágil e mimético – representações respectivas de movimento e de mutação –, nunca deixará de ser um lagarto. Assim, mesmo que as flores sejam outras a cada primavera, as estações sempre se repetirão.

Com efeito, nessa dinâmica, a sabedoria deve consistir em alcançar o vazio. O poeta incorporou à poesia dele esse princípio, segundo o qual o destino de todo o saber é nos conduzir ao não-saber. “O rio que eu sou / não sei / ou me perdi” (MARTINS, 2001, p. 137), escreve Max em “viagem”, poema de abertura do livro *Caminho de Marahu*. É preciso abastecer o ser, mas, principalmente, esvaziá-lo. Assim, o poeta concordava com o que diz Tao: “é melhor não encher totalmente um vaso do que tentar carregá-lo se estiver cheio” (LAO-TSÉ, 1973, p. 17).

A fascinação ideogramática provocada pela leitura de haikais levou a escrita de Max à incorporação dessa forma poética oriental, conjugando-a com um lirismo ocidental, muitas vezes, a um só tempo, de libido e de ascese. Diz o poeta, em “Solidariedade” – “chove / e a terra intumesce / agradece” (MARTINS, 1992, p. 23), outro poema de *Para ter onde ir*.

137

O que faço em Marahu?

A Fig. 4, páginas de [? de agosto] de 1994, do diário 32, revela o poeta em Marahu. Compondo a colagem, junto de recortes de revista, Max relata leituras do momento; poemas da portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen (ANDRESEN, 1977) e do itabirano Carlos Drummond de Andrade (ANDRADE, 1978).

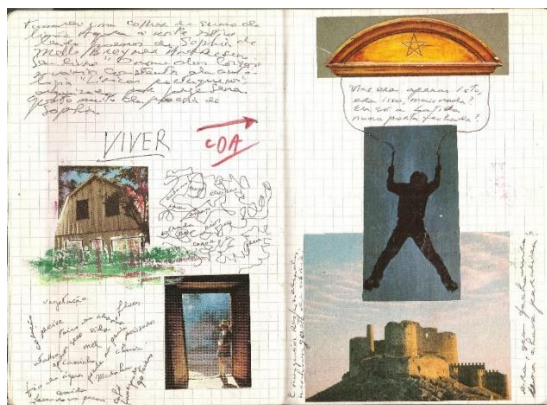


Fig. 4. “Tomarei uma colher de sumo de / limão. Agora à noite estive / lendo poemas de Sophia de / Mello Breyner Andresen. / Seu livro “O nome das coisas” / e vários constantes da anto- / logia “Líricas Portuguesas”, / organizada por Jorge Sena.



/ gosto muito da poesia de / Sophia / VIVER / CDA / Cabana / tempo / árvores /
erva / espaço / estrada / ilha / canoa / rios / praia / vegetação / flores / coração / peixe
/ teias de aranha / atalho / galhos secos / vida / mel / pássaros / poente na praia /
chuva / fio de água / Marahu / comida / fazendo um poema / café fumegando /
goteiras / Mas era apenas isto, / era isso, mais nada? / era só a batida / numa porta
fechada? / E ninguém respondendo, / nenhum gesto de abrir: / era sem fechadura, /
uma chave perdida?” (D32F005 – [? de agosto], 1994).

O cuidado de si, do corpo físico, surge no início do registro, “Tomarei uma colher de sumo de / limão”. Todavia, assuntos do espírito, os conflitos íntimos, comparecem na articulação à direita, entre os versos do poema “Viver”, do livro *As impurezas do branco*, de Drummond – “Mas era apenas isto, / era isso, mais nada? / era só a batida / numa porta fechada? / E ninguém respondendo, / nenhum gesto de abrir: / era sem fechadura, / uma chave perdida?” (ANDRADE, 1978, p. 32) – e a imagem de um homem descendo de paraquedas – representado por um arco superior de porta de madeira – sobre um velho castelo.

A composição da imagem no lado direito, aponta para as decepções, interditos e ausências, onde o vulto do paraquedista desce, não exatamente se protegendo contra a queda – função dos paraquedas – mas fiando-se num arco dos mais pesados porque, pensando os versos de Drummond, de uma porta que ninguém abre. Todavia, o paraquedista descenderá no castelo – onde existem outras portas. Diz ainda o poema de Drummond, “Como viver o mundo / em termos de esperança? / E que palavra é essa / que a vida não alcança?” (ANDRADE, 1978, p. 32).

De outra feita, o diarista escreveu no lado esquerdo da montagem o título do poema do mineiro, em letras grande e sublinhado, – “VIVER” –, e uma seta sobre “CDA”, as iniciais de Carlos Drummond de Andrade, aponta ao leitor o lugar dos conflitos; a página da direita. No lado esquerdo, a palavra “viver”, agora não é mais título do poema expressivo de decepções e ausências.

“Viver”, na parte esquerda da colagem, pertence ao ambiente que Marahu oferecia ao diarista. Àquela realidade em que as determinações da vida são mais simples e menos paradoxais, o poeta sabe que é preciso tomar “uma colher de sumo de limão”, relata a vida com poucas palavras que, aleatórias, exprimem sentimentos, sensações e coisas da intimidade em estado puro, livre de conflitos, “cabana / tempo / árvores / erva / espaço / estrada / ilha / canoa / rios / praia / vegetação / flores / coração / peixe / teias de aranha / atalho / galhos secos / vida / mel / pássaros / poente na praia / chuva / fio de água / Marahu / comida / fazendo um poema / café fumegando / goteiras”. Vê-se que em 1994, quase uma década depois da escrita do poema “Marahu : primeira relação”, as “goteiras” ainda persistem, representam uma parte da natureza dessa relação de autoentendimento.

Na composição à esquerda a porta em recorte colado está completamente aberta para a natureza. Parado na passagem que a porta representa um homem / o diarista reflete. Com efeito, não há esperas, buscas ou decepções, só o “viver”. Em outro recorte, há a representação de uma cabana entre árvores. O diarista parece sugerir: isto é o viver. A relação direta com a natureza para ele estava no ler e escrever, tomar café, pensar, ouvir pássaros, coração, goteiras, observar e evadir-se em cada elemento desse ambiente onde se encontra integrado pela expressão confessional visível no diário.

Na referida imagem, portanto, há que se considerar o paradoxo entre os sentidos fechados, pesados, tensos, doídos, incertos e trágicos representados à direita e equilíbrio,



leveza, autoentendimento, suavidade e incorporação à natureza expressos à esquerda. Mas, sabendo que no fundo, ambos ambientes, cada um à sua maneira, configuram o “viver” que o poeta contempla, experimenta e registra nos cadernos e na poesia.



Fig. 5. “Na bagagem para / Marahu 3 pacotes de / “Free” / “Os objetos são tempo parado?” / “O relógio no pulso para que na terra algo / possa pulsar o tempo” / C. L. / Meu cigarro companheiro / meu café / muito gostoso / às 4 da / tarde / E como não tenho má- / quina fotográfica, / aproveito alguns nu- / meros antigos da revis- / ta geográfica para ilus- / trar este caderno. De / qualquer modo quero / que lembre o meu / “clima espiritual” de / MARAHU / nestes meus dias / de férias. Não tenho máquina / fotográfica, telefone, TV, / rádio. Mas tenho-me aqui / Hoje / à tarde / uma / borboleta / amarela / acompa- / nho seu / voo doido / daqui da / minha rede / balançando- / ME / Chuva grossa e rápida / Quem é essa que vem che- / gando pelo caminho de / Marahu? Outra musa / “inacabada”? Vem fazer / o meu café (na cafeteira / que ela me presenteou?) / Vem me dar o beijo que / de Minas me telefo- / nou? Ou vem cobrar o que pediu no mês pás- / sado numa carta: “Peço que / alargues o espaço de nossos / sonhos e diluamos no leito a / química dos sentidos”...?” (D32F010 – [? de agosto], 1994).

139

Na composição (Fig. 5), de [? de agosto] de 1994, diário 32, quatro recortes colados – cigarro, xícara e pires de café, paisagem numa lagoa (com um barco e três tripulantes) e a mulher embuçada caminhando rente a um córrego na floresta – além de uma pintura de mulher no lado esquerdo da montagem. Quanto à parte autógrafa, os registros envolvem confissões, sonhos e apropriações de textos de Clarice Lispector.

O diarista está novamente na praia. Relata ao diário amigo que trouxe – “Na bagagem para / Marahu 3 pacotes de / “Free”” – o “cigarro companheiro”, que fumava em média sessenta unidades por dia. Este vício, muito combatido pela família e por alguns amigos, aparentemente foi o motivo do trágico desfecho da vida de Max que, enfrentando problemas respiratórios e isquemias cerebrais, não aceitava que lhe impusessem tal interdição. Certa vez ele disse:

“Eu fumo, continuo a fumar, não parei de fumar por causa das cobranças que me fazem para parar de fumar, porque há uma moda de saúde no mundo [...] quero me vingar dessa cobrança que me fazem me sacrificando” (MARTINS, 2001: depoimento).



Satisfeito entre goles de café e tragadas de cigarro, o diarista divaga, lê e anota dois trechos do romance *Água viva*, de Clarice, (LISPECTOR, 1998, p. 87), que se referem ao tempo e às coisas; de onde se extrai que os objetos são o tempo imóvel; contudo o relógio (objeto) pulsa o tempo, faz a terra existir. Essa alusão ao atemporal, na chave taoista, visa escapar das dores da existência e alcançar a plenitude – o eterno – que está por trás da representação atemporal.

Em Marahu o diarista tinha a possibilidade de viver um tempo mais satisfatório às necessidades do espírito, porque desacelerado em relação à cidade. Outro ambiente, na natureza o poeta abdicava da necessidade de acelerar o ritmo da existência, como na vida urbana contemporânea, onde a brutalidade e o imediatismo cotidianos por vezes levam os indivíduos a diferentes formas de alienação.

O diarista podia observar-se a realizar as tarefas íntimas – pensar-se – e registrá-las sem correria, compassadamente. Bebendo café, lendo, fumando, escrevendo enquanto cai uma chuva “grossa e rápida” e “uma borboleta amarela” passa para distrair a atenção do poeta que “se balança”, absorto, na rede de dormir. Assim, ocupava-se em representar no caderno, por meio das articulações, o seu “clima espiritual”, e na ausência de máquina fotográfica simulava os ambientes, em certa medida “as realidades”, das suas idiossincrasias e sonhos, longe das perturbações do mundo industrializado com “televisão”, “rádio”, “telefone”.

Max sabe que o diário é o lugar de lembrar e de existir, por isso grifa “tenho-me aqui”. Mas a parte final do registro, mistura visão e confissão, “Quem é essa que vem che- / gando pelo caminho de / Marahu? Outra musa / “inacabada”? Vem fazer / o meu café (na cafeteira / que ela me presenteou?) / Vem me dar o beijo que / de Minas me telefo- / nou? Ou vem cobrar o que pediu no mês pas- / sado numa carta: “Peço que / alargues o espaço de nossos / sonhos e diluamos no leito a / química dos sentidos.””

140

Aquela que vem chegando – representada na colagem pelo recorte mais à direita, no qual a mulher caminha num bosque – é alguém que provavelmente não chegará. A lembrança de um telefonema, a notação de um trecho de carta – na avaliação de confidências íntimas por meio de auto-indagações – suscita a aparição. O diarista simula uma chegada e a integra na realidade que inventa. Está só, mas o diário, o cigarro, o café, as memórias, a poesia e a natureza são os elementos da invenção de um tempo ideal – presente e ausente – que anima o ser.

Há um preceito no Tao que diz: “O espírito das profundezas do vale é imperecível; é chamado o mistério feminino” (LAO-TSÉ, 1973, p. 12). Nessas confidências do diário subsiste a raiz de uma ideia de prolongamento da vida e do prazer, mas por meio de uma contraditória chegada. Com efeito, essas visões misteriosas nascem da fertilidade imaginativa e constantemente compõem formas ilusórias, enquanto o diarista também projeta a si mesmo nas imagens.

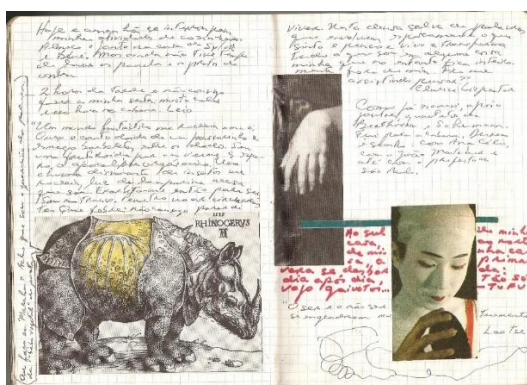


Fig. 6. “Que faço em Marahu? Acho que sou o guardião das palavras, / da “baba vegetal” do poeta / Hoje e amanhã se interrompem / minhas atividades de cozinheiro / Almoço e janta na casa de Sylvia / e Bené. Mas ainda não tive tempo / de lavar as panelas e os pratos de / ontem. / 2 horas da tarde e não consigo / fazer a minha sesta: muito calor / essa hora na cabana. Leio / “Um mundo fantástico me rodeia e me é / Ouço o canto doido de um passarinho e / esmago borboletas entre os dedos. Sou / uma fruta roída por um verme. E espe- / ro o apocalipse orgásmico. Uma / chusma dissonante de insetos me / rodeia, luz de lamparina acesa / que sou. Exorbito-me então para ser. / Sou em transe. Penetro no ar circundan- / te / Que febre: não consigo parar de / Viver. Nesta densa selva de palavras / que envolvem espessamente o que / sinto e penso e vivo e transforma / tudo o que sou em alguma coisa / minha que no entanto fica inteira- / mente fora de mim. Fico me / assistindo pensar?”. / Clarice Lispector / Como já escrevi, após o / jantar, quartetos de Beethoven e Schumann. / Fui para a cabana. Deito-me / e sonho: com Ana Célia, / com o João Malcher e / até com o prefeito / de São Paulo. / Ao sul / da minha / casa, / ao norte / de mi- / nha ca- / sa, a / prima- / vera se desbor / da: / dia após dia, / tão só / vejo gaivotas... / - TU FU / “O ser e o não ser / se engendram mu / tuamente” / Lao Tse” (D32F019 – [? de agosto], 1994).

141

A Fig. 6, páginas de [? de agosto], (D32F019), como as duas anteriores, foi colhida no diário de 1994; ano em que as temporadas de Max em Marahu ocorreriam com grande frequência. Na colagem, três recortes de revista associados a registros autógrafos, nova apropriação de texto do livro *Água viva*, de Clarice Lispector, um aforismo do *Tao-Té-Ching*, de Lao-Tsé, e um poema do chinês Tu Fu, além de confissões, reflexões, relatos de anamneses sobre sonhos que teve na noite anterior à composição e anotações de eventos práticos do cotidiano.

No registro, “Deito-me / e sonho: com Ana Célia, / com o João Malehur e / até com o prefeito / de São Paulo”, as quimeras não parecem se acomodar, pois o recorte de figura feminina oriental, bem como o da mão pendida – ambas do lado direito da imagem – associados ao poema grafado em vermelho, “Ao sul / da minha / casa, / ao norte de minha ca- / sa, a prima- / vera se desbor / da: / dia após dia, / tão só / vejo gaivotas...”, descrevem o cenário de páramos perdidos dentro de outros sonhos, onde “a casa”, ou a cabana, é o referencial aos pontos cardeais, o abrigo àquele que sonha.

Todavia, deve-se atentar para a assinatura ao final do poema, “Tu Fu”, nome do poeta – da dinastia Tang – que viveu entre 712 e 770. Tu Fu, ou Du Fu – como é mais conhecido no ocidente –, ao lado de Li Po, (701-762), é considerado o maior poeta da literatura chinesa (TANG, 2012). Ao contrário do último, um taoista de temperamento extravagante e boêmio,



Du Fu era um homem grave e atormentado, não obstante o notável senso de humor, seu amor pela vida, amizade e celebração.

Vivendo em meio a humilhações, Du Fu conheceu a guerra, prisão, exílio, miséria e fome. Na sua poesia, as marcas de ousadias formais, ambiguidades e autoironias (que beiravam a escatologia), contribuíram para que, apesar de respeitado e conhecido, não alcançasse grande fama e apreciação em vida. Nessa chave, a passagem de Lao-Tsé, “o ser e o não ser se engendram mutuamente”, associa-se aos versos de Tu Fu de modo a acenar as angústias ontológicas – “tão só / vejo gaivotas” – visíveis no poema que compõe um cenário nostálgico. Com efeito, o taoísmo representa a busca e encontro de equilíbrio, mas por meio do “esvaziamento”, do “não ser”, que engendra e é engendrado pelo “ser”.

Quanto aos registros, “Hoje e amanhã se interrompem / minhas atividades de cozinheiro / Almoço e janta na casa de Sylvia / e Bené” e “Como já escrevi, após o / jantar, quartetos de Beethoven e Schumann”, é preciso dizer que na mesma época em que Max ergueu sua cabana em Marahu, Benedito e Maria Sylvia Nunes também compraram uma casa lá (NUNES, 2012).

Nas estadias na praia, por vezes, Max contava com a presença do casal de amigos. A cabana era simples – não havia banheiro e a cozinha era improvisada –, portanto, quando Sylvia e Benedito estavam em Marahu, Max deixava os afazeres domésticos da sua choupana e geralmente almoçava com eles, onde também ouvia música e conversava com os velhos amigos que conhecera ainda na adolescência.

A citação de Clarice, que começa, “Um mundo fantástico me rodeia e me é”, também foi colhida no romance *Água viva* (LISPECTOR, 1998, p. 98). Obra de caráter vanguardista, o romance apresenta uma grande incidência de rupturas entre os segmentos do texto. No discurso, vazios são produzidos pela interrupção da coerência textual; e esses espaços funcionam como instrumentos impulsionadores da consciência imaginativa do leitor. Nisto, essa obra se corresponde, em certa medida, com o Tao, o livro do caminho perfeito, também citado na articulação no diário, cuja condução dos ensinamentos visa dar ao leitor a liberdade de completar as lacunas da existência por meio do auto-entendimento.

Na passagem apropriada do livro de Clarice, há uma integração da personagem a elementos naturais, onde “Sou / uma fruta roída por um verme”, “luz de lamparina acesa / que sou” e “Exorbito-me então para ser. Sou em transe”, indicam personificações da natureza circundante, a “densa selva de palavras”. Transfigurações que convertam tudo o que a personagem “é” em “alguma coisa” que a ela pertencente, no entanto “fora” dela. Com efeito, retomo outra vez o ensinamento do Tao apropriado à colagem e que se comunica ainda com e trecho do romance de Lispector – “O ser e o não ser / se engendram mu / tuamente”. Como se vê, o diarista articula passagens de literaturas reflexivas, ontológicas, do ocidente e do oriente, para expor sentidos de transfigurações entre o ser e a natureza, visando balizar a própria existência na representação.

O poeta prossegue tomando para si as palavras e imagens porque, como a personagem de Clarice, sente a “febre” de não conseguir “parar de Viver”. Para o diarista a natureza não é metáfora, mas a própria realidade do “Viver” com plenitude e longevidade. Como vimos anteriormente, é isto o que incorpora na poesia, mas num entrosamento contraditório com o erotismo e seu caráter efêmero.

Ainda na colagem, à esquerda, associada por uma linha pontilhada ao registro na vertical – que representa uma fala – indaga-se o rinoceronte, “Que faço em Marahu?”. A



natureza, que para o diarista é um estado de poesia sob as leis do Tao, é transfigurada na imagem do rinoceronte; que representa um guardião que cuida das “palavras, da ‘baba vegetal’ do poeta”. Há, todavia, outra revelação. Para filosofia taoísta, sob a perspectiva de “conquista da morte”, os rinocerontes e os tigres representam ameaças que o indivíduo, em plena sintonia com o Tao, não deve temer (LAO-TSÉ, 1973, p. 95). Portanto, na articulação, o diarista, profundamente integrado à natureza, converte o rinoceronte inimigo em guardião de si e da sua poesia.

Considerações finais

Nos diários de Max, o desejo surge como ânsia de encontrar sentido e uma espécie de complemento para o eu. Trata-se de um processo compensatório, onde o diarista se projeta naquilo que aspira. Está constantemente sugando tudo o que deseja mas não alcança. Nessa dinâmica, os ensinamentos do Tao parecem atuar no entendimento das virtudes do desapego, da inação, que leva ao equilíbrio e à autossuficiência. O diarista conjugava esses elementos nas articulações nos cadernos visando a alcançar uma continuidade de consciência à vida cotidiana. Assim, nos diários, parece por vezes alcançar uma tranquilidade antes insuspeitada. A prática do diário é a maneira pela qual o poeta cristaliza os momentos em que “se assiste pensar”.

Nessa chave, Max Martins, nos seus autoestudos em Marahu, parece querer esvaziar-se de si para, dessa maneira, criar uma abertura ampla à natureza das coisas. O “Caminho”, por fim, representa equilíbrio, desapego, ação e inação onde o segredo da vida consiste em aprender a olhar o lado oculto das coisas. “Aquele que segue o caminho perfeito não deseja estar cheio de nada.” (LAO-TSÉ, 1973, p. 29). Segundo os preceitos do Tao, é no fundo vazio das coisas que estão as respostas às nossas perguntas mais íntimas. Mas, sem contradição, tais respostas conduzem ao “nada”; talvez, para a cultura ocidental, um equivalente do “pó” (BÍBLIA, 2008, p. 18), na representação bíblica, tratado no “Gênesis”.

143

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, C. D. de. *As impurezas do branco*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio. 1978.
- ANDRESEN, S. de M. B. *O Nome das Coisas*. Lisboa: Moraes Editores. 1977.
- BÍBLIA SAGRADA. Trad. Pe. Johan Konings. Brasília: CNBB. 2008.
- DINASTIA TANG. *Antologia da poesia clássica chinesa*. Trad. Ricardo Primo Portugal e Tan Xiao. São Paulo: Unesp. 2012.
- FAUSTINO, M. *O homem e sua hora*. São Paulo: Companhia das Letras. 2002.
- LAO-TSÉ. *Tao-Té-Ching - o livro do caminho perfeito*. Trad. Murilo Nunes de Azevedo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1973.



LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Trad. Jovita M. G. Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2008.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco. 1998.

MARTINS, M. *Poemas reunidos* (1952-2001). Belém: Edufpa. 2001. a.

_____. *O cadafalso*. Belém: Cão Guia. Acompanha um CD contendo a leitura de 30 poemas, além de um depoimento. 2001. b.

_____. *O jardim zen de Max Martins*. Belém: (Em: < <http://hospiciomoinhodosventos.blogspot.com.br> > Acesso em: 10 de janeiro de 2013). Entrevista concedida a Ney Paiva. (março) 1999.

_____. *Não para consolar, poemas reunidos 1952-1992*. Belém: Cejup. 1992. a.

_____. *Para ter onde ir*. São Paulo: Augusto Massi e Massao Ohno. 1992. b.

_____. *As antenas do poeta*. Belém: A província do Pará. Entrevista concedida a Elias Pinto. (março) 1990.

_____. *Cominho de Marahu*. Belém: Grafisa. 1983.

_____. *60/35*. Belém: Grapho / Grafisa. 1986.

_____. *H'Era*. Rio de Janeiro: Saga. 1971.

_____. *O estranho*. Belém: Revista de Veterinária. 1952.

MENDES, J. *Relembrando Max: depoimento*. Rio de Janeiro, Entrevista concedida a Paulo Roberto Vieira. Inédito. (fevereiro) 2013.

NUNES, B. Max Martins: Mestre-Aprendiz. In: Martins, M. 2001. *Poemas reunidos*. Belém: Edufpa. 2001.

NUNES, M. S. *Max, velho amigo: depoimento*. Belém: [fevereiro, 2012]. Inédito. Entrevista de Maria Sylvia Nunes concedida a Paulo Roberto Vieira. (fevereiro) 2012.

STOCK, R. *Covenants*. Nova York: Trindent Press. 1967.

THOREAU, H. D. *Auden*. Trad. Denise Bottmann. Rio de Janeiro: L&PM Pocket. 2010.

VIEIRA, P. R. *Arte, erotismo, natureza e amizade: os diários de Max Martins*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

WILHELM, R. (Org.). *I Ching o livro das mutações*. Trad. Alayde Mutzenbecher e Gustavo Alberto Corrêa Pinto. São Paulo: Editora Pensamento. 1956.



Recebido em 16/11/2016
Aprovado em 28/12/2016



Nos milites da pulsão: escrita, psicanálise e ato criativo

**In limits of the instinct:
written, psychoanalysis and act creative**

Hermano de França RODRIGUES¹

RESUMO: Distanciando-se de elucubrações biológicas e religiosas, a psicanálise freudiana compreende a fisiologia do tempo a partir de forças que estimulam e contornam as ações do indivíduo, quais sejam: a pulsão de vida e a pulsão de morte. A primeira compreende os movimentos de junção que estabelecemos com o mundo, com as outras pessoas e com nós mesmos. A última liga-se à repetição, à disjunção e à agressividade, suscetíveis, outrossim, de atingir tanto o próprio eu quanto o outro. Esse caráter hostil e destrutivo pode envolver, a depender do entorno psicosemiótico do sujeito, percursos passionais de dor, sofrimento e frustração, vividos como incidentes, fatalidades ou fortuna. Eis o corolário poético presente no poema *Motivo*, de Cecília Meireles, que pretendemos examinar a partir de constructos teóricos da semiótica psicanalítica.

PALAVRAS-CHAVE: Psicanálise. Pulsões. Cecília Meireles.

146

ABSTRACT: Distancing himself from biological and religious musings, the freudian psychoanalysis Freudian understands the physiology of time from forces that stimulate and circumvent the actions of the individual, namely: the life drive and the death drive. The first comprises the movements junction we have with the world, with others and with ourselves. The latter binds to repeat, the disjunction and aggression, susceptible, moreover, to achieve both the self and the other. This character can engage hostile and destructive, depending on the subject's surroundings psychosemiotic, passionate paths of pain, suffering and frustration experienced as incidents, fatalities or fortune. Here is the corollary poetic in this poem *Motivo*, Cecilia Meireles, we intend to examine the theoretical constructs from psychoanalytic semiotics.

KEYWORDS: Psychoanalysis. Instincts. Cecília Meireles

Preliminares

“Aprendi com as primaveras / a deixar-me cortar e a voltar sempre inteira” (MEIRELES, 2008, p.96). Com esses versos, o eu lírico despe aos seus leitores um dos atributos da existência – o movimento de repetição. Mas, por que retornamos? Nos meandros

¹ Universidade Federal da Paraíba – UFPB – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – João Pessoa – PB – Brasil. CEP 58051-900. E-mail: hermanorg@gmail.com



de um dos mais célebres textos homéricos, Ulisses, o herói expatriado, confronta-se com a hostilidade da natureza, rivaliza-se com os deuses, insurge-se contra si mesmo e, tomado pelo desejo, regressa ao berço de origem, sem, talvez, restituir-se, verdadeiramente, entre os pares. A volta jamais é absoluta; é sempre condicional, rarefeita e inconclusa. Doravante, delineia um percurso contínuo rumo a reencontros desconhecidos. O retorno transforma-se, assim, em um ritual catártico, da ordem do *prazer* e *desprazer*, capaz de desentranhar os enigmas inquietadores do *eu*, os quais se refugiam no território ameaçador da inconsciência, ou melhor dizendo, para lá são banidos. A nostalgia que assalta o protagonista da *Odisseia* impõe-lhe um contato sintomático com a dor, o desespero e a angústia, deixando visíveis os efeitos dilaceradores da perda – o mais fiel dos tripulantes. É um estado que resgata a melancolia que aflige, pelo trauma, à condição humana. Nas rasuras do mito, o obstinado guerreiro não busca apenas o colo da saudosa esposa, ou o convívio com o filho. Estes, inclusive, não foram impeditivos para a arquitetura da viagem. O exílio faz emergir o anseio de enraizamento, de fixidez do tempo, de tornar-se história, abandonando as vestes da natureza numa tentativa de suplantar o instinto.

As preleções míticas traduzem, ao mesmo tempo extrapolam, os sentidos não só da existência humana, mas, sobretudo, deixa às escâncaras as funções pelas quais o homem constrói e devora a imagem de objetos internos e externos, como estratégia necessário ao equilíbrio psíquico. As moções pulsionais, sexuais ou de autoconservação, descarregam-se mediante a conversão em estruturas languageiras. Estas condensam, bem como deslocam, incidentes violentos, amiúde reprimidos, que se manifestam segundo a plasticidade do símbolo. A linguagem, a língua, a fala, o corpo, todos constituem sistemas simbólicos em íntima relação com os códigos mobilizados pela cultura. O herói nostálgico de Homero move-se numa estrutura fantasmagórica e, nesse receptáculo emblemático, nega tempo e espaço. Soçobra-os, esvazia-os, de tal modo que o texto (enquanto corpo, como fala) medra aquilo que foi renunciado. Esse expediente, semiótico em suas bases, esteia-se nas vicissitudes do evento literário, cujas “leis” permitem dessecar o indivíduo em seu próprio cotidiano, em meio a acanhadas vitórias e pródigas derrotas. Reside, nessa *performance*, o gesto psicanalítico capaz de extrair da Literatura verdades flutuantes, motivações inconscientes, imaginações libidinais que encobrem, em todas as direções e setores discursivos, sentidos denegados.

A arte, independentemente do suporte semiológico que a engendra, mantém vínculos estreitos com a psicanálise. Não estamos nos referindo ao fato de que o mestre vienense tenha adotado, em muitos casos, a ficção para explicar grande parte de suas descobertas. O excepcional dessa relação recai sob o poder da linguagem, na apropriação desse instrumento que nos arremessa ao campo do desejo invariante, do gozo sem plena satisfação, instituindo-nos, à revelia do Ego, a falta. A faculdade de representar, ausente nos espécimes animais, opera a descentralização do sujeito ao desalojá-lo de sua identidade, ao promover-lhes outras identidades, de modo a privá-lo permanentemente de sua herança autóctone. As teias da comunicação instituem uma repressão que cinge a subjetividade, tornando o homem um prisioneiro da palavra. Em contrapartida, o signo que aprisiona é, também, o algoz da liberdade. A narrativa homérica, aqui trazida a palco, nos auxilia a compreender, dentre muitos enigmas oportunos ao ser, os estímulos que assentem a dor de retornar. São excitações desencadeadas desde o nascimento e que carregam em seus flancos a tristeza intrínseca à condição normal/patológica de todo aquele que conquista, ao suportar a vida, a humanidade. Existem em cada um de nós impulsos suscetíveis a restaurar um estado anterior de coisas – lugar da falta – de onde se irrompe a volição de satisfazer-se plenamente. Todavia, para o



nosso bem, ou não, esse percurso só conduz, inadvertidamente, a um ponto de recomeço, a um desprazer catalizador, cujo fim é um prazer parcial e contingente.

A nostalgia, enquanto emoção ligada à perda (a volta instaura um objeto perdido, bem como a busca por possuí-lo), está atrelada, ou mesmo se confunde, a um mal mais primitivo, fonte de uma solidão existencial peculiar a todos os indivíduos. A consternação, o descontentamento, a amargura, parecem coexistir em nós, de tal sorte que nos sentimos acossados por essas casualidades em todos os espaços de atuação. Subsumem em categorias que matizam porções de nosso caráter, imprescindíveis para a ilusão de consistência tão cara ao *Ego*. Tributária da linguagem, a perda nos impinge um vazio resultante de um exílio neurótico numa realidade assaz “(des)acolhedora”, de igual modo atraente, que nos faz sentir a ausência de uma genealogia ignota e, paradoxalmente, familiar. Esse corolário traduz, quiçá, a fragmentação do indivíduo frente às inúmeras separações fundantes de sua vivência. Quem sabe a angústia da perda esteja relacionada à tão propalada, nos meios terapêuticos, disjunção com o objeto materno. Ou, indo mais à frente, quem sabe não seja a mãe uma figura avante da psicobiologia, isto é, uma mãe-raiz, mãe-inspiração, mãe-dom, mãe-ser. Sem uma resposta definitiva, é preferível assumir o legado. Herdeiros do desamparo, buscamos em algum lugar, em outrem, em situações ou coisas, substitutos legítimos, inobstante arbitrários, para suportar a falta. Nesse sentido, a criação artística se mostra o alento prófugo da vida, elemento de união, elo tácito entre o *eu* e o *Outro*. Convém não olvidar que a Literatura, enquanto sistema de transcodificação de formas e conceitos, suprime e elimina, em repetidos instantes, os referentes (não infrequente, representantes de objetos coarctados) para dar lugar aos significantes, sob os quais se erigem mundos escondidos. Esse louvor aos ditames da experiência poética – experiência de linguagem e de vida – ressoa, de forma retumbante, na poesia de Cecília Meireles, a ilustre “moradora das areias, de altas espumas” (MEIRELES, 2008, p. 57).

148

O efeito sedutor da lírica meireliana encontra-se na profusão de imagens e sons que emanam de versos delineados ao labor da emoção e do apuro formal, perspicazes na orquestração de uma sensibilidade vaticinadora sobre os incidentes anômalos da existência. Senhora de uma vasta obra, rica e híbrida, Cecília celebra, como poucos poetas, o caráter estruturante e desagregador da tessitura literária. Constrói, a partir da escrita, realidades dispersas, ilusões definidas, retratos perdidos e memórias que não podem ser esquecidas. De espírito inquieto, “que oscila, invisível, pelo ar” (MEIRELES, 2008, p. 106), busca reencontrar entre os pastos da imaginação o viço da aurora; anseia pelo canto sonoro dos majestosos sabiás, sufocado pelas muralhas de cimento hostil; sonha com o movimento vivo, simples e belo dos insetos – indefesas criaturas numa terra de gigantes. À parte, outras nuances tingem o mar sublime de uma das vozes mais expressivas da poesia brasileira. Deparamos, extasiados, com uma Cecília que faz da dor de existir as velas de um barco poético inabalável ante a constante ameaça de naufrágios. Nessa vertente, sobressai a imagem triunfante da solidão, de uma profetiza que prediz as desilusões da vida, das quais se embebe para contornar as graves meditações a respeito da finitude, do sofrimento e do desengano. A perda é, afinal, vivida como companheira, transforma-se em espera e debalde caminha para o fenecimento.

A crítica tradicional, por muito tempo, tentou compreendê-la mediante rótulos ou tendências. Chamam-na insistentemente de neo-simbolista, neo-romântica e mesmo surrealista. Todavia, Cecília Meireles mostra-se imune a essas classificações que somente apontam, obliquamente, para certos espelhos onde jazem algumas de suas múltiplas faces. Embora tenha vivido sob a influência do Modernismo, ostenta heranças de estéticas literárias



precedentes e técnicas que foram consolidadas somente em momentos posteriores, razão pela qual a sua poesia rompe, de forma sutil, o *topos* e o *cronos*. Numa linguagem de soberba musicalidade e de grande expressão semântica, desvela, frente ao leitor, uma melodia de grande requinte que ultrapassa, em definitivo, o discurso exótico, paródico, excêntrico, bastante notório em sua contemporaneidade. Confidencia, em *Contemplação* (MEIRELES, 2008, p. 19), o incômodo penoso e resignado de habitar cenários que lhe são indóceis, estranhos, íngremes. Neste, interroga-se “quem [a] deseja ouvir, nestas paragens / onde todos somos estrangeiros?” (MEIRELES, 2008, p. 19). Grande parte do mundo meireliano é assim, erguido de rochas frias, de paredes descoloridas pela cal amarga dos desapontamentos, repleto de paisagens cáusticas, efêmeras e, por conseguinte, impróprias. A exterioridade atroz retira-lhe os vínculos, apara-lhe os afetos, desapossa-o dos amores. Sobram-lhe, então, os danos os quais não lhe são, fortunamente, forasteiros.

Como Penélope, a esposa tecelã da mitologia homérica, Cecília tece, com aferro, uma lírica da nostalgia, enredada por fios que coalescem o *desejo de volta* e o *gozo da ausência*. Em seus versos, renuncia a si mesma, persiste por si própria, cede às expectativas e, com gestos tímidos de costureira, subjuga a esperança. Costura, com as mais profícuas palavras, um *velo de ouro* com o intento de protegê-la e aquecê-la. Na condição de “breve deusa de silêncio” (MEIRELES, 2008, p. 235), tece para cuidar da solidão e, ainda que espere por um Ulisses (ou algo semelhante), não tece porque espera, tece o isolamento, o sentimento de abandono, de orfandade e rejeição. Enquanto espreguiça o seu arbítrio, desfaz os pontos ancestrais, cria outras figuras, novos matizes à procura de si mesma. A espera, dor de uma volta que faz voltar a/dor, é uma contagem regressiva da esperança que Cecília coloca nos laços e nós de sua poesia. A árdua trama das palavras, do desencontro das linhas e da combinação dos sentidos, tanto nos reporta aos acontecimentos da própria existência, tecidos por uma dolorosa memória, como nos fala de criação, invenção e possibilidade de admitir, por intermédio da produção literária, outros caminhos.

Nosso estudo, antes projeto de comunicação e diálogo, diligencia um intercâmbio entre a semiótica greimasiana e as psicanálises freudiana e kleiniana. O contato visa avocar mecanismos hermenêuticos passíveis de desvelar, no poema *Motivo*, de Cecília Meireles, os sentidos de uma enunciação marcada, interiormente, por uma pulsão de morte, a partir da qual a voz poética modela a sua identidade, ou melhor, vocifera, por entremeio de jogos simbólicos, uma aprendizagem dolorosa, por vezes violenta, do ato de existir. Serviram de respaldo às reflexões, aqui delineadas, os trabalhos de Melanie Klein (1991), acerca dos fenômenos de cisão e fantasia e, em especial, o artigo *Além do princípio de prazer*, compilado pelo Pai da Psicanálise. O eu lírico, na referida peça, reverbera uma condescendência ao desgosto, à ausência e ao nada. Adota, sobremaneira, uma postura de abnegação diante da morte, fruto de uma consciência amordaçada pela percepção de uma vida esfacelada pela transitoriedade da vida. O *nostos* (= retorno) transfigura-se numa trajetória de reflexão a respeito do estar no mundo, em que a dualidade vida/morte constitui um elemento fulcral para se compreender o descentramento do sujeito quando este se questiona sobre a sua presença no mundo.

Cumprido dizer que, conquanto o nosso itinerário possa sugerir um percurso de valorização da *energia de Eros* em prejuízo da pulsão de morte, alertamos para a necessidade de uma leitura mais conciliatória. Nos anos 20, em sua teoria final das pulsões, Freud postulou o caráter fusional e ambivalente dos impulsos. Acreditava que esse conflito tornava evidente todos os outros eventos psíquicos, refletindo-se não só na patologia ou nos sonhos, mas nas mais diversas esferas da cultura, em seu entorno individual ou de grupo. A dualidade



pulsional, em sua origem, exprime-se desde a mais tenra infância em relação aos objetos primitivos, o que não é necessariamente uma manifestação doentia. Na verdade, faz parte da imbricada rede de relações que compõem a natureza humana. Vista sob esse ângulo, a capacidade de experimentar ambivalência é uma realização fundamental, um novo passo para a integração dos sentimentos e de objetos cindidos², e para o reconhecimento da realidade, ao mesmo tempo tão gratificante quanto frustradora.

A dor e suas razões: percorrendo as linhas de *MOTIVO*.

Com feições de projeto literário, *Motivo*, um dos mais conhecidos poemas do livro *Viagem* (publicado em 1939), exalta a ambiguidade da figura do poeta: uma voz pacificadora, hábil em amainar as agruras da vida e, por outro lado, impotente frente à iminência do silêncio. Em tom confessional, semiologicamente metalinguístico, Cecília desnuda para si mesma, bem como para seus cúmplices, os fios de sua poesia e, sobretudo, os sortilégios que lhe são doados pela escrita poética, a partir dos quais consegue criar, refazer e fantasiar, num confronto desequilibrado entre razão e desejo, as mais sôfregas e excitantes experiências. Numa “autopsicografia”, semelhante àquela elaborada por Fernando Pessoa, o eu lírico traceja, no texto em foco, uma escrita automática da própria alma, deixando escapar vestígios inconscientes sobre os motivos, possivelmente os legítimos, de uma dor que não se nomeia, que se oculta, mas que, transfigurada em palavras, teima em ser sentida. A poesia revolve-se, sintomaticamente, em acontecimento doloroso, mas provido de uma exultação prazerosa em virtude do despejo, pela palavra, de uma túrgida ansiedade, cuja causa remonta à iminência da morte. A sujeição ao verbo, à expressão, encerra uma “função preliminar destinada a preparar a excitação para sua eliminação final no prazer da descarga” (FREUD, 2006, p. 34). Uma vez que a vazão total de energia é falha, desenvolve-se, como consequência, uma estrutura neurótica marcada pela repetição, ou seja, pela reprodução do sintoma.

A condição de poeta surge, assim, como uma defesa, um fingimento para mascarar um estado de angústia mais perturbador, de intensa excitação e desprazer, que reclama a libertação. Como bem assenta o psicanalista austríaco, o impulso reprimido “nunca deixa de esforçar-se em busca da satisfação completa, que consistiria na repetição de uma experiência primária de satisfação” (FREUD, 2006, p. 26). Seria essa experiência, em *Motivo*, a viagem de retorno a um tempo de conjunção com o objeto amado? Um momento anterior à perda de entes queridos? Uma estação na qual o tempo ainda não ceifou os seus habitantes? Nessas intercorrências, o efeito devastador do tempo se institui como o causador de infortúnios e, porventura, por isso, apresenta-se como um elemento, insistentemente, negado. Aliás, no primeiro verso do poema, somos confrontados com a razão pela qual o sujeito enunciante faz germinar a *sua canção*, o seu fazer poético: a existência do presente. É essa referência temporal, inclusive, a ordenadora das construções verbais, com exceção de uma apenas, que sequenciam suas ações, aprisionando-o num metadiscurso situacional, como se o tempo se transformasse em grãos de areia presos numa ampulheta, na qual são impedidos de seguir o

² Também denominada clivagem do objeto ou ainda *splitting* do objeto. Segundo Klein (1991), a cisão do objeto é um mecanismo do ego que precede, e em certa medida determina, o tipo de repressão. Constitui a defesa mais primitiva contra a ansiedade. O objeto, alvo das pulsões eróticas e destrutivas, cinde-se em objeto “bom” e objeto “mau”, que terão destinos independentes no jogo das introjeções e das projeções.



seu curso. Confinados, prestam-se às vontades do poeta que os retêm, com zelo extremo, em suas cautelosas mãos.

Ao dar primazia ao *instante*, a voz lírica instaura uma enunciação paralela de onde emerge um dizer sobre um passado inominável, não obstante capaz de provocar frustração e agonia. O outrora constitui, nesse jogo, o lugar da perda; é a instância da nostalgia posta em cena pelo presente fingido e passageiro, que garante, por seu efeito, a invenção de uma vida absoluta e completa. Entretanto, essa plenitude só existe na condição de espectro, de projeção quimérica, de via de escape, porquanto consente ao seu idealizador afastar-se de uma realidade considerada, pela denegação, lúgubre e cinzenta. O trajeto, na verdade, é dúbio. A tentativa de fuga intensifica a onipresença de seu carrasco que detém o instrumento possível para abreviar-lhe o *canto* e, consecutivamente, destituí-lo do motivo pelo qual tolera viver. Semelhante às cigarras, o eu lírico “desenrola de dentro do tempo a [sua] canção” (MEIRELES, 2001, p. 20), e de igual modo às temporárias criaturas, retira desse ato sublimatório o alento de que tanto necessita. É por essa possibilidade que diz viver; é, inconscientemente, por esse meio que anseia, também, morrer. Chega-se, então, à arrematação de que a vivência real, reino da transitoriedade, traduz-se em imagem persecutória da finitude, formada a partir da fantasia de uma existência prevista e calculada. Observemos a estrofe que segue:

Eu canto porque o instante existe
e a minha vida está completa.
não sou alegre nem sou triste
sou poeta (MEIRELES, 2001, p.15)

151

O ato poético é, para o eu lírico, a garantia presente de continuar existindo, mesmo de maneira vã, em face de um fim irremediável, de um retorno esperado, da certeza de um momento final. Não há, como se poderia conjecturar, uma tentativa de negar a vida ou de afirmar a morte. Busca-se tão somente aplacar a vida, fazendo-a entregar-se, na obliquidade da linguagem, ao fim. Mitigar aquela implica, na referida estrofe, desapegar-se de forças libidinais, próprias à estrutura humana, responsáveis por inscrever, no mundo real, as relações de posse. A alegria corresponde a um estado de euforia proveniente da aparição ou aquisição de um objeto cobiçado. O sujeito alegre tende a percebê-lo como uma totalidade, embora jamais o seja. Em contrapartida, a tristeza implica uma espécie de recusa, de abandono de responsabilidade. Tudo permanece, então, *'inconcluso'*, pois o sujeito triste retira de si o encargo do *querer fazer*, substituindo-o por um *'desejar fazer algum dia'*. É possível que o eu lírico, ao abdicar de tais experiências, esteja, sem saber, relutando em aceitar as perdas, as quais não são nomeadas, mas o incomodam ao ponto de não delas falar. O desapego ao *Outro* é tamanho e sobremaneira significativo que o conteúdo negado é reconduzido ao poeta que passa a ser, numa leitura mais profunda, o único reservatório das pulsões. A identificação entre o eu lírico e o poeta acarreta um deslocamento catéxico, gerador de uma ansiedade, suscetível de proporcionar ao primeiro um consolo, sobrevivente da ilusão de desligamento com uma exterioridade que não lhe apraz.

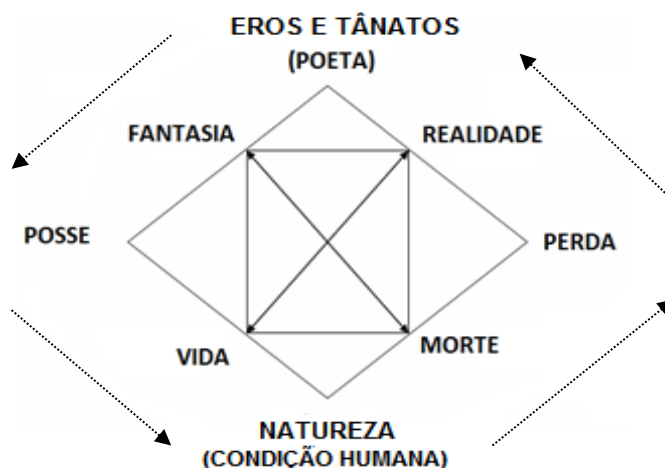
Assumindo-se poeta, o eu lírico adota a fantasia como destino e, deixando-se nortear pelos símbolos, propõe-se a apagar lembranças de eventos ofensivos, os quais, mais uma vez, não são falados. Ficam circulando e, em rápidos vislumbres, conseguem ser ligeiramente percebidos, quando se desarticulam e se espessam no entorno semântico dos signos que, por



negação, sugerem o reprimido, o doloroso. Nessa perspectiva, as fantasias passam a mecanismos de defesa, por meio das quais o eu lírico esconde o passado e anima os seus decretos íntimos. A fantasia é uma barreira interpondo-se entre a memória e a imaginação, entre a realidade humana e a convicção do poeta. Deixando-se guiar por uma verdade ideal, a voz lírica se joga à comunhão com tudo que se desprende facilmente e passa. Tal qual um “marinheiro de regresso / com seu barco posto a fundo” (MEIRELES, 2008, p. 38), suspende o prazer e abre mão do desespero, o que a leva, sob a força dos desígnios, a um exílio de si mesma. De imediato, a indiferença toma lugar e traz de volta os resquícios da falta. Explica-se, desse modo, a irmandade com o tempo, com aquilo que desvanece rapidamente, sem, contudo, desaparecer-se por completo. Não estamos nos referindo ao tempo concreto, rígido das lembranças, mas ao tempo transitório do esquecimento, capaz de sufocar as dores. Senhor de sua história – habitada por imagens de renúncia e medo – o eu enunciante controla as estações do tempo, atravessando-as com uma naturalidade que beira a resistência. É nítida a posição de defesa ante as emoções propulsoras da vida. Tal qual a raposa de Esopo, o eu meireliano desdenha a suculência agreste da vida e, por isso, evoque, sem saber, a morte, cujos *cachos sedutores*, não podem (talvez não queiram e/ou não devam) ser abandonados. Eis a estrofe abaixo:

Irmão das coisas fugidias,
não sinto gozo nem tormento.
Atravesso noites e dias
no vento. (MEIRELES, 2001, p.15)

A comunhão com o fugidio, conferida pelo travestimento poético, vergasta o temor às perdas, de modo que o eu lírico sente-se distante da inevitável passagem do tempo rumo à extinção de si, de sua identidade. A escrita artística permite-lhe, pois, sublimar o desejo de afastamento e de consolação. Se esse artifício, por um lado, torna serena a angústia do *eu*, por outro, expõe os itinerários de um logro, cujos desdobramentos açoitam o psiquismo. Alhures, o gozo e o tormento estão associados às figuras do artista e do louco, considerados representantes fidedignos dos desvios suscitados pelas paixões e pelas fraquezas de caráter. O sujeito insano, alheio à razão, reclama alternadamente o gozo e o tormento, sem diferenciá-los. De espírito irreverente, mas lúcido, o poeta equaliza-os, subvertendo cada *pathos* aos seus interesses estéticos/subjetivos. Possivelmente, estamos diante de um questionamento sobre a postura daquele que trabalha, com arte, a palavra. O poeta meireliano seria, então, a voz ponderada e suave, hábil em manusear as emoções, em representá-las por meio de signos apropriados, sem que transbordem em realidades puras e abstratas. Para além de tal leitura, atrevemos em dizer que a interconexão entre as instâncias do gozo e do tormento reforça a temporalidade provisória característica do prazer e da aflição, que os torna, simultaneamente, repulsivos, como se sua presença recordasse a finitude, impusesse a condição mortal, pelo simples fato de sabermos que, um dia, *a chama se extinguirá*. A linguagem fantasia, assim, a vida, desviando o poeta da morte que a natureza lhe orchestra e, por outro lado, conduzindo-o à destruição que, inconscientemente, deseja. Notemos a diagramação seguinte:



Nessa ilustração, o poeta meireliano comunga das propriedades unificadoras de *Eros* e dos predicados destrutivos de *Tânatos*, capazes de equilibrar, mediante a efabulação, o antagonismo entre a estrutura da fantasia e as construções da realidade. Com esse poder, consegue recolher as ilusões perdidas, reconstituindo, no silêncio frio e angustiante de seu mundo interior, as histórias desfeitas, as falas ainda não ditas, o medo esquecido, de forma a convertê-los em tortuosos caminhos para uma experiência sem dor, um estado de anestesia da alma decorrente da criação artística. O mundo exterior passa, com efeito, a contradizer o próprio ato de existir, posto que assume a ordem de instância preterida, onde os efeitos do tempo histórico tornam inevitável a brevidade do ser, ou seja, anuncia a presença da morte. A fantasia, nesse jogo, implica “uma ideia de satisfação de desejo que entra em ação quando a realidade externa é frustrante” (SEGAL, 1975, p. 31). Vincula-se, pois, ao princípio de prazer e estabelece, a partir desse movimento, uma ligação com a vida. A catexia³ erótica do poeta imputa ao eu lírico a posse, somente aparente, de uma ambiência ideal, reino do amparo que se transmuta em escudo contra as recordações. A estratégia de defesa logo falha, porquanto o percurso de fuga deixa marcas do/no real. Essas pistas dessexualizam a imago libidinal do poeta que passa, então, a ser investida pela pulsão de morte e, com isso, retorna a sua busca pela aniquilação de suas perdas, o que, em termos psicanalíticos, será alcançado pelo naufrágio de si mesmo.

A tensão entre *vida* e *morte*, conscrita na base do octógono semiótico, conduz-nos a uma representação da natureza, como posição ou experiência humana vivida por um *eu* que padece na linguagem do Outro e pela linguagem que perpassa seu próprio corpo. Não confundamos essa linguagem com aquela utilizada pelo poeta, capaz de libertá-lo dos enredos do cotidiano. É preciso ter em mente que, nesse ponto, o eu lírico apresenta sua fraqueza diante das intempéries da existência, resignando-se. O sentimento de incompletude sustém-lhe, inclusive, a travessia de *dias e noites no vento*. É arremessado a um espaço que existe independentemente de sua vontade, realidade estranha da qual tenta escapar e, por razões sufocadas, arrisca-se em negar. Ao testificar a vida mediante a dimensão fantasística da arte, a voz poética diligencia uma performance em direção à sobrevivência a partir do

³ Termo extraído por Sigmund Freud do vocabulário militar para designar uma mobilização da energia pulsional que tem por consequência ligar esta última a uma representação, a um grupo de representações, a um objeto ou a partes do corpo.



distanciamento da realidade. No contrassenso ou lógica desse movimento, o sujeito jamais goza de uma liberdade absoluta, enquanto corpo submetido ao *mal-estar da civilização*⁴. No patamar da visualidade, percebemos que o processo de identificação com o artífice da palavra não acontece de forma permanente, de tal modo que as posições *eu* e *outro* se permutam num percurso cíclico, evidenciando o conflito neurótico de um sujeito cindido pela adversidade de sua história.

A expressão *no vento*, provavelmente, dadas as coordenadas semióticas em questão, situa-se no território semântico do esquecimento, posto que o sujeito enunciante encontra-se imerso numa conjuntura de constante negação de uma determinada realidade. Deixar-se levar pelo sopro do tempo (o vento) denota uma estratégia de defesa, com a finalidade de enredar-se num estado amnésico que lhe garanta, quem sabe, reelaborar a angústia de divisão do ego. Como diz Klein, “é em fantasia que [o sujeito] cinde o objeto e o self; porém, o efeito dessa fantasia é bastante real, porque faz com que sentimentos e relações (e, mais tarde, processos de pensamento) fiquem, de fato, isolados uns dos outros” (1991, p. 46). Assim, a entrega ao vento não endossa um caráter passivo por parte do eu lírico que, sem ânimo, assumiria uma posição contemplativo-oscilatória. Pelo contrário, descobre-se inquieto, confrangido, fixo a uma ideia de distância e separação. Luta, insistentemente, para manter-se longe de um prazer que só se viabiliza, em laivos céleres, acompanhado da dor. Presume-se, portanto, que o objetivo do eu poético é tentar adquirir, manter dentro e identificar-se com o objeto ideal (ser poeta), que ele vê como algo que lhe dá vida e como algo protetor e, com isso, manter fora o objeto mau (o mundo externo) que contém a pulsão de morte. *Eros* comparece, então, como antídoto para a morte. O engenho é falho, pois a cisão faz reviver o culto inconsciente a *Tânatos*.

Em *Motivo*, o eu meireliano se apresenta numa polaridade entre o idealizado e o vivido, entre a criação e a destruição. Esse conflito se espalha numa manifestação repetitiva, neurótica, oblíqua, marcada por um jogo linguageiro de reparação e aniquilamento de si, que se irrompe, com maior intensidade, na terceira estrofe: “Se desmorono ou se edifico./ se permaneço ou me desfaço/ – não sei, não sei. Não sei se fico/ ou passo” (MEIRELES, 2001, p. 15). Perdido numa atmosfera que lhe nega a alteridade, a voz poética esforça-se para, novamente, abrigar-se no fazer artístico que passa, agora, a acalantar suas dúvidas. O enfático processo de negação e imprecisão sobre sua identidade alega uma predominância de experiências más sobre experiências gratificantes, o que impulsiona o *eu* a uma fuga em busca do objeto ideal, à projeção de uma imago unificada, em detrimento do objeto persecutório (a dor de existir), o qual, devido a sua natureza, teima em reaparecer. Cada reticência sobre seu estado vivente – expectativas que demonstram a ligação da libido com o objeto perdido – confronta-se com o veredicto de realidade. Em consequência, o *ego* é persuadido pela soma das satisfações narcísicas, decorrentes do status de poeta, a romper sua ligação com a instância da dor. Essa tentativa de ruptura, como podemos perceber nos versos finais da estrofe, estampa um grande malogro em virtude da recusa do eu lírico em renunciar o sofrimento, em projetar-se, solidamente, no mundo exterior, de forma que a pulsão de morte impera sobre a pulsão de vida.

⁴ Livro de Sigmund Freud publicado em 1930, sob o título *Das Unbehagen in der Kultur*. Nesta obra, o autor apregoa que a vida humana se caracteriza pelo fato de que os objetivos do princípio de prazer, a busca do gozo máximo e a evitação da dor, não podem ser atingidos, em razão da própria “ordem do universo”. Decorre daí que o homem está muito mais apto a vivenciar a infelicidade: aquela que lhe é infligida pelo sofrimento do corpo, pela hostilidade do mundo externo e pela insatisfação que lhe proporcionam as relações com os outros.



Torna-se imprescindível, nesse momento, engendrarmos uma reflexão. É factível que os impulsos de morte, como os de vida, buscam a satisfação. Aqueles, nas palavras de Valmir Silva, “desvencilhados da morte biológica, encontram o gozo nos perímetros da dor” (1984, p. 46). Em termos de criação estética, a experiência literária é, antes de tudo, superação da fúria, do desprezo e do desespero. O ímpeto de *Tânatos*, seduzido pela angústia, pelo vazio e pela perda, impulsionam o sujeito insatisfeito à agressividade reparadora, da qual resulta a criatividade, o encontro com o novo e as várias decifrações do desconhecido. O gênio meireliano apropinha desses fluidos e, de forma inaugural, projeta uma arte que se ergue como recriação inconsciente de um mundo perdido. Ao revisitar a alegoria proustiana, somos induzidos a considerar a obra literária, independente de sua expressão e de seus autores, um “grande cemitério onde sobre a maior parte das lápides não se podem mais ler os nomes desbotados” (PROUST, 2004, p. 92). É o fato de os objetos e o passado estarem perdidos que promove a desestabilização do *eu* e, com efeito, gera a necessidade de restaurá-los. Somente quando renunciamos àquilo que amamos é que podemos restituí-los e, nesse contexto, a arte define-se como um ato maníaco de reparação, um produto acabado que carrega intermitentemente os traços da incompletude.

Em síntese, a conexão entre o *fazer criador* e os mecanismos de subjetivação estética reside na memória inconsciente de um universo interno harmonioso e com a experiência de sua destruição. As pulsões de vida e de morte estão, assim, acopladas. A literatura (e as demais manifestações artísticas) busca recuperar e transcodificar os significantes reprimidos. As estratégias para alcançar tal proeza dizem respeito “ao equilíbrio entre os elementos “feios” e elementos belos, de modo que possam evocar no receptor uma identificação com esse processo” (SEGAL, 1998, p. 103). O julgamento estético do receptor envolve, pois, um empreendimento psíquico e não se relaciona, como se poderia imaginar, a um puro entretenimento ou prazer sensorial. Na semiótica da comunicação, o interlocutor não apenas se identifica com o criador, experienciando sentimentos mais profundos (algo que não poderia realizar sem o Outro), mas também sente que lhe é dada a incumbência de ofertar à obra o complemento de que esta reclama.

Inevitavelmente, algumas paisagens epistemológicas nos roubam a atenção. Entretanto, retornemos ao nosso percurso analítico. Deslocando-se na fantasia inconsciente, onde “tudo é feito de acabar-se” (MEIRELES, 2008, p. 218), o eu lírico tenta encarar sua incapacidade de proteger *aquilo* que não consegue designar em sua travessia humana por um “mar [que] é só mar, desprovido de apegos” (MEIRELES, 2008, p. 14). Sua realidade psíquica inclui a percepção do desastre interno criado por seu sadismo e a consciência de que seus afetos e desejos de reparação são insuficientes para preservar o objeto que tanto cobiça, para quem incessantemente retorna, a quem não permite morrer (talvez por já não gozar mais da vida), resignando-se à palavra, por meio da qual suporta a desolação, o desespero e a culpa⁵. Esses processos envolvem dores e tensões intensas que, em parte, caberia ao luto⁶ resolver. Todavia, a identificação com o poeta está associada ao desejo de preservação da vida e essas instâncias estão tão inextricavelmente ligadas que a voz poética não admite que possa sobreviver se os seus objetos fantasiosos não estiverem sob o seu domínio. A tarefa de luto –

⁵ Klein (1996) descreve a formação do sentimento de culpa como consequência direta das pulsões sádico-destrutivas, acompanhado das fantasias inconscientes de ter atacado e danificado objetos de que se necessita.

⁶ Enquanto o sujeito, no trabalho do luto, consegue desligar-se progressivamente do objeto perdido, na melancolia, ao contrário, ele se supõe culpado pela morte ocorrida, nega-a e se julga possuído pelo morto ou pela doença que acarretou sua morte. Em suma, o eu se identifica com o objeto perdido, a ponto de ele mesmo se perder no desespero infinito de um nada irremediável.



reelaboração das perdas –, portanto, não pode ter prosseguimento e o envolvimento com o fazer poético torna-se, pois, fundamento para continuar a viver. Debrucemo-nos sobre o excerto que segue:

Sei que canto. E a canção é tudo.
Tem sangue eterno a asa ritmada.
E um dia sei que estarei mudo:
– mais nada. (MEIRELES, 2001, p. 15)

As incertezas cedem, nesse momento, espaço à convicção de que a poesia – a escrita esteticamente criativa – constitui a razão para o engenho da vida. O aparelho perceptual do eu lírico projeta, no tom brumal dos versos, uma imagem de acolhimento narcísico, na medida em que, defensivamente, a fim de suportar as condições de sua humanidade, preserva uma parte do ego – a máscara de poeta – capaz de alimentar e estabelecer um objeto (a escrita) suficientemente bom, em relação ao qual outros processos subjetivos, como, por exemplo, a resignação, possam ser realizados. O sujeito enunciante defronta-se com o trabalho de expelir e manter uma imago ideal “protegida dos efeitos devastadores de sua identificação projetiva” (SEGAL, 1975, p. 70). Ou seja, o distanciamento da realidade, a negação das paixões, o apego à transitoriedade, todos esses mecanismos constituem empreendimentos semióticos com vistas a conservar a identidade de poeta. O discurso simbólico, nessa última estrofe, encerra o posicionamento consciente de um *eu* que detém um breve *não-lugar* no mundo e, portanto, esforça-se para conformar-se diante do inevitável: a morte. Para fustigá-la, compreendê-la, explica para si mesmo que, *um dia*, quando dela avizinhar-se, quando dela se apoderar, será obrigado a suspender o seu gesto poético.

156

CONCLUSÃO

A obra de Cecília Meireles é essencialmente um culto às paisagens, raramente primaveris, que compõem a tela da existência humana: herbários ignorados porque deles brotam, com frequência, corpos falecidos, palavras de desgosto e profecias à morte. O que seria do homem sem o seu caráter mortal? O discurso meireliano, nesse contexto, rompe com padrões ideológicos conservadores, ainda persistentes em nossa hodiernidade, que tracejam um mundo onde os sujeitos e suas ações seccionam-se em duas categorias: o bem e o mal. Esse maniqueísmo, há muito tempo, serve de sustentáculo para a perpetuação de uma concepção distorcida da morte, e consequentemente, da vida. É comum, por questões religiosas, compreendermos a vida como um dom e a morte como um castigo. A psicanálise, em sua cartografia das pulsões, ofertou-nos uma interpretação menos controversa desses fenômenos e, quando a “lançamos” sobre a poética de Cecília Meireles, descobrimos como o componente humano obedece aos princípios eróticos (performances ligadas à pulsão de vida que visam à união, à junção, à reparação) e às forças destrutivas (semióticas relacionadas à pulsão de morte que abrigam afetos como angústia, tristeza e desolação, fazendo surgir desejos de separação e aniquilamento).

Em *Motivo*, o sofrimento derivado do caráter hostil da realidade e os impulsos reparadores desenvolvidos pela identificação com o poeta constituem a base da criatividade e



da sublimação que tecem o poema. As atividades reparadoras são dirigidas tanto ao objeto fantasiado (poeta) quanto ao próprio *eu*. Realizam-se, possivelmente, em decorrência da culpa sentida pelo eu lírico em relação às perdas prescindidas, pelo desejo de evitá-las, no intuito, quiçá, de proteger o(s) objeto(s) amado(s) em silêncio. Ao mesmo tempo, seu desejo de poupar tais objetos, leva-o a sublimar seus impulsos destrutivos: na condição de artífice da palavra, apara-lhe as emoções, resigna-se ante a morte, submete-se às atrocidades do tempo. Nesse ponto, podemos perceber a gênese da formação simbólica do *eu* meireliano. A fim de distanciar-se da dor, a voz poética inibe seus impulsos desagregadores e, em parte, desloca-os ou os substitui. A sublimação, porém, não é totalmente eficaz. Sentidos inconscientes burlam a censura e escapam, delineando um percurso nostálgico rumo à falta, à incompletude, às dores que não são reconhecidas.

Em resumo, a efabulação, a criatividade, a palavra artística, representam para o eu lírico a resolução gradual de sua ansiedade persecutória (a iminência da morte). O apego ao canto, como única forma de sobreviver à angústia da vida, implica, no universo semiótico em tela, o enfrentamento de seus medos e, inconscientemente, uma forma de não deles se desprender, de não abandoná-los, pois acredita que compõem um só corpo, uma só entidade, um só sujeito. Da impossibilidade de elaborar o luto, envolve-se num estado melancólico que consiste em negar aquilo que podia ser salvo: o *eu*. O fracasso de uma relação satisfatória com um continente externo submete-o, pois, a fantasias – arranjos inconscientes – como solução para resistir ao sofrimento psíquico.

REFERÊNCIAS

157

BRITTON, Ronald. *Crença e imaginação: explorações em Psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

FREUD, Sigmund. Além do Princípio de Prazer. In: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2006.

FREUD, Sigmund. Novas Conferências Introdutórias sobre Psicanálise. In: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

KING, Pearl, STEINER, Riccardo. *As controvérsias Freud-Klein*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

KLEIN, Melanie. *Amor, culpa e reparação: e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

KLEIN, Melanie. *Inveja e gratidão: e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KRISTEVA, Julia. *O gênio feminino: a vida, a loucura, as palavras*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

MAHONY, Patrick. *Psicanálise e discurso*. Rio de Janeiro: Imago, 1990.



- MEIRELES, Cecília. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- MEIRELES, Cecília. *Mar Absoluto / Retrato Natural*. Rio de Janeiro: Frente Editora, 2008.
- PETOT, Jean-Michel. *Melanie Klein I*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- PETOT, Jean-Michel. *Melanie Klein II*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido – Obra Completa*. São Paulo: Ediouro, 2004.
- RODRIGUES, Hermano de F. A enunciação: (in)consciência e significação. In: *Acta Semiotica et Linguistica*. Vol. 16 – Ano 35. João Pessoa: Editora Universitária, 2011.
- SEGAL, Hanna. *Introdução à obra de Melanie Klein*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- SEGAL, Hanna. *Psicanálise, literatura e guerra*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- SEGAL, Hanna. *Sonho, fantasia e arte*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- SILVA, Valmir Adamor da. *Psicanálise da criação literária: as neuroses dos grandes escritores*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- SIMON, Ryad. *Introdução à psicanálise: Melanie Klein*. São Paulo: E.P.U., 2005.
- SPILLIUS, Elizabeth Bott. *Melanie Klein hoje: artigos predominantemente técnicos*. Rio de Janeiro: Imago, 1990.
- SPILLIUS, Elizabeth Bott. *Melanie Klein hoje: artigos predominantemente teóricos*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- WILLEMART, Philippe. *Os processos de criação: na escritura, na arte e na psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

Recebido em 25/07/2016
Aprovado em 28/12/2016



Manipulação, cortes e reescrita de obras literárias na internet: uma perspectiva para autores no século XXI¹

Manipulation, cuts and rewriting of literary works on the internet:
a perspective for authors in the 21th Century

Fabíola do Socorro Figueiredo dos REIS²

Izabela LEAL³

Christiane STALLAERT⁴

RESUMO: Este artigo apresenta de que forma acontecem as diversas releituras e reescritas de escritores na era da internet, apresentando as teorias de reescrita de Lefevere (2007) como base e, como exemplo, o caso das *fanfictions*, histórias escritas por fãs a partir da leitura de uma obra e que faz uso das mesmas personagens em cenários à escolha do leitor-reescritor. Este tipo de trabalho mostra que escritores são capazes de (re)cortar e manipular suas bibliotecas da forma que achar conveniente e (re)criar novas obras e distribuí-las na internet. A *fanfiction* é uma ficção que circula livremente em *websites* e levanta diversas discursões, mas sabe-se que se não fossem por essas reescritas, obras canônicas como *Dom Quixote* não circulariam ou não seriam estudadas como deveriam.

159

PALAVRAS-CHAVE: Reescrita. Manipulação. Escritas de fãs. *Fanfiction*.

ABSTRACT: This article presents how rewritings and re-writings of writers take place in the internet era, presenting the rewriting theory offered by Lefevere (1992, 2007) and, as example, the case of fanfictions, stories written by fans who read a literary work and use the same characters in scenarios by the choice of the reader-rewriter. This type of work shows that writers are able to cut and manipulate their libraries in the way they see fit and (re)create new works and distribute them on the internet. The fanfiction is a fiction that circulates freely in websites and raises several discourses, but it is known that if they were not for these rewritings, canonical works like *Don Quixote* would not circulate or they would not be studied as they should.

KEYWORDS: Rewriting. Manipulation. Fan Fictions. Fanfictions

¹ Este trabalho é um excerto da tese de doutorado, intitulada *Ficções e traduções de fãs: um estudo sobre reescrita, compartilhamento e tradução na internet*, a ser defendida em 2017 pela Universidade Federal do Pará e Universidade da Antuérpia por Fabíola Reis.

² Universidade Federal do Pará e Universidade da Antuérpia – Doutoranda em Estudos Literários (UFPA) e Estudos da Tradução (Universidade da Antuérpia - UAntwerpen). Instituto de Letras e Comunicação e Faculteit Letteren en Wijsbegeerte – UFPA & UAntwerpen. Belém – Pará – Brasil – 66075-110; Antuérpia – Bélgica – 2000. E-mail: fsfreis@yahoo.com.br

³ Orientadora brasileira – Universidade Federal do Pará – UFPA. Instituto de Letras e Comunicação / Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras. Belém – Pará – Brasil – 66075-110. E-mail: izabelaleal@gmail.com

⁴ Orientadora estrangeira – Universidade da Antuérpia - UAntwerpen. Faculteit Letteren en Wijsbegeerte/Toegepaste Taalkunde/Vertalers & Tolken. Antuérpia – Bélgica – 2000. E-mail: christiane.stallaert@uantwerpen.be



Introdução

Antoine Compagnon apresenta, em *O Trabalho da Citação* (2007), o caso do Homem da Tesoura, um homem comum, que trabalhava como guarda florestal; um leitor cujos livros da biblioteca particular estavam todos recortados: “Tenho uma biblioteca particular unicamente para o meu uso [...] Todos [os livros estão] incompletos, alguns não contém mais que duas ou três folhas. [...] Leio com a tesoura na mão, desculpem-me, e eu corto tudo o que me desagrada” (COMPAGNON, 2007, p. 30-31). O que o Homem da Tesoura faz não é diferente dos demais leitores que fazem marcações à caneta ou lápis nas partes mais importantes de um texto – ele faz mais: “literalmente ele seleciona e corta a ação, apregoava essa verdade bruta e a praticava nos livros” (COMPAGNON, 2007, p. 32), que lhe interessa. Compagnon esclarece no final do texto: “[...] que diferença haveria entre a sua biblioteca e uma antologia, um manual escolar? Ele se desembaraçara do dejetos, criara a verdade da leitura como excitação e dilaceração apregoava essa verdade bruta e a praticava nos livros”. (COMPAGNON, 2007, p. 32).

Aqui apresentamos outros Homens/Mulheres da Tesoura da/na era da internet, pessoas que (re)cortam tudo o que desagradam e mantêm o que gostam para (re)criar outros cenários. Mostramos como essa prática de reescrita sempre existiu a partir de um exemplo de reescrita da obra de *Dom Quixote de La Mancha* e como isso afetou a escrita do segundo volume de Cervantes. Como exemplo mais atual, mostramos como um tipo de reescrita feita por fãs é realizado na internet e como isso afeta os direitos autorais, as relações com os autores originais, e, até mesmo, fãs dos próprios fãs-autores na internet.

160

(Re)corte, manipulação e reescrita de personagens

O ato de tomar personagens de outros autores é uma prática que sempre existiu entre os escritores e nunca cessará. A história literária possui diversos relatores sobre pessoas que reescreveram obras inteiras de outros autores pelos mais diversos motivos. O conto/ensaio de Jorge Luís Borges, *Pierre Menard, Autor de Quixote*, é uma reflexão acerca desse processo. Em 1939, Borges apresentou em *Ficções* Menard, um simbolista francês que reescreveu *Dom Quixote de La Mancha*, de Cervantes, nos tempos modernos: “esta obra, talvez a mais significativa do nosso tempo, [...] Dom Quixote [...]. Sei que esta afirmação parece um dislate; justificar este ‘dislate’ é o objetivo primordial desta nota” (BORGES, 1999, p. 18). Mas o conto não é apenas uma reescrita de um dos romances mais conhecidos da literatura universal, é também base para discussões sobre criação literária, originalidade, questões sobre autoria e tradução. Santiago Juan-Navarro escreveu, no artigo “Atrapados en la galería de los espejos: Hacia una poética de la lectura en ‘Pierre Menard’ de Jorge Luís Borges” (1989), que o conto possui todos os fundamentos da teoria da criação poética do argentino, um “exercício de crítica literária em estado puro” (JUAN-NAVARRO, 1989, p. 102)⁵.

⁵ No original: “Pierre Menard, autor del Quijote (1939) contiene todos los fundamentos de la teoría de la creación poética de J. L. Borges (1989, p. 102, tradução nossa).



O conto relata que os capítulos nono e vinte de dois de *Quixote*, reescritos por Menard, possuem as mesmas palavras e pontuação do texto original do século XVII, mas, diz o narrador, há diferenças. A partir de trechos dos capítulos indicados, aponta como alguns críticos fictícios conseguem enxergar, além das influências de Nietzsche, a “admirável e típica subordinação do autor à psicologia do herói” (BORGES, 1999, p. 23). Menard fez questão de não escrever o prefácio, assim não seria induzido ao erro de acrescentar ao texto uma nova personagem (Cervantes, neste caso, pois o prefácio era dele) ao redigir cada linha, cada palavra. Na tentativa de (re)escrever o melhor cavaleiro de todos os tempos, não deixou uma única vírgula de fora. Mas uma leitura realizada por leitores (Menard e Cervantes) em tempos diferentes. No ensaio “Reescrever”, que faz parte da antologia *O Trabalho da Citação* (2007), Antoine Compagnon comenta a respeito dessa diferença a partir do texto *S/Z* de Barthes (publicado originalmente em 1970):

Quais são os textos que, ao escrever, eu desejaria reescrever? Aqueles que Roland Barthes chamava de “escriptíveis” quando perguntava: “que textos eu aceitaria escrever (reescrever), desejar, levar adiante como uma força nesse mundo que é ser hoje escrito (reescrito) – o escriptível. Há sempre um livro com o qual desejo que minha escrita mantenha uma relação privilegiada, “relação” em seu duplo sentido, o da narrativa (da recitação) e o da ligação (da afinidade eletiva). Isso não quer dizer que eu teria gostado de escrever esse livro, que o invejo, que o recopiar de bom grado ou o retomaria por minha conta, como modelo, que o imitaria, que o atualizaria ou citaria por *extenso* se pudesse, isso também não demonstraria o meu amor por esse livro. Não, o texto que é para mim “escriptível” é aquele cuja postura de enunciação me convém (o que cita como eu). É por isso que esse texto não é nunca o mesmo livro, é por isso que *Quijote*, de Menard, é também um outro Quixote. (COMPAGNON, 2007, p. 43).

161

A reescrita de personagens é, atualmente, ponto de discussão de diversos teóricos. A partir de leitores como Menard, outros autores passarão a usar personagens de outras histórias nas próprias recriações. Reescrever é uma das práticas de escrita mais antigas, que torna “o texto mais adequado a uma certa finalidade, a um certo tipo de leitor, a um certo gênero” (POSSENTI, 2008, p. 6).

A teoria da reescrita foi apresentada por Lefevere em vários ensaios reunidos em *Tradução, Reescrita e Manipulação da Fama Literária* (2007). Primeiramente, o conceito foi apresentado em 1982 com o termo “refratar”, um ato de adaptar um texto para certo público, como o infantil. Em 1985, “refratar” deu lugar a “reescrever”. Por reescrita, Lefevere definia como “qualquer texto produzido com base em outro com intenção de adaptar esse outro texto a uma certa ideologia” (LEFEVERE apud SHUPING, 2013, p. 56). Reescretores como Pierre Menard passaram a ocupar outra posição quando o livro, antes um objeto de valor, deixou de ocupar “uma posição central tanto no ensino da escrita quando na transmissão de valores” (LEFEVERE, 2007, p. 15). Eles são, nestes últimos tempos, responsáveis por desenvolverem trabalhos no cinema, televisão e música, tornar obras clássicas mais conhecidas entre os leitores não-profissionais. O papel do reescritor, além de organizar antologias e fazer traduções, envolve reescrever obras e personagens – como Cervantes e Menard fizeram –, e também levantar discussões sobre autoria e plágio.

Reescrever, Lefevere (2007) continua, vai além de simplesmente inserir trechos num novo texto ou adaptá-lo a uma ideologia ou público: é uma forma de manipulação de textos,



uma ação que age como “força motriz por trás da evolução literária” (LEFEVERE, 2007, p. 14). Quem reescreve tem o poder de mudar aspectos do texto positiva ou negativamente, introduzindo novas formas, podendo ajudar no desenvolvimento de uma sociedade ou da literatura de uma nação. A reescrita é a transposição do conteúdo intelectual, ideológico e cultural para outro texto, seja uma tradução, adaptação ou paródia. Percebe-se, pelos exemplos aqui apresentados, que tudo o que se conhece foi reescrito em algum momento da história. Um livro deixa de ser objeto de uso para ser estudado sob todos os aspectos – quem lê, por que lê, quem compra, quem edita.

Os conceitos de “alta” e “baixa” literatura estão relacionados a valores transmitidos em sociedade e ao tipo de leitor que usufrui deste tipo de leitura. O leitor de “alta” literatura envolve-se não apenas com a leitura dos cânones, como também com a crítica. Segundo Lefevere (2007), o leitor profissional é um professor ou estudante de literatura e se diferencia, com isso, do leitor não-profissional, aquele que teve acesso ao livro adaptado ou reescrito para cinema, televisão e música, de “Guias de Leitores” – ou seja, de “baixa” literatura. Uma das maiores críticas de Lefevere está no fato de nossa cultura do livro e da leitura ter como público maior leitores não-profissionais, pessoas que não têm a mesma formação de leitores profissionais e que usufruem mais da “baixa” literatura – e por isso mesmo são ignoradas pelo contexto educacional. Porém, é necessário entender que atualmente há uma variedade maior de obras consideradas “baixa literatura” em comparação com as de “alta literatura”. A respeito disso, Lefevere (2007) explica que

No passado, assim como no presente, reescritores criaram imagens de um escritor, de uma obra, de um período, de um gênero e, às vezes, de toda uma literatura. Essas imagens existiam ao lado das originais com as quais elas competiam, mas as imagens sempre tenderam a alcançar mais pessoas do que o original correspondente e, assim, certamente o fazem hoje. No entanto, a criação dessas imagens e seu impacto não foram frequentemente estudados no passado, e continua não sendo objeto de estudo detalhado. Isso é bastante estranho, uma vez que o poder exercido por elas e por seus produtores é enorme (LEFEVERE, 2007, p. 18-19).

162

Um dos casos mais conhecidos ocorreu em 1605, quando Miguel de Cervantes publicou o primeiro volume das aventuras do fidalgo *Don Quixote de La Mancha*. Certamente pouco imaginava ele o quanto seu livro seria, futuramente, o mais importante romance da história. Mas em sua época a obra já era conhecida entre o público, tanto que um leitor, cansado de esperar longos nove anos pela continuação, quis ele mesmo escrevê-la. Seu nome era Alonso Fernandez de Avellaneda, e pouco se conhece a seu respeito. Alguns pesquisadores de estudos cervantinos, como James Iffland (2001), dizem que este seria um pseudônimo para Francisco de Quevedo ou de Lope de Vega, poetas da era de ouro da Espanha. A identidade dele é tema do artigo de Daniel Eisenberg, “Cervantes, Lope and Avellaneda” (1991), no qual o autor apresenta fatos relacionados aos três autores que viveram na mesma época para esclarecer como eles não poderiam ser a mesma pessoa. A respeito disso, Eisenberg afirma que

Avellaneda demonstra conhecimento sobre Zaragoza, mas não é impossível argumentar que Lope procurou informações sobre essa área que, até onde se sabe, ele nunca visitou; ele fez o mesmo com Lérida. De acordo com Cervantes, Avellaneda tinha características aragonesas na linguagem, mesmo assim isso não era evidência definitiva; mesmo os estudiosos aragoneses não concordam em quais são



essas características. O *Quixote* de Avellaneda tem um nome e impressão falsas, sua linguagem pode ser forjada, e Lope, que usava dialeto nas peças, era sofisticado demais para tal coisa. Tal uso de linguagem, as referências no prólogo sobre a “ostentação de sinônimos voluntários” e a ofensa a outra pessoa que não era Lope podem para jogar a culpa sobre outra pessoa, especificamente a Pasamonte, um aragonês que foi a única pessoa diretamente citada na Parte I⁶ (EISENBERG, 1991, p. 128-129, tradução nossa).

O fato é que o nome de Avellaneda está na capa como autor do *Quixote* apócrifo, que começou a circular no início do século XVII como continuação de *Don Quixote*. Possivelmente por conta da demora na publicação do segundo volume, ele mesmo quis redigir para evitar que Cervantes escrevesse e, também, para consertar erros de continuidade. O mais famoso desses erros é o nome da esposa de Sancho Pança, que na primeira parte (escrita por Cervantes) é chamada de Juana Gutierrez, Mari Gutierrez, Teresa Pança ou Teresa Cascajo. Na segunda parte, de Avellaneda, há uma decisão geral sobre qual seria o nome dessa personagem – já que se torna uma das principais da trama –, que passa a ser chamada de Teresa Pança por todo o romance. Em outro momento, na versão não-oficial, Dom Quixote propõe a Sancho Pança que ambos abandonassem as aventuras e passassem a cuidar de ovelhas, adotando nomes de pastores. O mais famoso dos erros, ao comparar as duas obras, é o do roubo do burrinho de Sancho Pança e o reaparecimento inexplicável dele em um capítulo posterior. Como Avellaneda cita e conserta o caso, explicando o sumiço do animal e o motivo de reaparecer no outro capítulo, Cervantes, no segundo volume, apresenta dois capítulos para corrigir esse equívoco. Chartier comenta a respeito do assunto, em *Inscrever e Apagar* (2006), ao citar sobre o trabalho dos revisores nesse período:

Os textos são móveis, instáveis, maleáveis. Suas variantes resultam de uma pluralidade de decisões ou de erros, distribuídos ao longo de seu processo de publicação. Como demonstra o exemplo de Dom Quixote, a negligência do autor, a indiferença dos compositores, a falta de atenção dos revisores, todos estes são elementos que contribuem para os diferentes e sucessivos estados de uma mesma obra. (CHARTIER, 2006, p. 92).

Por conta da falta de atenção dos revisores ou mesmo por esquecimento de Cervantes, o roubo do burrinho e seu retorno sem explicação é visto como um erro pelos leitores e, ao mesmo tempo, como uma brecha para alguém, Avellaneda, neste caso, que dá início a uma obra apócrifa, o segundo volume de *Dom Quixote*, publicado em 1614.

A sequência do livro escrito antes por Cervantes – *As aventuras do fidalgo cavaleiro Dom Quixote de la Mancha* –, foi concebida por Avellaneda sob o título de *A história da vida*

⁶ No original: “Avellaneda shows knowledge of Zaragoza, but it is not impossible to argue that Lope sought out knowledge about this area which, so far as is known, he never visited; he did do so with Lérida. According to Cervantes, Avellaneda had Aragonese characteristics in his language, yet these are far from definitive evidence; even Aragonese scholars do not agree on what they were. Avellaneda’s *Quijote* has a false author’s name and a false imprint; its language could also be counterfeited, and Lope, who used dialectal speech in his plays, was sophisticated enough to have done that. Such a use of language, and the references in the prologue to the “ostentación de sinónimos voluntarios” and the offense to someone other than Lope, could be an attempt to direct suspicion onto someone else, specifically to Pasamonte, an Aragonese who is the only person attacked by name in Part I”



e aventuras do famoso cavaleiro *Dom Quixote de la Mancha*, e tornou-se uma das mais notórias da literatura espanhola, apesar de leitores e críticos a considerarem como “lixo literário”, expressão que outro pesquisador cervantino, o americano E. T. Aylward, usou em “The Crucible Concept: Thematic and narrative patterns in Cervantes’ novel”: “[...] é talvez uma das mais notórias sequências da literatura espanhola, colocada de lado ao longo dos anos, muito por causa da indignação e ira de Cervantes” (AYLWARD, 1999, p. 262).⁷

O livro de Avellaneda perde o tom da comédia satírica do original e, dentre outros aspectos, nega-se a criticar a Igreja da mesma forma que Cervantes o fez. Em outro artigo de Aylward, sob o título de “El Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha” (2003), no qual afirma que a obra recebeu severas críticas ou acusações desde sua publicação, algumas vindas inclusive do próprio Cervantes – que teria atirado contra a parede o seu exemplar, em um acesso de raiva depois de lê-lo. Na versão de Cervantes, por exemplo, alguns fatos narrados na versão apócrifa aparecem como que “encaixados” no capítulo LIX da segunda parte original de *Dom Quixote* – sob o título “Onde se conta o extraordinário caso, que se pode chamar aventura, que aconteceu a Dom Quixote” –, cena em que se vê Dom João a ler e a criticar outro capítulo da segunda parte de *Dom Quixote*, sendo julgado por Dom Jerônimo: “– Para quê quer Vossa Mercê ler esses disparates, Senhor Dom João, se quem tiver lido a primeira parte da história de Dom Quixote de la Mancha não pode encontrar gosto de ler a segunda?” (CERVANTES, 1997, p. 416).

O que é reconhecido atualmente, entretanto, é que se Avellaneda não tivesse publicado seu livro, Cervantes não teria terminado de escrever a segunda parte de *Dom Quixote*, publicado um ano depois. O interessante é notar como as duas partes, de certa forma, se completam, mesmo sendo de autores diferentes – o que prova que ambos leram um ao outro. Sears (2001) comenta a teoria de James Iffland de que Cervantes leu o trabalho do antecessor e que escreveu uma obra que complementasse algumas críticas que notou no trabalho apócrifo:

Iffland testa esta conclusão com a segunda parte de Cervantes de 1615, que, o crítico sustenta, sofreu mudanças cruciais depois de Cervantes ler a versão de Avellaneda, que o antecessor usou “não como inspiração, muito menos [para ser] plagiador, mas sim para brincar, superando-o”. Em particular, Iffland afirma que as mudanças que Cervantes faz vão além dos vários comentários rancorosos sobre Avellaneda e o trabalho dele, a aparência das personagens na “falsa continuação, e o redirecionamento da jornada de Dom Quixote para longe de Zaragoza. Em lugar disso, Cervantes alterou esses aspectos aos quais Avellaneda reagiu mais fortemente para enfatizar as diferenças entre eles. (SEARS, 2001, p. 215).⁸

⁷ No original: “Alonso Fernández de Avellaneda’s 1614 unauthorized and spurious continuation of Miguel de Cervantes’ *Don Quijote* is perhaps the most notorious of Spanish literary sequels, relegated to the literary dustbin over the years, largely because an indignant and irate Cervantes went to great lengths to trash Avellaneda’s second part when he published his own sequel in 1615.”

⁸ No original: “Iffland tests this conclusion against Cervantes’ 1615 second part, which, the critic maintains, underwent crucial changes after Cervantes read Avellaneda’s version, which the former used «no tanto como inspiración, ni mucho menos como plagiario, sino para jugar con él, superándolo». In particular, Iffland asserts that the changes Cervantes made went beyond the various rancorous comments about Avellaneda and his work, the appearances of characters from the «false» continuation, and the redirection of Don Quijote’s itinerary away from Zaragoza. Instead, Cervantes altered those aspects to which Avellaneda had reacted most strongly, in order to emphasize their differences”.



Vários séculos depois de sua publicação, Avellaneda ainda desperta a curiosidade de vários pesquisadores e leitores de Cervantes. Seu livro continua sendo vendido e foi traduzido em diversas línguas, mas é frequentemente apresentado com o subtítulo de “O Quixote Apócrifo”. O *Falso Quixote*, como também é conhecido, não tinha como objetivo primário provocar humor (como se percebeu no primeiro volume de Cervantes), mas o de mostrar aos leitores os problemas relacionados à fé. Assim como Menard, Avellaneda, possivelmente um católico conservador, deu um caráter religioso para a narrativa, pois apresentava a Igreja como solução dos problemas da moral da sociedade católica espanhola e defendia a hierarquia social das classes, o que Cervantes não fez. Um segundo ponto observado é que a questão da comédia, o humor (no sentido mais estrito da palavra) do texto de Cervantes é totalmente diferente do de Avellaneda, que conhece outro conceito para comédia. Segundo Adrienne Martín, em *Humor and Violence in Cervantes* (2002), há um profundo contraste entre os dois:

Avellaneda interpretou o romance de Cervantes como comédia, pois começa o segundo volume apócrifo com o seguinte: “Já que quase toda a história de Dom Quixote de La Mancha é uma comédia, não pode e nem deve seguir sem um prólogo [...]. Avellaneda era contrário ao tipo de hibridização encontrada em *Dom Quixote*, cujo humor é multidirecional [...] comparado ao unidirecional, restrito e corretivo conceito de comédia [...]. Um Dom Quixote totalmente louco acaba num asilo e Sancho Pança é um completo bufão. (MARTÍN, 2002, p. 166).

Não são muitos os que conseguem escrever um livro inteiro de crítica em forma de prosa de ficção, apontando as falhas e apresentando pontos de vista diferentes de outros críticos e do próprio autor. Um leitor como Avellaneda, como afirma Costa Lima em *O leitor demanda (d)a Literatura* ao explicar os “jogos de texto” de Iser, é “capaz de resgatar o significado da obra de acordo com um horizonte de exigências e expectativas historicamente vinculado” (LIMA, 2002, p. 57), e, mais além, apropria-se das formas já criadas para remodelá-las.

Para Iffland (2001), em *Do we really need to read Avellaneda?*, Avellaneda é um leitor que deve ser visto como alguém que, “imitando” uma obra-prima cervantina verdadeira, tinha uma visão crítica diferente dos demais homens de sua época. Para completar, pergunta: onde será que Quixote iria terminar sua vida se por acaso Avellaneda não o tivesse internado num asilo para loucos⁹? A resposta imediata de Cervantes para esse destino foi escrever o segundo volume.

Reescretores na Internet

No século XXI, o uso de personagens de outros autores atinge novos meios, como a Internet, cinema e televisão. É comum encontrar personagens e obras reescritas na internet, publicadas e de acesso gratuito, ou vendidas a preço de custo em convenções de fãs – encontros organizados de forma a reunir pessoas que valorizam a mesma saga em livro, filme

⁹ No original: “In sum, who knows how Don Quijote would have ended up in Cervantes’ Part II had Avellaneda not interned him in an insane asylum?” (IFFLAND, 2001, p. 80, tradução nossa).



ou seriado – para conhecer, conversar e comprar produtos. Esse movimento vai além de ganhar dinheiro à custa daqueles que apreciam o material. Sabe-se hoje que os fãs são responsáveis por perpetuar a produção desse material (seja antigo ou novo) ao promover esse tipo de releitura.

Nosso objeto de estudo, a *fanfiction*, é algo que circula em determinado público e faz uso das personagens favoritas de obras de sucesso comercial, como a saga *Harry Potter* ou *Crepúsculo*. Reunidos em torno desse produto, os leitores se apropriam dessas personagens e de parte da história para escrever suas próprias aventuras e publicá-las de forma gratuita em *websites* como o Fanfiction.Net¹⁰ ou o The Writer's Coffee Shop¹¹. Há sempre o cuidado de deixar, de forma clara, um aviso que aquela publicação não tem o objetivo de gerar lucro e que eles não são os autores verdadeiros, há um autor “de verdade”.

Atualmente, as ficções de fãs são de conhecimento dos autores originais, que se dividem entre os que não aceitam, como Anne Rice e Nora Roberts¹² e os que reconhecem a existência – mesmo que não concordem com a nova releitura das personagens. J. K. Rowling¹³, por exemplo, em 2003, criticou o conteúdo erótico ou mesmo o uso de drogas por algumas personagens suas reescritas por fãs. George R. R. Martin, autor da saga *best-seller* *Guerra dos Tronos*, foi outro escritor que declarou publicamente, em 2010¹⁴, ser contra a escrita de *fanfiction*, tanto por conta do que diz ser uma falta de originalidade em relação ao uso de personagens pré-existentes numa nova história, quanto por conta da legalidade, pois acredita que a *fanfiction* infringe direitos autorais.

Em relação a esse ponto da legalidade, Aaron Schwabach afirma, em *Fanfiction and the Copyright* (2008), que, pela legislação americana, há uma vantagem para os fãs produtores, especialmente os das *fanfictions*: no território americano, a violação de direitos autorais ocorre se houver obtenção de lucro, por parte do fã-escritor, com o compartilhamento da história criada a partir do original, mas não no caso do uso de personagens e partes do enredo para fins não-lucrativos, ou seja, não havendo obtenção de lucros não há crime. É como o autor aponta: “as leis americanas de direitos autorais reconhecem apenas direito econômico, não moral” (SCHWABACH, 2008, p. 10).

Schwabach constrói ainda uma definição de *fanfiction* com base nessa legalidade: “*fanfic* [...] refere-se a trabalhos derivados de outros atualmente protegidos como propriedade intelectual, mas (que) não são abertamente autorizados ou publicados comercialmente” (idem,

¹⁰ Ver em <<http://www.fanfiction.net/>>. Acesso em 18 de março de 2014.

¹¹ Ver em <<http://www.thewriterscoffeeshop.com/library/>>. Acesso em 18 de março de 2014.

¹² No site Fanfiction.Net há uma cláusula com os nomes dos autores que não permitem que a publicação de *fanfictions* no website. São eles: Anne Rice, Dennis L. McKiernan, Irene Radford, J. R. Ward, Laurell K. Hamilton, Nora Roberts/ J.D Robb, P. N. Elrod, Raymond Feist, Robin Hobb, Robin McKinley e Terry Good Kind. A editora americana ArchieComics, detentora dos direitos de videogames como *Sonic* e *Megaman*, também proibiu a publicação de qualquer material com suas personagens. A lista completa e comunicado oficial podem ser lidos em: <https://www.fanfiction.net/guidelines/>. Acesso em: 01 de outubro de 2015.

¹³ Em uma entrevista ao jornal americano *Washington Post*, em 2003, a autora britânica relata sua preocupação com a reescrita de personagens como Harry Potter ou Rony Wesley como usuários de drogas e envolvidos em cenas violentas ou de sexo explícito. Há também uma curiosidade e preocupação com as histórias que retratam os dois personagens envolvidos romanticamente como um casal homossexual, por acreditar que em nenhum momento da saga transpareceu mais do que uma amizade entre os garotos. Disponível em <http://msl1.mit.edu/furdlog/docs/2003-06-18_washpost_potter.pdf>. Acesso em 24 de maio de 2015).

¹⁴ As considerações de George R. R. Martin acerca das *fanfictions* estão disponíveis no blog pessoal do escritor. Para lê-las, visite: <<http://grmm.livejournal.com/151914.html?page=/>>. Acesso em setembro de 2016.



2008, p. 1)¹⁵. O fato de não receber lucros pela publicação *online* é o argumento mais usado tanto pelos próprios fãs quanto pelos juristas para a continuidade (legal) das atividades. O autor ainda justifica: “a ausência de tal autorização não significa necessariamente que a *fanfic* viola os direitos autorais” (ibidem, p. 1).

Proibir a publicação dessas histórias por fazerem uso de personagens protegidos pelos direitos autorais é de certa forma ameaçar o público que sustenta comercialmente esta atividade. Ao contrário dos autores citados no parágrafo anterior, alguns escritores, roteiristas, produtores e diretores são de certa forma, mais receptivos às publicações feitas pelos fãs. Um dos motivos apontados por Schwabach (2008) está relacionado a criatividade dos fãs em criar novos roteiros para histórias já a muito conhecidas, no que seria um processo virtual de releitura e reescrita. Releituras e reescritas essas muito atraentes para os produtores e roteiristas das grandes indústrias cinematográficas. No Brasil, entretanto, a situação não é a mesma, pois, sob o ponto de vista legal, as releituras e reescritas de fãs quebram as normas dos direitos autorais. Elas só são legais ao fim do prazo de até setenta anos após a morte do primeiro autor.

Com estas observações, podemos agora exemplificar os casos de reescritas e releituras dentro das *fanfictions*, que levantam questões acerca da noção de cânone. O termo em si é apresentado por Roberto Reis em “Cânon” (1992) tendo origem na palavra grega *kanon* e se firmando em português e em outras línguas com o sentido de norma ou o que está dentro da lei. “O conceito de cânon implica um princípio de seleção (e exclusão) e, assim, não pode se desvincular da questão do poder: obviamente, os que selecionam (e excluem) estão investidos da autoridade para fazê-lo e o farão de acordo com os seus interesses” (REIS, 1992, p. 70). Para Reis,

Nas artes em geral e na literatura, que nos interessa mais de perto, cânon significa um perene e exemplar conjunto de obras – os clássicos, as obras-primas dos grandes mestres –, um patrimônio da humanidade (e, hoje percebemos com mais clareza, esta “humanidade” é muito fechada e restrita) a ser preservado para as futuras gerações, cujo valor é indisputável. (REIS, 1992, p. 70).

Dentro dos *fandoms*, a noção de cânone está relacionada a questões opostas ao que é instituído academicamente e literariamente, pois o que os fãs consideram como cânone não é o mesmo que os grandes estudiosos literários consideram. Por isso, é comum para fãs e, mesmo, aceitável modificações e transformações – lembremos que para eles as obras que admiram são abertas – dentro das histórias originais. Um exemplo disso, são as tramas que envolvem os pares românticos que são, comumente, as mais publicadas e lidas, e, geralmente, são uma forma que os fãs encontraram de reformular o que eles consideram como um ponto positivo ou negativo da história original, como, por exemplo a separação entre Edward Cullen e Bella Swan no segundo livro da saga *Crepúsculo*, ou ressaltar relações que quase não receberam destaque no original, como é o caso do casamento entre Aragorn e Arwen em *O Senhor dos Anéis*, de J. R. R. Tolkien. É interessante notar que a noção de cânone, nos *fandoms*, é a mesma defendida em pesquisas, críticas e estudos especializados. Há uma discussão entre os leitores para saber o que eles consideram cânone, mesmo dentro do que conhecem como universos alternativos, e o que não é cânone. Alguns sites, como o Sugar

¹⁵No original: “Fanfic (...) refers to works derived from other works currently protected as intellectual property, but not explicitly authorized and not commercially published”.



Quill¹⁶, dedicado à publicação de *fanfictions* da saga *Harry Potter*, não aceitam a publicação sobre, por exemplo, romances entre os personagens Harry e Hermione por compreenderem que não há nada nos originais que corrobore tal interpretação. Os *websites* brasileiros, em geral, não apresentam esse tipo de restrição, permitindo a alteração de quaisquer dados que o autor deseje fazer em relação às publicações originais.

Provocar mudanças nos pares ou mesmo nos eventos do enredo original (tanto de livros quanto adaptações em filme) torna-se alvo de discussão nas comunidades. Em números, as *fanfictions* com alterações drásticas no enredo (comumente chamados de “Universos Alternativos”, identificados pela sigla de AU em inglês) são as mais publicadas, lidas e compartilhadas nos *websites* e comunidades. Por outro lado, existem os fãs que optam por preservar os originais e evitam as mudanças de personalidade ou de ambiente. Vargas comenta esse fato: “Os defensores do cânone, como a autora e *webmistress* Scila, que se declarou pró-cânone em sua entrevista ao Profeta Corvinal, entram em choque com outros autores que se caracterizam por uma maior liberdade criativa em relação aos originais” (VARGAS, 2005, p. 22).

Há centenas de *fanfictions* com os mesmos pontos reescritos à maneira do leitor-autor, e muitos fazem sucesso justamente por manipular os fatos e as personagens não da mesma forma que, por exemplo, Stephenie Meyer faz no original. Muitos fazem tanto sucesso que resolvem retirar a história do ar e publicá-la em forma de livro.

Neste momento em que centenas de autores resolvem retirar suas ficções de fãs do ar para reescrevê-las novamente, algumas vezes apenas trocando de nome, ocorre uma inversão de valores que provoca crítica dentro das próprias comunidades. Muito antes, ainda dentro do *fandom* da saga *Harry Potter*, a iraniana Cassandra Claire escrevia *Os Instrumentos Mortais* com as personagens da saga do bruxo, até que um dia anunciou que tiraria a história do ar para ser publicada. Meses depois de retirar do ar não apenas essa, mas todas as outras histórias que escreveu e apagar seu perfil como *ficwriter*, houve a publicação de *Cidade dos Ossos* em livro (como formato brochura e *e-book*), e durante o período de sete anos, de 2007 a 2014, a autora, sob o nome Cassandra Clare, publicou mais cinco para formar a saga *Os Instrumentos Mortais*¹⁷, cujo primeiro livro foi transformado em filme sem muito sucesso em 2014. Desde então, vários leitores-autores têm feito o mesmo¹⁸. Isto é chamado dentro dos *fandoms* de “*Pull to Publish*” (doravante P2P). Essa ação tornou-se centro de controvérsias nos últimos cinco anos, pois os autores de algumas *fanfictions* estão se valendo da gratuidade, da acessibilidade e disponibilidade dos *fandoms* para se promoverem no meio literário e cinematográfico. O website *Twilight Fanfiction Recommendations*¹⁹, atualizado constantemente, em outubro de 2015 já contabilizava 303 títulos de livros que antes foram publicados como *fanfictions*, apenas da saga *Crepúsculo*. De certa forma, fãs têm uma atividade espontânea e sem fins lucrativos, por outro há uma oportunidade de lucrar com algo que já foi publicado anteriormente e pode tornar-se mais conhecido num grupo muito maior que o *fandom*.

¹⁶ Website americano dedicado à *fanfictions* de *Harry Potter* ativo de janeiro de 2001 a outubro de 2008. Disponível em: <<http://www.sugarquill.net/index.php?action=faq/>>. Acesso em 01 de outubro de 2015.

¹⁷ Por ordem de publicação: *Cidade dos Ossos* (2007), *Cidade das Cinzas* (2008), *Cidade de Vidro* (2009), *Cidade dos Anjos Caídos* (2011), *Cidade das Almas Perdidas* (2012), *Cidade do Fogo Celestial* (2014).

¹⁸ Neste sítio, é possível ver a lista constantemente atualizada de *fanfictions* retirados do ar e publicados: <<http://twifanfictionreccs.com/published-fics/>>. Acesso em 22 de janeiro de 2015.

¹⁹ Disponível em: <<http://twifanfictionreccs.com/>>. Acesso em: 20 de outubro de 2015.



A *fanfiction Master of The Universe*²⁰ (doravante MoTU), escrito entre agosto de 2009 e março de 2011, é um exemplo para se entender como acontece o caso de apropriação de sucesso tanto nas telas do computador quanto em formato livro, fama que pode ser observada pelo número de comentários postados pelos leitores e que, de certa forma, serve como indicador para o número de acessos. A ficção de fã, escrita pela *ficwriter* conhecida pelo pseudônimo Snowqueen'sIcedragon, teve 178 capítulos e mais de cinquenta mil comentários na Internet, e em março de 2011 foi retirada do ar para a publicação da mesma história reescrita em três livros. A *ficwriter* recebeu mais de cinquenta mil comentários de leitores durante o período e escreveu apenas mais uma história completa antes de “aposentar” o perfil de autora de *fanfiction* e criar o de autora de romance E. L. James.

Em março de 2011, a *ficwriter* anunciou na nota de autora do capítulo 111 os planos de reescrever e publicar a história, já conhecida pelo público da Internet e leitores da Saga Crepúsculo, pela editora do site de *fanfictions* The Writers Coffee Shop. Para que isso acontecesse, a autora precisou retirar do ar parte da história e deixou no ar apenas três capítulos, retirando-os pouco a pouco até terminar de completar a trama. O sucesso da propaganda virtual pelos antigos leitores na época do lançamento do livro impresso e virtual (publicado primeiramente pela TWCS e depois pela editora britânica Vintage Books) reacendeu a questão de usar a escrita de fã para o próprio sucesso. Para muitos leitores virtuais, essa atitude foi vista como “gananciosa”, pois a autora se aproveitou dos fãs e do sucesso na internet para lançar a mesma publicação, que antes era de gratuita, para ganhar dinheiro. Além dessa questão, a escritora passou a incentivar outros leitores a denunciarem os casos de traduções de fãs do próprio livro ou as pessoas que compartilhassem o texto que antes era de livre circulação dentro da comunidade. O que antes era de graça passou a ter um controle maior sob alegação de que infringia direitos autorais.

Considerações finais

O que se percebe também é que popularização de um produto de fã dentro de um *fandom* leva o criador (*ficwriter*, tradutor e/ou fanartista) a ter um reconhecimento a partir de determinados “valores” advindos de seu esforço. Isso significa que o fã passa a ter fãs, e naturalmente com qualquer dublagem, tradução ou *fanfiction* ele recebe apoio, comentários e críticas em fóruns. O reconhecimento dentro da própria comunidade é apontado por Miranda que usa como exemplo a *fanfiction*:

Para este público de leitores e para muitos jovens, por exemplo, a *fanfic* (ficção de fã) tem tanta importância quanto um texto impresso. Muitos autores de *fanfics* já conseguem ter seus nomes reconhecidos nessas comunidades e suas obras servem de modelo e inspiração para outros leitores. Estes textos assumem, no *fandom*, uma dimensão de “clássico”, paralela às obras dos autores renomados da literatura universal. (MIRANDA, 2009, p. 6).

²⁰ Uma expressão em inglês que faz referência às pessoas extremamente ricas, chamadas em português como “donos do mundo”.



Com esta afirmação de Miranda (2009) vemos que no meio virtual dos *fandoms* há também uma hierarquia de valor e gosto estético, o que nos remete à noção de campo de Bordieu: a partir dessas hierarquia, esses campos têm suas próprias regras e princípios. São definidos a partir dos conflitos e tensões no que diz respeito à sua própria delimitação e construídos por redes de relações. Vale ressaltar que essas delimitações de certa forma sempre existiram no ambiente virtual, onde se valoriza o “original” e as produções de fãs, principalmente aquelas que são mais trabalhadas e possuem melhor qualidade.

Assim como o ponto dos direitos autorais, as questões que envolvem as histórias escritas por fãs e sua gratuidade no meio virtual e, posteriormente, em alguns casos retiradas do “ar” para publicação impressa e com fins lucrativos ainda são desconhecidas. Sabemos que tudo é reescrita e releitura, porém com a mudança de suporte de um meio para outro destacam-se as diferenças entre público e mercado, como alertou Lefevere (2007) a respeito da prática de escrita e reescrita de histórias literárias. O estudo e análise da escrita de fãs, as *fanfictions*, nos mostra o quanto as mudanças de nosso tempo são rápidas e significativas, a tal ponto que não é mais possível diferenciar os limites que separam autores, produtores, leitores, tradutores, pois eles agora, no meio virtual, são o mesmo indivíduo.

REFERÊNCIAS

AYLWARD, E. T. El Ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha. 2003. In: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 2003. p. 262-264. Disponível em: <<http://www.h-net.org/~cervantes/csa/bcsas03.htm>>.

_____. The Crucible Concept: Thematic and narrative patterns in Cervantes' Novel. In: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 1999. Disponível em: <<http://www.h-net.org/~cervantes/csa/artics00/davis.pdf>>.

BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor de Quixote. In: *Ficções*. São Paulo: Globo, 1999.

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de La Mancha* – Volume 2. Tradução de Visconde de Castilho e Azevedo. São Paulo: LP&M, 1997.

CHARTIER, Roger. A prensa e suas fontes – Dom Quixote na oficina de impressão. In: *Inscrever e Apagar*. Tradução de Luzmara Curcino Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2006, p. 85-128.

COMPAGNON, Antoine. *O Trabalho da Citação*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.
EINSENBURG, Daniel. Cervantes, Lope e Avellaneda. In: *Estudios Cervantinos*. Barcelona: Sirmio, 1991, p. 119-141.

IFFLAND, James. Do we really need to read Avellaneda? In: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 2001, p. 67-83. Disponível em: <<http://www.h-net.org/~cervantes/csa/bcsas01.htm>>. Acesso em: abril/2016.



JUAN-NAVARRO, Santiago. Atrapados en la galeria de los espejos: Hacia una poética de la lectura en 'Pierre Menard' de Jorge Luís Borges. Selected Proceedings of the 39th Annual Mountain Interstate Foreign Language Conference. Clemson, South Carolina – 28-30 de setembro de 1989. Disponível em: <https://www.academia.edu/2501296/Atrapados_en_la_galer%C3%ADa_de_los_espejos_Hacia_una_po%C3%A9tica_de_la_lectura_en_Pierre_Menard_de_Jorge_Luis_Borges/>. Acesso em: 01 de julho de 2015.

LEFEVERE, André. *History, Culture, Translation*. Nova York: Routledge, 1992.

_____. *Tradução, Reescrita e Manipulação da Fama Literária*. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Florianópolis: EDUSC, 2007.

LIMA, Luis Costa. Prefácio à primeira edição – O leitor demanda (d)a Literatura. In: _____. (Org.). *A Literatura e o Leitor: Textos de Estética da Recepção*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 37-66.

MARTÍN, Adrienne L. Humor and Violence in Cervantes. In: *The Cambridge Companion to Cervantes*. 2002. p. 160-185.

MIRANDA, Fabiana M. Fandom: um novo sistema literário digital. In *Hipertextus* (UFPE). Número 3, Jun. 2009. Disponível em: <<http://www.hipertextus.net/volume3/Fabiana-Moes-MIRANDA.pdf>>. Acesso em: setembro de 2015.

POSSENTI, Sírio. *Reescrita de Textos*. Campinas (SP): Unicamp, 2008.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luís (org). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SCHWABACH, Aaron. *Fanfiction and Copyright*. Thomas Jefferson School of Law. San Diego, Califórnia, 2008.

SEARS, Theresa Ann. De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda. [crítica]. Revista Cervantes Volume XXI, N. 2, Outono 2001. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cervantes-bulletin-of-the-cervantes-society-of-america--1/html/02794074-82b2-11df-acc7-002185ce6064_19.html>. Acesso em: 12 de junho de 2014.

SHUPING, REN. Translation as Rewriting. In: *International Journal of Humanities and Social Science*. Vol. 3. N. 18; Out. 2013. Disponível em: <http://www.ijhssnet.com/journals/Vol_3_No_18_October_2013/6.pdf>. Acesso em: maio/2016.

VARGAS, Maria L. B. *O Fenômeno Fanfiction: Novas leituras e escrituras em meio eletrônico*. Passo Fundo (RS): UPF Editora, 2005.

Recebido em 20/11/2016
Aprovado em 28/12/2016