



CENTENÁRIOS NA AMÉRICA LATINA

Nº32 | 6-2015

CADERNOS DE
LITERATURA COMPARADA

REVISTA DO INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA

FICHA TÉCNICA

TÍTULO

CADERNOS DE LITERATURA COMPARADA – 32
CENTENÁRIOS NA AMÉRICA LATINA

Junho 2015

PROPRIEDADE E EDIÇÃO

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA

[WWW.ILCML.COM](http://www.ilcml.com)

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

VIA PANORÂMICA, S/N

4150-564 PORTO

PORTUGAL

E-MAIL: ilc@letras.up.pt

TEL: +351 226 077 100

CONSELHO DE REDAÇÃO DOS CADERNOS

DIRECTORES

ANA PAULA COUTINHO

GONÇALO VILAS-BOAS

JOANA MATOS FRIAS

ORGANIZADORES DO Nº 32

JOANA MATOS FRIAS

ASSISTENTE EDITORIAL

LURDES GONÇALVES

DESIGN GRÁFICO

FUSELOG: www.fuselog.com

PERIODICIDADE

SEMESTRAL

VERSÃO ELECTRÓNICA

ISSN 2183-2242

COLABORADORES NESTE NÚMERO

ARNALDO SARAIVA

ALEXEI BUENO

FERNANDO MORAES GEBRA

FERENDO RUIZ PEREZ

GEICE PERES NUNES

ISABEL ARAÚJO BRANCO

JASMIN WROBEL

LUCA ARGEL

MAFALDA BARBOSA

MAFALDA SOFIA GOMES

MATILDE VIEIRA

MIGUEL FILIPE MOCHILA

PATRICIA LINO

RUI LAGE

SILVIA HIRIART

SONIA MICELI

SUNAMITA COHEN

O Acordo Ortográfico utilizado neste volume é de inteira responsabilidade dos autores dos textos.

© INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA, 2015

Esta publicação é desenvolvida e financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do do Programa Estratégico “UID/ELT/00500/2013” e por Fundos FEDER através do Programa Operacional Fatores de Competitividade –COMPETE “POCI-01-0145-FEDER-007339”.



ILCML

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA
MARGARIDA LOSA



UID/ELT/00500/2013



POCI-01-0145-FEDER-007339



APRESENTAÇÃO

No campo literário e artístico, a abertura do século XXI tem sido particularmente rica em efemérides, quer a nível nacional quer a nível internacional. Se esta voracidade de celebrações se justifica muito particularmente por nos últimos anos se terem festejado os centenários de estreia da grande maioria dos autores modernistas e vanguardistas das primeiras gerações, bem como do lançamento de publicações periódicas e em livro incontornáveis para os rumos da arte e da literatura ocidentais do século XX, o certo é que esses primeiros anos do século passado foram também os anos do efectivo nascimento de alguns dos vultos mais decisivos da arte e da literatura pós-modernistas.

Assim, entre 2013 e 2014, ao mesmo tempo que se comemoravam os centenários de importantes acontecimentos editoriais dos modernismos dos vários países europeus e americanos, a literatura latino-americana vivia também a festa de celebração dos 100 anos do aparecimento de artistas como Vinicius de Moraes (Brasil), Adolfo Bioy Casares (Argentina), Julio Cortázar (Argentina), Nicanor Parra (Chile) e o Prémio Nobel da Literatura Octavio Paz (México). Procurando repensar fronteiras entre os diversos sistemas literários nacionais de língua portuguesa e espanhola, mas procurando sobretudo problematizar essas fronteiras a partir das solicitações interartísticas, intermediais, intertextuais e interdiscursivas que as obras de cada um destes cinco autores tão insistentemente suscitaram e continuam a suscitar, os ensaios que se seguem visam proporcionar uma reflexão crítica renovada sobre as obras dos homenageados, mas também um debate mais alargado sobre a literatura latino-americana do século XX, bem como sobre a sua presença e importância na cultura e na literatura em língua portuguesa.

A partir deste propósito comparatista, o leitor poderá encontrar estudos consagrados aos vários interesses de Vinicius de Moraes, da expressão musical ao cinema, estudos dedicados ao também muito amplo leque de interesses de Julio Cortázar, com especial destaque para o *jazz*, a par de reflexões mais circunscritamente orientadas no sentido da análise intertextual ou interdiscursiva, onde as obras dos vários autores se enriquecem à luz do equacionamento crítico das suas correlações com géneros, textos e/ou obras oriundos de outros sistemas literários, pois todos eles são exemplos emblemáticos de como a Literatura quer e sabe estender, nos termos do próprio Vinicius, «as fronteiras da pátria muito além do limite dos tratados».

Joana Matos Frias

Guerra Junqueiro e Júlio Dantas Mestres (quem diria) de Vinicius de Moraes

Arnaldo Saraiva

Universidade do Porto

Resumo: Nascido em 1913, Vinicius de Moraes fez a sua formação cultural e literária no Rio de Janeiro, em tempo de afirmação e efervescência modernista, que levou alguns modernistas a preconizar a ruptura com os “mestres do passado” (Mário de Andrade), com as Academias e com os portugueses. Curiosamente, o poeta foi então marcado – e não disfarçaria, nem ocultaria essas marcas – pela leitura de obras de dois portugueses, um verdadeiro “mestre do passado”, Guerra Junqueiro, falecido em 1923, e outro o mais notório académico de várias décadas (nascera em 1876 e faleceu em 1962), que suscitou o retumbante “manifesto anti-Dantas” do modernista Almada Negreiros. Mas já se sabe que no mundo da criação literária e artística as mais proclamadas regras das escolas ou as mais excitantes modas nunca se impõem tanto que não permitam o aparecimento de obras e autores de qualidade que, por experiência própria, incluindo a de leituras, ou por gosto, no todo ou em parte as contrariem.

Palavras-chave: Vinicius de Moraes; Guerra Junqueiro; Júlio Dantas; modernismo brasileiro; modernismo português; influências

É bem conhecida a passagem do bem conhecido “Samba da Bênção” em que Vinicius de Moraes diz (e em registo sonoro fala, não canta): “A vida é a arte do encontro / Embora haja tanto desencontro pela vida”.

Pois Vinicius queria ser e era um “poeta do encontro” (1981: 49), como o definiu o seu amigo (desde 1942) Otto Lara Resende, que ele considerava “a pessoa mais inteligente”

(2007: 191) que conhecia, e que em dia feliz de 1956 o apresentou a António Carlos Jobim. Foi também Otto que prefaciou com argúcia o *Livro dos Sonetos*; mas antes desse prefácio já escrevera o texto de apresentação do primeiro LP de Vinicius (“ao vivo”), em que amplamente justificava a sua definição do “poetinha”, nomeando os vários encontros de que davam conta as suas canções: encontro consigo mesmo, com o outro, com sua cidade, com o próximo, com os amigos, com a mulher amada, com a mulher do povo, com o operário em construção; e “encontro da sensibilidade pessoal com o sentimento popular, da inspiração e da técnica pessoais com o ritmo e a inspiração gerais”, da mulher com o homem, das palavras com a música, de uma voz com todas as vozes.

Vários desses encontros poderiam justificar longos estudos. Mas aqui teremos de nos limitar a falar de dois dos seus “encontros, em Poesia”, como o próprio poeta os nomeou no início da primeira crónica, por sinal intitulada “Encontros”, que em 1940 publicou no carioca *Correio da Manhã*: “Meu primeiro encontro, em Poesia, depois de inelutáveis influências da juventude, foi o de Murilo Mendes” (Moraes 1981: 495).

Entre as “inelutáveis influências” estava a de seu pai. No poema “Auto-retrato” que destinou aos “Arquivos implacáveis” de João Condé, e que a TV Tupi divulgou em 1956, confessava Vinicius:

*Foi com meu pai, Clodoaldo
De Moraes, poeta inédito
Que aprendi a fazer versos
(Um dia furtei-lhe um
Para dar à namorada) (idem: 14)*

Um verso – ou um poema; porque numa entrevista a *O Estado de S. Paulo*, de 18 de Fevereiro de 1979, não é de um verso que fala, mas de um poema desencantado entre os papéis do pai, e que, confessou, deu a uma namorada como se fosse da sua autoria: “Eu devia ter uns 13 ou 14 anos. Era uma égloga” (Resende 2007: 198-199).

Na “Elegia na Morte de Clodoaldo Pereira da Silva Moraes, poeta e cidadão”, do livro *Nossa Senhora de los Angeles*, dirige-se em discurso directo ao pai, alude ao mesmo “furto”

como se fosse uma “dádiva” (“Poeta foste, e és, meu pai. A mim me deste / O primeiro verso à namorada. Furtei-o”), mas refere outras dádivas do pai (“Deste-nos pobreza e amor. / A mim me deste / A suprema pobreza: o dom da poesia, e a capacidade de amar / Em silêncio”) (Moraes 1981: 279; 280).

Neto de um historiador (Alexandre José de Mello Moraes), sobrinho de um poeta, cronista e folclorista (Mello Moraes Filho), o pequeno funcionário público, latinista e violinista Clodoaldo era, como o definiu o filho, um poeta “parnasiano com um pé no simbolismo” e, na opinião da filha Laetitia, “dono de uma boa cultura literária, excelente conhecedor da língua, tendo acumulado em sua memória uma infinidade de histórias e dados sobre tudo quanto havia” (*idem*: 27)... e numerosos poemas; poemas de brasileiros como o seu amigo Olavo Bilac e os seus quase coetâneos Guilherme de Almeida e Menotti del Picchia, mas também de portugueses, que “lia muito”, e não só em antologias.

Na já referida entrevista a *O Estado de S. Paulo* Vinicius confessou que o seu lirismo “estaria mais ligado a um fundo português”, acrescentando: “e tenho a impressão de que essa ligação é importante: Camões, a lírica dos trovadores, as baladas, para mim isso sempre foi muito importante” (Resende 2007: 204). Esta confissão, ou a verdade que contém, parece mais relevante quando se nota que Vinicius fez a sua estreia poética em 1933 com *O Caminho para a Distância*. Uma década depois da explosão modernista brasileira, que nalguns manifestos e nalgumas práticas se queria aportuguesa ou antiportuguesa, Vinicius afirmava naturalmente a importância da tradição lírica, antecipando-se ao que implícita e explicitamente defenderia uma dúzia de anos depois a chamada “geração de 45”. E não deixa de ser curioso que, nascido (em 1913) e formado em tempos modernistas, Vinicius tivesse sido marcado por dois escritores portugueses que os modernistas ironizaram ou hostilizaram: Guerra Junqueiro e Júlio Dantas, declaradas admirações de seu pai (*idem*: 16).

Mas a verdade é que Junqueiro se tornara muito conhecido e admirado no Brasil pelo menos depois da publicação, em 1877, de *A Fome no Ceará* – por sinal reeditado no Rio de Janeiro em 1924. *A Velhice do Padre Eterno e Finis Patriae* tiveram quase tanto sucesso no Brasil como em Portugal; e a *Marcha do Ódio* (1890), que a meu ver inspirou um poema

de Mário de Andrade (cujo *Clã de Jabuti*, segundo Tasso da Silveira, deveu muito a Junqueiro), foi não por acaso dedicado “À Colônia Portuguesa do Brasil”. No Rio Grande do Sul o pai do que seria importante poeta simbolista Alceu Wamosy, nascido em 1895, quis dar-lhe o nome de Junqueiro, o que este desaconselhou; no Ceará o grupo da Padaria Espiritual queria corresponder-se com ele; e outros lugares brasileiros justificavam as palavras que João de Barros escreveu no texto “Guerra Junqueiro e o Brasil” do livro *Sentido do Atlântico* (1921): “se há entre nós quem pretenda esquecer o prodigioso esplendor do génio épico e lírico de Junqueiro, no Brasil, tanto quanto eu sei e julgo, a admiração, a devoção é unânime” (Barros 1921: 92-93). Tendo em conta a amizade estreita entre o pai de Vinicius e Olavo Bilac também não podemos esquecer que na homenagem que em 1916 foi prestada em Lisboa ao autor de *Sagres* coube a Guerra Junqueiro a saudação do “príncipe dos poetas brasileiros” (Monteiro 1936: 60-61).

Assim, não é para estranhar que, por exemplo, no livro de estreia *O Caminho para a Distância* encontremos o poema “Minha mãe”, cujo primeiro verso é “Minha mãe, minha mãe, eu tenho medo” (Moraes 1981: 84), que não pode deixar de evocar o verso do poema inicial (“Aos simples”) de *A Velhice do Padre Eterno*: “Minha mãe, minha mãe!, ai que saudade imensa”; e parece óbvia a relação dos versos do mesmo poema “Canta a doce cantiga que cantavas / Quando eu corria doido ao teu regaço” com os versos junqueirianos do poema “Regresso ao lar” de *Os Simples*, livro em que Vinicius viu “o melhor” do lirismo do autor (*idem*: 495): “Canta-me cantigas para me embalar!”, “Como antigamente, no regaço amado, / (Venho morto, morto!...) deixa-me deitar!”. Outro exemplo: a terceira parte do poema “Sombra e luz” de *Poemas, Sonetos e Baladas* (1946) começa com o verso “Pela estrada plana, toc-toc-toc” (*idem*: 215) que é igual ao do começo do poema “A moleirinha”, igualmente de *Os Simples*.

Mas também não admira a relação de Vinicius com a obra de Júlio Dantas, que desde o início do séc. XX se tornara um dos escritores portugueses mais populares no Brasil, onde aliás o seu prestígio não sofreu os abalos que em Portugal provocaram não só o *Manifesto Anti-Dantas* de Almada mas também os numerosos ataques que Luís de Oliveira Guimarães inventariou (1963: 294-295). Em missões académicas ou oficiais (até por causa de

malfadados acordos ortográficos) Júlio Dantas esteve várias vezes no Brasil, onde na década de 40 chegaria a desempenhar as funções embaixador, colaborou em várias publicações brasileiras e, talvez para se vingar dos modernistas portugueses, como sugeriu João Alves das Neves (1963: 27), apressou-se a saudar num artigo de *O Primeiro de Janeiro* o livro pré-modernista *Juca Mulato* (1917) do futuro modernista Menotti del Picchia; esse artigo, lembrou Mário da Silva Brito, “contribuiu poderosamente para a consagração do poema” (1964: 84), de que passou a servir de prefácio nas numerosas edições que viria a ter. E Júlio Dantas voltaria anos depois a elogiar outro livro, *Martim Cererê* (1928), de outro modernista brasileiro, Cassiano Ricardo.

Vinicius terá começado a ler Júlio Dantas logo no Colégio Santo Inácio (Castello 1999: 55), que frequentou a partir dos 11 anos. E por várias vezes falou da importância que o polígrafo português teve na sua formação. Na já citada crónica “Encontros” confessou que, “discípulo ardente de Júlio Dantas”, escrevera “aos quatorze anos um poema chamado «Os Três Amores»” (*idem*: 495). Este “poema” era afinal uma “peça em verso”, como esclareceu em depoimento de 1967 para o Museu de Imagem e do Som: “Eu escrevi uma peça em verso, *Os Três Amores*, imitando Júlio Dantas” (Resende 2007: 26). Está-se mesmo a adivinhar que se tratava de uma imitação de *A Ceia dos Cardeais*, publicada em 1902 e nessa década e nas seguintes muito lida, representada e parodiada não só em Portugal mas também no Brasil.

Mas noutra crónica, “O aprendiz de poesia”, de *Para uma Menina com uma Flor*, depois de referir os seus plágios ou as suas dívidas juvenis a poetas como Castro Alves, Bilac, Guilherme de Almeida, Menotti (“deu-me seu *lorgnon*, seus crachás, seu jucumulatismo”), teve este desabafo: “Descia de Antero a Júlio Dantas, perpetrando ceias, desvendando seios, ai de mim!” (*idem*: 607).

Será sem dúvida interessante o estudo do que na poesia de Vinicius denuncie leituras de autores portugueses, e em especial do autor de *Nada* (1896) e de *Sonetos* (1916), cuja obra é, como a do brasileiro, marcada pela obsessão da relação amorosa e do “eterno feminino”. Disso e da “presença” de Vinicius em Portugal nos ocuparemos noutra oportunidade.

(Fragmento da conferência de abertura do Colóquio “Meu Tempo é Quando: Nos 100 anos de Vinicius de Moraes” realizado na Faculdade de Letras da Universidade do Porto nos passados dias 18 e 19 de Outubro de 2013).

Bibliografia

- Barros, João de (1921), *Sentido do Atlântico*, Paris-Lisboa, Livrarias Aillaud e Bertrand.
- Brito, Mário da Silva (1964), *História do Modernismo Brasileiro: I*, 2ª ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- Castello, José (1999), *Vinicius de Moraes O Poeta da Paixão – Uma Biografia*, 2ª ed., S. Paulo, Companhia das Letras.
- Guimarães, Luís de Oliveira (1963), *Júlio Dantas, uma Vida, uma Obra, uma Época*, Lisboa, Romano Torres.
- Monteiro, Mário (1936), *Bilac e Portugal*, Lisboa, Agência Editorial Brasileira.
- Moraes, Vinícius (1981), *Poesia Completa e Prosa*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar.
- Neves, João Alves das (1963), *Temas Luso-Brasileiros*, S. Paulo, Conselho Estadual de Cultura.
- Resende, Otto Lara (2007), *Vinicius de Moraes – Encontros*, Rio de Janeiro, Azougue Editorial.

Arnaldo Saraiva é professor emérito da Universidade do Porto, de cuja Faculdade de Letras foi professor, tendo também ensinado na Universidade da Califórnia em Santa Barbara (1978-1979), na Universidade de Paris – Sorbonne Nouvelle (1993-1994) e na Universidade Católica Portuguesa-Porto (2003-2009).

Foi membro da direcção da Cooperativa Árvore, presidente do Conselho Geral do Boavista Futebol Clube, fundador do Centro de Estudos Pessoaanos, presidente da Fundação Eugénio de Andrade, cronista colaborador da Radiotelevsão Portuguesa e da Radiodifusão Portuguesa e ator em filmes de Luís Galvão Teles, António Reis, Saguenail e Joaquim Pinto. Autor de extensa bibliografia, entre os seus livros (ensaio, poesia, crónica e tradução) incluem-se: *Literatura Marginalizada* (2 vols., 1975 e 1980); *Bilinguismo e Literatura* (1975); *Fernando Pessoa e Jorge de Sena* (1981); *In* (poemas, 1983); *O Modernismo Brasileiro e o Modernismo Português* (1986; 3ªed., 2015); *O Livro dos Títulos* (1992); *Fernando Pessoa Poeta-Tradutor de Poetas* (1996); *Introdução à Poesia de Eugénio de Andrade* (1995); *O Sotaque do Porto* (1996); *Conversas com Escritores Brasileiros* (2000); *Folhetos de Cordel e Outros da minha Coleção* (2006); *Poesia de Guilherme IX de Aquitânia* (2008); *Augusto dos Santos Abranches, Escritor e Agitador Cultural em Portugal, em Moçambique e no Brasil* (2013); *O Génio de Andrade* (2014); *Dar a Ver e a se Ver no Extremo – O Poeta e a Poesia de João Cabral de Melo Neto* (2014); *Os Órfãos do Orpheu* (2015).

Vinicius de Moraes e o Cinema

Alexei Bueno

Poeta

Resumo: O artigo trata da longa e apaixonada relação do poeta brasileiro Vinicius de Moraes com a arte cinematográfica, como participante do debate histórico entre o Mudo e o Falado no final da década de 1920, no momento da eclosão deste, como crítico militante de grande importância na imprensa de seu país, como roteirista, bem como descreve suas relações pessoais com grandes nomes do cinema brasileiro e mundial, tais quais Maria Falconetti, Mário Peixoto, Marcel Camus, Orson Welles ou Glauber Rocha.

Palavras-chave: Vinicius de Moraes, poesia, cinema, Eisenstein, Mário Peixoto

Résumé: Le sujet de l'article c'est la relation longue et passionnée du poète brésilien Vinicius de Moraes avec l'art cinématographique, sa participation dans la querelle du cinéma muet e du parlant, au évènement du dernier, son action comme critique militant du cinéma, avec grande présence dans la presse brésilienne, aussi bien que sa relation directe avec des grands noms du cinéma brésilien et mondial, Maria Falconetti, Mário Peixoto, Marcel Camus, Orson Welles ou Glauber Rocha.

Mots-Clés: Vinicius de Moraes, poésie, cinéma, Eisenstein, Mário Peixoto

Ao nascer, no dia 19 de outubro de 1913, no então bucólico bairro carioca da Gávea, Marcus Vinicius de Moraes, o futuro poeta Vinicius de Moraes, ou simplesmente Vinicius para todos os brasileiros, chegava ao mundo num momento que poderíamos chamar de adolescência do Cinema, arte que seria uma das fascinações máximas de toda a sua vida. Se o seu belo nome romano nos remete a muitos personagens de filmes épicos passados na

Antiguidade clássica, em sua grande maioria italianos - o famoso gênero *peplum* que faria a fortuna da *Cinecittà* -, o ano de seu nascimento, 1913, marcava literalmente a maioridade do cinema, ao menos como invenção, pois nele completaram-se os dezoito anos da imortal sessão de 28 de dezembro de 1895, no *Grand Café*, esquina do Boulevard des Capucines com a Rue Scribe, em Paris.

Nossos olhos, saturados desde a primeira infância pela imagem em movimento, prejudicam um pouco nosso entendimento do que significou tal revelação para os que lá estavam presentes, e isso ainda a muita distância da transformação de um simples processo tecnológico numa arte que a nenhuma outra se assemelhava, a única arte que a Humanidade de facto viu nascer, a música da luz, *la musique de la lumière*, na definição insubstituível de Abel Gance. Nos jornais que logo em seguida divulgaram a sessão histórica é que podemos avaliar o impacto do primeiro encontro do olhar humano com a fixação do movimento, especialmente nessa resenha anônima que ficaria célebre, publicada dois dias mais tarde em *La Poste*:

É a própria vida, é o movimento vivo que se vê no cinematógrafo. A fotografia deixou de fixar a imobilidade. Ela agora perpetua a imagem do movimento. Quando esses aparelhos estiverem ao alcance do público, quando todos puderem fotografar aqueles que lhes são caros não mais numa forma imóvel, mas em pleno movimento, em plena ação e nos seus gestos familiares, a morte deixará de ser absoluta.

As origens do poeta vinham da prestigiosa família Mello Moraes, que contava com pelo menos dois nomes muito conhecidos, o historiador baiano Alexandre José de Mello Moraes, um grande descobridor de documentos preciosos e valiosas fontes primárias no Segundo Império, ainda que muito criticado pela sua falta de método, e o seu filho, o médico, poeta, cronista, historiador e folclorista Mello Moraes Filho. Mello Moraes Filho, autor de obra muito vasta, foi poeta abolicionista tardio – aliás, muito mau poeta –, admirável cronista do Rio de Janeiro, com diversos títulos insubstituíveis, e folclorista notável, se bem que nesse campo tenham-no acusado de ser ainda mais caótico e destituído de método do que seu pai. Uma conhecida anedota afirma que, quando reunia material para

a sua obra *Festas e tradições populares do Brasil*, um amigo lhe teria narrado uma dança folclórica, dele desconhecida, existente no Estado de Alagoas, ao que ele, muito agradecido, afirmou que a publicaria como sendo de Mato Grosso, pois de Alagoas ele já tinha muita coisa, e quase nada daquele Estado. Verídica ou não, essa e outras narrativas comprovam a existência de um espirituoso anedotário a respeito dos ascendentes do poeta carioca.

Naquele ano de 1913 o cinema assistia ao fim da carreira de seu primeiro criador, o genial Georges Méliès, que no mês de maio lançara seu último filme, testamento de sua intensa e irrepetível poesia, *Le voyage de la famille Bourrichon*, abandonando para sempre a arte que ajudara a criar. Na Suécia, Victor Sjöström filmava *Ingeborg Holm*, um dos marcos iniciais da sua obra monumental. Do outro lado do Atlântico David Wark Griffith – essa espécie de Bach do Cinema – filmava seu primeiro longa-metragem, *Judith de Bethulia*, ao qual logo se seguiria *A consciência vingadora*, filme no qual o uso da fusão, tão característico do futuro cinema alemão e nórdico, vinha se unir magistralmente ao paralelismo conflitual que ele levaria ao apogeu, pouco depois, com *O nascimento de uma nação*, em 1915, e *Intolerância*, em 1916. Do lado de fora do berço do poeta, ou, como no verso de Walt Whitman que gera a imagem recorrente que abre, pontua e encerra *Intolerância*, “*out of the cradle endlessly rocking*”, a curiosidade científica de 1895 se aproximava do seu incontornável destino de grande arte.

Aos três anos de idade, em 1916, a família Moraes se muda da Gávea para o bairro bem mais central de Botafogo. Na entrada dos anos 20 dois factos vêm reforçar a atração do futuro poeta pelo sagrado, pelo transcendente, que sempre o seguirá, mas de maneira crescentemente interiorizada. Aos sete anos, ele é “batizado” na Maçonaria, por desejo de seu avô materno Antônio Burlamaqui dos Santos Cruz, cerimônia que lhe causa forte impressão. Aos onze anos, em 1924, matricula-se no Colégio Santo Inácio, dos jesuítas, um dos mais tradicionais da cidade, e ninguém passa por um colégio jesuíta impunemente.

Durante toda essa década podemos dizer que sua vida corre em paralelo com o mais alto momento da arte cinematográfica, aquele que se inicia na segunda metade dos anos de 1910 com os monumentos da escola americana e sueca, para lentamente se diluir nos primórdios da década de 1930, pouco depois do evento do cinema falado. Uma floração de

tal pujança só encontraria paralelo na dos anos de 1960, que, ainda assim, não a supera. De facto, lembrando de maneira muito aleatória, em 1919 Stiller filma *O tesouro do Senhor Arno* e Wiene realiza *O gabinete do Dr. Caligari*. Em 1920 Sjöström realiza *A carroça fantasma* e Griffith *Way down East*. No ano seguinte, 1921, surge *A Morte cansada*, de Fritz Lang e *Órfãs na tempestade*, de Griffith. Em 1922 Murnau realiza *Nosferatu*, Sjöström *Prova de fogo*, e Stroheim *Foolish wives*. Em 1923 Keaton lança *Nossa hospitalidade*, Abel Gance *La roue*, Stiller filma *A saga de Gunnar Hedes*, enquanto Stroheim assiste à mutilação de sua obra-prima *Greed*. Em 1924 Murnau filma *O último dos homens*, Lang as duas partes de *Os Nibelungos*, Stiller realiza *A saga de Gösta Berling* e Eisenstein estreia com *Greve*. 1925 assiste ao surgimento do *Encouraçado Potiônkim* de Eisenstein, de *Varieté*, de Dupont, de *A corrida do ouro* de Chaplin e de *Go West e Seven chances*, de Buster Keaton. 1926 dá ao mundo a impressionante seara em que encontramos *A Mãe*, de Pudovkin, *Napoleão*, de Abel Gance, *Fausto*, de Murnau, *A letra escarlata*, de Sjöström, *O estudante de Praga*, de Galeen. 1927 assiste à aparição de *O fim de São Petersburgo*, de Pudovkin, de *College* e *A General*, de Keaton, de *A aldeia do pecado*, de Olga Preobrajenskaia, de *Aurora*, de Murnau. De 1928 é a também espantosa floração que engloba *Outubro*, de Eisenstein, *Zvenigora*, de Dovchenko, *A queda da casa de Usher*, de Epstein, *O vento*, de Sjöström, *O herdeiro de Genghis Khan*, de Pudovkin, *A paixão de Joana D'Arc*, de Dreyer, *The cameraman*, de Keaton, *A marcha nupcial*, de Stroheim, *O circo*, de Chaplin, *A turba*, de King Vidor. 1929 é o ano de surgimento de *O velho e o novo*, de Eisenstein, de *Arsenal*, de Alexander Dovchenko, de *O homem da câmara*, de Vertov, de *A caixa de Pandora*, de Pabst, de *Hallelujah*, a obra-prima já falada de King Vidor, de *A nova Babilônia*, de Kozintsev e Trauberg. 1930, último ano da década gloriosa, vê a aparição de *A Terra*, de Dovchenko, *Sob os telhados de Paris*, de René Clair, *L'Âge d'Or*, de Buñuel, assim como 1931 dá ao mundo *M, o Vampiro de Düsseldorf*, de Lang, *Tabu* de Murnau, *Luzes da cidade*, de Chaplin, *Vampyr*, de Dreyer, *Limite*, de Mário Peixoto, no Brasil, e o monumental e inacabado *Que viva México!*, de Eisenstein.

Apesar de longa e fastidiosa, tal lista está plena de omissões, mas consideramo-la importante na análise da paixão de Vinicius de Moraes pelo cinema, pois todos os filmes que acabamos de mencionar, entre os quais se encontram muitas das obras máximas não só do

cinema como da arte no século XX, surgiram no estreito período que vai dos seis aos dezoito anos de idade do poeta. Impossível para alguém de sua sensibilidade, exceto nos casos de ignorância do que ocorria na Sétima Arte – coisa nada incomum, aliás, em literatos – ou de idiossincrasia grave, ficar indiferente perante tudo isso.

É justamente em 1930, término dos inigualáveis Anos 20, que Vinicius entra para a Faculdade de Direito, em sua sede da Rua do Catete, sem qualquer vocação para as leis. Lá, no entanto, conhece um grupo de intelectuais que terá grande influência sobre ele, especialmente Otávio de Faria, o futuro romancista da *Tragédia Burguesa* – o mais longo *roman fleuve* da literatura brasileira – emérito conhecedor de cinema. Cinco anos mais velho do que o poeta, de uma família tão rica quanto culturalmente influente, católico de direita, Otávio de Faria fazia parte de Chaplin Club, sendo mesmo seu membro mais importante ao lado de Plínio Sússekind Rocha, Cláudio Mello e Souza e Almir Castro. Se em política era conservador, em estética, e especialmente em estética cinematográfica, era justamente o contrário. O nome Chaplin Club representava não apenas uma homenagem ao autor de *A corrida do ouro*, como uma tomada de posição a seu favor no grande debate estético da época, o futuro do cinema silencioso com a chegada do falado, a partir de 1927, com *O cantor de jazz*. Sabidamente Chaplin, em cuja arte a pantomima representava um papel central, tanto quanto o seu evidente gênio dramático, posicionou-se frontalmente contra os *talkies*, enquanto os soviéticos, por exemplo, como exposto no manifesto assinado por Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov em 1928, assumiam a posição muito mais racional e frutífera de condenar apenas o uso servilmente realista do som, que poderia levar boa parte de uma grande arte a regredir a algo próximo ao teatro filmado.

É o que, de certa maneira, percebera, sem esquecer as diferenças essenciais entre as duas artes, o grande Aquilino Ribeiro, ao comentar o que chamava de “crise do cinema”, em crônica publicada na *Ilustração* de 1º de agosto de 1929:

Na América, para combater o crescente retraimento do público, criou-se o filme sonoro. Ficou coisa tão sincrônica e perfeita como o teatro: mais do que cena, possui o movimento sem limitação do espaço e a mutabilidade contínua do meio.

Entre 1928 e 1930, ano de que tratamos, o Chaplin Club publicou o jornal *O Fan*, no qual Otávio de Faria publicou uma série de artigos, do maior interesse, sobre todas essas questões. Outro grande amigo seu, e espiritualmente ligado ao clube, era Mário Peixoto, que no mesmo último ano de circulação da revista realizava, na pequena cidade fluminense de Mangaratiba, o seu único filme, *Limite*, obra-prima do cinema mudo brasileiro e universal. Por intermédio de Otávio de Faria, seu colega de infância no Colégio Zaccaria, Mário Peixoto tornou-se também amigo próximo de Vinicius. Infelizmente, a valiosa série de artigos de Otávio de Faria em *O Fan* não foi até hoje reunida em livro, havendo ele publicado, sobre o tema, apenas o curto ensaio *Significação do Far West*, em 1952, e uma admirável *Pequena introdução à História do Cinema*, em 1964.

No ano de 1933, estimulado por Otávio de Faria, Vinicius de Moraes publica seu primeiro livro, *O caminho para a distância*, pela Schmidt Editora, do também católico militante e poeta Augusto Frederico Schmidt. Três anos depois, em 1936, o cinema entre profissionalmente na sua vida, ao substituir o escritor Prudente de Moraes, neto, no cargo de representante do Ministério da Educação e Saúde junto à Censura Cinematográfica. Já então um poeta reconhecido, é durante a Guerra, em 1941, que inicia a sua atuação como crítico de cinema, no jornal carioca *A Manhã*. No ano seguinte, ano em que o Brasil declara guerra ao Eixo, após mais de dois mil brasileiros terem perdido a vida em naufrágios de navios mercantes torpedeados por submarinos alemães que faziam o bloqueio do Atlântico, Vinicius dará início a um tardio e fascinante debate sobre a já velha questão de cinema silencioso e do cinema falado, uma polêmica treze anos posterior à polêmica mundial sobre tal tema.

Era o momento em que Orson Welles estava no Brasil, para lá enviado, tal como Walt Disney, durante a vigência da célebre Política da Boa Vizinhança. Mundialmente famoso pelo seu genial *Cidadão Kane*, lançado no ano anterior, Welles se aproximaria muito de Vinicius de Moares, enquanto tentava terminar seu documentário de longa metragem *It's all true*, que inacabado ficaria, projeto sabotado pelo estúdio – mais ou menos como acontecera com *Que viva México!* doze anos antes –, não só pelos custos da produção como pelas bebedeiras homéricas de Orson Welles, inclusive a mais lendária entre elas, quando, após

ter sido deixado, por telefone, pela sua bela namorada mexicana Dolores del Río, atirou todos os móveis do seu quarto no hotel Copacabana Palace pela janela, caindo todos eles na piscina. Outra figura lendária do cinema mundial que se encontrava no Rio de Janeiro naquele momento, exilada pela guerra, era Maria Falconetti, a imortal atriz de *A paixão de Joana D'Arc*, de Dreyer, que morreria quatro anos depois, quase esquecida, em Buenos Aires.

O artigo que abre a produção de Vinicius como crítico de cinema em *A Manhã*, em agosto de 1941, na verdade uma mistura de manifesto com profissão-de-fé, de curiosa recusa a um outro cinema que desde 1929 já dera perfeitas obras-primas com um culto chapliniano quase religioso, é da maior importância para a compreensão da sua visão da Sétima Arte e de todas as metamorfoses de sua produção posterior no mesmo campo:

CREDO E ALARME

Creio no Cinema, arte muda, filha da Imagem, elemento original de poesia e plástica infinitas, célula simples de duração efêmera e livremente multiplicável. Creio no Cinema, meio de expressão total em seu poder transmissor e sua capacidade de emoção, possuidor de uma forma própria que lhe é imanente e que, contendo todas as outras, nada lhes deve. Creio no Cinema puro, branco e preto, linguagem universal de alto valor sugestivo, rico na liberalidade e poder de evocação.

Creio nesse Cinema. Em qualquer outro, o que transige com o som, a palavra, a cor, não posso e não quero crer. Aos que me chamam de atrasado e intransigente direi que prefiro o meu atraso e intransigência à frivolidade com que acomodam as formas corruptas da vida e da arte. Aos que me acusarem de deslealdade para comigo mesmo por aceitar a responsabilidade de uma crítica de Cinema como hoje é feito - deturpado do seu melhor sentido pela mercantilização crescente - direi que ainda me resta uma esperança cega de vê-lo volver à origem, à Imagem em simples continuidade, ao jogo pródigo de sombras e claridades, ao ritmo interior, à Poesia que o fecunda, à Música que o envolve, à Pintura que o delimita, à Arquitetura que o constrói, à Palavra que o comenta, e que milagrosamente se ausentam para deixar vivo o que de exato se chama Cinema.

Nesse Cinema creio, só ele me satisfaz e só ele me parece conter em si de que acrescentar ao conhecimento. E creio em Chaplin, seu criador máximo, que com ele se confunde, identificação real do homem e do cineasta, grande exemplo de sinceridade humana e lealdade artística.

Chaplin é o Cinema: cenário, direção, ação, montagem. Não há dilemas.

*

Apresentando esta seção, não queria deixar em nenhum leitor uma impressão de incompatibilidade. Sou um apaixonado de Cinema. Só Deus sabe como gosto de uma boa fita, o prazer que me traz “ver Cinema”, discutir, ponderar, escrever, até fazer Cinema na Imaginação. Acho mesmo que só a Música traz-me uma tão grande sensação de plenitude e gratidão. Não vou aqui me gabar - mas vi *Luzes da cidade* mais de vinte vezes. Aliás, não seja por isso, porque Otávio de Faria viu mais de trinta.

Assim é que irei dizer a verdade. Quisera também criar uma atmosfera propícia ao Cinema, ajudar no que fosse possível e que por isso ninguém me levasse a mal. Mesmo porque, se levar, tanto pior.

No mesmo periódico, e no mesmo mês de agosto de 1941, Vinicius noticia, afastando-se totalmente do estilo místico e hierático do artigo anterior, o surgimento de outro clube de cinema, agora em São Paulo, o que, inarredavelmente, o conduz a lembrar-se do extinto Chaplin Club. Num estilo cheio de humor, tão de sua índole, ele acaba por citar o nome de Paulo Emílio Sales Gomes, que viria a ser um dos maiores críticos de cinema do Brasil, e que anos mais tarde fundaria a filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo, além de ter sido, quando vivia em França, um dos restauradores da obra-prima de Jean Vigo, *L'Atalante*, de 1934, e autor de sua biografia, até hoje a obra fundamental sobre o grande cineasta francês:

RECORDANDO O CHAPLIN CLUB

Conversando há pouco tempo com meu primo Prudente de Moraes, neto, perguntei-lhe se não sentia qualquer coisa que indicasse haver uma nova geração se formando para as letras do Brasil. Prudente considerou o problema, se recolheu e acabou dizendo que não sentia nada. Como eu também não estava muito certo, achei que era impressão minha e não pensei mais no caso.

Mas parece que há mesmo peixe na água e no justo lugar em que pesquei minha bota velha. O crítico Álvaro Lins resolveu pescar de fundo e trouxe à tona a revista *Clima*, que vem de aparecer em São Paulo por um grupo notável de rapazes, gente séria, querendo trabalhar direito e explicar as coisas bem explicadas.

Essa revista tem uma seção de cinema aos cuidados do Sr. Paulo Emílio Sales Gomes. Muito bem. Não vou entrar aqui em considerações sobre o extenso, metafísico artigo com que o novo crítico paulista abre velas para sua longa viagem de ida.

O que quero frisar, e isso em vermelho, é que o Sr. Paulo Emílio fundou, junto com os Srs. Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado e Cícero Cristiano de Souza, um Club de Cinema, o que no Brasil representa uma ousadia. O Club encontrou na revista um ótimo abrigo para as suas especulações teóricas e a aventura parece ir indo às maravilhas.

Tive, aliás, oportunidade de assistir à primeira sessão do Club, em São Paulo, que transcorreu num ambiente agradável, exibindo-se o famoso *Gabinete do Dr. Caligari*, de Robert Wiene, com cenário de Carl Mayer.

Lembro-me até haver fugido covardemente, esgueirando-me entre as cadeiras, ao ser concitado a dar minha opinião sobre o velho clássico. Hoje posso confessá-lo sem pejo: que Paulo Emílio me perdoe. Quero bater claro as minhas palmas à iniciativa dos rapazes de São Paulo, que é, sob todos os aspectos, interessantíssima.

É justamente do que precisamos: a formação de uma cultura cinematográfica, a fim de que a arte não morra asfixiada pela mercantilização.

Mas essas palmas não se livram de um calo de pessimismo. O Chaplin Club, de Otávio de Faria, Plínio Süssekind, Almir Castro e outros, que foi, com o filme *Limite*, de Mário Peixoto, a única coisa séria que tivemos em matéria de cinema no Brasil, se extinguiu por excesso de complacência. Começaram a abrir as comportas, foi entrando gente, entrando gente, acabou entrando cachorro.

Cachorro latiu, correu, começou a atrapalhar, quiseram botar cachorro para fora, se distraíram no pega-pega, quando viram estavam discutindo Rin-Tin-Tin, perguntando por que é que cachorro entra na igreja e charadas tais que tiveram que fechar a porta.

Não digo que o Clube de Cinema de São Paulo se asfixie nos ambientes excessivamente fechados ou nas alturas inacessíveis da arte do cinema. É preciso também difundir. Mas o que é mais preciso de tudo é não cair na teoria, na vagueza, no brilho, nas relações entre o cinema e o cosmos. Nada disso adianta. Adianta a exibição de bons filmes bem explicados a uma assistência interessada que sai dali e interessa outras três assistências.

De qualquer modo acho a idéia de entusiasmar. É bom ver o velho Chaplin Club tendo o seu primeiro filho. Aliás, por que não se faz a mesma coisa aqui no Rio, a sério? Seria preciso pensar nisso. Já uma vez aventurei a idéia ao ministro Capanema. Mas... fazer com grade na porta. Borboleta só, não basta.

Ainda no mesmo jornal e no mesmo mês de agosto de 1941, Vinicius reassume, ao falar de King Vidor, sua *persona* de defensor temerário e implacável do cinema como grande arte:

CINEMA

Houve tempo em que King Vidor queria dizer tudo para nós, os intransigentes em cinema. A notícia de um filme seu representava uma certeza. Criava-se um processo de preparação, um estado de espírito, uma disponibilidade para a obra que se ia assistir. Discutia-se tempos antes, comparava-se o grande cineasta aos poucos que se poderiam medir com ele. Vê-lo era uma real alegria, uma sensação de desafogo. Aparecia produção nova sua, como aparecia romance novo de Lawrence ou poema novo do Manuel Bandeira. Vinham à tona coisas do passado. Falava-se de *Big parade* como num amigo próximo. Hoje, esse filme nos deixa tristes com a evocação de seus mortos. John Gilbert, Renée Adorée, o pobre Karl Dane, que nele teve a sua melhor oportunidade, e o seu notável realizador.

Era o tempo da *Turba*, de *Aleluia*, depois de *No turbilhão da metrópole*. Mesmo os cochilos, como *O campeão*, *Ave do Paraíso*, eram perdoados ao King Vidor de *O pão nosso de cada dia*, o King Vidor que podia errar, mas era incapaz de traição dentro do falado.

Morto, dizia eu. O homem que assassinou *O inimigo*, em exibição no Metro, não é o mesmo que criou *A turba*. Recuso-me a aceitar qualquer semelhança entre ambos: o da *Turba* era um cineasta completo, havia atingido uma altitude cinematográfica irrespirável mesmo para homens como um Dupont ou um Murnau.

De modo que não há dúvida: King Vidor morreu. Quem pactuou com a Metro Goldwyn Mayer, essa fábrica de fazer palhaços, quem autorizou a sua assinatura em tal pachouchada, quem se permitiu concessões dessa espécie, morreu como artista. O artista não pode, não tem direito de trair, mesmo que o sucesso, a fortuna, a fama seduzam o homem.

King Vidor tinha sucesso, tinha fortuna, tinha nome. No entanto, teve o *Inimigo X*.

Ora, isso não é possível. Logo, King Vidor morreu. Não percam tempo em ir ver essa comédia ridícula e insultuosa. Não foi King Vidor quem a fez, foi a firma Goldwyn Mayer.

Big business, you know!... Cotação?

Mas é preciso, nas muitas idas e vindas cronológicas às quais não podemos escapar, já que o próprio Vinicius de Moraes crítico de cinema delas não se desenreda – ao sabor da

memória, da esperança, da decepção, da admiração profunda –, voltarmos ao decisivo ano de 1942, aquele em que Orson Welles e Falconetti freqüentavam a Cinelândia, o mais famoso logradouro do Centro do Rio de Janeiro, onde, em cada edifício, justificando seu nome, havia um cinema, aquele mesmo ano em que o Brasil entrava na II Guerra Mundial. A sete de maio daquele ano Vinicius publicava, sempre em *A Manhã*, este artigo magnífico e definidor, na verdade apenas a primeira parte de um artigo, em polêmica a respeito do cinema falado com o físico italiano Giuseppe Occhialini, então um dos pioneiros da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo:

CARTA AO FÍSICO OCCHIALINI

A nossa conversa de outro dia, meu caro Occhialini, deixou-me, além da tensão intelectual provocada por suas colocações cinematográficas, numa grande angústia poética. É que você, homem da física (e eu diria melhor: da metafísica, no sentido menos filosófico da palavra – se é que possível sobrepor assim duas ordens do mesmo conhecimento), vê as coisas num mundo do qual eu ando afastado, ai de mim, há muito tempo. Esse mundo “das origens”, onde um dia, num poema, via a música como a essência de todas as coisas, como a sabedoria por excelência – espécie de vibração do caos primitivo ante a idéia da encarnação da matéria divina -, esse mundo, diria eu, que é o “seu mundo”, que eu quisera fosse o meu mundo, causa-me um terror pânico. Nunca poderei me esquecer do nosso Marcelo Damy de Sousa Santos – nós dois num quarto em Londres, no dia justo em que o destino da guerra tomava forma em Munique, dia de extremo nervosismo e perplexidade para a Inglaterra – falando-me sobre raios cósmicos, eu deitado na cama, ele passeando exaltado pelo quarto, num arrebatamento lírico que me pôs em face mesmo do mistério original da Criação. No céu, ouvia-se o ruído dos aviões, invisíveis, guardando Londres contra a possibilidade de um bombardeio alemão. Mas isso tudo esqueceu-se, tornou-se o ruído confuso das máquinas da vida trabalhando no vazio originário as formas primeiras da harmonia, da ordem, do amor, da morte, da ressurreição. Vi, juro que vi, com o cinema de meus olhos, o panorama alucinante da Criação permanente; ouvi o bombardeio dos raios cósmicos sobre a superfície da Terra, milagre de desenho animado anti-*Fantasia*, pois que vivia sem cor, sem som, sem voz, com o traço puro, mas onde as estrelas podiam muito bem ser galinhas brancas pondo os seus ovos luminosos sobre os campos do mundo.

Desde esse dia o Marcelo passou a ser uma superstição para mim. Tenho por ele, por esse menino tocado de gênio, uma verdadeira veneração. Nem sei se ele sabe disso; aliás, não importa. Mas para o que eu quero lhe explicar, é muito importante. O cinema é uma arte (digamos arte, mesmo a contragosto) essencial, nunca duvide disso. Ela existe à base de toda a realidade da imagem, imagem

aqui considerada no seu sentido mais amplo. O cinema são os olhos do primeiro homem em êxtase contínuo, em descoberta contínua de todas as imagens, da imagem pura, que é a sua própria continuidade. Não sei se você me entende como eu quisera que você me entendesse. Pena é que não possa lhe dizer mais longamente, mais metodicamente, mais cientificamente, até chegar a um ponto de onde brotasse a luz. Paciência. Provisoriamente, dir-lhe-ei o seguinte: para mim, o cinema, como a música ou a poesia, é um “estado” mais que uma arte. A nossa sede de formas deu-lhe um nome e criou-lhe uma técnica própria. Mas realmente ele existe em tudo, em tudo o que é sucessão e ritmo de imagens. O pensamento é essencialmente cinemático, sobretudo quando não “visualiza”. Eu desconfio do pensamento ou da emoção que “visualiza”. Desconfio de Debussy, desconfio de Wagner, desconfio de tudo que excita mais do que “se abandona”. Chaplin não visualiza, veja você bem. Nem Bach, nem Shakespeare, nem Rilke. É preciso não ir buscar a essência do cinema na pantomima apenas. Não: isso é uma síntese, mas não é toda a síntese. O burro que vai molemente pela rua com os olhos dirigidos pelas viseiras, realiza um *écran* muito mais perfeito que o de todas as câmeras do mundo, as mais astuciosas, as mais simples.

Meu caro Occhialini, tudo isso está me saindo do lápis, diretamente para você. Muita gente vai me achar pedante, quem sabe você mesmo. Mas acredite que veio num fluxo só, nenhuma das formas que procurei para dizer-lhe essa coisa tão simples me agrada mais que a última, a do burro. Há nela o movimento, a sucessão, a espontaneidade, a luz, a visão, enfim. Animal introspectivo, o burro é o cineasta por excelência. *Sans blague*. Você entende, não?

Dissemos acima “apenas a primeira parte de um artigo”, pois no dia seguinte, oito de maio, era publicada a sua segunda e última parte, fim de uma polêmica em que Vinicius se aproximava de uma realidade que cresceria de forma vertiginosa nas décadas seguintes, o surgimento de categorias espúrias de apreciação estética pela vigência diária, cotidiana, da aceleração tecnológica. Talvez o momento mais trágico dessa realidade, na qual vivemos hoje mergulhados até a cabeça, tenha sido de facto a passagem do cinema mudo para o sonoro no final da década de 1920:

SEGUNDA CARTA AO FÍSICO OCCHIALINI, CASO ELE AINDA NÃO TENHA PARTIDO,
OU A OUTRA MENTE, A QUEM QUER QUE SINTA COMO ELE

A sua colocação do cinema sonoro, Occhialini, não é que seja impura; quem conhecer você sabe, se tiver uma parcela de intuição, que você é um homem puro, fundamentalmente puro em suas colocações. Eu a acho, se você quiser (e você, grande físico, perdoe-me a impostura...), pouco...

científica. Você aceita o sonoro em cinema como uma facilidade histórica, digamos assim, como uma fase no desenvolvimento normal de uma árvore em crescimento. Você acha o silêncio uma verdade que se usou, que deu o que tinha para dar, que cresceu até onde tinha que crescer e ali murchou, sendo preciso podar ou enxertar novos galhos, naquele momento da árvore vencida.

Eu compreendo o seu ponto de vista e o aceito, na certeza esquiliana de que “tudo o que existe é justo e injusto, e nos dois casos igualmente justificável”. Somente o amoralismo do conceito, que é muito mais meu que seu, serve-me como uma arma contra você próprio, que vive, artisticamente, mais no seu verdadeiro (e eu digo verdadeiro) espírito. Eu não acredito nessa verdade com V grande, certo de que somos todos, homens, outras tantas verdades igualmente respeitáveis e sem solução catalisadora. Acho que você também não acredita muito nela, não? O que eu quero dizer, no entanto, é que o sonoro peca, em relação à imagem, por desajustamento ideal, isto é, que trata-se de um sistema dentado e não de bilhas, que trata-se de uma composição horizontal e não vertical. Falta-lhe, fundamentalmente, criação e equilíbrio. Talvez haja até uma vontade de perfeição no sonoro, maior, muito maior que no mudo, ou no silêncio para ser mais exato. Realmente os estágios que você me mostrou tão lucidamente, os estágios dimensionais que vão do desenho primitivo no grafito até à escultura, aumentando a dificuldade, e conseqüentemente o progresso (não gosto da palavra, mas não encontro outra) da criação, a sua capacidade de se renovar - são perfeitos de lógica e de emoção. São uma verdade. Mas você se esquece de uma outra verdade: é de que a imagem tem intimamente som, sem ser preciso um microfone para captá-lo. A tempestade final em *Tempestade sobre a Ásia* de Pudovkin; ou a cena do marinheiro arrebatando o prato, em cólera (acho que é um prato... mas tanto faz), no *Couraçado Potemkin* de Eisenstein, tem mais som que um verdadeiro tufão nas ilhas, ou que a esposa atribulada quebrando toda uma cristaleira por chegar-lhe o marido atrasado para o jantar. O som é uma experiência, brilhante, não há dúvida, num filme como *Aleluia*, como *Cidadão Kane*, como *Tempos modernos*, esporadicamente. Mas é uma ênfase, uma superfetação. O que é grande, na evolução da árvore, é que o seu crescimento não subentende nenhuma direção, nenhum caminho. A beleza da árvore é um milagre simples; sua harmonia e equilíbrio, uma expressão divina de naturalidade. O desenho não contém a idéia de pintura, nem a pintura a idéia de relevo, nem o relevo a idéia de escultura. São acontecimentos naturais de uma procura, que, essa sim, vive à base de toda a grandeza artística. Mas a imagem contém o som, como a luz, como o movimento. Aliás, o movimento compreende tudo isso. Não há movimento nas trevas, nem som sem movimento. Portanto, meu caro, o que é a beleza na geração das artes, da música até a escultura, que é, como se diz, a música morta (eu sempre impliquei com essa idéia...), não é a verdade no cinema, criando o cinema sonoro, o cinema falado, o cinema em cores, o cinema em relevo, o cinema olfativo, o cinema-escultura, ou não importa que futuras tentativas no campo da arte. É pura experimentação e pode ter um grande valor como tal. Não neguemos à arte o sucesso de si mesma, e a necessidade de inovar. Estou longe de crer que o

cinema seja a última arte neste mundo em que vivemos, ou a estratégia. Não. Mas o que eu digo é que do cinema não pode sair cinema sonoro. Poderá sair outra arte, não sei qual, mas nunca um outro cinema sonoro: um estágio em progressão. Chamemo-lo: um departamento do cinema em experiência. Não creio que possa nunca dar nada como *Luzes da cidade* ou como o *Couraçado Potemkin*. Adeus, meu caro.

Não poderíamos deixar de reproduzir aqui, ainda que reconhecendo a vasta quantidade de citações, e isso por seu alto valor histórico, o artigo de Vinicius sobre Maria Falconetti, publicado a 9 de junho de 1942:

ENTREVISTA COM MME. FALCONETTI, A GRANDE INTÉRPRETE DE JOANA D'ARC,
DO CINEASTA CARL DREYER, BEM COMO O SEU PRONUNCIAMENTO NO DEBATE
SOBRE CINEMA SILENCIOSO E CINEMA FALADO

Quando Augusto Frederico Schmidt me disse que *Mme. Falconetti* se achava no Rio, eu cheguei a tatear por uma cadeira. Porque, no fundo, era como se eu tivesse ouvido qualquer coisa assim: “Você sabe quem está hospedada no Copacabana? Joana d’Arc em pessoa...”

De facto, para mim não há nenhuma diferença essencial. Para mim Joana d’Arc tem o rosto de Falconetti, a cabeça de Falconetti, os olhos de Falconetti. Li o livro de Delteil sem imagem definida da santa, pois só mais tarde veria o filme de Dreyer. Mas já quando li a *plaquette* de Bernanos, emprestei à jovem Joana a imagem que Dreyer lhe deu. E na Inglaterra, assistindo à peça de Shaw fiquei inteiramente perturbado com o desequilíbrio que me causou ver Joana encarnada em outra mulher que não Falconetti, tão inferior a Falconetti.

Senti imediatamente que era preciso vê-la, falar com ela. Trasantontem, passando pelo Amarelinho, dei com Roberto Alvim Correia ingerindo filosoficamente esse mau chá que se serve nos cafés do Rio. Parei para duas palavras. E a conversa, girando em torno de Falconetti, fiquei por perto de uma hora. O nosso Correia tivera a sorte de vê-la interpretando *Phèdre*, em Paris, e disse-me a respeito, com grande admiração. Mas eu nada dei a Falconetti por causa disso. A imagem de Joana d’Arc me perseguia, naqueles monumentais fundos brancos. Nunca haveria outra.

Esperando-a, no salão do Copacabana, senti-me extraordinariamente confuso. “Daqui a um instante”, pensava eu olhando o elevador, “aquela porta vai se abrir, e Joana d’Arc vai surgir dali, as mãos nas soleiras, a indumentária simples de combate, um cinturão rústico, umas botas de cano curto ajustando as calças coladas, a cabeça quase raspada, os olhos dolorosos, o rosto transportado...” E os

grandes detalhes silenciosos, lentos, do filme de Dreyer foram voltando, em sua plástica primitiva, como num poderoso mural.

Não foi assim, é claro. Falconetti surgiu, bem evidente, mas num elegante e simples vestido preto. Vinha acompanhada de seu filho. Reconheci-a imediatamente e de longe a cumprimentei. Ela dirigiu-se sorrindo para a minha mesa, inteiramente à vontade, vagamente surpresa com a minha mocidade, que as pessoas em geral vêem maior do que realmente é. Estou beirando os trinta. O facto é que disse-lhe essas duas ou três coisas essenciais que despertam numa mulher uma impressão muito melhor da inteligência de um homem que não importa que títulos literários ou científicos. Falei-lhe do meu reconhecimento pela sua interpretação; de sua beleza inesquecível; e de como essa beleza se transportara integral para seu filho, aquele menino de 11 anos que ali estava.

Não se passava meia hora e estávamos num táxi rumando à última conferência que Orson Welles dava, na cidade, sobre teatro. Falconetti mostrara-se interessada em ouvir o que Orson Welles dizia sobre uma arte que lhe é tão familiar. Avisei-lhe que provavelmente só pegaríamos o finzinho, pois a hora já ia pelas sete e meia. Mas ela quis arriscar assim mesmo. E a boa sorte fê-la assistir, pelo que me disseram, à melhor parte da palestra: a parte interpretativa. Orson falava de Shakespeare, recitando-lhe trechos. Depois disputou-se com duas ou três pessoas da assistência, defendendo a primazia da linha do poeta em teatro, num excelente confronto com Racine. Falconetti aplaudiu. Terminado o *entretien* apresentei o Cidadão Kane a Joana d'Arc, com grande surpresa daquele, que se mostrou por um instante emocionado. Foi, posso lhes garantir, um bom momento para mim. Falconetti sentiu a rápida e tensa mudança de expressão no rosto de Orson Welles quando lhe disse ao ouvido: "Chega aqui, é favor; quero apresentar a você a Joana d'Arc de Dreyer, a Falconetti..." Vi-a sinceramente desvanecida.

Fiquei para jantar com ela, quem não ficaria? E foi ao jantar que ela me contou sobre o filme, de como um dia lhe haviam batido à porta e entrara esse homem que se sentara a seu lado, conversara meia hora com ela e lhe dissera que nunca faria a sua Joana d'Arc com outra mulher, embora tivesse compromissos para um teste com a própria Pitôeff. E de como realmente a ocasião chegara, e Dreyer lhe falara do que ia ser o seu filme: o momento supremo de uma criatura, o quadro fundamental de uma vida de mulher. Não amava especialmente a Joana d'Arc. Queria, sim, revelar uma mulher. Para isso precisava de toda a sua atenção, de toda a sua dedicação, de sua renúncia absoluta. Fê-la chorar como experiência. E avisou-lhe que ela precisaria viver chorando, que não veria ninguém, que só trataria com ele, que precisaria da sua obediência absoluta...

“Sofri muito”, disse *Mme. Falconetti*. “Foram cinco meses de tortura. Às vezes brigávamos. Perguntava- -lhe: ‘Mas *M. Dreyer*, se o senhor me deixasse um pouco de liberdade para a ação, eu poderia dar alguma coisa de mim mesma...’

“Ele recusava-se formalmente. Obrigava-me à maior passividade. Filmava coberto por anteparos, para que ninguém me visse e nada me distraísse a atenção do que fazia. Acabada a cena, recolhia-me a uma casa de campo a que só ele tinha ingresso. Falava-me constantemente, incutindo-me a idéia da obra que queria realizar. Era-lhe uma idéia fixa.

“Não foi à toa que enlouqueceu. Está internado. No dia em que acedi a que me raspassem a cabeça, coisa que ele me pedia sempre, foi de uma extraordinária doçura comigo. Mas nunca o vi tão áspero como quando, desobedecendo a uma ordem expressa sua, dei uma fugida a ver a *Joana d’Arc* de *M. Shaw*. Ele soube e correu atrás de mim. Censurou-me amargamente de querer destruir-lhe o trabalho. ‘Agora’, disse-me, ‘vai sair a *Joana d’Arc* de *Shaw*, e não a minha!’.

“Nunca mais quis fazer outro filme”, suspirou ela. “Tive propostas para Hollywood, mas não as aceitei. Acabei o trabalho num estado de nervos inimaginável. Ao ver o filme pela primeira vez, detestei-o. Não havia nada meu. Era tudo de *M. Dreyer*. Cinema é isso, é o diretor. Engraçado”, sorriu-se, “a grande crítica que se fez ao filme foi a sua falta de desenvolvimento, de progressão. Eu própria achei assim, vendo aquelas figuras em luz e sombra, paradas, lentas. Só mais tarde compreendi que não podia ser de outro modo, que tratava-se de uma visão, de um instante em cinema.”

Falamos sobre cinema. Conte-lhe o desenvolvimento do debate que se trava nesta coluna e pedi-lhe um pronunciamento. *Falconetti* sorriu:

“Dizer que eu...”

Mas seu alheamento durou pouco. Recobrou-se:

“Sou pelo silêncio. Meu pronunciamento, não o creio de muito valor. Sou uma atriz de teatro. Mas no que posso julgar, estou de acordo com o ponto de vista. O silêncio é o mais fundamental. Não é possível imaginar uma *Joana d’Arc* sonora ou falada, nem fazê-la melhor. Estou certa que *M. Dreyer* diria o mesmo no seu debate. Sabe de uma coisa, tudo o que é *décor* é pouco importante. O artista que usa disso como meio de expressão, esse não vai longe, já transigiu.”

Mme. Falconetti disse mais. Disse coisas muito importantes sobre cinema e teatro, colocando-se sempre dentro de um recato perfeito no julgamento dessas artes. Baterá palmas ao ouvir *Orson Welles* pronunciar que “*no actor can beat a good line*” (nenhum ator pode com uma boa linha). Isso

me bastava. Ao me despedir dela apertei-lhe afetuosamente as mãos que Dreyer sujara de esterco para filmar. Seu rosto, que nunca conheceu maquilagem em cinema, traduzia um agradecimento. Tive vontade de dizer-lhe como era belo e eterno na minha lembrança seu rosto de Joana d’Arc...

No fim do mês seguinte, a 30 de julho de 1942, *A Manhã* publicava o primeiro artigo de Vinicius sobre a exibição de *Limite* a Orson Welles. Esse e os outros artigos sobre o filme de Mário Peixoto são de importância fundamental no seu conjunto de escritos sobre cinema, na medida em que *Limite* representou, para os cinéfilos de sua geração, especialmente aqueles ligados ao Chaplin Club - já no momento do fim do falado, visto ter sido lançado em 1931 - a realização de um sonho impossível, de uma utopia, o filme - obra sempre caríssima para ser realizada - surgido como um simples desejo de expressão estética, espiritual, o filme sem indústria, sem financiamento, sem estúdio, o filme acima de qualquer narrativa literária ou teatral, conduzindo uma narrativa, sem qualquer dúvida, mas através da imagem, do ritmo, da luz. *Limite*, de facto, muito pouco conhecido fora do Brasil, é uma das obras-primas do cinema mundial e quase como o canto de cisne do cinema silencioso. Entre 1929 e 1931 já haviam surgido umas tantas obras-primas do cinema falado, mais do que isso, obras-primas onde o som exercia papel fundamental na trama, como *Hallelujah* de King Vidor, *Sob os telhados de Paris*, de René Clair, ou *M, o Vampiro de Düsseldorf*, de Fritz Lang, especialmente, em tal sentido da necessidade dramática do som, este último. Algumas obras-primas mudas continuavam, no entanto, a aparecer, como *Douro, faina fluvial*, de Manoel de Oliveira, do mesmo ano de *Limite*, ou *A felicidade*, de Medvedkin, em 1934, para nem nos lembrarmos de filmes com som onde a palavra era nula ou relativamente secundária, de *Luzes da cidade*, de Chaplin, até *O Homem de Aran*, o inigualável poema geográfico de Flaherty, de 1934.

A verdade é que *Limite*, filme que a nenhum outro se parece na história do cinema - apesar das influências incontornáveis do cinema russo, alemão e da *Avant-Garde* francesa -, pôde ser lentamente realizado, durante todo o ano de 1930, por um jovem de vinte e dois anos de idade, oriundo de família muito rica, cuja situação social permitiu a eclosão de uma sublime obra de cinema puro que, em outras condições menos privilegiadas, nunca teria existido. Talvez isso explique, entre outros fatores, o facto de o seu autor nunca ter

realizado outro filme, até sua morte, em 1992, aos 84 anos de idade, ainda que tenha deixado roteiros magistrais. Mas vamos à crônica:

EXIBIÇÃO DO FILME BRASILEIRO *LIMITE* DE MÁRIO PEIXOTO

A reunião efetuada anteontem não pôde, infelizmente, ser noticiada a tempo, porquanto - obra da minha obstinada teimosia em querer que Orson Welles visse *Limite* antes de voltar para os EUA - aconteceu como um milagre. Antes, tudo houvera contra. Domingo mesmo, quando andei amolando Deus e todo mundo em cata de uma cabine, sabendo que Orson Welles tinha a tarde livre (que o diga esse paciente e caro Assis Figueiredo), não houve jeito. Não consegui encontrar operador. Mas não desisti. Orson Welles, esse, desistiu de há muito: "*There's something about this film...*", disse-me ele, elevando a voz naquela palavra, com um tom desanimado.

No entanto arranquei-lhe a promessa de me dar a noite de terça-feira, quando não fosse, para uma sessão com debate. Só para ele ver como era. E anteontem, após articulações com o Serviço de Divulgação, e com Mário Peixoto, a coisa conseguiu se arranjar. Em seu coquetel do Glória anunciei a Welles que veria *Limite*. Ele arregalou os olhos:

- *Gosh! I hardly believe it.*

Perdoem-me os não avisados, mas não pude telefonar senão para alguns amigos. É que eu estava doente, de cama, e foi um sacrifício - espontâneo, é claro - levantar-me e tomar todas essas providências. Enfim, às nove horas da noite a salinha do Serviço de Divulgação enchia-se com umas trinta pessoas, entre as quais Maria Rosa Oliver, a escritora argentina, diretora de *Sur*, que se acha entre nós, e que é uma das mulheres mais inteligentes que já encontrei; *Mme.* Falconetti, a inesquecível Joana d'Arc de Dreyer; Frederick Fuller, o grande cantor inglês, e sua senhora; Fernando la Guarda, o conselheiro da embaixada do México; Carlos Guinle e senhora; Otto Maria Carpeaux; o cinegrafista húngaro Fantos; e outros amigos cujos nomes já têm ilustrado essa coluna, como fiéis frequentadores das minhas pequenas sessões.

Disse duas palavras sobre *Limite*, dado em homenagem especial a Orson Welles, que por essas horas deve estar na Argentina, acentuando dois ou três detalhes históricos da sua realização, com a colaboração de Brutus Pedreira, que teve a bondade de se encarregar do roteiro musical do filme, e Edgar Brasil, o notável *cameraman* de *Limite*, e a exibição transcorreu perfeita, graças à boa vontade do professor Maciel Pinheiro, que conseguiu arranjar dois projetores, a fim de que a continuidade do filme não sofresse nenhuma solução.

Posso assegurar que, uma vez as luzes acesas, senti a grande impressão que o filme tinha feito em todos. Orson Welles deu-me particularmente sua opinião, que foi a melhor. E pude ver-lhe a sinceridade do que dizia nos olhos. Carpeaux soprou-me ao ouvido: “Mas é poesia pura...” Maria Rosa Oliver não me escondeu sua admiração pela fotografia magnífica e pela grande pureza cinematográfica da sucessão. Frederick Fuller estava assombrado. Tinha visto um dos maiores filmes da história do cinema. É preciso dizer mais para acentuar ao grande público a necessidade de se desculpar... publicamente do seu descaso em relação a *Limite* indo vê-lo como convém na grande exibição que breve vamos promover no Metro Passeio?

Não creio. Tenho certeza que o público brasileiro pode, se quiser, entender *Limite*. É uma questão de boa vontade e movimento para a arte. Arte silenciosa, é bom frisar...

No dia seguinte, 31 de julho de 1942, era publicada a crônica que é como a continuação da que acabamos de ler:

LIMITE, DE MÁRIO PEIXOTO, COM FOTOGRAFIA DE EDGAR BRASIL

Ninguém, dos que foram à pequena reunião de terça-feira na salinha do Serviço de Divulgação da Prefeitura, desconfiava da real força cinematográfica do filme de Mário Peixoto, que, no entanto, já conta com um passado de 12 anos. Doze anos, na jovem arte do cinema, é um passado.

Ninguém. Vi chegarem as pessoas bem humoradas, mas sem concentração. Não havia zunzum. Orson Welles estava às gargalhadas com seu amigo, o conselheiro La Guarda. Cinco ou seis das pessoas presentes já conheciam o filme, e estas moitavam. *Limite* é sempre uma surpresa. Já o tinha visto duas vezes e, no entanto, para mim, foi como uma novidade.

O ambiente da sala esteve liso como uma superfície de lago. Desde as primeiras imagens, uma vez começada a projeção, coloquei-me ao lado de Orson Welles e o assisti ver o filme durante uns 15 minutos. Depois, levantei-me e andei passeando pela sala, sentando junto de um e de outro, na curiosidade de apreciar as reações de pessoas que, sei, vêem cinema diversamente. E senti formar-se lentamente, como ao mergulhar de uma pedra, essa onda sucessiva de círculos concêntricos, alargando o interesse atmosférico do espetáculo. Depois eu próprio me perdi. *Limite* é um anfiguri que toca os limites da intuição perfeita. Há constantemente a incursão do cinema na sucessão. O ritmo ora é largo, em grandes planejamentos, ora vertiginoso, sem a menor dispersão, com um mínimo de veículo na imagem. A imagem é a grande força presente, em ritmo interior e de sucessão, criando problemas permanentes na imaginação do espectador. Nunca se viu um filme tão carregado (e eu emprego o termo como ele é usado em eletricidade) de *meaning*, de expressão, de coisas para dizer,

sem dizer nada, sem chegar nunca a revelar, deixando sempre tudo no *Limite* da inteligência com a sensibilidade, da loucura com a lógica, da poesia com a coisa em si.

Essa, a grande qualidade de *Limite* como cinema, como superconhecimento. O filme não dá a menor ponte ao espectador. Arrasta-o à aventura da sua compreensão. E que aventura fascinante! Tive o cuidado de convidar dois ou três leigos completos em matéria de cinema, dois ou três legítimos representantes do grande público. Sua reação foi a melhor, Não “entenderam” tudo, me disseram, mas ficaram fundamente perturbados com a capacidade virtual da imagem de falar por si mesma. Garanto como pode-se preparar qualquer público para gostar de *Limite*. É uma questão de persuasão crítica. Há em todo o mundo de que gostar de boa arte, a questão é mostrá-la como tal.

Após essas longas, mas importantes citações, em que se misturam Orson Welles e Vinicius de Moraes, Falconetti e Mário Peixoto, gostaríamos de abrir um pequeno parêntese, dedicado ao estranho destino dos objetos, assunto que sempre nos fascinou. Certo dia, num alfarrabista carioca, encontramos um exemplar da primeira edição do *The film sense*, de Eisenstein, com a seguinte dedicatória:

*To Mario,
past glory and future hope of the brazilian cinema,*

*Frederick
24 março 44*

Tratava-se, como podemos ver, de um exemplar que pertencera ao autor de *Limite*, ganho provavelmente – na véspera de seu aniversário – do cantor inglês Frederick Fuller, que Vinicius enumera entre os presentes à famosa projeção do filme para Orson Welles narrada há pouco. Em outra ocasião, e noutra alfarrabista, adquirimos um exemplar da *Panoramique du Cinéma*, de Léon Moussinac, de 1929, livro que aliás já possuíamos. Mas nesse exemplar, à margem de uma página em papel *couché* em que se viam duas fotos de Falconetti no *Joana D’Arc* de Dreyer, líamos a seguinte dedicatória, em letra das mais originais:

*Souvenir d’une actrice française à deux brésiliens que aiment son pays, Maria et Oswaldo Sússekind
Rocha.*

Falconetti

Tratava-se do irmão de um dos líderes de Chaplin Club, Plínio Süssekind Rocha, que lideraria igualmente o movimento pela restauração do filme na década de 1970, ele também membro importante do clube.

Quatro anos após a sessão histórica de que falamos, em 1946, num dos momentos mais importantes de sua biografia, Vinicius de Moraes parte para Los Angeles, onde assumiria o cargo de vice-cônsul do Brasil. Ali, na capital da indústria cinematográfica mundial, estudaria cinema, no ano seguinte, com seu amigo Orson Welles e com Greeg Toland, e fundaria, com Alex Viany, cineasta e crítico brasileiro, a revista *Film*. Dessa estada em Los Angeles, que duraria cinco anos, nasceriam alguns poemas característicos, como “História passional, Hollywood, Califórnia”, e, muito especialmente, embora sem relação direta com o local em que foram escritos, os três sonetos em homenagem a Eisenstein, no momento de sua morte, com apenas 50 anos de idade. Como os sonetos são datados de Los Angeles, 12 de fevereiro de 1948, ou seja, no dia seguinte à morte do maior gênio da arte cinematográfica em Moscou, não temos dúvida de que eles surgiram no calor da notícia tão lamentável quanto inesperada:

TRÍPTICO NA MORTE DE SERGEI MIKAHILOVITCH EISENSTEIN

I

Camarada Eisenstein, muito obrigado
Pelos dilemas, e pela montagem
De Canal de Ferghana, irrealizado
E outras afirmações. Tu foste a imagem

Em movimento. Agora, unificado
À tua própria imagem, muito mais
De ti, sobre o futuro projetado
Nos hás de restituir. Boa viagem

Camarada, através dos grandes gelos
Imensuráveis. Nunca vi mais belos
Céus que esses sob que caminhas, só

E infatigável, a despertar o assombro
Dos horizontes com tua câmara ao ombro...
Spasibo, tovarishch. Khorosho.

II

Pelas auroras imobilizadas
No instante anterior; pelos gerais
Milagres da matéria; pela paz
Da matéria; pelas transfiguradas

Faces da História; pelo conteúdo
Da História e em nome de seus grandes idos
Pela correspondência dos sentidos
Pela vida a pulsar dentro de tudo

Pelas nuvens errantes; pelos montes
Pelos inatingíveis horizontes
Pelos sons; pelas cores; pela voz

Humana; pelo Velho e pelo Novo
Pelo misterioso amor do povo
Spasibo, tovarishch, Khorosho.

III

O cinema é infinito – não se mede.
Não tem passado nem futuro. Cada
Imagem só existe interligada
À que a antecedeu e à que a sucede.

O cinema é a presciente antevisão
Na sucessão de imagens. O cinema
É o que não se vê, é o que não é
Mas resulta: a indizível dimensão.

Cinema é Odessa, imóvel na manhã
 À espera do massacre; é *Nevski*; é *Ivan*
O Terrível; és tu, mestre! maior

Entre os maiores, grande destinado...
 Muito bem, Eisenstein. Muito obrigado.
Spasibo, tovarishch. Khorosho.

Parece-nos, ao analisarmos a maneira como o poeta se refere a Eisenstein nesse tríptico, que o amadurecimento dos anos fez Vinicius perceber, a partir de sua idolatria chapliniana original, até que ponto Chaplin representava um caso *sui generis* dentro da história do cinema, na medida em que Chaplin, como ator e criador de um personagem, era ao mesmo tempo mais e menos do que o puro cinema, do mesmo modo que, apenas com exemplo, Wagner é antes de tudo Wagner, para o bem e para o mal, não se podendo julgar a sua obra pelos mesmos parâmetros com que se julgaria a música “apenas” música, ou a ópera “apenas” ópera.

Em 1952, dois anos após a sua volta de Los Angeles para o Brasil, Vinicius, acompanhado de dois primos, visitaria algumas das cidades históricas de Minas Gerais, filmando-as e fotografando-as, tendo em vista a realização de um filme sobre o Aleijadinho, o maior artista colonial brasileiro, que lhe fora encomendado por Alberto Cavalcanti, que, por sua vez, retornara ao Brasil em 1949, para fundar em São Paulo a Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Tal projeto não sairia do papel.

Ainda nesse mesmo ano Vinicius é nomeado delegado junto ao Festival de Cinema de Punta del Este, sobre o qual escreve crônicas para o jornal carioca *Última Hora*. Pouco depois viaja à Europa, com o objetivo de estudar de perto os festivais de Cannes, Berlim, Veneza e Locarno, para a prevista realização do Festival de Cinema de São Paulo, em 1954, ano do quarto centenário da metrópole. Curiosamente, sua peça *Orfeu da Conceição*, publicada naquele mesmo ano na revista paulistana *Anhembi*, seria premiada no concurso de teatro do IV Centenário da Cidade de São Paulo. Vale a pena ressaltar que o conjunto de escritos cinematográficos de Vinicius de Moraes não se resume inteiramente ao que

podemos chamar “grande cinema”, nem à teoria do mesmo, mas muitas vezes desce, apesar do desinteresse do autor pelo *star sistem*, à pequena história, aos mexericos sobre a vida dos astros e estrelas, inarredável paixão do grande público, e isso com humor saborosíssimo.

Em 1956, *Orfeu da Conceição*, uma brilhante transposição do mito de Orfeu e Eurídice para o ambiente das favelas cariocas, é montada pela primeira vez no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com canções musicadas por Antônio Carlos Jobim e cenários de Oscar Niemeyer. Três anos mais tarde, adaptada ao cinema por Marcel Camus, a peça se transformaria no filme *Orfeu Negro*, ganhador da Palma de Ouro de 1959. Além do filme apenas projetado sobre o Aleijadinho, e o grande triunfo de *Orfeu Negro*, na feitura do qual Vinicius participou de perto, vale a pena lembrar que dois filmes viriam a inspirar-se muito indiretamente em obras suas, *Garota de Ipanema*, de Leon Hirszman, nome importante do Cinema Novo, em 1967, a partir da famosíssima canção, e *Marília e Marina*, do diretor Luiz Fernando Goulart, em 1976, baseado no seu importante poema “Balada das duas mocinhas de Botafogo”, que, com o nome original, ainda serviria ainda de inspiração a um curta-metragem de Fernando Valle, João Caetano Feyer, no ano de 2006.

Exatamente nessa época, a atividade artística de Vinicius de Moraes se voltaria cada vez mais em direção à canção, em detrimento, não podemos negar isso, de sua poesia – por mais que suas letras para canções sejam admiráveis, letras não são poemas –, ao mesmo tempo em que o cinema - suas últimas críticas e crônicas conhecidas são do ano de 1953 – também se tornava uma paixão cada vez mais distante em sua vida concreta. Se o *corpus* de seus textos sobre a Sétima Arte, até hoje em grande parte inéditos, é de uma extensão e riqueza impressionantes – incluindo alguns longos textos sem data que mereceriam figurar em qualquer antologia da crítica cinematográfica mundial –, é impossível não lamentarmos o seu afastamento da crítica militante justamente antes da chegada da década de 1960, a mais rica do cinema mundial depois da década de 1920. Se os seus textos críticos ainda atingem, nessa última fase, parte primordial da obra de um Rossellini, um De Sica ou um Kurosawa, não chega, no entanto, às obras maiores de Ingmar Bergman e Fellini, assim como nada alcança dos nomes fundamentais de Resnais, Godard, Pasolini, Truffaut, bem

como, em relação a essa década que também marcou o apogeu do cinema brasileiro, a presença genial de Glauber Rocha, ao lado de nomes como os de Nelson Pereira dos Santos, Anselmo Duarte, Roberto Santos, Carlos Diegues, Roberto Farias, Carlos Sganzerla e muitos outros.

A última participação, no entanto, direta e involuntária, de Vinicius num filme, seria no curta-metragem *Di Cavalcanti*, ganhador do prêmio de melhor curta-metragem no Festival de Cannes de 1977. Filmado por Glauber Rocha no velório do grande pintor, morto em 23 de outubro de 1976, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e depois no Cemitério de São João Batista – o Père-Lachaise carioca, ou mesmo brasileiro – no qual Vinicius seria enterrado três anos mais tarde, e Glauber um ano e pouco após Vinicius, a base verbal estruturadora do filme é a “Balada de Di Cavalcanti – nos sessenta anos do pintor mais jovem do Brasil” – poema, portanto, de 1957, mais tarde incluído em suas *Poesias coligidas*.

Ao morrer, em sua casa no bairro da Gávea – o mesmo em que nascera, aos 66 anos – enquanto tomava um banho de banheira, no dia 9 de julho de 1980, o Brasil perdia em Vinicius de Moraes um dos seus filhos mais amados e mais múltiplos, poeta, cronista, dramaturgo, compositor, e, ao lado de tudo isso, grande e entusiástico amante da arte cinematográfica, esse mágico fluxo de fotogramas que tão perfeitamente simula a nossa própria trajetória no tempo.

Bibliografia

Moraes, Vinicius de (1998), *Poesia completa e prosa*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar.

Alexei Bueno, poeta, crítico, tradutor e editor, nasceu no Rio de Janeiro em 1963. Publicou, entre outros livros, *As escadas da torre* (1984), *Poemas gregos* (1985), *Livro de haicais* (1989), *A decomposição de J. S. Bach* (1989), *Lucernário* (1993), *A via estreita* (1995), *A juventude dos deuses* (1996), *Entusiasmo* (1997), *Poemas reunidos* (1998), *Em sonho* (1999), *Os resistentes* (2001), *Gamboa* (2002), *Glauber Rocha, mais fortes são os poderes do povo!* (2003), *Poesia reunida* (2003), *O Brasil do século XIX na Coleção Fadel* (2004), *Antologia pornográfica* (2004), *A árvore seca* (2006), *O Nordeste e a epopéia nacional* (2006 – Aula Magna proferida na UFRN), *Uma história da poesia brasileira* (2007), *Poesia completa* (2013). É membro do PEN Clube do Brasil, e foi, de 1999 a 2002, Diretor do INEPAC, Instituto Estadual do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro.

Assobiar a ideia da morte: as *Cinco elegias* de Vinicius

Rui Lage

Universidade do Porto

Resumo: Menos estudada pelo seu valor intrínseco que como obra de transição entre dois períodos, *Cinco elegias* coloca-nos diante de problemas teóricos característicos da elegia, como o da desnorteante mobilidade dos seus recursos, aqui patente numa certa hesitação do próprio autor em referir-se-lhes como “elegias”, “intermédio elegíaco” ou “drama lírico”, isto é, na indecisão entre género literário e categoria estética. Se por um lado radicam no cânone elegíaco ocidental, absorvidos os seus principais *topoi*, estes textos consignam, por outro, relevantes inovações e ousados hibridismos, quer nesse cânone quer na obra poética de Vinicius. Desde logo o *éthos* dramático, que, especialmente na “Elegia desesperada”, substitui o cunho contemplativo e especulativo da elegia pela tensão dramática, ou o arrojo linguístico da “Última elegia”, que representa, nas palavras do autor, “a maior aventura lírica da minha vida”.

Palavras-chave: Vinicius de Moraes, elegia, elegíaco, drama, teoria de géneros, categoria estética, poesia brasileira

Abstract: No so much studied for their intrinsic value than as a work of transition between two periods, *Five elegies* confronts us with the typical theoretical problems of the elegy, first and foremost the bewildering mobility of its resources, here patent on a certain hesitation of the author between "elegy", "elegiac intermediate" or "lyrical drama", that is, in his indecision between a literary genre and an aesthetic category. On the one hand rooted in the elegiac canon, having absorbed its main *topoi*, these poems consign, on the other hand, relevant innovations and even daring hybridisms in that canon as well as in the poetry of Vinicius de Moraes. Such is the case when the author replaces the contemplative and speculative nature of elegy with dramatic tension in the "Desperate elegy", or the linguistic boldness of the "Last elegy", to which Vinicius refers to as "the most lyrical adventure of my life".

Keywords: Vinicius de Moraes, elegy, elegiac, drama, genre theory, aesthetic category, brasilian poetry

Poucos serão os géneros literários tão desassossegados quanto a elegia. A sua antiguidade não será alheia a esse desassossego. De facto, talvez possamos fazer recuá-la tão longe quanto os primeiros testemunhos simbólicos da morte do outro – a única que nos é dado experimentar – e radicá-la nas primeiras preocupações com a fragilidade e finitude da vida e das coisas em geral. Desde a sua génese com o dístico elegíaco cultivado por Tirteu, Calímaco e Arquíloco, na Jónia, cerca do século VII a. C., a poetas tão díspares como Rilke, Anna Akhmatova, Zbigniew Herbert ou Jorge Luis Borges, a elegia prestou-se a cantar a alegria simpótica, a veículo da filosofia moral, à transmissão de valores e modelos virtuosos de cidadania, à exortação bélica em defesa da pátria, à exaltação cívica e à aclamação desportiva, às amarguras do exílio, à temática amorosa e erótica, ao pranto pelos mortos, privados ou públicos, à expressão da perda de seres concretos ou de abstrações – ideais, utopias, tragédias nacionais, os horrores da história –, ao luto ontológico, à perda de si mesmo e até à perda da linguagem poética enquanto capaz de representar e transfigurar, de conjurar a beleza ou veicular o sublime. De tal forma que procurar fixar-lhe o sentido através das suas especificidades métricas ou rítmicas, tendo em conta as formas em que preferencialmente foi vertida – do dístico elegíaco greco-latino à *terza rima* de Dante –, é tarefa frustrante, ainda que possa interessar à estilística. Como se não bastasse, ao longo dos seus 2700 anos (contabilizando somente a sua expressão na poesia ocidental) não só contaminou como sofreu as mais variadas contaminações, cruzando-se com o idílio, a bucólica, a égloga e a poesia pastoral no sentido mais lato, e envolveu-se em trocas nebulosas com subgéneros e subespécies poéticas de assunto fúnebre, como o epitáfio, o *requiem*, o treno, o epicédio, o pranto, a nénia e outros sob a sua tutela. Juntem-se-lhe ainda as inúmeras definições e concepções de elegia produzidas ao longo dos séculos, de Horácio a Boileau e de Schiller a Borges. Sistematizar tal variedade e reduzi-las a um conjunto de traços distintivos e constantes linguísticas não é tarefa leve, e só a identificação e caracterização de constantes temáticas e retóricas logra introduzir coerência na desordem sincrónica e diacrónica reinante.¹

Não há dúvida de que *Cinco elegias* de Vinicius de Moraes vieram ocupar um lugar relevante numa tradição ocidental onde brilham alguns dos maiores poetas da humanidade:

Simónides, Catulo, Ovídio, Petrarca, Garcilaso, Villon, Camões, Quevedo, Donne, Wordsworth, Hölderlin, Keats, Leopardi, Yeats, Lorca, Pessoa, Rilke, William Auden, Emily Dickinson, Marina Tsvetáieva, Cecília Meireles ou Drummond – que não superíamos capaz da elegia – com a sua excepcional “Elegia 1938” (por sinal escrita no mesmo ano da “Elegia desesperada” de Vinicius); e poetas portugueses como Sá de Miranda, António Ferreira, Frei Agostinho da Cruz, Antero de Quental, Teixeira de Pascoaes, Vitorino Nemésio ou Jorge de Sena.

Porventura menos referida pelo seu valor intrínseco que como obra de transição entre dois períodos, *Cinco elegias* de Vinicius de Moraes, publicada em 1943 (numa edição financiada por Manuel Bandeira, Aníbal Machado e Octávio de Faria), coloca-nos diante dos problemas teóricos característicos da elegia, como sejam o da desnordeante mobilidade dos seus recursos, a sua permeabilidade à contaminação genérica e a sua natural propensão à modulação de outras espécies poéticas, ao mesmo tempo que radicam no cânone elegíaco ocidental – bem conhecido de Vinicius – absorvendo vários dos seus principais *topoi*. A idiosincrasia está patente na nota introdutória da lavra do próprio:

Nesse tempo, a terceira, essa que aqui vai com o título de “Desesperada”, era para ser na realidade a quarta; em substituição havia outra; que se deveria chamar “intermédio elegíaco” e afinal se transformou num “drama lírico”, com que ainda hoje ando lidando. (Moraes 1981: 162)

Segundo Vinicius, onde devia estar um “intermédio elegíaco” ficou uma “Elegia desesperada”. A elegia assim substituída transformou-se num “drama lírico”: *Cordélia e o peregrino*, obra em “forma lírico-teatral” publicada em 1965. Acontece que, na edição da *Poesia completa e prosa* organizada por Afrânio Coutinho, “com assistência do autor”, as *Cinco elegias* regressam à origem, recebendo de volta o título *Intermédio elegíaco*, o que denota uma hesitação entre a elegia e o elegíaco, quer dizer, entre o género literário e a categoria estética. Folheada a obra, vemos que o título da primeira das elegias é “Elegia quase uma ode”. Por tais amostras percebemos que estes cinco poemas ilustram uma série de promiscuidades e hibridismos que não conseguiríamos expor de forma tão desassomburada quanto Manuel Bandeira, que fala em “cinco elegias, uma quase ode, outra

lírica, outra desesperada, outra não sei como diga, outra que é Cafarnaum”, ou seja, mixórdia, acrescentando que, com elas, Vinicius “vai escandalizar todo o mundo. A começar pela mãe e pela avó”.²

A elegia é um género menos intermedial do que terminal. Surge com maior frequência em fases tardias, no Índico da vida, dobrados os cabos tormentosos da juventude e desenganada a boa esperança da maturidade, talvez porque avistado no horizonte o rosto da morte ou porque, em jeito de epílogo existencial, a questão da finitude e brevidade da vida ganhe uma urgência difícil de conceber na idade estética kierkegaardiana. A elegia exprimiu, em inúmeros autores, a passagem da inocência à experiência, da juventude e maturidade à velhice. Mas dá-se o caso de esta fase intermedial da poesia de Vinicius representar uma espécie de morte, no sentido em que as serpentes mudam de pele, no sentido do abandono de “velhas” formas e adopção de novas configurações estéticas e enunciativas. É consensual que as *Cinco elegias* dão à luz um Vinicius metamorfoseado, um Vinicius ressurgido ao terceiro dia. O pendor místico que caracteriza essa fase inicial não desautoriza a nossa observação: o mundo – incluindo o mundo dos poetas – está cheio de vocações místicas prematuras que afinal se esfumam em pessimismo e desencanto, quando não se resolvem numa “arte de viver” austera, fincada no mundano. Assim parece ser o caso, confirmado nas *Saudades do cotidiano*, “epígrafe” que substituiu o título original do livro *Novos poemas*, de 1938. Nesta obra, que antecede em seis anos as *Cinco elegias*, a morte é ainda, no poema “O cemitério de madrugada”, um “mistério fúnebre de um êxtase esquecido” (Moraes 1981: 148), uma morte feminina, erotizada, uma dessas musas cadavéricas, góticas, de Poe ou Baudelaire. Às *Cinco elegias* seguir-se-ia, em 1946, o *Encontro do cotidiano*, título que substitui o original *Poemas, sonetos e baladas*, no qual até cabe uma “Balada dos mortos dos campos de concentração”, isto é, uma elegia que hoje se diria pós-histórica, tiradas as teimas quanto à possibilidade de qualquer projecto racionalista de emancipação universal. O “intermédio elegíaco” surge, portanto, como mediador entre a saudade e o encontro do quotidiano.

Como todas as elegias, a “Elegia quase uma ode” exprime uma perda, neste caso a perda dos sonhos iniciais e o renascimento numa nova condição existencial, a de homem:

“Meu sonho, eu te perdi; tornei-me homem” (*idem*: 163). Perdida a “poesia criança” o verso é agora uma sonda a “mergulhar no fundo da alma”, a explorar e investigar o mundo interior e não mera efusão lírica. A metamorfose de que falávamos é aí expressamente figurada: “Pobre de mim, tornei-me em homem./ De repente, como a árvore pequena/ que à estação das águas bebe a seiva do húmus farto/ estira o caule e dorme para despertar adulta” (*idem*: 163). Na transição da “poesia criança” à poesia feita homem, a mallarmeana “linguagem a sonhar” transformou-se numa linguagem de perder. Mas esta “Elegia quase uma ode”, sendo metamorfose, não é metamorfose completa, sacodem-na ainda as dores de um parto. Essa dualidade, essa indecisão, assume uma forma dialógica através da qual o outro que se extingue lança libelos sobre o poeta que nasce: “Poeta! sórdido poeta!” (*idem*: 165). O ajustamento identitário só acontece quando o sujeito especula, sob a forma de pergunta, se essa última invectiva gritada do passado “não foi o eco distante” da sua “própria voz inocente” (*ibidem*). Logo aqui transparecem duas modalidades características da elegia: o reconhecimento de algo verdadeiro, destapadas as aparências – a *anagnorisis* aristotélica –, e a modalidade interrogativa, que abre para o desconhecido do ser individual e encontra, no fundo deste, a interrogação primordial: “quem sou eu?”. Na irresolução final da “Elegia quase uma ode” surge outro tópico elegíaco: o do voo ascensional do sujeito. Esse tópico traduz-se na deslocação (física ou imaginada) do sujeito poético para um plano onde o eu seja capaz de suspender o chamamento da finitude e ampliar o ser na contemplação a partir de um ponto elevado: “Solness, voa para a montanha, meu amigo/ começa a construir uma torre bem alta, bem alta...” (*idem*: 166).

O título “Elegia lírica” aparenta redundância: não se inscrevem todos os principais géneros poéticos – “elegia”, “soneto”, “écloga”, “sextina”, “ode” – nessa categoria acróica e universal da lírica? Não são todas essas classes históricas determináveis no quadro daquilo a que Goethe chamava “formas naturais”? Lida a “elegia lírica” parece-nos que Vinicius pretende anunciar um discurso de sentimentalidade transbordante, de um patético incontido, e, de facto, esta elegia inclui até uma epístola que é quase caricatura daquela torrente emotiva só admissível na adolescência: “Meu benzinho adorado minha triste irmãzinha eu te peço por tudo o que há de mais sagrado que você me escreva uma cartinha

sim dizendo como é que você vai que eu não sei ando tão zaranza por causa do teu abandono eu choro e um dia pego tomo um porre danado que você vai ver [...]” (*idem*: 168). Os versos o confirmam: “Tudo é expressão./ Neste momento, não importa o que eu te diga/ voa de mim como uma incontensão de alma ou como um afago” (*idem*: 169). Scaliger, no Renascimento, dava como dispositivos retóricos do estilo médio da elegia, entre outros, um tom sincero mas desafectado (*candida*), clareza, abertura e pureza (*ingenua*) e a recusa de grandes elaborações teóricas (*de sentiis exquisitis*).³ Verdade que até às *Elegias de Duíno*, publicadas em 1923, foi este o estilo predominante da elegia. Mas em lugar de mesura o que temos na “Elegia lírica” é desmesura expressiva. No final do poema entendemos que esta “elegia lírica” é uma elegia amorosa que envaza a perda de um primeiro amor, um amor irrecuperável. E é uma elegia amorosa trespassada de ironia, a roçar a autoirrisão. O sujeito lírico figura-se réu julgado pelo sentido estético do leitor. Leiam-se os versos derradeiros: “Mas tudo é expressão!/ Insisto nesse ponto, senhores jurados/ O meu amor diz frases temíveis [...] / No fundo o que eu quero é que ninguém me entenda/ para eu poder te amar tragicamente!” (*idem*: 169). Só a ironia permite captar o sentido desta elegia frustrada, que queria ser trágica em vez de lírica. A elegia não chegava para a metamorfose. Talvez por isso se siga uma “Elegia desesperada”. Mas, justamente, o *éthos* da elegia nunca conviveu bem com o desespero.

Tal como na “Elegia quase uma ode”, a “Elegia desesperada” põe em cena um parto identitário, o que se coaduna com o reconhecimento ou auto-revelação da identidade no confronto do eu com a própria finitude, característico da elegia. Mas, desde logo, a elegia implica visão, fruto de um processo especulativo; o drama é que pressupõe acção, ainda que o seu desenlace permaneça em suspenso, ao contrário da tragédia, resolvida em catarse. O sujeito poético é ferida aberta, indeciso entre a inflamação dos ideais e a cicatrização pela tranquilidade da alma. Percebemos que o “drama lírico” em que se transformou a elegia substituída pela “Elegia desesperada” deixou uma pegada firme no conjunto das *Cinco elegias*. Os cinco textos são tutelados por um *éthos* que substitui (ou suspende) o cunho contemplativo e especulativo da elegia pela tensão dramática. O modo dramático exerce aqui uma modulação sobre o género histórico da elegia. Significa isso que nas *Cinco elegias*

influem destilações de características genéricas do drama, ou, se quisermos, afectam-na possibilidades transtemporais discursivas e semânticas próprias do género dramático.

Dito isto, Vinicius conheceu a tradição da elegia, pelo que abundam vários dos seus traços genéricos mais persistentes, para além de remissões parafrásticas a Rilke ou a Nietzsche. É verdade que a segunda parte da “Elegia desesperada”, subintitulada “O desespero da piedade”, sublinha a fragilidade dos seres humanos concretos com o desengano de que tudo “se encaminha lutando, remando, nadando para a morte” (*idem*: 171). Mesmo aqui, no entanto, Vinicius insinua os estiletos da sátira ao minar a *gravitas* subjacente à elegia: quando, por exemplo, invoca Deus para pedir piedade para os sapateiros e bem assim para os “que se calçam de novo” pois “nada pior que um sapato apertado, Senhor Deus” (*idem*: 172); ou piedade para os “veterinários e práticos das farmácias” pois “muitos deles gostariam de ser médicos”; ou piedade para os criados, parentes e próximos dos políticos, “não saiam políticos também” (*ibidem*).

A “Elegia ao primeiro amigo” não se desembaraça do *éthos* dramático. O primeiro verso afirma uma inesperada asserção: “seguramente não sou eu/ ou antes: não é o ser que eu sou, sem finalidade e sem história./ É antes uma vontade indizível de te falar docemente/ de te lembrar tanta aventura vivida, tanto meandro de ternura” (*idem*: 174). Não é a meditação da morte que move o sujeito mas uma dinâmica dialogal, de interlocução, de partilha. O sujeito enunciador sabe-se, de resto, num modo que não lhe é natural: “seguramente não é a minha forma./ a forma que uma tarde, na montanha, entrevi, e que me fez tão tristemente temer minha própria poesia” (*idem*: 174). A situação enunciativa é pois de inadequação ao modo da elegia. Não obstante, o poema desenvolve-se a partir daí como poema da perda: desde logo a perda do primeiro amigo cuja união a uma companheira lhe dita uma espécie de morte, a qual o próprio sujeito partilha. A “Elegia ao primeiro amigo” cumpre o desígnio da despedida servindo-se de um género histórico exímio nesse ofício, sob o signo de uma ética da delicadeza, pois o sujeito enunciador recua diante da relação amorosa do amigo com a companheira: “[...] delicadamente, me desprenderei da vossa companhia,/ deixar-me-ei ficar para trás, para trás...” (*idem*: 175); e, mais à frente: “Morro de delicadeza” (*ibidem*). Estando em causa uma idade que pertence ao

passado, a despedida do primeiro amigo é também despedida de si mesmo. Uma nova identidade continua empenhada em nascer.

É na laconicamente intitulada “Última elegia” que Vinicius dará largas à propensão da elegia para a investigação. No primeiro contacto com a sua mancha gráfica reconhecemos as ousadias do modernismo e os palimpsestos linguísticos de um Joyce. Mais uma vez, Vinicius fornece-nos a chave na nota introdutória às *Cinco elegias*. Aí nos informa o poeta que na “Última elegia”, escrita em Chelsea, em 1939:

[...] a qualidade da experiência vivida e o lugar onde a vivi criaram-lhe espontaneamente a linguagem em que se formou, mistura de português e inglês, com vocábulos muitas vezes inventados e sem chave morfológica possível. Mas não houve sombra de vontade de parecer original. É uma fala de amor como a falei, virtualmente transposta para a poesia, na qual procurei traduzir, dentro de sonoridades estanques de duas línguas que me são tão caras e com arranjos gráficos e ordem puramente mnemônica, isso que foi a maior aventura lírica da minha vida. (*idem*: 163)

Elegia amorosa, portanto, declinada como fluxo de sintaxes conflituantes, novamente sob o signo das tensões vigorosas do drama, que são aqui, para além de tensões humanas, tensões culturais arbitradas pelo humor e pela ironia, e mesmo tensões elegíacas bem visíveis nas alusões constantes ao cânone: a espacialização da alma contemplativa que suspende a flecha do tempo: “O imortal landscape/ no anticlímax da aurora” (*idem*: 176); o clássico tópico do “ubi sunt?” desfigurado em “uer ar iú” (*ibidem*); a poesia da noite e dos túmulos meditada na solidão dos *locus horribilis* inaugurada pelas “Night thoughts” de Young “- terror no espaço!/ - silêncio nos graveyards!/ - fome dos braços teus!/ Só Deus me escuta andar.../ ando sobre o coração de Deus/ em meio à flora gótica... step, step along/ along the High... [...]” (*idem*: 178). As forças que se opõem e se combatem no interior do texto vão desaguar num desengano e numa aprendizagem da finitude afinal desdramatizada pela imagem final de energia continuadora: “Ye pavements!/ - até que a morte nos separe/ ó brisas do Tamisa, farfalhai!/ Ó telhados de Chelsea,/ amanhecei!” (*idem*: 179).

Vemos como Vinicius, criando uma extensão modal da elegia que vampiriza o drama lírico, acaba por inventar um subgénero híbrido, aquilo que poderíamos baptizar de “drama

elegíaco”. Outra conclusão possível seria a de Manuel Bandeira quando escreve que as *Cinco elegias* “não são elegias aliás: são elégias. Coisa alóvena, ebaente” (cf. *supra*).

Terminemos sublinhando um verso da “Elegia quase uma ode”: “Poderia assobiar a ideia da morte, fazer uma sonata a toda a tristeza humana” (*idem*: 165). Eis uma formidável definição de elegia: o poema que assobia a ideia da morte, pois que talvez mais não possamos fazer face à sua inevitabilidade senão assobiá-la. Com a vantagem desse assobio nos remeter para a infância da elegia e para a sua divindade tutelar, Pã, o deus rústico que sopra a flauta e cujo “sopro”, lemos em Ovídio, “vibrou dentro das canas/ e produziu um ténue som, semelhante a um queixume” (Ovídio: 54); Pã, deus da metamorfose, da renovação cíclica da natureza que, tragédia nossa – elegia nossa – não renova o ser humano.

Bibliografia

Lage, Rui (2010) *Perda, luto e desengano: a elegia portuguesa na poesia do século XX*, Porto [tese de doutoramento em Literatura Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto]

Moraes, Vinicius de (1981), *Poesia completa e prosa*, ed. org. por Afrânio Coutinho com assistência do autor, 2ª ed. 3ª reimp., Rio de Janeiro, Nova Aguilar.

Ovídio (2007), *Metamorfoses*, trad. de Paulo Farmhouse Alberto, Lisboa, Cotovia.

Scaliger, Julius Caesar (1994), *La poétique*, Genève, Librairie Droz [1561].

Rui Lage nasceu na cidade do Porto em 1975. Em 2010 doutorou-se em Literaturas e Culturas Românicas – especialidade em Literatura Portuguesa, com a tese *Perda, Luto e Desengano: a Elegia Portuguesa nos Séculos XX e XXI*, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, onde é investigador do Centro de Investigação Transdisciplinar “Cultura, Espaço e Memória”. Enquanto poeta estrou-se em 2002 e é autor de seis livros, entre os quais *Revólver* (2006), *Corvo* (2008), *Um Arraial Português* (2011) e *Rio Torto* (2014). É também autor de livros nos géneros do ensaio, do teatro e da literatura para a infância. Está representado em diversas antologias e publicações, nacionais e estrangeiras, com ensaios, crítica literária, artigos científicos e poemas. É tradutor de obras de Samuel Beckett, Paul Auster e Pablo Neruda, entre outros. Co-fundou e dirigiu, entre 1998 e 2004, a revista de literatura, música e artes visuais *Águas-Furtadas*. É co-autor da mais completa e inclusiva antologia da poesia portuguesa organizada em Portugal: *Poemas Portugueses: Antologia da Poesia Portuguesa do Séc. XIII ao Séc. XXI* (Porto Editora, 2009). Entre 2001 e 2011 integrou a direcção da Fundação Eugénio de Andrade. É actualmente assessor na Comissão dos Assuntos Externos e na Subcomissão dos Direitos do Homem do Parlamento Europeu, em Bruxelas.

NOTAS

¹ Para uma história e teoria da elegia enquanto género literário e categoria estética na literatura ocidental e, em particular, na poesia portuguesa do século XX, vid. Lage, Rui (2010) *Perda, luto e desengano: a elegia portuguesa na poesia do século XX*, Porto [tese de doutoramento em Literatura Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto].

² Comentário de Manuel Bandeira intitulado “Coisa alóvena, ebaente” – ambos adjectivos colhidos na “Elegia lírica” de Vinicius de Moraes – incluído na *Poesia completa e prosa*, p. 710-711 (*op. cit.*, cf. *infra* a bibliografia), sem informação da sua proveniência ou data de composição.

³ Vid. Scaliger, Julius Caesar (1994), *La poétique*, Genève, Librairie Droz [1561].

Vinicius, a terrível participação

Joana Matos Frias

Universidade do Porto - ILC

Resumo: Problematização de alguns aspectos menos conhecidos da obra poética de Vinicius de Moraes, com ênfase no carácter interventivo de alguns dos seus livros, em articulação com o entendimento aprofundado das correlações do Poeta com a Poesia Social Inglesa dos anos 30 do século XX, protagonizada por autores como W. H. Auden, Stephen Spender e Louis MacNeice.

Palavras-chave: Vinicius de Moares, poesia brasileira, poesia inglesa, W. H. Auden, Louis MacNeice, participação

Abstract: This article tries to question some aspects less well-known to the poetry of Vinicius de Moraes, emphasizing the interventionist nature of some of his books, in conjunction with in-depth understanding of the Poet correlations with the English Social Poetry of the 30s of the twentieth century, led by authors such as W. H. Auden, Stephen Spender and Louis MacNeice.

Keywords: Vinicius de Moares, brazilian poetry, english poetry, W. H. Auden, Louis MacNeice, engaged poetry

Critérios de natureza histórico-literária obrigam-nos a situar a origem da obra poética de Vinicius de Moraes na década de 30 do século XX, o que, no caso específico da Literatura Brasileira, implica situar o autor num contexto geracional muito singular, próprio de um Modernismo maduro onde pontuaram poetas tão decisivos como Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles ou Murilo Mendes, e no espaço que medeia entre a iconoclastia arrogante dos modernistas de 22 e o formalismo mais ou menos clássico da

hoje chamada Geração de 45. Mas localizar uma obra literária na década de 30 significa também, na literatura brasileira como em muitas outras (penso muito particularmente nos casos da literatura portuguesa ou de língua inglesa), atribuir-lhe uma certa atmosfera, decorrente de circunstâncias históricas que tiveram causas e consequências ideológicas muito complexas, de que a literatura não pôde – nem quis – manter-se alheia.

Ora Vinicius de Moraes que, como é sabido, se estreou na poesia, em 1933, no livro *O Caminho para a Distância*, com um discurso metafísico de expressão religiosa e de tom quase decadentista, que se prolongaria ainda no volume *Forma e Exegese*, de 1935 – o que talvez indicie, além do percurso muito pessoal, a afinidade electiva com o que nesse mesmo ano de 35 Murilo Mendes e Jorge de Lima levariam a cabo no volume conjunto *Tempo e Eternidade*¹ –, viveu os anos 30 de modo único, o que em grande medida explica que o livro publicado quase no final da década, em 1938, se intitule *Novos Poemas*. Não será decerto alheio a esta “novidade” anunciada no título da colectânea o facto de Vinicius ter conhecido, em 1936, os poetas Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. A mudança no estilo de Vinicius evidencia-se em todos os planos discursivos: ao nível do conteúdo, por um lado, numa notória alteração dos principais núcleos temáticos claramente expressa nas substituições dos grandes campos lexicais privilegiados; e, naturalmente, ao nível da expressão, com algumas transformações decisivas na pontuação, no ritmo do verso e nos sistemas estróficos preferenciais. Neste sentido, a composição que em *Novos Poemas* melhor representa a novidade que o poeta pretendeu dar a conhecer é “Balada feroz”, pois nela se condensam todos os traços da renovada enunciação poética de Vinicius:

BALADA FERROZ

Canta uma esperança desatinada para que se enfureçam silenciosamente os cadáveres [dos afogados

Canta para que grasnem sarcasticamente o corvo que tens pousado sobre a tua omoplata [atlética.

Canta como um louco enquanto os teus pés vão penetrando a massa sequiosa de lesmas
Canta! para esse formoso pássaro azul que ainda uma vez sujaria sobre o teu êxtase.

Arranca do mais fundo a tua pureza e lança-a sobre o corpo felpudo das aranhas

Ri dos touros selvagens, carregando nos chifres virgens nuas para o estupro nas [montanhas

Pula sobre o leito cru dos sádicos, dos histéricos, dos masturbados e dança!

Dança para a lua que está escorrendo lentamente pelo ventre das menstruadas

Lança o teu poema inocente sobre o rio venéreo engolindo as cidades

Sobre os casebres onde os escorpiões se matam à visão dos amores miseráveis

Deita a tua alma sobre a podridão das latrinas e das fossas

Por onde passou a miséria da condição dos escravos e dos gênios.

Dança, ó desvairado! Dança pelos campos aos rinches dolorosos das éguas parindo

Mergulha a algidez deste lago onde os nenúfares apodrecem e onde a água floresce em [miasmas

Fende o fundo viscoso e espreme com tuas fortes mãos a carne flácida das medusas

E com teu sorriso inexcedível surge como um deus amarelo da imunda pomada.

Amarra-te aos pés das garças e solta-as para que te levem

E quando a decomposição dos campos de guerra te ferir as narinas, lança-te sobre a [cidade mortuária

Cava a terra por entre as tumefações e se encontrares um velho canhão soterrado, volta

E vem atirar sobre as borboletas cintilando cores que comem as fezes verdes das [estradas.

Salta como um fauno puro ou como um sapo de ouro por entre os raios do sol frenético.

Faz rugir com o teu calão o eco dos vales e das montanhas

Mija sobre o lugar dos mendigos nas escadarias sórdidas dos templos

E escarra sobre todos os que se proclamarem miseráveis.

Canta! canta demais! Nada há como o amor para matar a vida

Amor que é bem o amor da inocência primeira!

Canta! - o coração da Donzela ficará queimando eternamente a cinza morta

Para o horror dos monges, dos cortesãos, das prostitutas e dos pederastas.

Transforma-te por um segundo num mosquito gigante e passeia de noite sobre as [grandes cidades

Espalhando o terror por onde quer que pousem tuas antenas impalpáveis.

Suga aos cínicos o cinismo, aos covardes o medo, aos avaros o ouro

E para que apodreçam como porcos, injeta-os de pureza!

E com todo esse pus, faz um poema puro

E deixa-o ir, armado cavaleiro, pela vida

E ri e canta dos que pasmados o abrigarem

E dos que por medo dele te derem em troca a mulher e o pão.

Canta! canta, porque cantar é a missão do poeta

E dança, porque dançar é o destino da pureza

Faz para os cemitérios e para os lares o teu grande gesto obscuro

Carne morta ou carne viva - toma! Agora falo eu que sou um!

(Moraes 1981: 138-140)

Malgrado a fidelidade à origem musical e coreográfica do género lírico escolhido pelo poeta – a balada, que Vinicius não mais deixará de compor –, aquilo que aqui parece ser mais decisivo para a poética subsequente de toda a obra é justamente a *ferocidade*. É certo que a ferocidade da expressão que neste poema vem surpreender o leitor habituado ao estilo um pouco abstracto dos livros anteriores não deixa de estar aliada a uma certa tendência surrealizante das imagens que assim as subtrai a uma esfera mais explicitamente referencial: mas a verdade é que o discurso poético de Vinicius se alterou em definitivo, quer dizer, Vinicius abandonou o estilo sublime dos primeiros versos para adoptar o estilo feroz, aquilo que a Retórica herdeira de Demóstenes rapidamente designaria por *deinos*. O estilo *deinos*, na descrição de Demétrio, é precisamente este estilo que, associado ao terror, ao medo, à força e ao poder, tem como principais traços a escuridão e a veemência do discurso, que foge intencionalmente ao vocabulário gracioso e belo e aos ornamentos agradáveis (Demétrio 1979: *passim*). O estilo *deinos* é portanto o que melhor se adequa à inscrição do tempo e da história no discurso.

Se 1938 é assim um ano decisivo na bibliografia de Vinicius, não o é menos na sua biografia: antecipando a vida diplomática que terá enquanto funcionário do Itamaraty, o poeta, então com 24 anos, é o primeiro brasileiro a receber uma bolsa do British Council, partindo para Oxford por um período de dois anos que no entanto se verá encurtado devido

à eclosão da II Guerra Mundial em 1939 (para os detalhes biográficos desta viagem, cf. Castello 1994: 102 ss.). Foi o próprio Vinicius quem resumiu o valor que a estadia em Inglaterra teve na sua formação, no “Auto-retrato” que podemos encontrar à entrada da obra reunida:

Em Oxford, na Inglaterra
Estudei literatura
Inglesa, o que foi
Para mim fundamental.
(Moraes 1981: 14)

É bastante conhecida – não sei se devidamente estudada – a influência que a leitura e a tradução dos sonetos de Shakespeare, “o maior dos poetas da humanidade” segundo Vinicius, teve no apuramento dessa prática estrófica e versificatória por parte do poeta brasileiro. Mas se atentarmos nos depoimentos em prosa que o autor dedica a essa fase da sua formação literária – em que, como explicita, se desenvolveu o seu livro *Poemas, Sonetos e Baladas*, publicado em 1946 –, talvez seja sensato considerarmos a totalidade das leituras inglesas que ele nos indica. No texto “Por que amo a Inglaterra”, de Abril de 1959, Vinicius recordará a sua passagem pelo país de Shakespeare, revisitando a experiência do início da guerra nos seguintes termos:

Era a minha primeira experiência de guerra, mas não tive nenhum medo e resolvi desobedecer ao Conselho Britânico. Deitei-me e fiquei à escuta daquele ruído informe, sinistro e pressago, o ouvido atento ao silvo eventual da primeira bomba ou ao estilhaçar da primeira explosão. Aquilo tudo era, para mim, uma grande aventura, uma grande aventura que, misteriosamente, me aproximava da Inglaterra e do seu povo. Achei dentro de mim que seria uma covardia eu desertar, abandonar Londres às bombas alemãs, não estar presente a sua defesa, não defendê-la eu mesmo - à cidade que tinha mãos para proteger minha vida, cuidados maternos para com a minha inexperiência. E assim foi que acabei por dormir. (*idem*: 491)

Ora, esta experiência aparentemente imatura coincidiu historicamente com aquilo que o escritor descreveu, na mesma crónica, como “o período mais fecundo” da sua vida de

poeta, marcado por “um anseio muito maior de comunicação”. Neste período, em que se aprofunda a sua “grande dívida à poesia inglesa”, Vinicius passa as noites do “terrível inverno de 1938” na companhia dos clássicos “Milton, Dryden, Blake, Wordsworth, Coleridge, Keats, Shelley”, mas também – e é isto que me importa ressaltar – na companhia dos modernos “MacNeice, Auden e Eliot” (*idem*: 495). Quer dizer: ao mesmo tempo que o poeta aperfeiçoava a precisão rítmica do verso e um certo rigor formal no convívio com os grandes clássicos, o seu discurso sofria uma inflexão clara ao nível da forma do conteúdo, graças à leitura continuada da poesia de T. S. Eliot e de dois dos mais importantes representantes da Poesia Social de 30, W. H. Auden e Louis MacNeice. A marca deixada por Eliot não foi apenas subliminar, visto que o poema de Vinicius “As mulheres ocas” não só convocará no título a obra quase homónima do poeta inglês, *The Hollow Men*, como a citará em epígrafe, assim denunciando a dívida. *The Hollow Men* e *The Waste Land* foram as obras de Eliot que mais importância tiveram para os escritores ingleses de 30, pela meditação histórica não demasiado ancorada na circunstancialidade que propunham, e que iria totalmente ao encontro das preocupações com a condição humana que enformaram a poesia de Auden, de Spender ou de MacNeice. Assim, não admira que *Poemas, Sonetos e Baladas*, o livro cuja redação Vinicius inicia no ano de 1938 em Inglaterra, contrarie a imaturidade com que o artista parece ter experienciado o início da II Guerra Mundial, apresentando um conjunto de composições de cariz humanista que, para além de enunciarem problemas sociológicos bem ancorados na realidade brasileira (“Balada do mangue”, “Balada da moça do Miramar”, etc.), exprimem uma clara preocupação com os limites da condição humana que a guerra viera colocar em causa, a par de uma séria problematização ético-estética da utilidade da poesia, conforme podemos ler em “Poema de Natal”:

Pois para isso fomos feitos:
Para a esperança no milagre
Para a participação da poesia
Para ver a face da morte –
(*idem*: 223)

O questionamento agravar-se-á quando Vinicius se debruça sobre a depressão e o suicídio do poeta norte-americano Hart Crane, ao constatar que nada pôde a poesia contra a morte: “Dançaste muito, poeta?/ Que te disse a Poesia?”, pergunta Vinicius nos últimos versos do seu poema (*idem*: 341-2). No entanto, em 1946, ano de publicação desses *Poemas, Sonetos e Baladas* e no rescaldo da guerra, Vinicius declara em crónica acreditar que “Só a poesia pode salvar o mundo de amanhã” (*idem*: 561). Para trás, ficam já poemas tão decisivos como a “Balada dos mortos nos campos de concentração” (*idem*: 227-8), “Mensagem à poesia” ou “A bomba atômica” (*idem*: 245-8). No primeiro, o poeta indigna-se em versos breves, quase telegráficos:

Cadáveres de Nordhausen

Erla, Belsen e Buchenwald!
 Ocos, flácidos cadáveres
 Como espantalhos, largados
 Na sementeira espectral
 Dos ermos campos estéreis
 De Buchenwald e Dachau.
 Cadáveres necrosados
 Amontoados no chão
 Esquálidos enlaçados
 Em beijos estupefatos
 Como ascetas siderados
 Em presença da visão.
 Cadáveres putrefatos
 Os magros braços em cruz
 Em vossas faces hediondas
 Há sorrisos de giocondas
 E em vossos corpos, a luz
 Que da treva cria a aurora.
 Cadáveres fluorescentes
 Desenraizados do pó
 Que emoção não dá-me o ver-vos
 Em vosso êxtase sem nervos

Em vossa prece tão-só
Grandes, góticos cadáveres!
Ah, doces mortos atônitos
Quebrados a torniquete
Vossas louras manicuras
Arrancaram-vos as unhas
No requinte de tortura
Da última toaleta...
A vós vos tiraram a casa
A vós vos tiraram o nome
Fostes marcados a brasa
Depois vos mataram de fome!
Vossas peles afrouxadas
Sobre os esqueletos dão-me
A impressão que éreis tambores -
Os instrumentos do Monstro -
Desfibrados a pancada:
Ó mortos de percussão!
Cadáveres de Nordhausen
Erla, Belsen e Buchenwald!
Vós sois o húmus da terra
De onde a árvore do castigo
Dará madeira ao patíbulo
E de onde os frutos da paz
Tombarão no chão da guerra!

O poema parece glosar os versos de Auden de 1939, “And maps can really point to places / Where life is evil now: / Nanking. Dachau” (Auden 1989: 72), mas a sua importância na obra de Vinicius mede-se sobretudo pelo questionamento da validade da literatura que a constatação da realidade histórica parece provocar, e que será claramente enunciado na desconcertante “Mensagem à poesia” do mesmo livro. Neste metatexto, Vinicius assume a falha do Poeta em enfrentar a violência do mundo pela Poesia, num gesto de renúncia que parece apresentar-se-lhe como a última dignidade possível:

[...]

Contem-lhe que há milhões de corpos a enterrar
Muitas cidades a reerguer, muita pobreza pelo mundo.
Contem-lhe que há uma criança chorando em alguma parte do mundo
E as mulheres estão ficando loucas, e há legiões delas carpindo
A saudade de seus homens; contem-lhe que há um vácuo
Nos olhos dos párias, e sua magreza é extrema; contem-lhe
Que a vergonha, a desonra, o suicídio rondam os lares, e é preciso reconquistar a vida
Façam-lhe ver que é preciso eu estar alerta, voltado para todos os caminhos
Pronto a socorrer, a amar, a mentir, a morrer se for preciso.

Ponderem-lhe, com cuidado - não a magoem... - que se não vou
Não é porque não queira: ela sabe; é porque há um herói num cárcere
Há um lavrador que foi agredido, há um poça de sangue numa praça.
Contem-lhe, bem em segredo, que eu devo estar prestes, que meus
Ombros não se devem curvar, que meus olhos não se devem
Deixar intimidar, que eu levo nas costas a desgraça dos homens
E não é o momento de parar agora; digam-lhe, no entanto
Que sofro muito, mas não posso mostrar meu sofrimento
Aos homens perplexos; digam-lhe que me foi dada
A terrível participação, e que possivelmente
Deverei enganar, fingir, falar com palavras alheias
Porque sei que há, longínqua, a claridade de uma aurora.

[...] Moraes 1981: 233-5)

Pela mesma altura, Drummond diria que os ombros do poeta suportam o peso do mundo, e que “chegou um tempo em que não adianta morrer”. Mas a ironia quase cínica de *Sentimento do Mundo* é apesar de tudo distinta da angústia que os versos de Vinicius exprimem: embora estejamos claramente perante uma extensa antífrase – uma vez que o Poeta afirma a impotência da Poesia frente aos males que assolam o mundo, mas não deixa de o fazer justamente através da própria Poesia –, a verdade é que a consciência infeliz do artista parece dizer-lhe que a “terrível participação” lhe exige uma separação. E é esta consciência que, em última instância, parece aproximá-lo da atitude de um escritor como o irlandês Louis MacNeice que, apesar de amigo e companheiro de Auden, sempre assumiu

uma espécie de cepticismo melancólico que o impediu de partilhar as certezas ideológicas de tendência marxista dos seus colegas de geração, como fica absolutamente claro no volume *Poems*, publicado em 1935, e nos fundamentais ensaios de teoria crítica que produziu também nessa década.

Para MacNeice, o poeta deveria ser “able-bodied, fond of talking, a reader of the newspapers, capable of pity and laughter, informed in economics, appreciative of women, involved in personal relationships, actively interested in politics, susceptible to physical impressions”, descrição que chega a ser assustadoramente certa quando pensamos nas principais características de Vinicius de Moraes. Mas a maior afinidade electiva entre os dois poetas está precisamente na dúvida que se instala nos respectivos discursos quanto ao exercício do terceiro estágio da *vita activa* – i. e., o exercício da cidadania – que a poesia permite. MacNeice, por exemplo, num dos vários poemas que os escritores britânicos da época dedicaram à Guerra Civil de Espanha, questiona-se, convocando Goya: “Goya had the laugh – / But can what is corrupt be cured by laughter?” (“And I remember Spain”). A dúvida vai ao encontro daquilo que MacNeice conseguirá sintetizar numa carta de 1937 dirigida a W. H. Auden, ao rever o conhecido juízo de Shelley: “Poets are not legislators (what is an ‘unacknowledged legislator’ anyway?), but they put fact and feelings in italics, which makes people think about them and such thinking may in the end have an outcome in action” (MacNeice 1987: 83)².

Vinicius não se manteve também alheio à temática da Guerra Civil de Espanha, num claro sintoma da sua estadia na Europa por esses anos, mas concentrou-a sobretudo – como de resto o fariam vários escritores e intelectuais da época – na estupefacção perante a execução de Federico García Lorca, que é motivo central do poema “A morte de madrugada” (Moraes 1981: 258-260) e da crónica “Morte de um pássaro (requiem para Federico García Lorca)”, onde evoca “o sangue dos homens que morrem para que nasça um mundo sem violência” (*idem*: 530). O juízo é muito semelhante ao que podemos encontrar no inesquecível “Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya”, de Jorge de Sena (1959). Em Sena como em Vinicius como em MacNeice, a poesia evidencia assim uma síntese muito complexa que Robin Skelton resumiu apontando que “O que dá à melhor poesia do período

a sua inquestionável qualidade parece ser o modo como sentimentos de insegurança privada e comunitária se fundem, de tal modo que a angústia pessoal lírica informa a declaração política” (Skelton 1967: 36). Por isso estes autores, mais ou menos enformados por uma ideologia partidária, são, acima de tudo, exemplos poéticos de cidadania, mesmo quando a poesia lhes parece ser, como aconteceu com Vinicius, a última das armas.

Todavia, o cepticismo melancólico que encontramos em composições como a referida “Mensagem à poesia”, ao invés de se estabelecer na consciência poética do autor, foi permanentemente objecto de contestação da sua parte, num esforço de despersonalização bastante invulgar: isto porque o cidadão tentou separar-se do poeta, sem sucesso. Perante a falha, como diria Beckett, o poeta tentou de novo para falhar melhor. E foi graças a este reencontro, do cidadão com o poeta – porque também a poesia é a arte do encontro –, que Vinicius produziu alguns dos textos mais empenhados da sua época, sem ficar preso a circunstâncias sociais e políticas demasiado castradoras. E se, em fase de cepticismo, o seu poema “A bomba atômica”, apesar de meditativo, parece pecar por uma certa falta de gravidade da expressão, o mesmo não poderemos dizer do tão consagrado “A rosa de Hiroshima” – imortalizado pela voz de Ney Matogrosso ainda em tempo de *Secos e Molhados* –, onde o poeta exorta:

Pensem nas crianças
Mudas telepáticas
Pensem nas meninas
Cegas inexatas
Pensem nas mulheres
Rotas alteradas
Pensem nas feridas
Como rosas cálidas
Mas oh não se esqueçam
Da rosa da rosa
Da rosa de Hiroshima
A rosa hereditária
A rosa radioativa
Estúpida e inválida

A rosa com cirrose
A anti-rosa atômica
Sem cor sem perfume
Sem rosa sem nada. (Moraes 1981: 265)

A partir daqui, Gertrude Stein que perdoe Vinicius, mas uma rosa não é uma rosa: é uma bomba. O poema inscreve-se numa renovada atitude cívica por parte do escritor: Vinicius está totalmente ciente de que, como demonstraram em profundidade os poetas britânicos da família de Auden, o maior problema da condição humana reside no facto de uma parte da humanidade prosseguir a sua vida com toda a normalidade, enquanto a outra parte vive o seu sofrimento (os primeiros alheios ao sofrimento dos segundos, os segundos alheados da normalidade dos primeiros). É o que ressaltará do poema “Um beijo”, talvez o mais avesso ao horizonte de expectativas do leitor que aprecia a falácia afectiva e que de Vinicius espera constantes efusões erótico-amorosas. Neste caso, o beijo só acontece poeticamente em função do “enquanto” que obriga o leitor a distanciar-se de imediato da situação amorosa para enfrentar toda uma outra realidade, como fica claro logo nos primeiros versos do poema:

Um minuto o nosso beijo
Um só minuto; no entanto
Nesse minuto de beijo
Quantos segundos de espanto!
Quantas mães e esposas loucas
Pelo drama de um momento
Quantos milhares de bocas
Uivando de sofrimento!
Quantas crianças nascendo
Para morrer em seguida
Quanta carne se rompendo
Quanta morte pela vida!
[...] (*idem*: 346)

São versos como estes que nos impedem de chamar “Poetinha” ao Poetão Vinicius de Moraes, a não ser que o façamos por razões meramente afectivas, como as que também justificam estas linhas.

Bibliografia

Auden, W. H. (1989), "In time of war" (1939), in *Selected Poems*, sel. e ed. Edward Mendelson, Nova Iorque, Vintage International.

Castello, José (1994), *Vinicius de Moraes: O Poeta da Paixão*, São Paulo, Companhia das Letras.

Demetrio (1979), *Sobre el Estilo / [Longino], Sobre lo Sublime*, Madrid, Gredos.

MacNeice, Louis (1987), *Selected Literary Criticism of Louis MacNeice*, ed. Alan Heuser, Oxford, Clarendon Press.

Moraes, Vinicius de (1981), *Poesia Completa e Prosa*, org. Afrânio Coutinho, Rio de Janeiro, Nova Aguilar.

Skelton, Robin (1967), Introd. a *Poetry of the Thirties*, Londres, Peng.

Joana Matos Frias é Professora Auxiliar na Faculdade de Letras da Universidade do Porto – onde tem lecionado desde 1996 disciplinas de Literatura Brasileira Moderna e Contemporânea –, investigadora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa e membro da Direcção da Sociedade Portuguesa de Retórica. Pertence à rede internacional de pesquisa em poesia LyraComPoetics, e é colaboradora do grupo «Poesia e contemporaneidade», sediado na Universidade Federal Fluminense e coordenado pelas Professoras Doutoradas Célia Pedrosa e Ida Alves. Autora do livro *O Erro de Hamlet: Poesia e Dialética em Murilo Mendes* (7letras, 2001) — com que venceu o Prémio de Ensaio Murilo Mendes —, responsável pela antologia de poemas de Ana Cristina César *Um Beijo que Tivesse um Blue* (Quasi, 2005), co-responsável (com Luís Adriano Carlos) pela edição fac-similada dos *Cadernos de Poesia* (Campo das Letras, 2005), e co-responsável (com Luís Miguel Queirós e Rosa Maria Martelo) pela antologia *Poemas com Cinema* (Assírio & Alvim, 2010), publicou em 2014 os volumes de ensaios *Repto, Rapto e Cinefilia e Cinefobia no Modernismo Português* (Porto, Afrontamento). Tem dedicado uma parte da sua vida académica e crítica no âmbito da Estética Comparada e da Literatura e Intermedialidade à Literatura Brasileira moderna e contemporânea, com estudos sobre Ronald de Carvalho, Clarice Lispector, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Manoel de Barros, Adélia Prado, Angélica Freitas, e Marília Garcia, entre outros. Foi responsável, em Outubro de 2013, pela organização e coordenação no Porto do Colóquio *Meu Tempo é Quando: Nos 100 Anos de Vinicius de Moraes*, que teve lugar na Faculdade de Letras e na Casa da Música.

NOTAS

¹ No texto memorialístico “Encontros”, de 1940, Vinicius admite que o seu “primeiro encontro, em Poesia, depois das inelutáveis influências da juventude, foi o de Murilo Mendes” (Moraes 1974: 495).

² Dois anos depois, o próprio Auden comporia a sequência de sonetos “In time of war”, onde se pode ler: “The dangers and the punishments grew greater; / And the way back by angels was defended / Against the poet and the legislator” (Auden 1989: 65).

“Balada do Mangue”: a poesia de sarjeta de Vinicius de Moraes

Sunamita Cohen

Universidade do Porto

Resumo: O presente artigo pretende contextualizar e analisar criticamente o poema “Balada do Mangue” de Vinicius de Moraes. Para melhor explorar esta questão, procurou-se entender a forma como o autor se posicionava relativamente a certas questões sociais e estéticas presentes no poema, assim como reflectir sobre o valor do mesmo dadas as suas características.

Palavras-chave: Literatura Brasileira, crítica literária, Mangue

Abstract: The following article intends to critically analyze Vinicius de Moraes’ poem “Balada do Mangue”. In order to explore this theme, we tried to understand how did the author position himself towards certain aesthetic and social issues raised by the poem and to reflect over the same, given its characteristics.

Keywords: Brazilian literature; literature criticism; Mangue

*Só a poesia pode salvar o mundo de amanhã. E como que é possível
senti-la fervilhando em larvas numa terra prene de cadáveres.*

Vinicius de Moraes

*Um poeta que é autor de poemas como a “Balada do Mangue”,
por exemplo, só poderá ser considerado um grande poeta.*

António Cândido

Apesar de ser um poeta bastante trabalhado criticamente, a verdade é que a riqueza da obra de Vinicius de Moraes faz com que a fortuna crítica não se esgote. Sobre esta necessidade de nos continuarmos a debruçar sobre o trabalho de Vinicius de Moraes, podemos recordar as palavras de Eucanaã Ferraz:

Fala-se muito do poeta, mas lê-se insuficientemente sua poesia; sabemos de cor alguns de seus versos antológicos, mas não raro estancamos ali, sem seguir em diante, ou, se avançamos com a atenção devida, nem sempre nos arriscamos em textos menos consagrados; ao ouvir suas canções, somos tomados por uma tal beleza que nos parece desnecessário pensar sobre elas; repetimos uma série de opiniões de tal modo cristalizadas que parecem prescindir do confronto com a apreciação crítica da obra. (Ferraz 2013)

Partindo o presente trabalho da análise de apenas um poema de Vinicius (a “Balada do Mangue”), a verdade é que parece importante contextualizarmos a produção do poeta, pois só assim teremos uma visão mais consolidada do valor do referido poema.

Não faria sentido falar de Vinicius de Moraes sem mencionar o Modernismo brasileiro. Como se sabe, o Modernismo foi um movimento cultural que revolucionou as formas artísticas. Teve origem na Europa, sendo posteriormente importado, adaptado e repensado pelos artistas brasileiros. Como afirma Eduardo Portella: “O aparecimento de Vinicius ocorre na década de 30. Um escritor-ponte entre o Modernismo que se consolidara e aquela geração nostálgica, que em 45 empreenderia uma longa viagem de volta” (Portella 1998: 135).

De facto, Vinicius, dado o seu carácter fora de série e as opções estéticas a que foi dando vida, foi um dos protagonistas de uma geração de mudança, geração esta que conta com nomes como os de Carlos Drummond de Andrade, Augusto Frederico Schmidt, Jorge de Lima, Murilo Mendes ou Cecília Meireles. Lembrando as palavras de Gilberto Mendonça Teles, em *Estudos de Poesia Brasileira*, esta fase menos frenética do Modernismo permitiu que os artistas se focassem mais nas suas obras, muito marcadas pela centralidade dos problemas espirituais e sociais do Ser Humano e do brasileiro, e se preocupassem menos “em divulgar a renovação (já incontestável a essa altura)” (Teles 1985: 61). Por outras

palavras, e como reforça Renata Pallotini, “a poesia brasileira estava desejando ser menos “modernista” para ser mais “moderna”” (Pallotini 1998: 115).

O nosso poeta, mesmo podendo-se inserir neste grupo, mesmo sendo um modernista, apresenta-se sempre com uma(s) personalidade(s) poética(s) muito peculiar(es). Uma das complexidades associadas à leitura da obra de Vinicius é, de facto, a mistura de fontes e influências que revela e materializa. Por isto, Manuel Bandeira afirma que o poeta “tem o fôlego dos românticos, a espiritualidade dos simbolistas, a perícia dos parnasianos (sem refugar, como estes, as sutilezas barrocas), e finalmente, homem bem do seu tempo, a liberdade, a licença, o esplêndido cinismo dos modernos” (Bandeira 1998: 80).

Esta complexidade mantém-se numa análise comparativa de várias fases do poeta, uma vez que há uma nítida heterogeneidade na sua obra. A dinâmica que surge entre os diferentes poemas é bastante rica: sem que deixem de pertencer a um só movimento, sem que percam a sua *viniciusidade*, os poemas diferenciam-se, agrupam-se e deixam-se reagrupar consoante aquilo que o leitor/crítico neles procura. Como nos lembra Otávio de Faria, os seus versos “estão todos eles unidos num movimento só, vivem todos eles, uns contra os outros, uns negando momentaneamente os outros, aquele, menos importante, abrindo caminho para esse, essencial, e já aquele outro repetindo esse num tom mais alto, num verdadeiro movimento de “fuga” que é a chave do inegável encanto musical que a obra exerce” (Faria 1998: 66).

Por tudo isto, e entre outros aspetos, a obra de Vinicius de Moraes merece ser estudada com grande atenção, deve ser lida constantemente e através dos tempos com olhares renovados para que se continuem a encontrar novos contributos do autor para a construção da literatura brasileira.

Concentrando-nos no poema “A balada do Mangue”, não nos podemos esquecer de certos aspetos importantes, como o facto de a balada tradicionalmente (qualquer uma, não esta em particular) poder ser automaticamente relacionada com a poesia popular e se apresentar como um veículo de preservação do património histórico, lendário e mitológico.

Relativamente à balada brasileira, será importante lembrar que, nos séculos XIX e XX, “encontrou maior adesão entre os poetas parnasianos como Olavo Bilac, Goulart de

Andrade, e outros, que a cultivaram segundo os modelos franceses. No Modernismo, foi empregada, obediente apenas na disposição geral, como vimos, por Guilherme de Almeida. Liberta do figurino francês, livre, por Manuel Bandeira, Vinícius de Moraes e Drummond de Andrade; arbitrariamente, por Osvaldo de Andrade, Augusto Meyer e outros” (Sérgio 2013).

Como tudo o que diz respeito a Vinicius, também o aproveitamento que fez da forma da balada não foi básica, não se tendo o poeta limitado a seguir as regras da sua forma mais clássica. A balada que este poeta preconiza é, sim, “um poema em versos de sete sílabas, geralmente com rimas soantes, com apoio nas alternadas, usando das aliterações e dos recursos sonoros em geral” (Pallotini 1998: 126), ao que ele adicionou o tratamento de temas muito próprios que se harmonizam, na medida do possível, com o resto da sua obra. A ligação do poeta à música é inegável, tal como a ligação da própria balada. As formas poemáticas em Vinicius aparecem-nos organizadas fonologicamente. Tomando a música um papel central na sua obra, é fácil perceber a sua preferência por formas fixas das mais melódicas, como o soneto e a balada, assim como a forma como domina as componentes métrica e rimática da sua obra.

Parece importante ainda lembrar as palavras de Ivan Junqueira: “Quanto às baladas, foi nelas quase sempre extremamente feliz o autor. Anima-as ora o coloquialismo cotidiano, dir-se-ia até “doméstico” (...), ora a denúncia social, como é o caso da soberba “Balada do Manguê”” (Junqueira 1998: 148).

Dado o caráter do presente trabalho, não há espaço para aprofundar as diferentes fases da obra de Vinicius. No entanto, é importante lembrar a sua evolução de uma primeira fase mais espiritual e mística, de preocupações metafísicas, para uma poética mais política e socialmente comprometida. Vinicius, de certa forma, abre os olhos perante a realidade que o rodeia e sente que essa dimensão deve integrar a sua poesia. Diz-nos Otto Lara Resende que o poeta, ao longo da sua evolução, “transitou do reino do sublime para o plano do real” (Resende 1998: 86). Porém, isto não quer dizer que o poeta não tenha apresentado, desde sempre, uma visão diferente, uma visão poeticamente comprometida. Otávio Faria afirma que o poeta “vê as coisas (...) desse modo especial pelo qual só os autênticos poetas conseguem ver a realidade: – a “visão” – no sentido preciso em que Rimbaud via no poeta,

essencialmente, um voyant, isto é: um ser privilegiado que vê as coisas que o comum dos homens não consegue ver e nem mesmo julga possível que existam, de tal modo vive satisfeito e absorvido pela cotidianidade a que se habituou”(Faria 1998: 69).

Apesar de adquirir uma forma diferente, já na sua primeira fase Vinicius, através da já referida *visão*, se mostra sensível perante a condição humana.

A acrescentar a isto, é importante referir que também desde cedo a figura da mulher ocupou um papel preponderante da poesia de Vinicius de Moraes. Como refere David Mourão-Ferreira, “os seus sentimentos perante a mulher podem assumir aspetos aparentemente contraditórios: mas, no fundo, ela representa sempre uma entidade complexa, onde nunca deixa de pressentir os dois termos da equação corpo-alma que ele próprio não resolveu. Por isso, “no longo capítulo das mulheres”, incessantemente a sua inquietação é posta à prova. E a paz que não consegue usufruir é a única que outorga a quem o ama” (Mourão-Ferreira 1998: 105).

De facto, a mulher em Vinicius de Moraes surge-nos sempre como um ser complexo que origina sentimentos contraditórios no sujeito poético. Esta ideia aparece-nos claríssima nos versos do “Poema para todas as mulheres”: “Mulher, que máquina és, que só me tens desesperado/ Confuso, criança para te conter!” (Moraes 2006: 137).

Se nos poemas dedicados à mãe, à esposa, alguns à mulher amada, o sujeito poético vê a mulher como um ser puro, fonte de bons e saudáveis sentimentos, noutros, como no poema “Rosário”, a mulher é vista de uma forma muito diferente. Rosário representa a revelação do amor carnal, a perda irreparável da inocência, o que é visível nos versos: “E eu que era um menino puro/ Não fui perder minha infância/ No Mangue daquela carne!” (*idem*: 188). Aparece-nos, assim, a figura da mulher, pela primeira vez no presente trabalho, associada ao conceito de Mangue, que mais adiante será explorado.

Como já foi referido anteriormente, a dada altura da sua vida poética, Vinicius de Moraes entrega-se a uma poesia socialmente comprometida. Esta sua vertente parece surgir em “O desespero da piedade”. É neste poema que começam a surgir as preocupações de carácter social que virão, mais tarde, marcar toda uma face da poesia de Vinicius de Moraes. “Esta circunstância, a par da percepção subtil dos sofrimentos alheios, uma espécie

de “sentimento do mundo, uma participação, uma integração no todo humano, faz dessa elegia a melhor das cinco, a de melhor integridade de pensamento e de expressão” (Pallotini 1998: 118).

Se aqui podemos ver o início desse comprometimento social, a verdade é que o poeta consegue ir bastante mais longe no que diz respeito ao tratamento da chaga da sociedade brasileira e mesmo da condição humana. Isto não significa que o poeta seja um mero propagandista demagógico, muito pelo contrário, é um poeta participante mas ideologicamente independente (tanto quanto um poeta pode e deve ser).

Perante a dura realidade carioca que fere a sociedade brasileira do seu tempo, Vinicius une o seu espírito crítico à sua veia poética: “a sua resposta é o poema. Não propõe. Não resolve. Denuncia. E mantém constante o substratum necessário: o clima poético. Exige de si mesmo que os seus versos sociais veiculem poesia” (*idem*: 134).

E é, portanto, neste contexto que nos surge a “Balada do Mangue”.

O Mangue é o terreno pantanoso, lamacento e lodoso que rodeia a margem dos rios e lagos nas zonas tropicais. Vulgarmente, encontra-se ligado à ideia daquilo que é sujo e impuro, que gera repulsa e nojo. Por isto, é normal que o vejamos associado à figura da prostituta neste poema, uma vez que também ela, normalmente e aos olhos da sociedade contemporânea, é repudiada e discriminada por um estilo de vida associado à falta de higiene e de valores morais.

Se houvesse dúvidas quanto aos destinatários do poema, Vinicius desfá-las no décimo segundo verso, quando se remete às “jovens putas das tardes” (Moraes 2006: 184). As prostitutas são, nesta balada, alvo de um sentimento e de uma mensagem algo contraditórios do sujeito poético. Por um lado, são associadas à imagem do Mangue, começando pelo título e através da ocorrência frequente de léxico relacionado com a impureza: *gonocócicas, tóxicas, despudor, envenenardes, venenos putrefatos*, etc. As prostitutas da “Balada do Mangue” simbolizam, desta forma, a chaga social que chama a atenção do sujeito poético. Porém, estas prostitutas não deixam de ser flores, de ser orquídeas, dalias: são frágeis.

Se o próprio ato de lhes dedicar um poema não fosse suficiente para demonstrar a necessidade de reabilitar, de repensar a sua figura, vários são os momentos em que, na balada, o sujeito poético questiona a figura destas mulheres: “O que vos aconteceu/ Para assim envenenardes/ O pólen que Deus vos deu?” (*ibidem*). Mais adiante, vemos uma nítida cumplicidade e solidariedade por parte do sujeito, quando este afirma: “Como sofreis, que silêncio/ Não deve gritar em vós/ Esse imenso, atroz silêncio/ Dos santos e dos heróis!” (*idem*: 185).

A mulher do Mangue, para Vinicius, parece de certa forma uma mulher que não controla a sua própria existência (aspeto já presente na interrogação do sujeito poético supra citada), vítima de uma condição que lhe é imposta. Esta ideia parece-nos sugerida pela ocorrência de comparações (ou até mesmo metáforas) que unem a prostituta ao mundo animal (uma vez que também os animais são vítimas da sua condição, dada a sua natural irracionalidade). Temos os versos: “No entanto crispais sorrisos/ Em vossas jaulas acesas/ Mostrando o rubro das presas/ Falando coisas de amor/ E às vezes cantais uivando/ Como cadelas à lua/ [...]” (*idem*: 184). E como os seres irracionais que são, incapacitadas, as prostitutas são alvo de pena do sujeito poético, oscilando-se entre um olhar solidário e um olhar paternalista e condescendente.

A forma como o sujeito poético descreve eufemisticamente a vida das prostitutas, a forma como as caracteriza, tantas vezes de forma compreensiva e solidária, conduz-nos às interrogações que são formuladas na última parte do poema: “Viveis a festa das flores/ Pelo convés dessas ruas/ Ancoradas no canal?/ Para onde irão vossos cantos/ Para onde irá vossa nau?” (Moraes 2006: 186).

Estas interrogações parecem revelar a preocupação do sujeito poético com a forma como as prostitutas se concebem a si mesmas. Vestidas de carnaval, estas mulheres estão condenadas a um destino trágico. Quando se lê “vestidas de carnaval”, pode-se perceber que estas mulheres vivem diariamente a festa dos excluídos, dos marginais. A sua vida quotidiana é marcada pelo excesso carnavalesco. A sociedade (principalmente a brasileira, e particularmente a carioca) prepara-se para o Carnaval, veste-se e age de forma específica nesta época do ano. A prostituta, no entanto, estende o ritual à sua forma de estar

diariamente. É como se ela mesma vivesse a farsa dos outros, existisse para materializar os desejos mais recalcados e proibidos dos seus clientes. E por isso é como se sentissem a necessidade de se vingar daqueles que delas se aproximam: “Mas que brilho mau de estrela/ em vossos olhos lilases/ percebo quando, falazes/ fazeis rapazes entrar!/ Sinto então nos vossos sexos/ Formarem-se imediatos/ Os venenos putrefatos/ Com que os envenenar”. Estas mulheres *multidimensionais* podem aplicar a violência de que são alvo pela sociedade àqueles que as procuram, pensando ver nelas *pobres flores*. Do que se parecem esquecer, é que estas mulheres só aparentemente são *frágeis* e *desmilinguidas*, pois vivem numa realidade de engano e de construção de personagens.

No seguimento destas ideias, parece que se pode entender os últimos versos do poema como um apelo do sujeito poético. É admitido o poder trucificador das mulheres do Mangue, e é-lhes, mesmo que não diretamente, sugerido que se revoltam contra a sociedade que as oprime e as mantém na margem. Os *homens de nada* que as rodeiam e a *terra de ninguém* que só aparentemente as acolhe devem ser feridos, mesmo que para isso estas mulheres tenham de se usar como arma.

Os últimos versos do poema, que parecem consagrar o poder destas mulheres podem ser associados com a visão que Vinicius apresenta sobre o próprio poeta: “E contra essas vozes não prevalecerão as vozes ásperas de mando dos senhores nem as vozes soberbas das elites. Porque a poesia ácida lhes terá corroído as roupas. E o povo então poderá cantar seus próprios cantos, porque os poetas serão em maior número e a poesia há de velar” (Moraes 1962: 195).

O poder destas mulheres poderá equiparar-se ao poder da poesia: ambas detêm o poder corrosivo da resistência e ambas, se se revoltarem, poderão ser livres desses “homens de nada/ nessa terra de ninguém”. Ambas simbolizam a chaga que fere constantemente a sociedade, que não deixa desviar o olhar num gesto de alienação, obrigando-a constantemente a repensar-se.

Para terminar, gostaria de lembrar as palavras de Vinicius de Moraes, no seu texto “Sobre Poesia”, no qual deixa clara a sua visão sobre o aquele que deve ser o papel do poeta. Afirma:

Troquem-se tijolos por palavras, ponha-se o poeta, subjetivamente, na quádrupla função de arquiteto, engenheiro, construtor e operário, e aí tendes o que é poesia. A comparação pode parecer orgulhosa, do ponto de vista do poeta, mas, muito pelo contrário, ela me parece colocar a poesia em sua real posição diante das outras artes: a de verdadeira humildade. O material do poeta é a vida, e só a vida, com tudo o que ela tem de sórdido e sublime. Seu instrumento é a palavra. Sua função é a de dar expressão verbal rítmica ao mundo informe de sensações, sentimentos e pressentimentos dos outros com relação a tudo o que existe ou é passível de existência no mundo mágico da imaginação. Seu único dever é fazê-lo da maneira mais bela, simples e comunicativa possível, do contrário ele não será nunca um bom poeta, mas um mero lucubrador de versos.

A “Balada do Mangue” parece, assim, materializar precisamente as palavras do poeta, quando este afirma que a poesia se deve dedicar à vida, nas suas dimensões sórdida e sublime.

Bibliografia

- Bandeira, Manuel (1998), “Coisa alóvena, ebaente”, in *Poesia Completa e Prosa de Vinicius de Moraes*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar.
- Faria, Otávio de (1998), “A transfiguração da montanha”, in *Poesia Completa e Prosa de Vinicius de Moraes*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar.
- Ferraz, Eucanaã (2013), *Vinicius de Moraes na interpretação de Eucanaã Ferraz*. Consultado a 5 de junho de 2013, no site: http://www.unicbuilding.com.br/pages/ultimosreleases/Rle_Folha_Explica_Vinicius_de-Moraes.pdf
- Junqueira, Ivan (1998), “Vinicius de Moraes: Língua e linguagem poética”, in *Poesia Completa e Prosa de Vinicius de Moraes*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar.
- Portella, Eduardo (1998), “Do verso solitário ao canto coletivo”, in *Poesia Completa e Prosa de Vinicius de Moraes*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar.

Mourão-Ferreira, David (1998), “O amor na poesia de V. de M.”, in *Poesia Completa e Prosa de Vinicius de Moraes*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar.

Moraes, Vinicius de (2006), *Antologia poética*, Lisboa, Publicações D. Quixote.

Teles, Gilberto Mendonça (1985), *Estudos de Poesia Brasileira*, Coimbra, Livraria Almedina.

Pallotini, Renata (1998), “Vinicius de Moraes: aproximação”, in *Poesia Completa e Prosa de Vinicius de Moraes*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar.

Resende, Otto Lara (1998), “O caminho para o soneto”, in *Poesia Completa e Prosa de Vinicius de Moraes*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar.

Sérgio, Ricardo (s/d), Consultado em: <http://www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/96641>, a 10 de junho de 2013.

Transitórias Estátuas: Tempo e Movimento em Vinicius de Moraes

Mafalda Sofia Gomes

Universidade do Porto

Resumo: Este artigo propõe-se analisar alguns poemas de Vinicius de Moraes (n. 1913) na sua relação com uma determinada concepção de poesia, ilustrada pela expressão “transitórias estátuas”, através da qual as tensões imobilismo/movimento e eterno/ efémero serão apresentadas.

Palavras-chave: Vinicius de Moraes, poesia brasileira, poética, temporalidade, movimento, imobilismo, eternidade, efemeridade

Abstract: In this article, I set myself to analyse some poems of Vinicius de Moraes (b. 1913) in their relationship with a specific conception of poetry, illustrated by the expression “transitórias estátuas”, in which the tensions immobility/movement and eternity/ ephemerality will be presented.

Keywords: Vinicius de Moraes, brazilian poetry, poetic; temporality, movement, immobility, eternity, ephemerality

*Quando o meu corpo apodrecer e eu for morta
Continuará o jardim, o céu e o mar,
E como hoje igualmente hão-de bailar
As quatro estações à minha porta.*

Sophia de Mello Breyner Andresen

Em “Poética I” (Moraes 1998: 395) escreve Vinicius de Moraes “Outros que contem/ Passo por passo:/ Eu morro ontem// Nasço amanhã/ Ando onde há espaço:/ -Meu tempo é quando.” Em “Poética II” (Moraes 1998: 476) acrescenta “Com as lágrimas do tempo/ E a cal do meu dia/ Eu fiz o cimento/ da minha poesia”. Vinicius, diplomata brasileiro nascido em 1913, reconhecido poeta e compositor, músico emblemático, auto-explica-se, inscrevendo-se no contínuo do tempo, revelando o mistério da sua arquitectura. A poesia é-nos apresentada enquanto veículo vivo de superação da descontinuidade: resistência ao instante fugaz de uma realidade em movimento. Porém, será poesia *casa, torre, templo*, reduto imóvel contra o instante efémero, ou será, por sua vez, a *casa, a torre, o templo* em movimento puro derramado sobre a eternidade?

A problemática da temporalidade em Vinicius de Moraes liga-se assim à permanente tensão entre o imobilismo e o movimento, que encontra em “Balada das meninas de bicicleta” (Moraes 1998: 330-331) a sua expressão. O autor escreve:

Ó transitórias estátuas
Esfuziantes de azul
Louras com peles mulatas
Princesas da zona sul: (Moraes 1998: 330)

Este texto é particularmente elucidativo se atentarmos à expressão *transitórias estátuas*, referindo-se às meninas que passeiam de bicicleta, ao combinar o elemento móvel e passageiro, assinalado por transitórias, e o elemento imóvel e perene, ligado às estátuas, o que parece resumir a problemática do efémero/movimento face à inabalável solidez do eterno. Atentemos em *Ode on a Grecian Urn* de John Keats:

Bold lover, never, never canst thou kiss
Though winning near the goal – yet, do not grieve;
She cannot fade, though thou hast not thy bliss,
For ever wilt thou love, and she be fair! (Keats 2003: 282)

As meninas do poema de Vinicius, como a amada da ode de Keats, surgem-nos aqui como de instantes de beleza cristalizados pela literatura. Da mesma forma que o amante da Ode de Keats não conseguirá nunca o beijo da amada, sendo que a circularidade do vaso não o permite, esta não poderá nunca desvanecer-se, também as meninas de Vinicius pertencem ao inefável do impossível. Apesar das sensações de velocidade e de movimento ligadas à imagem da bicicleta, o sujeito poético compara as meninas a estátuas, o que se liga à concepção de poesia apresentada em “Poética II” (Moraes 1998: 476): a poesia transforma a velocidade das meninas em *casa, torre, templo*, sendo que o *eu lírico* se propõe ser o poeta daquelas meninas, imortalizando-lhes o movimento, cristalizando a graça da sua passagem. A poesia surge então como instância a partir da qual o efémero emerge à categoria de eterno por via da beleza.

As vossas jovens figuras
 Retesadas nos selins
 Me prendem, com serem puras
 Em redondilhas afins. (Moraes 1998: 330)

A juventude das meninas, ligada ao movimento e à fugacidade, contrasta com os trinta anos do sujeito poético: “A vós o canto que inflama/ Os meus trint’anos, meninas/ Velozes massas em chama/ Explodindo em vitaminas” (Moraes 1998: 331), o que parece ligar-se a uma oposição de natureza espacial, sendo que apesar do poeta se dirigir directamente às meninas, o lugar de onde ecoa a sua voz não pertence ao passeio. Enquanto que as meninas são do âmbito do móvel, do efémero e, por serem novas, do gracioso, o poeta é sintoma dos seus contrários: do imóvel, do eterno, do corrompido. Surge porém a expectativa de movimento e de eterno através da beleza, isto é, da poesia:

Um poeta – essa coisa triste
 Escravizada à beleza
 Que em vosso rastro persiste,
 Levando a sua tristeza
 No quadro da bicicleta. (Moraes 1998: 331)

A beleza parece ser a assim condição de resistência ao efêmero, o que vai ao encontro da Ode de Keats:

“Beauty is truth, truth beauty,” – that is all
Ye know on earth, and all ye need to know (Keats 2003: 283)

Também a célebre “Garota de Ipanema” (Moraes 1998: 723-724) parece corroborar o sentido de “Balada das meninas de bicicleta” (*idem*: 330-331). Sendo que nas duas primeiras estrofes o sujeito dá conta da graciosidade da menina que caminha para o mar, nas segundas últimas estrofes o *eu lírico* lamenta a sua tristeza, já que está sozinho, isolado da beleza. À semelhança de “Balada das meninas de bicicleta” (*idem*: 330-331), a “Garota de Ipanema” está também ela associada ao movimento:

(...)
É ela menina
Que vem e que passa
Num doce balanço, a caminho do mar (Moraes 1998: 723)

Porém, também desta paisagem se aparta o sujeito poético:

Ah, porque estou tão sozinho
Ah, porque tudo é tão triste (Moraes 1998: 724)

Aurora, com Movimento (Posto 3) (Moraes 1998: 361) parece ser neste contexto particularmente pertinente:

A linha móvel do horizonte
Atira para cima o sol em diabolô
Os ventos de longe
Agitam docemente os cabelos da rocha
Passam em fochos o primeiro automóvel, a última estrela
A mulher que avança
Parece criar esferas exaltadas pelo espaço

Os pescadores puxando o arrastão parecem mover o mundo
O cardume de botos na distância parece mover o mar. (Moraes 1998: 361)

Aqui celebra-se novamente a relação do movimento com a beleza, sendo que as imagens evocadas criam uma sensação de circulação mística, pela qual a manhã representa um mundo como que surgido pela primeira vez. O *eu lírico*, como em “Balada das meninas de bicicleta” (Moraes 1998:330-331), assume o papel de espectador ao separar-se da paisagem. Todavia, a crença geocêntrica, pela qual a terra, e conseqüentemente a humanidade, se encontraria no centro do universo, é retomada, sendo que não é o sol que de um salto toma os céus, mas a linha do horizonte, que irracionalmente móvel, o atira ao ar, começando o dia. Esta percepção parece ligar-se a uma ingenuidade primordial subjectiva, pela qual a verdade cíclica do mundo deve muito mais aos olhos do sujeito do que às leis que o explicam na matéria.

Da mesma forma que Paul Éluard escreve “La terre est bleue comme une Orange” (Éluard 1968: 232), também Vinicius de Moraes aplica neste poema uma lógica desta natureza. Os sinestésicos cabelos da rocha, ligados à sensação de vento, a par das esferas criadas pela mulher, da força oceânica dos pescadores e do cardume de botos, criam uma sensação inaugural de estar no mundo: todavia o sujeito poético mantém um papel subalterno, não tomando parte da experiência que se releva perante si. A consciência do ciclo é porém um lembrete da morte, da fugacidade, da finitude.

Em *Balanço do Filho Morto* (Moraes 1998: 353-355) o sujeito poético reflecte esta problemática através da imagem da cadeira de balanço.

Homem sentado na cadeira de balanço
Todo o teu corpo diz que sim
Diz que sim
Que sim, teu filho está morto.
(...)
Homem sentado na cadeira de balanço
Como um pêndulo, para lá e para cá
(...) (Moraes 1998: 353-355)

O movimento da cadeira de balanço pode ser simultaneamente interpretado como elemento de vitalidade, opondo-se àquilo que a morte tem de imóvel, e, por outro lado, como sintoma de mortalidade, já que o movimento da cadeira se assemelha ao do relógio contando o tempo para a morte. *Epitáfio* (Moraes 1998: 313) parece vir ao encontro do sentido de “Balada das meninas de bicicleta” (Moraes 1998: 330-331), *Aurora, com Movimento (Posto 3)* (Moraes 1998:361) e de *Balanço do Filho Morto* (Moraes 1998: 353-355), na medida em que apresenta e reincide na tensão imóvel/movimento e eterno/efémero, ao identificar o sol com o dia, primeira estrofe, e com as rosas, segunda estrofe, elementos intimamente ligados à temporalidade e à fugacidade:

Possui a forma
De todas as mulheres
E morreu no mar. (Moraes 1998: 313)

A conjunção copulativa no terceiro verso é particularmente interessante, se tida em conta a sua função concessiva, isto é, apesar de o sol possuir a forma de todas as mulheres, ser o mágico pastor de mãos luminosas, andrógino meigo e violento, morreu no mar, ou seja, até o astro mais poderoso, aquele responsável pela vida sobre a terra, bailarino sobre os céus, se verga perante o tempo, sucumbindo sobre os mares. Porém, se interpretarmos a conjunção copulativa na sua função meramente aditiva, o sentido do texto adensa-se, ao aproximar a morte e a vida, tomando-as como opostos de uma mesma natureza, ou seja, a finitude supera-se no eterno através do movimento cíclico da morte do sol e consequente ressurreição, corroborado em *Aurora, com Movimento (Posto 3)* (Moraes 1998: 361). A consciência da morte parece anunciar a própria vida.

Os *Quatro Sonetos de Meditação* (Moraes 1998: 296-298) são exemplos vivos desta consciência. No primeiro Vinicius escreve:

Mas o instante passou. A carne nova
Sente a primeira fibra enrijecer
E o seu sonho infinito de morrer
Passa a caber no berço de uma cova. (Moraes 1998: 296)

Apesar da fugacidade do instante e da mortalidade da carne, a constatação da renovação cíclica, assinalada pelos versos “Quando o ser que viver unir-se à morte/ No mundo uma criança nascerá” (Moraes 1998: 296), é inegável. A par da poesia, e em comunicação com esta, a par da aurora, e fruto desta, surge-nos o amor da mulher como elemento reedificador, conforme podemos ler no segundo soneto (Moraes 1998: 296). Vinicius escreve:

Na sua tarde em flor. Uma mulher
Me ama como uma chama ama o silêncio
E o seu amor vitorioso vence
O desejo da morte que me quer. (Moraes 1998: 297)

No terceiro soneto (Moraes 1998: 297) é novamente a beleza o elemento de superação do efêmero, assinalada pelo canto do pássaro no vale, que, ininterrupto contra o tempo, parece largar o seu canto.

O efêmero. E mais tarde, quando antigas
Se fizerem as flores, e as cantigas
A uma nova emoção morrerem, cedo...

Quem conhecer o vale e o seu segredo
Nem sequer pensará na fonte, a sós...
Porém o vale há-de escutar a voz. (Moraes 1998: 297)

Assim, apesar da mortalidade das flores, das cantigas, dos espectadores, o canto do pássaro restará invisível sobre o vale, o que parece vencer o desejo de morte que toma todas as coisas, tocando o contínuo da infinitude, que é no quarto soneto celebrado pela identificação do sujeito lírico com o próprio mar.

Sou o mar! sou o mar! meu corpo informe
Sem dimensão e sem razão me leva
Para o silêncio onde o silêncio dorme.

Enorme. E como o mar dentro da treva
Num constante arremesso largo e aflito
Eu me espedaço em vão contra o infinito. (Moraes 1998: 298)

A mortalidade, assinalada pela transformação do sujeito poético no próprio mar, é superada. Assim, se em “Balada das meninas de bicicleta” (Moraes 1998: 330-331) e em *Aurora, com Movimento (Posto 3)* (Moraes 1998:361), o sujeito poético se aparta do movimento, neste último soneto dos *Quatro Sonetos de Meditação* (Moraes 1998: 296-298) o sujeito poético fina-se e recomeça-se em puro movimento, tal e qual a linha do horizonte que atira o sol aos ares; porém, o canto do pássaro ecoa no vale. *Nasço amanhã*, escrevia Vinicius de Moraes, suspeitando de que amanhã pudessem beijar-se os amantes de Keats. *A casa, a torre, o templo* parecem resistir ao tempo, ou não fosse a poesia a *transitória estátua* pedalando junto à praia.

Bibliografia

Éluard, P. (1968), *Oeuvres complètes*, vol. I, Éditions Gallimard.

Keats, J. (2003), *Complete Poems*, ed. J. Stillinger, Cambridge, Massachusetts, London The Belknap Press of Harvard University Press.

Moraes, V. d. (1998), *Poesia Completa e Prosa*, ed. A. Bueno, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar S.A.

Vendler, H. (2003), *The Odes of John Keats*, Cambridge, Massachusetts, London, The Belknap Press of Harvard University Press.

Mafalda Sofia Gomes, licenciada em Línguas, Literaturas e Culturas pela Faculdade de Letra da Universidade do Porto, frequenta actualmente o mestrado em Estudos Alemães na variante de Literatura Alemã da Idade Média no Contexto Europeu na mesma instituição. Colaborou recentemente no terceiro número da revista do Grupo Informal de História Medieval *Incipit* com o artigo "Das Nibelungenlied: Fantasia do Masculino, ou apontamentos sobre Kriemhild".

Vinicius e as catorze janelas ou O soneto como ponte entre gerações

Matilde Vieira

Universidade do Porto

Resumo: A leitura de alguns sonetos de Vinicius de Moraes é ponto de partida para explorar a ideia do autor como “poeta-ponte” entre o segundo Modernismo e a Geração de 45 num “diálogo” que parte do exímio sonetista que é Vinicius e inclui Lêdo Ivo, cultor do soneto na geração seguinte e autor de “Acontecimento do Soneto”.

Palavras-chave: Vinicius de Moraes, Lêdo Ivo, Soneto, Geração de 45

Abstract: The reading of some of Vinicius de Moraes’s sonnets is a starting point to explore the idea of the author as a “bridge-poet” between the Second Modernism and the Generation of ’45 in a dialogue that proceeds from the eximious sonneteer Vinicius and includes Lêdo Ivo, writer of sonnets in the next generation and author of the book “Acontecimento do Soneto”.

Keywords: Vinicius de Moraes, Lêdo Ivo, Sonnet, Generation of ’45

Regra, convite à transgressão
Lêdo Ivo, Confissões de um Poeta

Se existe alguma dúvida acerca do lugar cimeiro que os sonetos de Vinicius ocupam na poesia de língua portuguesa e da sua popularidade 100 anos depois do nascimento do poeta, uma rápida pesquisa pela palavra “soneto” apresenta-nos de imediato quatro

hipóteses: “Soneto da Fidelidade”, “Soneto do Amor Total”, “Soneto do Amigo” e “Soneto da Separação”. Este facto parece ecoar as palavras de Otto Lara Resende que, muitos anos antes da era digital, no prefácio a *Livro de Sonetos* (1957) faz notar que tal publicação:

não fez mais do que obedecer a uma misteriosa lei natural – (...) os sonetos, como certas aves, estimam andar em bando juntos, para juntos enfrentarem os riscos de serem abatidos, quero dizer: de serem lidos, amados e decorados. (Resende 1998: 92)

Reconhecidos pela crítica e “lidos, amados e decorados” pelos leitores, os sonetos de Vinicius são como toda a sua poesia, poesia de afectos.

Cumprindo a sua função de ser “expressão rítmica verbal do mundo” (Moraes 1998: 917), é no soneto que o poeta consegue “ser simples como o grão de poesia/e íntimo como a melancolia” (Moraes 1974: 190). Em Vinicius o soneto parece “uma necessidade do seu dizer” (Andrade 1972: 18) assistindo-se a um amadurecimento progressivo do exercício do soneto ao longo da obra poética. Não por acaso, as “Poéticas” do autor são formalmente sonetos. Em 1938, Mário de Andrade nota uma certa hesitação e desigualdade entre os sonetos de *Novos Poemas*, porém, em 1946, com *Poemas, Sonetos e Baladas*, Vinicius confirma-se como um exímio sonetista. “Soneto de Fidelidade”, que abre o volume, ou “Soneto de Separação” exibem o domínio não só da forma como de uma linguagem pessoal. Se os últimos versos de “Soneto da Fidelidade” se tornaram património poético da humanidade - “Que não seja imortal, posto que é chama/ Mas que seja infinito enquanto dure” (Moraes 1974: 183) - há mais nos sonetos de Vinicius para além da temática amorosa. Leia-se “Soneto do Gato Morto” e atente-se na profunda reflexão sobre a morte e a desadequação das palavras:

Um gato vivo é qualquer coisa linda
Nada existe com mais serenidade
Mesmo parado ele caminha ainda
As selvas sinuosas da saudade

De ter sido feroz. À sua vinda
Altas correntes de eletricidade

Rompem do ar as lâminas em cinza
Numa silenciosa tempestade.

Por isso ele está sempre a rir de cada
Um de nós, e a morrer perde o veludo
Fica torpe, ao avesso, opaco, torto

Acaba, é o antigato; porque nada
Nada parece mais com o fim de tudo
Que um gato morto. (*idem*: 359)

A linguagem do soneto vai-se tornando progressivamente mais coloquial e as suas temáticas expandem-se para lá dos grandes temas que tornam Vinicius o poeta do amor e da morte. O soneto transforma-se em campo de jogo, de experimentação, como no último terceto de “O Anjo de Pernas Tortas”, soneto que Vinicius dedica a Garrincha:

Garrincha, o anjo, escuta e atende: - Gooooool!
É pura imagem: um G que chuta um o
Dentro da meta, um 1. É pura dança! (Moraes 1974: 356)

No 4-4-3-3 do soneto, Vinicius cria a “pura imagem”, “o mais simples e comunicativa possível” (Moraes 1974: 537) e, se “o material do poeta é a vida” (*ibidem*), então o poeta reclama para si o quotidiano e “as coisas que têm sumo/ E oferecem matéria onde pegar (...)” (Moraes 1998: 354) e exemplifica: “Amo a noite, amo a música, amo o mar/ Amo a mulher, amo o álcool e amo o fumo.” (*ibidem*)

O soneto nesse caso tanto pode ser lugar de amizade, como em “Soneto a Pablo Neruda” (Moraes 1974: 351) e a respectiva resposta do poeta chileno incluída na edição da poesia completa (*idem*: 13), como de reivindicações gastronómicas:

Não comerei da alface a verde pétala
nem da cenoura as hóstias desbotadas.
Deixarei as pastagens às manadas
E a quem mais aprouver fazer dieta. (*idem*: 282)

Confirmam-se as palavras de Otto Lara Resende que sobre os sonetos do Vinicius escreve: “Seus sonetos, longe de acadêmicos, isto é, frios, natimortos, são essencialmente modernos: respiram a naturalidade de suas melhores composições” (Resende 1998: 91)

Tentemos, perante estas composições, deter-nos nas afirmações de Luciana Stegagno Picchio que em *Literatura Brasileira das Origens a 45* aponta Vinicius como “poeta-ponte” (Stegagno-Picchio 1984: 107) entre o Segundo Modernismo e a Geração de 45.

A problemática definição da Geração de 45 impõe que se tentem esclarecer algumas questões. Se a transição do Modernismo de 22 para o Segundo Modernismo é relativamente pacífica o mesmo não acontece em relação à Geração de 45. O editorial da revista Orfeu, entendido como o manifesto da Geração de 45, assinala em 1947 que “uma geração só começa a existir no dia em que não acredita nos que a precederam” (Teles 1972: 242) mas não só não identifica claramente quem são estes predecessores como afirma a cada passo “o inacabamento” e “a incerteza” do movimento louvando a contribuição pessoal e a efemeridade dos “movimentos colectivos” (*ibidem*).

Por outro lado, a recusa do Modernismo de 22 é clara bastando para isso lembrar-se um polémico texto de Lêdo Ivo intitulado “Epitáfio do Modernismo” em que o autor violentamente ataca os excessos da geração de 22 alegando que:

A sua doutrina circunscreveu-se, quase sempre, ao prestígio e consagração dos excessos, desleixos e licenças que, partindo do escândalo da liberdade de verso, na realidade implantaram o preceito da escravização do poeta a um versolibrismo instintivista e caótico. (Ivo 1967: 147)

Contudo, curiosamente, já em 1938, na crítica aos *Novos Poemas* de Vinicius, Mário de Andrade criticava o mau uso de verso livre:

Desapareceram os artistas do verso e o que é pior, poesia virou inspiração. Uma rapaziada ignorantíssima da arte e da linguagem sem a menor preocupação de adquirir um real direito de expressão literária das ideias e dos sentimentos se agarrou à lenga-lenga das compridezas (...) Representando pura e simplesmente um processo de não se preocupar com a arte de fazer versos. Nesse sentido, quase todos os poetas os nossos poetas novos, e alguns veteranos, são uns desonestos.

Ora a poesia é uma arte também, e isso de cantar como o sabiá, só fica bem para os sabiás do mato.
(...) (Andrade 1972: 18)

Estes factos parecem confirmar a visão de João Cabral de Melo Neto que em 1957 teorizando sobre a Geração de 45 a define não como uma geração de ruptura mas como uma geração continuadora dos caminhos abertos pela geração de 30. Nas palavras do autor de *O Engenheiro* “uma geração pode continuar a outra” (Neto 2003: 742):

o facto de constituírem uma geração de extensão de conquistas, muito mais do que uma geração de invenção de caminhos, é o que melhor me parece definir os poetas de 1945. Aliás (já que aceitamos, para facilidade de raciocínio o critério de geração), pode-se dizer que uma geração é melhor definida pela sua situação histórica, pelas condições a partir das quais lhe é dado a viver, ou realizar uma obra. (...) Uma geração é mais definida pelos problemas que encontra do que por uma maneira comum de resolver seus problemas (idem: 744)

A geração de 45 parece ser assim mais facilmente definida por critérios históricos e cronológicos do que por qualquer estética comum. O soneto é um desses caminhos que a geração de 30, e entre eles Vinicius, abre à exploração dos autores de 45. Neste ponto é importante sublinhar que Vinicius não é o único poeta da sua geração que retoma o soneto. Lembre-se, a título de exemplo, *A Rua dos Cataventos* de Mário Quintana ou muitos sonetos de Augusto Frederico Schmidt.

Tentando sintetizar a geração de 45 escreve Luciana Stegagno Picchio:

O que os liga é uma concepção da poesia como arte da palavra, a volta às formas poéticas de feitura mais elaborada, que chega ao ponto de recuperar o soneto, a ode, a balada, bem como uma introdução muito positiva de uma cultura internacional nas letras brasileiras. (1984: 110)

Esta definição deixa antever o porquê de se considerar Vinicius um autor ponte entre as duas gerações: desde a sua exploração das formas fixas, até a uma concepção de poesia que vê o poeta como “arquitecto, engenheiro, construtor e operário”(Moraes 1998: 537) cujos tijolos são as palavras.

Na *Nova Antologia* da Poesia de Vinicius, Eucanã Ferraz e António Cícero escrevem que “os membros da geração de 45, sem confessá-lo, abominavam-no [Vinicius] por elaborar sonetos infinitamente mais memoráveis que os deles” (*apud* Ascher 2005). Na origem dessa suspeita talvez esteja o verbete escrito por Péricles Eugénio da Silva Ramos sobre Vinicius de Moraes na *História da Literatura Brasileira*, organizada por Afrânio Coutinho, no qual o poeta e teórico da Geração de 45 afirma que “não chegou Vinicius a cristalizar sua poesia em expressão irredutivelmente própria” (Coutinho 1971: 177) acusando boa parte dos sonetos de Vinicius de serem “pastiches quinhentistas; outros incolores” (*ibidem*). Ainda no mesmo verbete, Péricles Eugénio da Silva Ramos sugere que a ponte entre os autores do Segundo Modernismo e os poetas de 45 funciona nos dois sentidos defendendo que “toda a fase foi influenciada: muitos poetas das gerações precedentes – dos que nunca ou pouco se haviam preocupado com isso – surgiram assim livros total ou parcialmente medidos (...)” (*idem*: 183). Todavia, a verdade é que as formas medidas nunca foram verdadeiramente abandonadas como o comprovam livros como *Sentimento do Mundo* (1940) de Carlos Drummond de Andrade ou *As Metamorfoses* (1944) de Murilo Mendes, ambos anteriores a 1945.

A tentativa de aproximar Vinicius e Lêdo Ivo parece assim num primeiro momento forçada mas vai adquirindo contornos mais claros se pensarmos que Lêdo é dentro e além da sua geração um dos autores que pratica o soneto de forma mais constante, desde o primeiro ao último livro. A intertextualidade entre os dois autores não é óbvia ainda que Ivan Junqueira, no prefácio à *Poesia Completa* de Lêdo Ivo, destaque *Forma e Exegese e Ariana*, a mulher que “decerto terão exercido certo fascínio sobre o autor de *As Imaginações*, como o atestam os poemas ‘Adriana e a poesia’, ‘Justificação do poeta’ e ‘Descoberta de Adriana” (Junqueira 2003: 29). Num poema mais recente de Lêdo Ivo como “Minha Pátria” (“Minha pátria não é a língua portuguesa./Nenhuma língua é a pátria./Minha pátria é a terra mole e peganhenta onde nasci /e o vento que sopra em Maceió.” (Ivo 2003: 1027) além da óbvia referência ao texto pessoano ecoam versos de Vinicius: “A minha pátria é como se não fosse, é íntima/ Doçura e vontade de chorar; uma criança dormindo/ É minha pátria.”(1974: 267).

O que une então os dois poetas? Em primeiro lugar o tempo. No mesmo ano em que sai *Poemas, Sonetos e Baladas* de Vinicius que inclui alguns dos mais amados poemas de Vinicius é publicado em Espanha *Acontecimento do Soneto*. O livro que só seria publicado em 48 no Brasil parte, reza a história, de um desafio de João Cabral a Lêdo Ivo, frequentemente criticado na sua geração pelos versos longos, contrários ao espírito mais rígido de outros poetas de 45.

Em segundo lugar a concepção do soneto como lugar de experimentação e a tentativa do poeta de “mergulhado no passado/[ser] cada vez mais moderno e mais antigo” (Ivo 2003: 115) o que não torna os sonetos nem “pastiches quinhentistas” nem neoparnasianos. Como explica Lêdo Ivo em *O Aluno Relapso*:

Fazer soneto é para quem sabe e quem pode, e os que não preenchem estes requisitos costumam falar mal dele. Desde os vinte anos que cultivo o soneto, e sempre me seduz o seu duplo desafio: o de aceitar as suas normas métricas e rimáticas, ajustando-me a tradições preclaras, e o de transgredi-las. Para mim, ele é um espaço lúdico, um campo de experimentação. (Ivo 2013: 28)

A questão é que, tanto em Lêdo Ivo como em Vinicius, a visão do soneto como campo de experimentação, a prática da forma, não excluí o “acontecimento” e cito o “Soneto das Catorze Janelas”:

Não se faz um soneto: ele acontece
e irrompe da alquimia do que somos
subindo as altas torres do não ser.

Nas rimas que ninguém nos oferece,
pungentes, nós seguimos e fitamos
catorze janelas para nos conter (Ivo 2003: 118-119)

A poesia continua a ser voz e experiência pessoal. Os sonetos de Lêdo Ivo não são os sonetos de Vinicius. Os dois autores, ainda que de maneira diferente, exploram os limites da forma numa prova que uma geração pode continuar a outra e que o soneto não é um exclusivo de nenhuma geração nem de nenhum autor. Os sonetos de Vinicius para além do

seu inegável valor poético abriram janelas para os poetas da geração seguinte. Em “Da modernidade” Lêdo Ivo questiona-se sobre o que define a modernidade de um autor:

É a sua virtude de atravessar os tempos e impor-se diante de nós pelo seu teor de antecipação, tornando-se um cúmplice ou mesmo um testemunho dos dias que vivemos, ou é a existência, em sua obra, de um conjunto de valores que, assegurando a sua permanência e durabilidade, o habilitaria a atravessar as épocas mais diversas e a inserir-se nos nossos dias? (Ivo 2013:61)

A conclusão, resume-a o autor de 45 numa frase: o autor é moderno enquanto for eterno (*idem*: 64). No seu centenário, Vinicius pode continuar desfrutando da sua modernidade já que, como lembra num soneto, “Ando onde há espaço/ - Meu tempo é quando” (1974: 277).

Bibliografia

Andrade, Mário de (1972), *O Empalhador de Passarinho*, São Paulo, Livraria Martins Editora.

Ascher, Nelson (2005), *Vinicius de Bolso*, in *Folha de S. Paulo Ilustrada*, 16 de Maio de 2005, <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1605200517.htm> (último acesso em Abril de 2015).

Coutinho, Afrânio (1970), *Modernismo*, vol. 5, *A Literatura no Brasil*, Rio de Janeiro, Editorial Sul Americana.

Ivo, Lêdo (1967), *Poesia Observada: Ensaio sobre a Criação Poética e Matérias Afins*, Rio de Janeiro, Orfeu.

-- (2004), *Poesia Completa: 1940-2004*, Rio de Janeiro, TopBooks.

-- (2013), *O Aluno Relapso e Afastem-se das Hélices*, Rio de Janeiro, Apicuri.

Junqueira, Ivan (2004), “Quem Tem Medo de Lêdo Ivo?”, in *Poesia completa: 1940-2004*, Rio de Janeiro, TopBooks.

Moraes, Vinicius (1974), *Poesia Completa e Prosa*, org. Afrânio Coutinho, 2.^a ed, Rio de Janeiro, Nova Aguilar.

-- (1998), *Poesia Completa e Prosa*, org. Alexei Bueno, 3.^a ed, Rio de Janeiro, Nova Aguilar.

Resende, Otto Lara (1998) “O Caminho para o Soneto”, in *Poesia Completa e Prosa*, org. Alexei Bueno, 3.^a ed, Rio de Janeiro, Nova Aguilar.

Neto, João Cabral de Melo (2003), “A Geração de 45”, in *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar.

Stegagno Picchio, Luciana (1984), *A Literatura Brasileira: das Origens a 1945*, São Paulo, Martins Fontes.

Teles, Gilberto Mendonça (1972), *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*, Petrópolis, Editora Vozes.

Matilde Vieira nasceu no Porto em 1991. Licenciada em Línguas, Literaturas e Culturas – Variante de Português/Inglês pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, concluiu em 2014, na mesma instituição, o Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes com a dissertação *Entre o Instante e a Eternidade: Imagens do Tempo na Poesia de Lêdo Ivo*.

240 GARRAFAS DEPOIS (Afro-Sambas & Poesia)¹

Luca Argel

Universidade do Porto

Resumo: O presente artigo propõe uma aproximação à obra poética de Vinicius de Moraes em que a sua produção de canções não seja considerada separadamente da sua produção bibliográfica. Para tal, faz-se necessária a atualização do uso do termo “poesia”, a partir da qual este possa voltar englobar o fazer poético em todas as suas potencialidades originárias, não só verbais, mas também musicais. O exemplo utilizado para o breve desenvolvimento desta proposta é o disco *Afro-Sambas*, parceria de Vinicius com o compositor Baden Powell.

Palavras-chave: Vinicius de Moraes, Afro-Sambas, oralidade, música e poesia

Abstract: This article proposes an alternative approach to Vinicius de Moraes’ works, in which his songwriter production would not be considered apart from his bibliographic production. In order to do so, it is necessary to rethink the use of the term “poetry”, in such a way that it can, once again, be able to convey the poetic making in all its original potentialities, not only verbal, but also musical. The chosen example to the brief presentation of this proposal is the album *Afro-Sambas*, partnership between Vinicius and the composer Baden Powell.

Keywords: Vinicius de Moraes, Afro-Sambas, orality, music and poetry

Em alguns conhecidos depoimentos, Baden Powell diz que há um tipo de samba “mais negro”, mais próximo das raízes africanas, que ele chama de “samba-lamento”. Diz também que uma segunda raiz desse “samba-lamento” é europeia, nomeadamente, o cantochão, que foi trazido ao Brasil-colônia pelos jesuítas, e que os *Afro-Sambas* (disco de 1966 e o mais célebre da parceria entre Baden e Vinicius de Moraes) é herdeiro direto tanto da matriz africana, quanto do cantochão europeu (Guiter 2003). Ao me deparar com essa declaração, minha reação imediata foi pensar que se tratava de um delírio romântico da cabeça de Baden. O que o canto gregoriano, uma coleção de cantos monofônicos reunida no século VI pelo Papa Gregório I para unificar a liturgia católica, teria a ver com Os Afro-Sambas? É uma ligação por demais remota no tempo e no espaço para não duvidarmos, à primeira vista. Entretanto, qual não foi minha surpresa ao descobrir, pouco depois, que na época da composição dos *Afro-Sambas*, Baden estava justamente tomando classes particulares de Canto Gregoriano com o maestro Moacyr Santos. Essa descoberta me levou a considerar com mais atenção o assunto, e logo comecei a perceber pequenas evidências de que, afinal, Baden não estava delirando...

É preciso agora fazer uma pequena pausa para contextualizar os *Afro-Sambas*. O disco, lançado em 1966, foi praticamente todo composto quatro anos antes, durante uma lendária visita de Baden a casa de Vinicius após uma noitada em 1962, que só terminou três meses e 20 caixas de uísque mais tarde. O saldo desses meses de enclausuramento etílico foi uma série de composições absolutamente despojadas de toda a sofisticação harmônica da Bossa Nova, que combinam, de uma canção para outra, ou dentro de uma mesma canção, melodias e harmonias sambísticas tradicionais (isto é, simples) com melodias e harmonias modais e bastante flexíveis e muito próximas das músicas de tradição oral no que diz respeito, por exemplo, a uma abertura constante e explícita ao improvisado e à performatividade (Castello 1994; Haudenschild 2010; Máximo 2013).

O tipo de letra, apesar de conservar a coloquialidade conquistada na Bossa Nova, vai se concentrar no uso ostensivo de figuras como a anáfora e a repetição. Essas figuras, combinadas com a predominância de temas místicos e espirituais, ligados ao candomblé, irá estabelecer um clima extremamente hipnótico, em que muitas vezes o sentido do texto simplesmente se rende ao transe induzido pela repetição. Escusa dizer que a música irá ser um agente catalisador fundamental para se atingir esse estado de transe, principalmente através da reiteração cíclica de sequências melódicas e harmônicas.

É importante dizer, ainda, que a proximidade dos *Afro-Sambas*, enquanto projeto musical, das músicas de tradição oral de raiz afro-brasileira, não consiste em uma mera apropriação de elementos exóticos à música popular urbana. A sua aproximação é autêntica e visceral, pois não incorpora apenas alguns elementos isolados, sejam eles a temática, a identidade rítmica, o timbre dos instrumentos, ou a harmonia modal. Os *Afro-Sambas* vão mais além, trazendo para as composições a própria estrutura interna e o sentido formal desse tipo de música, e que muitas vezes vão de encontro às estruturas tradicionais da canção.

Voltemos então à declaração de Baden e reflitamos um pouco sobre a história e evolução do cantochão. Motivado pela máxima de Santo Agostinho “Quem canta ora duas vezes” (que vai ecoar, não por acaso, no “Samba da Bênção” de Vinicius, que diz a certa altura que “o bom samba é uma forma de oração”²), o Canto Gregoriano surgiu como uma prática musical inteiramente subordinada aos trabalhos da liturgia católica, ou, para ser mais específico, ao texto litúrgico, do qual servia apenas como uma plataforma de elevação do seu conteúdo. Ao longo dos séculos, porém, o que se viu foi uma progressiva evolução da linguagem musical, passando da monodia inicial à polifonia e o contraponto, em que por vezes, devido ao alto grau de elaboração musical e imbricamento das relações entre as vozes, quase não se percebe nada do texto. Claro que tais avanços (que não por acaso refletiam também uma relação “proibida” de intercâmbio com a música secular, a que era executada por trovadores, menestréis, e artistas de rua, fora dos muros da igreja) não foram bem vistos pelo Vaticano. Novas práticas composicionais eram frequentemente proibidas

por bulas papais e outros instrumentos institucionais coercitivos, que as consideravam demasiado lascivas e sensuais, deturpadoras da mensagem bíblica (Grout/Palisca 1994).

Essas proibições geraram aparentes retrocessos, mas na verdade foram apenas parte de um processo cíclico e irreversível de desenvolvimento da linguagem musical. E digo tudo isso para mostrar como a história do cantochão, que é considerado uma espécie de marco-zero da música ocidental, é na verdade a história do conflito entre texto/música; entre sagrado/secular; entre razão/emoção. Identifico esse mesmo princípio no desenvolvimento da linguagem poética, que até certa altura não se diferenciava da musical, e que até hoje parece não ter dela se divorciado por completo – apesar de o senso comum acreditar que ela habita apenas as páginas dos livros. Por isso é tão fascinante quando, nas mãos de alguns poetas-compositores, vemos as duas linguagens novamente em simbiose, como acontece com Vinicius de Moraes, um homem de personalidade sempre conciliadora e, não esqueçamos, um diplomata de carreira. Ao colocar toda sua competência, como escritor e como músico, a serviço da Bossa Nova, Vinicius pôs a funcionar, novamente, o mesmo dínamo que há quinze séculos atrás fez evoluir o embrião do que se tornaria toda a nossa tradição musical. Havia ele conseguido uma espécie de “empate” entre alta qualidade musical e alta qualidade textual das canções, e esse empate, para usar as palavras de José Castello, biógrafo de Vinicius, é a vitória do poeta (Castello, 1994).

Sabemos que conforme Vinicius foi se aproximando da música popular, mais foram escasseando suas publicações de poesias inéditas. Não acredito que isso tenha sido uma coincidência, pelo simples facto de que não compreendo a sua trajetória como poeta paralela à sua trajetória como compositor. Gosto da definição que Castello usa quando diz que havia tanto a produção poética de Vinicius na forma de canções, quanto a sua produção poética “silenciosa”, quer dizer, a poesia que era publicada nos livros. Gosto especialmente porque acho incorreto considerar que Vinicius deixou de lado a poesia para dedicar-se à música. Ele nunca se afastou da poesia, simplesmente afastou-se da poesia “silenciosa” – ou, para usar o termo de Paul Zumthor, da poesia “grafocêntrica” (Zumthor 2010).

Ao contrário do que dizem Ferreira Gullar e Antonio Candido no documentário *Vinicius*, de Miguel Faria Jr. (2005), que identificam nessa trajetória uma transição, por um

lado, de um poeta que vai se libertando da formalidade e dos temas metafísicos e conquistando a coloquialidade, e por outro lado, de um poeta afrancesado, europeizado, que vai conquistando a brasilidade (em que pese a arbitrariedade da suposta sinonímia entre “coloquialidade” e “brasilidade”), eu enxergo, particularmente, uma terceira transição, que ocorre simultaneamente e sem necessariamente invalidar as anteriores: a de um poeta que se ocupa da poesia como franquia da literatura, para um poeta que expande seu campo de atuação para além da literatura, e com isso expande o seu próprio conceito de poesia. A brasilidade e a coloquialidade, sintetizados nesse amálgama que é a MPB, são os meios através dos quais ele empreende essa transição, e a canção, nas suas mãos, é o instrumento de captura, para a poesia, de componentes inatingíveis para uma página de livro: o som, a performance, a música – elementos que o excesso de poesia “silenciosa” tende a deixar atrofiar.

Mas não nos deixemos iludir. Nada disso deve ser encarado como uma conquista, senão como uma *reconquista*. Ainda no documentário de Faria Jr., e ainda falando das muitas transições por que o poeta passou, Edu Lobo nos apresenta uma última que vale mencionar: a de um artista que nasceu com um espírito cinzento e envelhecido, e que foi, com o passar do tempo, rejuvenescendo. Essa observação não nos interessa tanto pelo charme de “Benjamin Button” que empresta a Vinicius, mas porque essa ideia de rejuvenescimento se aplica ao próprio conceito de poesia que podemos depreender da evolução da sua obra. A migração da poesia “silenciosa” para a MPB representa uma reconquista, mais do que uma conquista, na medida em que reclama para si o retorno da figura original do poeta-trovador, do poeta para o qual não há distinção entre “contar” e “cantar”, como defendia Jorge Luis Borges (2000), e em que a morada do poema não é mais a página, mas a voz do poeta.

Daí o equívoco crítico recorrente de considerar Vinicius aquele grande poeta “que poderia ter sido”. Daí o equívoco, muito embora carinhoso, mas também pejorativo, da alcunha “poetinha”. Daí o equívoco do desabafo de João Cabral de Melo Neto ao dizer que, se fosse possível juntar em um só ser o talento de Vinicius e a sua própria e “cabralina” auto-disciplina, que aí sim teríamos, finalmente teríamos, “um grande poeta brasileiro” (Castello,

1994). Apesar da curiosidade de saber como seria essa quimera, e de não restar a menor dúvida de que seria um grande poeta, é preciso dizer que a premissa da qual parte esse tipo de pensamento é enganosa, pois suprime toda a grandeza que há nessa “fuga dos livros” que alargou os horizontes poéticos de Vinicius, ao invés de restringi-los.

Advogando por esse saudável retorno à uma poesia que chama de "multimedieval", a revista brasileira *Modo de Usar & Co.*, na figura de um de seus editores, o poeta Ricardo Domeneck, diz em um pequeno artigo sobre Vinicius de Moraes:

Ora, se nós não condenamos como inferiores os textos que só funcionam na página e para os olhos, por que seguiríamos condenando como inferiores os textos que só funcionam na garganta, para a voz? [...] O abandono da poesia escrita pela poesia cantada foi uma consequência simplesmente lógica da sensibilidade de poeta lírico que comandava o escritor Vinicius de Moraes. (Domeneck 2010)

Há inúmeros estudiosos e poetas, além de Domeneck, que de alguma forma reconhecem esse conceito ampliado de poesia, ou melhor, que reconhecem a pobreza do conceito de poesia do senso comum, digamos, pós-Gutenberg³. Não quero, portanto, gastar os últimos momentos dessa pequena comunicação para repetir, uma vez mais, como a polêmica questão de se “letra de música é poesia?” está já de saída assentada em falsos pressupostos. Isso tudo já tem sido defendido, e precisa mesmo continuar a ser defendido, mas por ora, basta-me dar a palavra ao próprio Vinicius, em entrevista concedida a Clarice Lispector em 1969:

CL: *Vinicius, fale-me de sua música.*

VM: *Não falo de mim como músico, mas como poeta. Não separo a poesia que está nos livros da que está nas canções.* (Lispector 2007)

Uma provável razão para aquela referida cisma, a qual essa declaração de Vinicius irá contradizer, talvez seja o fato de que na segunda metade do século XX a sensibilidade crítica hegemônica no Brasil parecia valorizar muito mais os poetas assim chamados “antilíricos”, ao ponto de princípios como “economia” e “concisão” serem tratados praticamente como sinônimos de “qualidade poética”. Evidentemente, Vinicius não se

enquadrou nesse padrão, sendo por excelência um poeta “lírico”, como bem aponta Domeneck (2010). E por ser esse poeta lírico, no sentido mais radical e mais clássico que a palavra possui, não é de surpreender a sua aproximação e fascinação com as raízes africanas da cultura brasileira, raízes que se perpetuaram, e continuam se perpetuando, eminentemente através da oralidade, via rituais de culturas ancestrais, que remontam possivelmente até as origens do que hoje chamamos de linguagem poética. E quando digo isso não penso apenas nos *Afro-Sambas*, pois olhando por esse lado, parece apenas lógico o seu desejo de aproximar a favela carioca (último reduto das raízes africanas na cidade grande) e a Grécia antiga (berço da poesia lírica), na adaptação do mito de Orfeu, seu mais importante trabalho para o teatro (e cinema, posteriormente). E como se não bastasse, a própria escolha do mito de Orfeu é sintomática, e pode ser interpretada como a expressão máxima da força dessa tradição lírica sob a qual o poeta inscreve sua obra. A figura de Orfeu é o protótipo do poeta completo, com o qual Vinicius flertou e, em muitos aspectos, logrou ser, tanto na arte, quanto na vida. A figura de poeta “oficial” (talvez o último de que temos notícia no Brasil), o protagonismo do amor em todos os momentos da vida, acompanhado pelo seu caráter sempre trágico, a presença constante da morte como elemento sinistro e obscuro que, apesar das aparências, é uma nota constante em toda sua obra poética, tudo isso só vem confirmar aquilo que Drummond já dizia: “Vinicius foi o único poeta brasileiro que viveu como poeta.” (Castello, 1994)

§

Em depoimento a um outro documentário brasileiro chamado *Palavra (En)Cantada*, da realizadora Helena Solberg, o compositor e pesquisador José Miguel Wisnik diz:

Tem momentos em que a poesia foi inseparável da música. Como por exemplo na tragédia grega, na lírica grega, na grande poesia provençal... São grandes momentos de conjunção. Eu acho que no Brasil, no século XX, houve mais um desses momentos de conjunção, desses que acontecem em ciclos culturais que dependem não se sabe de quais fatores, mas faz com que no Brasil a poesia e a música

virem a se encontrar e produzirem uma ligação que é ao mesmo tempo da poesia com a música e a da cultura letrada com a cultura oral, ou se quisermos, do erudito com o popular. (Solberg 2008)

Vejo sensivelmente nos *Afro-Sambas* uma clara demonstração desse momento, ou melhor, da manutenção desse momento, que certamente já estava numa fase avançada desde a época da Bossa Nova. A diferença é que os *Afro-Sambas* parecem nos dizer que música e poesia se tornam coisas inseparáveis não apenas através da inovação e sofisticação (como foi o caso da Bossa Nova), mas também pelo retorno a formas e valores ancestrais, primordiais (Haudenschild 2010; Lopes 2005).

Além disso, dentro da trajetória de Vinicius, talvez esse disco seja o momento mais agudo em que essa inflexão se revela. Cronologicamente localizado entre a saída do círculo intelectual e literário “sério”, e a entrega ao “escracho” de uma vida de cantor popular excêntrico que rodou os circuitos universitários brasileiros cantando com (e para) jovens que poderiam ser seus netos, os *Afro-Sambas*, com toda sua carga dramática e revolucionária, simbolizam essa transição, que, diga-se de passagem, não foi nada fácil para o poeta. É a partir desse momento que Vinicius se afirma definitivamente como um herdeiro dos poetas da tradição oral, um poeta que pertence à linhagem que vai dos trovadores provençais aos rappers americanos. Não vejo outro enquadramento possível para um artista que compõe e apresenta publicamente suas próprias composições, usando para isso a sua própria voz e seu próprio corpo, que interpreta e improvisa, que cuida tanto do som quanto do sentido das palavras que emprega.

Mas não quero aqui pregar a superioridade da poesia “lírica” (cantada) sobre a poesia “silenciosa” dos livros. Reconheço ainda que, muito provavelmente, meus pontos de vista são influenciados pela minha própria formação em música, anterior à “descoberta” da literatura. Mas esta é uma miopia da qual não procuro uma cura, e não é por ela que deixo de apreciar igualmente as duas, nem de acreditar que há espaço suficiente para ambas no mundo. A minha intenção é apenas um esforço dentro das tentativas de problematização e atualização do conceito de poesia e do conceito de canção como são usados correntemente – de resto, um trabalho já iniciado de maneira muito natural por Vinicius. O que falta, talvez, seja nós percebermos isso de forma natural. O que falta, talvez, seja nós entendermos que

ser um pouco poeta e um pouco músico não é propriamente ser versátil: sob a perspectiva da obra de Vinicius, isso é praticamente uma questão de coerência.

Bibliografia

Borges, Jorge Luis (2000), *This Craft of Verse*, Harvard University Press.

Castello, José (1994), *Vinicius de Moraes: o poeta da paixão - uma biografia*, São Paulo, Companhia das Letras.

Domeneck, Ricardo (2010), *O "Poema de Natal" de Vinicius de Moraes e a fortuna sinuosa de seu autor*, Revista Modo de Usar & Co., publ. <<http://revistamododeusar.blogspot.pt/2010/12/o-poema-de-natal-de-vinicius-de-moraes.html>>, visto em 05/04/2015.

Grout, Donald / Palisca, Claude (1994), *História da Música Ocidental*, Lisboa, Gradiva.

Haudenschild, André Rocha L. (2010), *A Poética dos Orixás nos Afro-Sambas de Baden e Vinicius: por uma pedagogia da canção popular*, Anais do 1º CIELLI (Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários), Universidade Estadual de Maringá.

Lispector, Clarice (2007), *Entrevistas*, Rio de Janeiro, Rocco.

Lopes, Nei (2005), *A presença africana na música popular brasileira*, Revista Espaço Acadêmico, nº 50, Julho/2005, publ. <<http://www.espacoacademico.com.br/050/50clopes.htm>>, visto em 05/04/2015.

Moraes, Vinicius de (2000), *Livro de Letras*, José Castello (org.), São Paulo, Companhia das Letras.

Zumthor, Paul (2010), *Introdução à Poesia Oral*, Belo Horizonte, Ed. UFMG.

Filmografia:

Faria Jr., Miguel (2005), *Vinicius*, documentário, Brasil, 121 min.

Guitar, Jean Claude (2003), *Velho Amigo: O Universo Musical de Baden Powell*, documentário. Brasil, 53 min.

Solberg, Helena (2008). *Palavra Encantada*, documentário, Brasil, 84 min..

Audiografia:

Máximo, João (2013). *Vinicius – Poesia, Música e Paixão*, radiodocumentário, Instituto Moreira Sales, Rio de Janeiro, Brasil, publ. <<http://radiobatuta.com.br/Episodes/View/250>> , visto em 05/04/2015.

Moraes, Vinicius de / Powell, Baden (1966), *Os Afro-Sambas*, LP, Forma, Brasil.

Luca Argel é músico e poeta. Licenciado em Música pela UNIRIO em 2010, no Rio de Janeiro, mudou-se para o Porto em 2012, onde trabalha e cursa mestrado em Literatura na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Em 2012 publica *esqueci de fixar o grafite* (poesia, ed. 7letras), cuja tradução para espanhol está no prelo para publicação em Espanha (Kriller71 ediciones, Barcelona).

NOTAS

¹ Versão adaptada da comunicação apresentada no seminário "Meu tempo é quando: 100 anos de Vinicius de Moraes", na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal, a 18 de outubro de 2013.

² Pese o facto de que este verso do "Samba da Bênção" provavelmente seja, na realidade, uma alusão ao célebre "Feitio de Oração", samba de Noel Rosa.

³ Alguns talvez dissessem "pós-Mallarmé", identificando no "Un Coup de Dés" o apogeu do processo de migração do conceito de poesia para dentro das páginas dos livros, isto é, a sua concepção enquanto mero sub-gênero da Literatura, criando a necessidade de se especificar com adjetivos (como "poesia *de tradição oral*") justamente as tradições poéticas mais antigas e tradicionais, e não o contrário.

O nosso reino era assim – o fim da infância em *Final del Juego*, de Julio Cortázar

Miguel Filipe Mochila

Centro de Estudos em Letras (Universidade de Évora)/ Núcleo de Estudos Ibéricos e Ibero-Americanos (FCSH – Universidade Nova de Lisboa)

Resumo: *Final del Juego* foca o aprofundamento identitário que a irrupção da adolescência constitui, a partir de um jogo rotineiro que três raparigas levam a cabo num caminho-de-ferro. O espaço do jogo constitui um reino alheado do mundo da casa, através de uma passagem *iniciática* para um progressivo afastamento do espaço topofílico, passagem essa necessária para a construção da individualidade. A entrada em jogo de um quarto elemento, figura masculina erotizada, serve de pretexto à vocação de individuação das três raparigas, que até então se dispunham numa ordem gregária apaziguada, despoletando nelas a dimensão ambígua das relações adultas. Pouco a pouco, elas vão descobrindo o mundo das relações ao modo do *negócio*, da *diferenciação*, o qual anula o ócio da brincadeira infantil, renunciando o *final do jogo*, o final do espaço lúdico como espaço da *ilusão do real*, descobrindo a tristeza, a mentira e a morte, sem no entanto se libertarem da casa.

Palavras-chave: Espaço topofílico, percurso identitário, entrelugar, jogo, alteridade

Resumen: *Final del Juego* se centra en la profundización de la identidad por el surgimiento de la adolescencia, mediante la descripción de un juego rutinario que tres chicas persiguen en una vía férrea. El espacio del juego es un reino ajeno al universo de la casa, a través de un pasaje iniciático para un abandono gradual del espacio topofílico, pasaje este necesario a la construcción de la individualidad. La entrada en el juego de un cuarto elemento, figura masculina erotizada, sirve como pretexto para la vocación de individuación de las tres niñas, que hasta entonces se disponían en un orden gregario apaciguado, lo que originó en ellas la dimensión ambigua de las relaciones adultas. Poco a poco, se están descubriendo el mundo de las relaciones como

negocio, bajo el principio de la *diferenciación*, hecho que anula la ociosidad de los juegos infantiles, presagiando el *final del juego*, el final del espacio lúdico como el espacio de la *ilusión de lo real*, descubriendo la tristeza, la mentira y la muerte, sin liberarse nunca, sin embargo, de la casa.

Palabras-clave: Espaço topofílico, recorrido identitario, entrelugar, juego, alteridad

Em “Final del juego”, conto incluído no volume homónimo publicado em 1956, Julio Cortázar aborda a emergência da adolescência a partir da encenação de um jogo que três irmãs levam a cabo diariamente num troço de caminho-de-ferro. Vendo passar os passageiros do comboio, diante dos quais apresentam estátuas e encenam atitudes, desenha-se no seu horizonte a viagem como percurso de afirmação identitária, tal como enunciada por Guattari e Rolnik (1986), como promessa de uma partida que a maioria representaria, rasurando a ligação a um espaço familiar de que procuram desprender-se. Nos domínios deste jogo, nos limites ambíguos de um *reino* que se inventam para estender e transgredir aqueloutro da casa familiar, revela-se uma certa topografia a fim de uma superação do sentimento de *unhomeliness* (Bhabha, 1998) suscitado por essa ruptura com o familiar que a adolescência constitui, numa demanda de um espaço topofílico, espaço esse que mantém uma relação tímica com o sujeito (Bertrand 1985: 124-125), no qual fixar a existência individual, transgredindo a ordem gregária da casa materna. A entrada no espaço irreal do jogo associa-se, portanto, a uma libertação do espaço familiar:

Abríamos despacio la puerta blanca, y al cerrarla otra vez era como un viento, una *libertad* que nos tomaba de las manos, de todo el cuerpo y *nos lanzaba hacia adelante...* (Cortázar 1998: 395, *sublinhados meus*)

As raparigas procuram definir assim um espaço alheio ao da sua familiaridade, fundando um *reino* – é assim que muito a propósito a narradora o designa – onde carnavalescamente se fizessem rainhas contra a ordem dos dias comuns¹ e onde o lúdico se sobrepusesse à realidade da asfixia de um futuro comezinho,² marcado por uma condição

instrumental própria do seu papel doméstico, com existências arredadas do deslumbramento da viagem em que os outros estavam já lançados, e abafadas pelo seu papel de mulheres futuras, como aquelas que perpetuarão a casa e a sua ordem claustrofóbica:

Nuestro reino era así: una gran curva de las vías acababa su comba justo frente a los fondos de nuestra casa. Cuando nos agachábamos a tocar las vías nos subía a la cara el fuego de las piedras, y al pararnos contra el viento del río era un calor mojado pegándose a las mejillas y las orejas. Nos gustaba flexionar las piernas y bajar, subir, bajar otra vez, entrando en una y otra zona de calor, estudiándonos las caras para apreciar la transpiración, con lo cual al rato éramos una sopa. Y siempre calladas, mirando al fondo de las vías, o el río al otro lado, el pedacito de río color café con leche. (Cortázar 1998: 294)

O olhar infantil, aqui evidentemente tateante, enredado em pura descoberta, descortina no horizonte vislumbrado a partir deste reino de transição, a partir de um contacto iminente sensitivo com um espaço qualitativamente eleito, próprio de uma *hierofania* (Eliade 1959), a promessa “al otro lado”, aquele vislumbre do “pedacito de río color café con leche” que implica uma relação imaginária de *fascínio* com a paisagem. É certo que a predicação do rio denuncia desde logo a sobredeterminação das marcas de familiaridade na relação perceptiva com o mundo (café com leite é coisa, evidentemente, *lá de casa*), o que, conforme veremos, inibe o processo de separação da casa familiar. Porém, interessa-me agora destacar aquela que é, conforme se tem observado, uma imagem reiterativa na obra de Cortázar, a da pretensão de uma ponte que permitisse transitar de uma realidade que é território da insuficiência existencial a uma zona de infinitas possibilidades de ser.³ Aquela *porta branca* a que a irmã-narradora se refere, que abre assim para o reino destas raparigas, onde elas justamente desempenharão os diversos papéis ditados pelo jogo, dá bem conta daquilo que é uma esquizofrenia inerente ao eu e que exige ao sujeito, mergulhado numa cisão radical de si a si, uma *esquizoescrita* libertadora (Deleuze / Guattari 1974), que aqui é sugerida pela dimensão performativa do jogo, que adquire um sentido correctivo, sotoriológico.

Este jogo encena, de algum modo, a dimensão delirante do espaço restrito, convencional, regulado, da casa familiar, emergindo directamente como monstro do seio do sono da razão, da vigilância dos legisladores adultos – “esperando que mamá y tía Ruth empezaran su siesta para escaparnos por la puerta blanca” (Cortázar 1998: 393). É preciso que os adultos adormeçam, é na sua letargia que a infância se descobre um horizonte de libertação para a maioridade sem eles. Naturalmente, a transgressão da relação amorosa que abriga aquele núcleo familiar recobrir-se-á de um (sobre)compensatório pendor *sádico* próprio do ambíguo processo de separação, e por isso “la satisfacción más profunda era imaginarme que mamá o tía Ruth se enteraran un día del juego” (*idem*: 395). Este sadismo constitutivo do afecto dirigido às figuras do universo familiar encontrará ainda, como seria de esperar, uma vítima para uma transferência que tem evidentes traços auto-punitivos: o gato, que interessa a Cortázar pela sua dualidade domesticidade/independência, surge aqui como avatar do paradoxo pertença/transgressão em que as raparigas se acham afundadas: “El recurso heroico, si los consejos y las largas recordaciones familiares empezaban a saturarnos, era volcar agua hirviendo en el lomo del gato” (*idem*: 393). Este exercício da crueldade tem valor de auto-negação e é premonitório do destino destas raparigas: aquilo que elas violentam é a sua própria circunscrição a uma existência adormecida num *entrelugar* (Bhabha 1998), num reino que é a um tempo, como disse, *extensão e transgressão* da própria casa. A través dele, elas procuram gerar a confusão e a discussão no seio da cozinha (espaço prototípico da domesticidade), a fim de fugirem para o seu reino, escapando às repreensões maternas que, sugestivamente, as ameaçam com *irem viver para a rua* – “Acabarán en la calle, estas mal nacidas” (Cortázar 1998: 393). É bom de ver que aquilo que nesse reino acharão justamente *não as libertará*, assim como o gato *é e não é* lá de casa.⁴

É preciso insistir no detalhe de ser na cozinha que se inicia a fuga para o reino do jogo. Nela, no seio do desempenho das actividades domésticas que, como raparigas, lhes estavam prometidas, as duas irmãs, Holanda e a narradora, descobrem o horizonte do seu futuro caseiro, serviçal, subserviente a uma lógica convencional que tão contrária é à da euforia estética e imaginária do seu jogo. E, por isso, estabelecem uma relação conflitual

com a mãe e a tia, separam-se do núcleo da casa criando uma facção que as enfrenta, gerando uma pretensa alteridade que lhes permite criar as condições da fuga, tornando-se especialistas na geração de altercações em plena cozinha:

Mamá y tía Ruth estaban siempre cansadas después de lavar la loza, sobre todo cuando Holanda y yo secábamos los platos porque entonces había discusiones, cucharitas por el suelo, frases que sólo nosotras entendíamos, y en general un ambiente en donde el olor a grasa, los maullidos de José y la oscuridad de la cocina acababan en una violentísima pelea (*ibidem*)

Uma terceira irmã, porém, não entra no espaço da cozinha, não é iniciada nas lides domésticas, e como tal não participa da criação do espaço para a fuga que as irmãs promovem: Leticia, que sofre de paralisia parcial e que acabará por converter-se em personagem central deste conto. É que a paralisia de Leticia, contrariando justamente a noção de movimento inerente à fuga desejada pelas irmãs, acabará por sintetizar o destino de fracasso desse ensejo, pelo sobrepujamento das condicionantes de coerção, imagem de uma condição humana vivida sob o signo da insuficiência e, como tal, do desencanto. Sobre ela, diz-nos a narradora que “daba la impresión de una tabla de planchar parada. Una tabla de planchar con la parte más ancha para arriba, parada contra la pared” (*idem*: 394). Como se vê, Leticia não apenas lhe vê recusado, por constrição física, o movimento, como é comparada a um instrumento doméstico, convertendo-se em símbolo, aos olhos das irmãs, da sua futura condição serviçal, na expectativa da sua dependência doméstica, da paralisia existencial a que estavam destinadas. A rapariga converte-se assim numa espécie de último cordão umbilical que une as irmãs à casa e à sua infantilidade e, como tal, ao futuro a que procuram escapar.

A sua leitura da literatura infantil e irrealista das aventuras de Rocambole, de Ponson du Terrail, no interior de um quarto nos fundos da casa, *no mais fundo da casa*, desprezada pela irmã narradora, a ingenuidade e singeleza dos seus sonhos, a pureza das suas estátuas e atitudes idealizadas (princesas, vénus, generosidade, renúncia, sacrifício), fazem de Leticia uma figura da regressão obsessiva ao lado infantil da relação com o mundo, àquele domínio onde uma infantilidade exacerbada se converte num correlativo “correctif

de la *réalité non satisfaisante*” (Freud 1985: 38). Aos olhos das irmãs, Leticia representará assim a *resistência da infância*, carente como é de perpétuos cuidados adultos, de uma quase absoluta dependência dos outros e, como tal, da impossibilidade radical da individuação desejada pelas adolescentes. É-nos oferecida por Cortázar através de uma poderosa e comovente imagem de rapariga paralítica brincando junto à linha do comboio, num sítio onde se está velozmente de passagem, ironia da condição humana fracturada.

Assim, a insuficiência de Leticia faz com que lhe seja consentida a plenitude da infância, o que acabará por fazer com que se transforme em líder dos destinos das irmãs:

La primera en iniciar el juego era Leticia, la más feliz de las tres y la más privilegiada. Poco a poco se había ido aprovechando de los privilegios, y desde el verano anterior dirigía el juego, yo creo que en realidad dirigía el reino (Cortázar 1998: 394)

Leticia não estava arredada do jogo. Pelo contrário, controlava-o e convertera-se em protagonista do mesmo, confirmando-o por isso como um jogo da *não libertação*. Este consistia no sorteio de determinadas performances (as raparigas faziam de estátuas ou caricaturariam atitudes), que tinham como público – fugaz e transitório – os passageiros dos comboios que passavam. Ora a entrada em cena de um quarto elemento concreto, de um espectador que ganha uma voz e, progressivamente, um corpo (arremessando bilhetes, acenando da janela e finalmente vindo ao encontro das irmãs), alterará definitivamente a lógica deste jogo, pela irrupção da realidade no espaço lúdico, que lhe era, conforme temos visto, avesso, perturbando a ordem que aí presidia, afrouxando a malha das suas regras próprias, agora condicionadas pelo universo *real*. É então que elas começam, inclusive, a violar as suas próprias regras, deixando de sortear a vez de cada uma e passando a decidir quem deveria fazer a performance, de acordo com um interesse pré-erótico subsumido em cada gesto.⁵ Esta figura masculina, ingenuamente erotizada pela fantasia idealizante das irmãs, serve assim de pretexto à vocação de individuação das mesmas. Na procura de um núcleo re-familiar que lhes permitisse cortar definitivamente a ligação à casa materna, a potencial relação com a figura masculina transforma-se num projecto ontogenésico, fundamentalmente erótico-desiderativo (Girard 1963), mediante uma individuação que é

ensaiada a partir da dinamitação das relações habituais, sob o signo do conflito e aportando a angústia. Gera-se a vocação erótica como desejo de re-ligação a uma figura de *repouso* que não deixa portanto de ser simplesmente uma hipóstase do lugar maternal,⁶ numa figuração negativa que confirma o princípio de Ricoeur, segundo o qual “l’ipseité du soi-même implique l’altérité à un degré si intime que l’une ne se laisse pas penser sans l’autre” (Ricoeur 1990: 14).

É que Cortázar não nos oferece uma, mas três imagens deste desejo de re-fundação familiar pelo encontro amoroso com um estrangeiro que as colhesse em plena viagem, horizonte salvífico prometido por um comboio que se transforma de modo definitivo na síntese de um ensejo de fuga a uma realidade opressora.⁷ Porém, com o surgimento de Ariel, o rapaz idealizado, as três raparigas descobrem-se de súbito rivais, o que agudiza a alteridade mútua. A tomada de posse de uma enunciação autónoma, da expressão de um eu volitivo, que assinala a transição para a formação plena da identidade, através daquilo que Lacan designou por o *terceiro parto*, corrompe, naturalmente, a ordem gregária que estas três irmãs começavam a perder, quando Leticia se faz cada vez menos *borralheira* e mais *cinderela*, eleita pelo príncipe encantado, e as suas irmãs descobrem a *pulsão de morte* própria das raparigas más que há dentro de todas as raparigas.

O facto de a narração nos ser apresentada na perspectiva de uma destas irmãs permite-nos compreender como a revelação de uma auto-imagem implica o susto do confronto com a estranheza do eu a si próprio, próprio do *unheimliche* freudiano e do estádio do espelho lacaniano, e que compreendemos pelas reflexões da narradora, que interpreta com certo espanto as suas próprias reacções dúbias, entre o ciúme e o amor, à condição de Leticia e à preferência que por ela nutre Ariel. Por outro lado, esta auto-imagem é inevitavelmente desajustada da idealidade projectada, gerando aquela consciência angustiada mergulhada numa situação que Odier (1961: 165) designa de *sphaleia*, de confronto com a diluição de uma promessa que as condições, limitantes, lhes negam. Ora a relação ingenuamente desejada pelas três raparigas é constitutivamente impossível: para Leticia, porque ela se auto-impõe os limites que a sua condição física despoleta, recusando encontrar-se fisicamente com Ariel, sujeita à paralisia que nega o

movimento em que ele já se acha lançado; para as suas irmãs, porque este não as deseja; e para as três porque o rapaz que projectam *não existe*, é figura de uma idealização que, como tal, o impossibilita.

É fácil compreender, assim, porque se reveste o sonho da irmã-narradora de um clima de pesadelo, mesmo que tendo como cenário o espaço do reino que as irmãs se inventaram para a sua realização. Ela sonha com e teme a um tempo os comboios que lhe prometem a sua maioridade:

Esa noche yo volví a soñar mis pesadillas con trenes, anduve de madrugada por enormes playas ferroviarias cubiertas de vías llenas de empalmes, calculando con angustia si el tren pasaría a mi izquierda, y a la vez amenazada por la posible llegada de un rápido a mi espalda o que a último momento uno de los trenes tomara uno de los desvíos y se me viniera encima (Cortázar 1998: 397)

É que o jogo apresenta uma dimensão ambígua, sendo simultaneamente indutor da experiência de libertação e de falência desse mesmo intento. Como vimos, o jogo das raparigas é um análogo da expressão especificamente literária, pelo seu enquadramento sob o regime da *mimesis* (pela *imitatio* de gestos e atitudes), e é também, mais genericamente, análogo da expressão artística, pela sua dimensão performativa e iminentemente auto-referencial, de predominância estética e não instrumental, contrariando pretensamente a lógica da vida doméstica.⁸ Através deste jogo, as raparigas prefiguram o conjunto dos possíveis a que se abrem, e que são definidores da sua própria existência, da formação da sua própria *persona*. Porém, na prática, este jogo limita-se a reiterar as condições que limitam a separação da casa familiar. Ora vejamos, por exemplo, como o jogo se dividia numa manifestação mais infantil e numa manifestação mais adulta, não abdicando de nenhuma das duas. Se as estátuas que as raparigas encenavam constituíam figuras-modelo de um olhar infantil idealizante (Vénus de Milo, bailarinas, princesas), as atitudes representavam caricatural e até mesmo grotescamente o mundo dos adultos: constituíam representações da inveja, da vergonha, do medo, do rancor, do ciúme, da maledicência, do desalento, do desengano, do horror.

O jogo perpetuava assim aquela *auto-polémica* a que se referia Schlegel (cf. Mellor 1980: 15) em que as raparigas já se encontravam ancoradas, mergulhadas numa divisão interior, num impasse identitário, (à excepção de Leticia que, sugestivamente, *ia melhor como estátua*),⁹ não permitindo, portanto, resolver essa cisão interior. Mais do que nunca, o território eleito pelas raparigas para formar o seu reino revela a dimensão de *não-lugar* que lhe era inerente como espaço de trânsito (Augé 1993), não antropológico, onde não é possível a conversão do geométrico em existencial, na terminologia de Merleau-Ponty (1976). Assim, há neste reino uma dualidade topológica que espelha a própria dualidade humana que as raparigas começam a aperceber, postas como estão entre infantilidade e maturidade, num continente projectivo desprovido de um conteúdo real, indecidas num *entrelugar*, na qual o seu próprio corpo de *mulheres futuras*, que deveria definir-se na relação com esse espaço, convertendo-o em espaço existencial, se não concretiza, conforme insistentemente reitera a aguda restrição física de Leticia.

Além disso, a própria promessa erótica destrói o potencial de sucesso daquele jogo, justamente pela *possibilitação* dessa relação com Ariel. É que a conversão do *hipotético* amoroso em *possível* elimina a dimensão puramente estética da performance lúdica das raparigas, que passam a estar movidas por um interesse. É onde o jogo, até então integralmente artístico, adquire uma dimensão instrumental, transitiva, anulando o prazer de jogar em si mesmo, o puro êxtase do imaginário que constitui a sua génese *e o seu sentido* (Caillois 1958). A gestão das expectativas de Ariel, em que as raparigas se demoram, a encenação agora animada pela afectação da pose para um espectador a quem agradar, a quem causar “buena impresión” (Cortázar 1998: 396), dá bem conta de como estas raparigas, querendo separar-se do comportamento dos adultos, aprendem pouco a pouco a reproduzi-lo, convertendo a *in-sistência* infantil em *ex-sistência*, na existência própria do mundo adulto. As suas relações passam a estar minadas pelas intencionalidades, pelos subterfúgios, pelos silêncios, pelos pequenos delitos e pelas mentiras – por outras palavras, pela *imagem*.¹⁰ Tudo isto ocorre, como disse, pela possibilitação que a concretização de Ariel implica, – “las cosas cambiaron el día en que el primer papelito cayó del tren” (*ibidem*: 395) –, se outrora as raparigas se perfilavam no seu reino brincando para um público

sóbrio, anónimo, impalpável, e como tal incorruptível, quando este se realiza, ganhando um nome e um rosto, o jogo principia a destruir-se, pois depressa o hipotético se converte em possível e o possível em excessivamente real, perdendo o jogo a magia multiplicativa do artístico.

E é então, onde surge um *outro* concreto, promessa de um contacto com a viagem, com a possibilidade da fuga, que pode surgir a desilusão, a disforia. É onde o rapaz não é o que elas imaginaram que o mundo adulto começa a criar-se como espaço de desencanto. Logo ao primeiro contacto surge, subtil, o sinal da suspeita:

Cayó muy cerca de Holanda, que ese día era la maledicencia, y rebotó hasta mí. Era un papelito muy doblado y sujeto a una tuerca. Con letra de varón y bastante mala, decía: "Muy lindas las estatuas. Viajo en la tercera ventanilla del segundo coche, Ariel B." *Nos pareció un poco seco, con todo ese trabajo de atarle la tuerca y tirarlo, pero nos encantó (idem: 396, sublinhado meu)*

Ariel revela-se, pouco a pouco, na sua imperfeição: um pouco seco, de péssima caligrafia, de uma escola pobre (o *Industrial*) contra todas as expectativas, com os seus olhos cada vez mais cinzentos. Paulatinamente, aquela figura idealizada, cuja dimensão imaginária funcionava ao modo do *tabu*, do que é intocável, colapsa:¹¹ Ariel, que teria dezoito anos na imaginação das raparigas e frequentaria um colégio inglês, apresentando portanto uma condição etária, social e económica que permitiria libertá-las da servilidade feminina a que pareciam destinadas, embora não perdendo algum do seu encanto original, acaba por revelar-se demasiado comum, como uma personagem familiar de uma história repetidas vezes contada:

Casi en seguida dijo que había tenido un gran placer y que estaba encantado de haber venido, *pero su mano era blanda y antipática de modo que fue mejor que la visita se acabara*, aunque más tarde no hicimos más que pensar en sus ojos grises y en esa manera triste que tenía de sonreír. También nos acordamos de cómo se había despedido diciendo: "Hasta siempre", una forma que nunca habíamos oído en casa y que nos pareció tan divina y poética (*idem: 400, sublinhado meu*)

Conforme se observa, a fugacidade do encontro preserva o ar encantatório de Ariel, pelo regresso a uma distância que mantém uma *segurança* imaginária, obliterando a decepção da presença viva do rapaz, a qual no entanto já não podemos – nós, leitores – ignorar. Finalmente, quando Ariel particulariza o seu interesse, elogiando Leticia através de um bilhete lançado pela janela do comboio, acaba por minar as relações entre as raparigas, forçando a sua individuação, *mas pelo lado da dor*:

Cuando estaba haciendo la actitud del horror, recibí casi en la nariz un papelito de Ariel que al principio no entendimos: "La más linda es la más haragana." Leticia fue la última en darse cuenta, la vimos que se ponía colorada y se iba a un lado, y *Holanda y yo nos miramos con un poco de rabia. Lo primero que se nos ocurrió sentenciar fue que Ariel era un idiota*, pero no podíamos decirle eso a Leticia, pobre ángel, con su sensibilidad y la cruz que llevaba encima. Ella no dijo nada, pero pareció entender que el papelito era suyo y se lo guardó. Ese día volvimos *bastante calladas* a casa, y por la noche *no jugamos juntas* (*idem*: 397, *sublinhados meus*)

Movidas pelo ciúme, como por uma possessão – “me vino un no sé qué” (*ibidem*) – as irmãs de Leticia começam a falar dela nas suas costas, a querer afastá-la do jogom ou, noutras ocasiões, insistem para que, “ya que el otro la prefería, la mirara hasta cansarse” (*ibidem*), não sem que a narradora vá revelando, como afirmei, na contradição dos gestos, depostos algures entre a ternura e o rancor, o *odium sui* que assinala a gestação identitária.¹²

Este processo de individuação e de revelação das relações conflituais e solipsistas é, no entanto, travado, no final do conto, pela descoberta da piedade, através do exacerbar do amor fraternal. Quando Ariel anuncia que sairá do comboio no apeadeiro mais próximo, para se encontrar com as irmãs, e Leticia decide faltar ao encontro, enviando-lhe uma carta através de Holanda, carta essa cujo conteúdo omissivo constitui mais um dos vazios narrativos tão próprios de Cortázar, lançando-nos, a nós, *jogadores*, numa indecisão fundamental, as irmãs parecem restabelecer com Leticia uma relação de acordo íntimo que julgávamos ameaçada. Após o encontro das duas com Ariel, no qual definitivamente confirmam a impossibilidade da sua relação com ele, descem por uma penúltima vez ao reino:

Quisiera que me dejaran hoy a mí", agregó [Leticia] sin mirarnos. Nosotras sacamos en seguida los ornamentos, *de golpe queríamos ser tan buenas con Leticia, darle todos los gustos* y eso que en el fondo nos quedaba un poco de encono (*idem*: 401, *sublinhado meu*)

Este arrependimento culmina com a maravilhosa estátua da irmã, a qual, em mais uma imagem da relação ambígua de transgressão/pertença com a figura materna, roubara à mãe um colar que envergaria neste momento derradeiro, afiançando desse modo o engolimento da *casa*:

Nos pareció maravillosa, la estatua más regia que había hecho nunca, y entonces vimos a Ariel que la miraba, salido de la ventanilla la miraba solamente a ella, girando la cabeza y mirándola sin vernos a nosotras hasta que el tren se lo llevó de golpe. No sé por qué las dos corrimos al mismo tiempo a sostener a Leticia que estaba con los ojos cerrados y grandes lágrimas por toda la cara (*ibidem*)

O movimento da narradora e de Holanda para segurar Leticia nos braços dá conta da aceitação de uma condição de parceiras, de auxiliadoras na condição precária desta, de uma resignação, afinal, à impossibilidade da individuação. O jogo terminaria ali, e com o final do jogo dar-se-ia o fim da infância como recusa do espaço de familiaridade. No dia seguinte, as irmãs de Leticia regressariam pela última vez ao *reino*, para confirmar isso mesmo:

Cuando llegó el tren vimos sin ninguna sorpresa la tercera ventanilla vacía, y mientras nos sonreíamos entre aliviadas y furiosas, imaginamos a Ariel viajando del otro lado del coche, quieto en su asiento, mirando hacia el río con sus ojos grises (*ibidem*)

O desvanecimento de Ariel, como autêntica perda do comboio da vida adulta, o comboio para fora do espaço familiar, devolvendo a distância de segurança à relação entre jogadores e espectadores, restabelece a ordem da casa. O jogo revela-se, afinal, como puro *divertissement*, à maneira de Pascal, e nada mais do que isso, quando se dá a plena aceitação dos limites em que as raparigas se acham circunscritas. A tia Ruth cuida de Leticia, em casa, como era próprio da ordem das coisas. Ariel olha para aquele rio que no início a narradora projectara como promessa de um horizonte longínquo, mas no lado mais afastado da

carruagem. A porta branca que dava para o reino encontra-se fechada, bloqueando, *recalcando*, o desejo de individuação das raparigas, que regressarão, podemos imaginá-lo, à rotina doméstica, pelo menos superficialmente mais apaziguada, dissipados os pretextos para o jogo. A presença engolidora do núcleo materno, propagada pelas contingências de uma rapariga que requer o cuidado familiar, ao qual as suas irmãs por fim se entregam, iniciou-as afinal numa maioria no próprio seio desse núcleo, de que são as herdeiras perpetuadoras, numa configuração mais ou menos fantasmática. Aquela casa estará fechada para sempre, e como tal o final do jogo *é e não é*, afinal, o fim da infância.

Bibliografia

- Ainsa, Fernando (1981), “Las dos orillas de Julio Cortázar”, in Pedro Lastra (ed.), *Julio Cortázar*, Madrid, Taurus Ediciones: 34-63.
- Alazraki, Jaime (1994), *Julio Cortázar: aproximaciones a su obra*, Barcelona, Anthropos.
- Augé, Marc (1993), *Não-Lugares. Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Letra Livre.
- Bakhtine, Mikhaïl (1970), *La Poétique de Dostoievski*, trad. Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil.
- (1970a), *L'oeuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel, Paris, Éditions Gallimard.
- Bertrand, Denis (1985), *L'Espace et le sens*, Paris/Amsterdam, Hadès/Benjamins.
- Bhabha, Henri (1998), *O local da cultura*, trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Rima Reis, Gláucia Renate Gonçalves, Belo Horizonte, UFMG.

Caillois, Roger (1958) *Teoría de los juegos*, trad. Ramón Gil Novales, Barcelona, Seix Barral.

Campos, Jorge (1981), "Fantasía y realidades en Cortázar", in Pedro Lastra (ed.), *Julio Cortázar*, Madrid, Taurus Ediciones: 326-332.

Cortázar, Julio (1998), "Final del Juego", in *Cuentos Completos/1*, Madrid, Alfaguara, 393-401.

Deleuze, Gilles / Guattari, Félix (1974), *El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. Francisco Monge, Barcelona, Barral.

Eliade, Mircea (1959), *Initiation, Rites, Sociétés Secrètes*, trad. Paris, Gallimard.

Freud, Sigmund (1985), *L'inquiétante étrangeté et d'autres essais*, trad. Bertrand Féron, Paris, Gallimard.

Girard, René (1963), *Mentira romántica y verdad novelesca*, trad. Guillermo Sucre, Caracas, Ediciones Biblioteca Universidad Central de Venezuela.

Guattari, Félix / Rolnik, Suely (1986), *Micropolítica. Cartografias do Desejo*, Petrópolis, Vozes.

Lacan, Jacques (1966), *Écrits – I*, Paris, Seuil.

Huizinga, Johan (1968), *Homo Ludens*, trad. Eugenio Imaz, Buenos Aires, Emecé.

Lara Zavala, Hernán (2012), "Cortázar y sus dobles", *Revista de la Universidad de México. Nueva época*, n.º 128 [em <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/articulo.php?publicacion=782&art=16361&sec=Homenaje%20a%20Cort%C3%A1zar>. Consultado no dia 21 de Abril de 2015].

Mellor, Anne K. (1980) *English Romantic Irony*, Cambridge, Massachusetts and London, Harvard University Press.

Merleau-Ponty, Maurice (1976), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.

Odier, Charles (1961), *La angustia y el pensamiento mágico*, trad. Alfonso Millán, México, Fondo de Cultura Económica.

Ricoeur, Paul (1990), *Soi-même comme en autre*, Paris, Seuil.

Rivière, Claude (2000), *Introdução à Antropologia*, trad. Lisboa, Edições 70.

Miguel Filipe Mochila é doutorando em Literatura Comparada, com uma tese sobre a recepção de Eugénio de Castro nas literaturas ibéricas e ibero-americanas. É Mestre em Literaturas e Poéticas Comparadas, com uma dissertação sobre as relações entre as literaturas e os pensamentos de Miguel de Unamuno e Vergílio Ferreira. Tem publicações e comunicações diversas que tematizam aspectos das literaturas de autores ibéricos e ibero-americanos dos séculos XIX e XX. Colabora como crítico com a revista *Suroeste - Revista de Literaturas Ibéricas*. Traduziu para o português livros de Joan Margarit e de Julio Cortázar.

NOTAS

¹ Penso, evidentemente, na concepção bakhtiniana do *carneval*: “régénération et renouvellement de l’homme par le rêve, qui lui permet de voir de “ses yeux” la possibilité d’une vie toute différente sur cette terre” (Bakhtine 1970: 259).

² Convém recordar, neste ponto, e a propósito do conceito de *jogo*, as definições que do mesmo ofereceram Huizinga – “es una actividad libre ejecutada ‘como si’ y situada fuera de la vida diaria” (Huizinga 1968: 29) – e Caillois – “es una actividad ficticia en el sentido de que está acompañada de realidad segunda o de franca irrealdad en relación a la vida corriente” (Caillois, 1958: 21-22) – destacando justamente o modo como este emerge como um espaço de libertação, marginal a uma realidade que, por conseguinte, se fixa como referência inalienável.

³ É o que recorda Lara Zavala – “Una imagen reiterativa en toda la obra de Cortázar la constituye el puente que permite a los personajes establecer un tránsito y un medio de comunicación entre un ámbito y otro, entre una y

otra personalidad, entre su realidad y la posibilidad de otras realidad para trocar sus identidades” (Lara Zavala 2012) – e Campos – “Esos pasajes, galerías o túneles son evidentes en muchos cuentos y existen, menos evidentes, en otros (...) ¿No es, en otro cuento, la adolescencia la galería que da paso de la niñez a la juventud?” (Campos 1981: 332).

⁴ Se este é um reino, como defendi, carnavalesco, conserva justamente a ambiguidade irresolúvel que Bakhtine referia: “Il est joyeux, débordant d’allégresse, mais en même temps il est railleur, sarcastique, il nie et affirme à la fois, ensevelit et ressuscite à la fois” (Bakhtine 1970a: 20).

⁵ Se recordarmos Huizinga, para quem o jogo “se ejecuta dentro de un determinado tiempo y un determinado espacio según un orden y reglas fijadas de antemano” (Huizinga 1968: 29) e, na mesma linha, Caillois – “el juego es una actividad sometida a convenciones que suspenden las leyes ordinarias y que instauran momentáneamente una legislación nueva, que es la única que cuenta” (Caillois 1958: 21-22) – compreendemos melhor o alcance simbólico desta ruptura das ditas leis, que constitui, portanto, uma cedência à lógica do real, uma interferência na ordem pré-estabelecida do jogo infantil pela emergência da maioridade, com o seu próprio aparato regulamentar, através da eleição não deliberada de um novo *sentido* para as jogadoras.

⁶ Segundo Bachelard, justamente, “tous les lieux de repos sont maternels” (Bachelard 1963: 124).

⁷ Fernando Ainsa, noutro contexto, destacou o motivo da fuga como um dos tópicos fundamentais da narrativa cortazariana e sublinhou a dimensão autobiográfica que subjaz ao mesmo (Ainsa 1981: 39ss).

⁸ Já Huizinga afirmava que o jogo é uma “actividad que no ofrece interés material alguno o utilidad de ningún tipo” (Huizinga 1968: 29).

⁹ “Leticia era muy buena como estatua, pobre criatura. La parálisis no se notaba estando quieta, y ella era capaz de gestos de una enorme nobleza” (Cortázar 1998: 396).

¹⁰ Esta concepção decorre de uma perspectiva afim da do *estádio do espelho* a que se refere Lacan, formador da função do *eu* na criança, que produz “une identification au sens plein que l’analyse donne à ce terme: à savoir la transformation produite chez le sujet quand il assume une image” (Lacan 1966: 90). De acordo com a perspectiva aqui adoptada, essa fundação especular resulta directamente do freudiano *desejo do outro*.

¹¹ Refiro-me ao conceito tal como formulado por Rivière, para quem o *tabu* designa “um interdito sacralizado, ao mesmo tempo que a qualidade daquilo que é atingido pela proibição” (Rivière 2000: 153-154).

¹² Há uma ambiguidade permanente na narrativa cortazariana, como sabemos, que Alazrak associa explicitamente à tematização da emergência da adolescência, tal como tenho pretendido demonstrar através da análise do presente conto: “La ambigüedad como método narrativo corresponde a ese tránsito ambiguo de la infancia a la adolescencia” (Alazrak 1994: 126).

Final del Juego: Jogos e Evasões na Narrativa de Julio Cortázar

Geice Peres Nunes

UNIPAMPA – Brasil

Resumo: Em *Final del Juego*, Julio Cortázar desestabiliza seu leitor. As narrativas primam por temas prosaicos, traços lúdicos, enredos que beiram ao trivial, porém, protagonizados por personagens de complexa psicologia. Apesar do predomínio de cenas cotidianas, as descobertas não ocorrem sem um toque de recriação afeita ao gênero fantástico. Em momentos de certo modo epifânicos, junto ao despontar de uma consciência dissociada, as personagens são conduzidas a um desfecho imutável, metaforicamente, o final do jogo. É com base nessa constatação que, ao analisarmos “No se culpe a nadie”, buscamos interpretar o sério jogo proposto pelo autor. Se para a personagem, um sujeito paralisado no ato de vestir um pulôver, há o anseio latente de evasão diante do desconforto propiciado por um coletivo que estabelece as normas; para nós leitores, é lançado o desafio de encontrarmos sentido e de resignificarmos o evento narrado.

Palavras-chave: Júlio Cortázar, *Final del Juego*

Resumen: En *Final del Juego*, Julio Cortázar desestabiliza su lector. Las narrativas suelen presentar temas prosaicos que están muy cerca de lo trivial, rasgos lúdicos, sin embargo, protagonizadas por personajes de compleja psicología. A pesar del predominio de escenas cotidianas, las descubiertas no ocurren sin un nudo cercano del género fantástico. En momentos de cierto modo epifânicos, junto al despertar de una conciencia disociada, los personajes son conducidos a un desenlace trágico, metafóricamente, el final del juego. Es con base en esa condición que, al analizarse “No se culpe a nadie”, buscamos interpretar el serio juego propuesto por el autor. Si para el personaje, un sujeto paralizado en la acción de vestir un pulóver, hay una aspiración latente de evasión delante de la perturbación propiciada por un colectivo que establece las normas; para nosotros lectores, está echado el desafío de encontrar un sentido y resignificar el evento narrado.

Palabras-clave: Júlio Cortázar, *Final del Juego*

Do aparente ao recôndito: instruções para ler um conto

Ainda que o conto de Cortázar esteja sustentado por temas prosaicos, essa propriedade jamais conduzirá a obra à facilidade da leitura. Trata-se de uma preferência do autor escrever sobre a escada, o relógio, o ato de chorar, o pulôver ou o jogo (de amarelinha ou de estátua), dentre tantos outros temas, entretanto, caberá ao leitor ou crítico, a prerrogativa do exercício hermenêutico de interpretar o prosaico transcendendo o sentido literal do narrado e chegando a leituras mais densas, às vezes de teor histórico, psicanalítico ou mesmo filosófico. A escrita literária de Cortázar se desenvolve como uma prática intrínseca à teorização literária, já verificou Davi Arrigucci Jr (1995), e aí assenta-se a complexidade: na singeleza da imagem criada surgem ambiguidades e o conteúdo profundo do dito só se torna acessível àquele leitor que esquadrinha a obra em busca de seu sentido mais cerrado. Esse leitor distancia-se do passivo *lector-hembra*,¹ geralmente conduzido pelas orientações de um narrador onisciente intruso que visualiza, narra e tece conclusões acerca do narrado; ao contrário disso, assume um perfil de leitor atuante, que observa, cria hipóteses e sentidos no ato da leitura.

O que as narrativas curtas significam para Julio Cortázar, ele próprio encarrega-se de definir no ensaio “Alguns aspectos do conto” (1974). Nesse sentido, ao discorrer sobre o gênero do qual mais se valeu e seu contexto de criação, Cortázar chama atenção para questões inerentes à literatura hispano-americana. Seu ensaio é datado da década de 60, momento de ebulição artística, cujas produções literárias convergirão no chamado “Boom Latino-americano”, de caráter continental, e serão contemporâneas de questões históricas como a revolução cubana² que é pontualmente referida ao longo de sua reflexão teórico-crítica acerca do conto.

Paralelamente, é interessante observar o lugar de enunciação do autor: um belga naturalizado argentino e morador de Paris; não apenas conhecido, mas conhecedor na/da realidade histórico-literária hispano-americana. Esse cosmopolitismo não o afasta daquele que escolheu como o seu lugar, a América do Sul, mas contribui para que a identidade e a identificação com a causa, com o contexto e com as condições da produção literária americana – uma jovem literatura,³ assim como define –, sirvam de balizas para pensar o

gênero conto em contraste com as obras romanesca europeias. Em algum sentido, o exotismo americano antes atribuído à flora, à fauna e/ou às etnias, agora, mostra-se como um exotismo literário que o autor carrega consigo para a Europa: “Moro num país onde este gênero [conto] tem pouca vigência”. Nesse sentido, “viver como um contista num país onde esta forma expressiva é um produto quase exótico, obriga forçosamente a buscar em outras literaturas o alimento que ali falta” (*idem*: 149).

Na procura por um sentido mais preciso do gênero, ainda persiste certa hesitação, já que o conceituar exige afastar-se de qualquer rigidez, delimitação de fronteiras e caracterizações estanques:

Quase todos os contos que escrevi pertencem ao gênero fantástico por falta de nome melhor, e se opõem a esse falso realismo que consiste em crer que todas as coisas podem ser descritas, explicadas (...) dentro de um mundo regido mais ou menos harmoniosamente por um sistema de leis, de princípios de relações de causa e efeito, de psicologias definidas, de geografias bem cartografadas. (*idem*: 148)

Tão ou mais importante que o caráter fantástico é o traço incomum - o efeito de estranheza (*ostraniêníe*) que aponta Arrigucci Jr (1995: 155) –, manifesto na crítica velada em certas cenas prosaicas ou os seres cindidos que por vezes protagonizam as narrativas. O fato é que ao teorizar o conto, Cortázar imprime tanto entusiasmo criador nas ideias que desenvolve, que na estratégia de iluminar um gênero, contribui tanto mais para poetizá-lo. Para o artista, narrativas do gênero “se move[m] do plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam na batalha fraternal”; nessa linha argumentativa, compreendemos que “o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência”. Mais do que isso, aí torna-se nítida a força da imagem cotidiana para o autor: “só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que explica também porque há tão poucos contos verdadeiramente grandes” (*idem*: 151). As convicções expostas pelo autor, ajudam-nos a perceber que “um conto é significativo quando quebra

seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta” (*idem*: 153). Em contrapartida, a agudeza do leitor ou a passagem do explícito ao recôndito, dá-se quando este vê a “miserável história” transcender e ganhar a densidade de uma questão existencial.

Jogos e evasões, os movimentos de Cortázar

“Continuidad de los parques” (2010) é o primeiro conto dos dezoito que compõem *Final del Juego* e, desde cedo, dá o tom da obra. Há certas exigências para avançar da leitura superficial àquela que revelará as rugas do texto. Nota-se a reivindicação de um leitor ideal, em outros termos, uma espécie de interlocutor do narrado, o sujeito que tece conjecturas plausíveis e carrega a obra de sentido.

O conto é composto por apenas dois parágrafos, uma metanarrativa que reivindica um debruçar-se sobre ela a fim de detectar os limites entre o presente da ação e a ficção lida pelo protagonista do conto, espaços que se confundem e que são aparentemente contíguos ou mesmo especulares. A estrutura em *mise em abyme*, coloca o leitor diante de um conto em que a fronteira entre o fabular e o verossímil está posta desde as primeiras palavras: “Había empezado a leer la novela unos días antes” (Cortázar 2010: 9).

O léxico revela suas faces prismáticas, pois está dotado da dubiedade de significar de forma múltipla. “Continuidad” tanto caracteriza a extensão do parque ficcional com o parque real do narrado, como conota também o movimento ou a dilatação que a narrativa sofrerá após iniciada a leitura. Tal qual em um jogo, o leitor sai do ponto de partida – “había empezado a leer [...]” – e avança em direção à última palavra do conto, mas esse movimento contínuo não é uma garantia de chegar ao final, pois se trata de um avanço rumo ao fim que o impulsiona novamente ao ponto inicial. Pelo seu caráter insólito, a narrativa breve, ganha uma extensão impensada antes da leitura em *mise em abyme*. O leitor se verá como em um jogo de tabuleiro: avança ao final e volta ao princípio. Os dados poliédricos desse jogo narrativo serão os dados da leitura que o sujeito a ela dedicado conseguir (ou não) apreender na extensão do texto. Se não os apreende no passeio pelas letras, é obrigado a voltar à primeira linha para dar significado ao conteúdo lido, ou seja, exige um leitor ativo

ademais de atento. Se pelo viés teórico-literário a narrativa será dotada de circularidade; pelo estilo lúdico e experimental, os dois parágrafos se estenderão *ad infinitum*, de acordo com o tempo, com a curiosidade e com a disposição para jogar o jogo proposto pelo autor. O leitor se vê diante da trama, da traição amorosa, da transposição da folha do livro para o ato de leitura dentro da ficção. Diante de respostas que não estão visíveis, ele, como um elemento ativo diante da trama, deverá finalizá-la, tal qual propõe Umberto Eco às “obras abertas”: “serão revividas compreendidas numa direção estrutural dadas, mas como obras abertas que serão finalizadas pelo intérprete no momento em que viver a fruição estética (Eco 1969: 39). Nesse jogo de descoberta proposto pela obra, o sentido do texto estará condicionado a algo que lhe é de certo modo externo: o desejo do leitor de torná-lo, em alguma medida, plausível. A rápida entrada na obra de Cortázar, aponta para um leitor que precisa romper com concepções temporais da modernidade de um tempo linear, dinâmico e produtivo, para vivenciar o conto como algo semelhante a um infinito contínuo no “eterno presente” da leitura.

Pelo exposto, assim como por outras faces que dá a conhecer, *Final del juego*, já no seu início, dá mostras que nenhum dos contos que o integram será encarado como uma leitura simples. A leitura atribuirá o trabalho de compreender a lógica da criação da narrativa e induzirá o leitor, inexoravelmente, à compreensão e ao sentido da matéria lida: está dado o *knock-out*.

“No se culpe a nadie” (2010) é mais um conto que impele o leitor a interpretar o sério jogo proposto pelo narrador. Se para a personagem, um sujeito paralisado no ato de vestir um pulôver, há o anseio latente de evasão diante do desconforto propiciado por um coletivo que se estabelece na forma de normas e condutas sociais modernas; para os leitores, é lançado o desafio de encontrar sentido e de ressignificar o evento narrado. Nessa narrativa curta, com início e desenlace bem precisos, a abertura da obra fica por conta da fruição, que se efetivará também na apropriação das metáforas nela representadas, o que nos remete às teorizações de Eco:

Uma obra de arte, forma acabada e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração

de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, por assim dizer, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive numa perspectiva original. (*idem*: 40)

Já mencionamos o jogo metaforicamente, interpretando-o, porém, sem defini-lo. No conto em análise, compreendemos o jogo como uma atividade livre, incerta, fictícia, assim como define María Isabel Zwanck (2013). No seu estudo, a investigadora propõe que, modificado o processo de vestir o pulôver, o protagonista recorta um particular campo lúdico, onde o enfretoamento entre o dentro e o fora do pulôver tomam forma na oposição entre a realidade e o jogo (Idem: 354). Sendo assim, compreendemos que o jogo tanto pode ser dinâmico, expresso no movimento circular e constante, como pode ser estático.

Numa expressão de imobilidade, também metafórica, a representação literária desse efeito direciona o leitor a se deparar com protagonistas que avançam para uma espécie de paralisia. Surreal, real ou metafórica, a paralisia assenta-se como a condição a qual algumas personagens estão inexoravelmente determinadas. O traço é verificado em “Axolotl” (2010), no qual o narrador protagonista se metamorfoseia em um anfíbio cuja natureza o mantém em estado larval até mesmo na idade adulta, um ser exótico, um “monstro marinho” segundo a etimologia asteca. No conto, o ser que poderia parecer repulsivo, para o narrador protagonista se converte em um elemento de fascínio, que culmina na troca de corpos entre ambos, uma forma de paralisia e, concomitantemente, uma espécie de autocondenação ao trocar a *flânerie* parisiense pela profundidade e escuridão de um aquário do *Jardin des Plantes* de Paris. De modo semelhante, em “Final del juego” (2010), conto que dá nome ao livro, a personagem Letícia, vítima de uma enfermidade na coluna, vê-se fadada a imitar a estátua no jogo que também permite a representação por meio de atitudes; bela, porém aprisionada no corpo que não executa o seu desejo de movimento. Já em outra publicação, “Casa tomada” (1946), tal paralisia toma forma na reclusão cada vez mais opressiva do narrador-protagonista e de sua irmã Irene. O espaço que habitam se reduz paulatinamente, diante de um avanço centrípeto cujo núcleo é a casa da família.

Como vemos, “No se culpe a nadie”, analogamente contém matizes da paralisia mencionada. Trata-se de uma narrativa curta cujo desenlace conduz do exterior ao interior, do público ao particular, a um ser que se encasula dentro de um pulôver, em uma espécie de

metamorfose inversa, de involução que, paradoxalmente, se o tolhe ao concretizar-se fisicamente, proporciona-lhe uma tomada de consciência:

El frío siempre complica las cosas, en verano se está tan cerca del mundo, tan piel contra piel, pero ahora a las seis y media su mujer lo espera en una tienda para elegir un regalo de casamiento, ya es tarde y se da cuenta de que hace fresco, hay que ponerse el pulóver azul, cualquier cosa que vaya bien con el traje gris, el otoño es un ponerse y sacarse pulóveres, irse encerrando, alejando. (Cortázar 2010: 13)

Na literatura de Cortázar, o ato prosaico autoriza ser lido das mais diversas formas e desencadeia uma espécie de momento epifânico, que desperta a consciência do protagonista para as convenções sociais que o privam de exercer o seu direito de escolha. A suposta liberdade das mangas curtas e do conforto do verão pode ser associada às convenções sociais, visto que o protagonista se vê impelido a obedecer às normas metaforizadas na banal combinação de cores entre o seu pulóver e a sua camisa, regras de conduta social que detesta. Assim, as convenções expressas nas combinações de cores - na moda como um meio de homogeneizar um todo coletivo -, ganham contornos de uma espécie de camisa de força, que leva o narrador a vociferar: "culpa de la camisa" (*idem*: 13). A camisa passa a ser a metáfora de uma conjuntura que institui condutas sociais pautadas no hegemônico.

Entrar no pulóver equivale, ainda, a entrar em um labirinto, iniciar, inconscientemente, o tenso jogo que desafia o protagonista a sair ileso. Nas palavras de Peltzer (*apud* Zwanck 2013: 351) "el hombre no parece ser autor de su trama, sino la víctima. Participa de él [el juego], pero sin que en su voluntad determine las reglas. Por eso acaban por apresarlo". O impulso evidenciado pelo protagonista permite apreender a opressão que vivencia com o peso dos rituais, "transfiere de esta forma su energía psíquica a un objeto externo, recupera el placer de improvisar y transforma el pulóver en un juguete" (*idem*: 351). Na leitura da investigadora, tal construção dialoga com a estética surrealista, que libera os objetos da sua utilidade e cria-lhes uma função, capaz de estabelecer uma nova relação com seu dono, argumento que ajuda a explicar a fuga do

protagonista no mundo real e adulto (aquele das convenções). Em contrapartida, "es que el mundo adulto sólo reconoce el valor de lo utilitario (negación de la gratitud del juego) y considera peligrosa toda diversión solitaria" (*idem*: 354).

Na narrativa em estudo, "o labirinto azul do pulôver" transcende o nível de objeto banal e se torna o labirinto do homem:

En la repentina penumbra azul que lo envuelve parece absurdo seguir silbando, empieza a sentir como un calor en la cara, aunque parte de la cabeza ya debería estar afuera, pero la frente y toda la cara siguen cubiertas y las manos andan apenas por la mitad de las mangas, por más que tira nada sale afuera y ahora se le ocurre pensar que a lo mejor se ha equivocado en esa especie de cólera irónica con que reanudó la tarea, y que ha hecho la tontería de meter la cabeza en una de las mangas y una mano en el cuello del pulóver. (Cortázar 2010: 14)

Na evasão, os pensamentos mais profundos são acionados em forma de fluxo de consciência, a tensão presentificada na escrita, esse "caracol da linguagem" segundo Cortázar, parece cumprir a tarefa de tirar o fôlego do leitor, assim como da personagem que sucumbe ao poder da trama do novelo azul: "y para estar seguro lo único que puede hacer es seguir abriéndose paso, respirando a fondo y dejando escapar el aire poco a poco" (*idem*: 15). O léxico empregado coloca o leitor diante de uma sensação de afogamento: uma escrita fluida, pouco pontuada e carregada de consoantes, como as aliterações de "g" e de "l": "nada le impide respirar perfectamente salvo el aire que traga está mezclado con pelusas de lana del cuello o de la manga del pulóver, y además hay el gusto del pulóver ese gusto azul de la lana [...]" (*idem*: 15). No fragmento, vemos representada, por meio da linguagem assim como da sonoridade, a falta de oxigênio, o líquido a entrar pelos orifícios da face e tirar o ar do sujeito: "el azul le va envolviendo la boca mojada, los agujeros de la nariz, le gana las mejillas, y todo eso lo va llenando de ansiedad y quisiera terminar de ponerse de una vez el pulóver [...]" (*idem*: 15).

A sensação contraditória de método e de desorientação é constante. É nesses momentos que o fluxo de consciência se torna ainda mais significativo. O método, ainda que preveja uma saída, desvia o sujeito para o interior de si, outra vez orientando o olhar para o jogo consigo mesmo, afastando-o da realidade:

(...) entonces hay que utilizar la mano metida en la manga izquierda, si es la manga y no el cuello, y para eso con la mano derecha ayudar a la mano izquierda para que pueda avanzar por la manga o retroceder y zafarse, aunque es casi imposible coordinar los movimientos (...). (*idem*: 17)

Na complexa consciência, o que era familiar e orgânico parece converter-se em algo alheio e enxertado. A mão direita torna-se a algoz de um “eu” cindido. É o que María Antonieta Gómez Goyeneche avalia como um traço patológico do protagonista de “No se culpe a nadie”. De forma metonímica, a mão é vista pelo sujeito como o seu “outro”, o inimigo. Na dicotomia entre mão direita e esquerda, a simetria harmônica é rompida quando uma delas preserva a pulsão de vida, enquanto a outra desencadeia a pulsão de morte (Gómez Goyeneche 2009: s.p.):

quizás ha caído de rodillas y se siente como colgado de la mano izquierda que tira una vez más del pulóver y de golpe es el frío en las cejas y en la frente, en los ojos, absurdamente no quiere abrir los ojos, pero sabe que ha salido afuera, esa materia fría, esa delicia es el aire libre, y no quiere abrir los ojos y espera un segundo, dos segundos, se deja vivir en un tiempo frío y diferente, el tiempo de fuera del pulóver, está de rodillas y es hermoso estar así hasta que poco a poco agradecidamente entreabre los ojos y ve las cinco uñas negras suspendidas apuntando a sus ojos, y tiene el tiempo de bajar los párpados y echarse atrás cubriéndose con la mano izquierda que es su mano, que es todo lo que le queda para que lo defienda desde dentro de la manga, para que tire hacia arriba el cuello del pulóver y la baba azul le envuelva otra vez la cara mientras se endereza para huir a otra parte, para llegar por fin a alguna parte sin mano y sin pulóver, donde solamente haya un aire fragoso que lo envuelva y lo acompañe y lo acaricie y doce pisos. (Cortázar 2010: 18)

E como compreender a presença constante de tais jogos e evasões na narrativa de Julio Cortázar? Uma das possibilidades é observá-la pelo ângulo do gênero conto na visão do autor. Cortázar possui uma obra que, na esteira de autores como Alejo Carpentier, Pablo Neruda, García Márquez, dentre outros, exigem um olhar diferenciado sobre a produção latino-americana. Nesse sentido, a teoria do conto que elabora ilustra bem o olhar inusitado que o autor lança sobre o cotidiano, olhar que desacomoda e relativiza as certezas do indivíduo, que joga com o senso comum. Uma prática que dá espaço para o estranhamento

do óbvio e do vulgar e propõe o novo por meio do "estudo da realidade [que] reside nas exceções às leis, nas orientações da sua literatura à margem" (1974).

Para o autor, o caráter significativo do conto assenta-se em romper os seus limites "com essa expressão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta" (*idem*: 153). Por vezes, independe até mesmo da vontade do escritor e torna-se conto quando passa por esse veículo, ou meio nas palavras de Cortázar, e se manifesta com uma força alheia. (*idem*: 54). Se há a possibilidade de assim surgirem os contos, há, ainda, a certeza de que todo o tema tem em si algo de excepcional: "um bom tema é como o sol, um astro em torno do qual gira um sistema planetário de que muitas vezes não se tinha consciência até que o contista, astrônomo de palavras, nos revela sua existência." (*idem*: 155). Há uma consciência de que todo o conto "é perdurável [...] é como a semente onde dorme a árvore gigantesca. Essa árvore crescerá em nós, inscreverá seu nome em nossa memória." (*idem*: 155).

A ambiguidade entre o jogo e a evasão na narrativa de Julio Cortázar reside, em parte, nisso: no limiar entre liberdade e falta de liberdade, entre a roupa que aprisiona, e que permite a fuga por meio do pensar. Concomitantemente, desde a perspectiva literária, o jogo confere também a novidade, uma maneira lúdica de (re)inventar o prosaico, a fuga por meio da palavra, do olhar distraído que projeta e percebe o já constantemente visto.

Bibliografia

- Arrigucci Jr., Davi (1995), *O escorpião encalacrado*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Eco, Umberto (1969), *A obra aberta*, São Paulo, Perspectiva.
- Cortázar, Julio (1974), Alguns aspectos do conto de Cortázar, in: *Valise de Cronópios*. São Paulo, Perspectiva: 147-163.
- Cortázar, Julio (2010), Continuidad de los parques, in: *Final del juego*, Montevideo, Santillana: 09-11.
- Cortázar, Julio (2010), No se culpe a nadie, in *Final del juego*, Montevideo, Santillana, 13-18.
- Gómez Goyanede, María Antonieta (2009), "Cortázar y Escher ante el recurso literario y gráfico de las metamorfosis identitarias", in: *Revista Unam*, vol. 10 , n.º 5, s.p.
- Zwanck, María Isabel (2013), Entre Julio Cortázar y Roger Caillos: variaciones temáticas en torno al juego, in: Altamiranda, Daniel; Salem, Diana B. *Narratología y discursos múltiples: Homenaje a David William Foster*, Buenos Aires, Dunken.

Geice Peres Nunes é doutora em Letras - Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), é professora adjunta da Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA - Jaguarão), onde ministra disciplinas da área de Literatura. Atualmente, desenvolve pesquisas no projeto "Oralidade e fronteira: literatura oral, memória e história", voltado para a coleta e catalogação de narrativas orais presentes nas cidades fronteiriças de Jaguarão - RS - Brasil e Rio Branco - Cerro Largo - Uruguai.

NOTAS

¹ Davi Arrigucci Jr retoma a ideia de *lector-hembra* definida por Cortázar e esclarece que o oposto deste se configura como um leitor atuante diante do texto, um leitor que constrói sentidos (1995: 88).

² Tal evento, na concepção de Cortázar, adquire valor de uma mola-mestra que impulsionará Cuba (país onde é possível encontrar um número expressivo de contistas), à maestria no gênero, ainda que experienciadora de um isolamento cultural, somado a uma incomunicabilidade à qual é submetida (1974: 147). Na visão exposta no ensaio, o argumento consciente do embargo financeiro, econômico e comercial, passível de propiciar um ostracismo ao país, na leitura de Cortázar contribuiria positivamente para uma literatura (sobretudo baseada no gênero conto) dotada de temas que permitiriam ao escritores escreverem revolucionariamente, não sobre temas bélicos, mas a partir da “consciência do seu livre compromisso individual e coletivo”, de formar-se como um artista com pleno domínio do seu ofício (*idem*: 160). Podendo, como uma presença viva no seio da sua coletividade, dirigir-se a um leitor muito mais complexo (*idem*: 161).

³ “Literaturas jovens, a criação espontânea procede quase sempre o exame crítico, e é bom que seja assim”. (*idem*: 151).

O Jogo de Julio Cortázar

Mafalda Barbosa

Universidade do Porto

Resumo: Julio Cortázar foi um dos precursores de uma nova forma de literatura, de estrutura não linear, que provoca e convida o leitor a participar num jogo intelectual que faz do texto um tabuleiro de xadrez, ponto de encontro de estratégias plurívocas. Na sua obra *O Jogo do Mundo (Rayuela)*, Cortázar enobrece o fator lúdico ao apresenta-lo como um processo cognitivo que potencia novos modos de ver (e de ler), e evidencia a sua presença nas letras através de referências intertextuais a obras e movimentos que usaram o jogo como base de criação e inovação estéticas. Este artigo pretende fazer uma reflexão sobre a alteração de pensamento que ocorre na primeira metade do século XX em conjunto com a teoria do jogo de Johan Huizinga, e criar uma relação com o processo criativo de Julio Cortázar na construção literária que é *O Jogo do Mundo*.

Palavras-chave: Jogo, literatura, Julio Cortázar, *Rayuela*, *O jogo do mundo*

Abstract: Julio Cortázar was one of the pioneers of a new form of literature with a nonlinear structure, which provokes and invites the reader to participate in an intellectual game, a new form that turns the text into a chessboard, a meeting of plurivocal strategies. In his book *Hopscotch*, Cortázar ennobles the ludic factor by presenting it as a cognitive process that enhances new ways of seeing (and reading), and highlights its presence in Literature through intra-textual references to works and movements that used game as basis for aesthetic creation and innovation. This paper intends to reflect on the change of thought that occurs in the first half of the twentieth century combined with the game theory of Johan Huizinga, and to create a connection with the creative process of Julio Cortázar in the literary construction that is *Hopscotch*.

Keywords: Game, Literature, Julio Cortázar, *Rayuela*, *Hopscotch*

Quando se faz uma reflexão sobre qualquer obra de arte literária, existem alguns elementos que são essenciais: o livro, o autor e o seu leitor. Se se pode considerar comum que um leitor desempenhe um papel ativo enquanto lê, ora porque vai preenchendo pequenos espaços em branco deixados pelo autor ou porque usa a sua imaginação para colorir certos momentos mais apagados, em *O Jogo do Mundo* o papel do leitor é extrapolado, e a relação entre o leitor e o livro ganha uma dimensão diferente do habitual. Qualquer pessoa que tenha esta obra em mãos deixa de ser um simples leitor para se tornar numa peça do jogo de Julio Cortázar.

Os primeiros indícios surgem ainda antes de se abrir o livro. Ao observar-se a capa da edição portuguesa deteta-se a palavra *jogo* no título – *O Jogo do Mundo*. Entre parêntesis temos o título original – *Rayuela*, que significa jogo da macaca. E mesmo quem não saiba o que quer dizer esta palavra tem a tradução visual, um desenho do jogo da macaca, uma evocação a uma brincadeira de criança, memória por muitos partilhada – um conjunto de linhas toscas desenhadas a giz no pavimento alcatroado de uma escola qualquer. Se a memória não falhar saberemos que é um jogo onde se salta ao pé-coxinho, de quadrado em quadrado, e em que o equilíbrio e a precisão são as habilidades principais. O jogo da macaca é, acima de tudo, um desafio pessoal no qual se põe em prova as capacidades que possuímos. Também o ato de ler é um desafio pessoal. Também a ler estamos a testar as nossas capacidades cognitivas e, em simultâneo, a aumenta-las e a aperfeiçoá-las. Ao ler estamos a entrar em competição, e o facto de sermos o nosso único adversário não torna a tarefa mais fácil.

A leitura de uma obra como *O Jogo do Mundo* é entrar num novo campeonato. Júlio Cortázar, mais do que um convite para ler, faz um convite para jogar e o jogo apresentado é semelhante ao da macaca. A base do jogo, ou seja, o livro, é igual para todos, mas o percurso de leitura pode ser definido por saltos entre capítulos. É o próprio autor que chama a atenção para a multiplicidade de leituras que este livro contempla, com a afirmação: “[...] este livro é muitos livros, mas é sobretudo dois livros” (Cortázar 2008: 9).

Na secção *Tábua de orientação*, o autor propõe duas leituras, uma de tipo linear e outra de tipo não linear. A primeira leitura deverá começar no capítulo 1 e terminar no

capítulo 56. Estes 56 capítulos estão divididos em duas partes intituladas: *Do lado de lá* e *Do lado de cá*. Se o leitor ficar satisfeito com a leitura, poderá fechar o livro sem qualquer tipo de remorsos e não ler os seguintes capítulos. A segunda leitura sugerida tem início no capítulo 73, numa secção chamada: *De outros lados* entre parênteses *Capítulos prescindíveis*. É nesta leitura, que não é de todo prescindível, que se revela a estrutura não linear que confere o carácter inovador à obra.

Poderá, inicialmente, parecer invulgar esta inovação formal, a duplicidade de leituras proposta, mas a construção conseguida por Julio Cortázar revela uma grande objetividade. O que Cortázar faz, numa breve análise formal, é intercalar os capítulos da leitura linear com os capítulos prescindíveis. Estes novos capítulos contêm uma série de reflexões artísticas e literárias (ou pistas que alargam a possibilidade de leitura) de modo que a segunda leitura, a não linear, não altera o sentido da história da leitura linear. O que ela faz é trazer uma nova dimensão à obra e conferir-lhe profundidade, riqueza e elementos especulativos.

A forma de *O Jogo do Mundo* reflete uma das grandes alterações do paradigma de leitura que caracteriza a primeira metade do séc. XX e eleva o novo modo de pensar a literatura. Esta nova forma aberta¹ possibilita um diálogo entre a obra e o leitor, ao contrário do anterior monólogo hermético praticado. Nesta perspetiva de abertura, o leitor passa a ter uma importância acrescida assim como um papel mais ativo no sentido interpretativo. A obra literária adquire uma vertente mais estimulante aos olhos do leitor, torna-se um compêndio de referências e sugestões que podem ser ou não identificadas durante a leitura, ou até hierarquizadas consoante a experiência, interesse ou expectativas do leitor. Cortázar ao escrever *O Jogo do Mundo* de uma forma que possibilita diferentes leituras está a revelar indubitavelmente o contexto criativo que envolve a sua criação.

Em 1963, data de publicação d'*O Jogo do Mundo*, Cortázar vivia na Europa, concretamente em França, há mais de dez anos. Sabendo que vivia o ambiente artístico fervilhante da época, não podemos deixar de fazer a referência, pela proximidade óbvia de intenção, ao grupo de pesquisa de literatura experimental Oulipo, *Ouvroir de Littérature Potentielle*, fundado na década de sessenta por Raymond Queneau (escritor) e François Le

Lionnais (matemático e cientista). Este grupo pretendia, através da união da matemática com a literatura, criar novas formas literárias potenciais. Para atingir novas estruturas narrativas, os autores *oulipianos* punham de lado a inspiração herdada do romantismo, e entregavam-se ao rigor formal e a vários tipos de restrições, que funcionavam como imposições criativas. Estas limitações usadas nas suas criações desempenhavam uma função e tinham uma intenção específica, de forma que não era apenas o autor a ser restringido durante a criação, mas também o leitor durante a leitura das obras.

Dentro das diferentes restrições usadas pelos autores *oulipianos*, a que mais interesse levanta para este estudo é a combinatória, um ramo da matemática usado em literatura por Queneau, um autor referenciado em *O Jogo do Mundo*. *Cent Mille Millions de Poèmes* é uma obra de Queneau constituída por 10 sonetos, conjugados num livro/objeto de aspeto invulgar. Neste livro cada um dos sonetos encontra-se na sua folha, e cada um dos versos que os constituem são uma tira recortada nessa mesma folha. Este formato de livro, que o autor *oulipiano* Italo Calvino caracterizou como “um rudimentar modelo de máquina para construir sonetos” (Calvino 2003: 213), permite ao leitor montar o seu próprio soneto através de uma combinação feita à sua escolha, usando as diferentes tiras das diferentes páginas.

Cent Mille Millions de Poèmes e *O Jogo do Mundo* têm o seu ponto de encontro na liberdade de leitura, na construção, ainda que restringida, que oferecem ao leitor, assim como na sua estrutura não linear e no seu carácter experimental. Ambos são frutos do novo paradigma de pensamento, da novidade que é a obra aberta. Se combinarmos a estrutura múltipla de *O Jogo do Mundo* e o agora renovado papel do leitor, torna-se claro o carácter lúdico que envolve esta obra.

Em meados do Séc. XX Johan Huizinga, historiador de origem holandesa, escreve *Homo Ludens*, um dos primeiros estudos sistemáticos sobre o jogo como elemento essencial do processo cognitivo e social. Neste estudo Huizinga aprofunda a importância do elemento lúdico da cultura e caracteriza o jogo como:

[...] uma actividade livre, conscientemente exterior à vida «normal», um aspecto ‘não sério’ da vida, mas que, ao mesmo tempo, absorve intensa e completamente o jogador. É uma actividade que não

está relacionada com qualquer interesse material, e da qual não advém lucro. Desenrola-se no interior dos seus próprios limites de tempo e de espaço, de uma forma ordeira e de acordo com regras antecipadamente estabelecidas. (Huizinga 2003: 29)

Desta citação podemos retirar inúmeras ilações sobre como *O Jogo do Mundo* se enquadra no que se pode arriscar chamar de jogo literário. Um dos fundamentos apresentados por Huizinga que definem o jogo como tal é o facto de se desenrolar de acordo com regras antecipadamente estabelecidas. N’*O Jogo do Mundo*, antes de Cortázar dar início à sua narrativa, ele apresenta ao leitor uma Tábua de orientação, um conjunto de regras de que o leitor deverá ter conhecimento antes de prosseguir com a leitura. É neste momento que o autor clarifica que este livro é pelo menos dois livros e que convida o leitor a fazer uma escolha entre o primeiro ou o segundo livro, ou ambos. Caso o leitor decida ler o segundo livro, ele deverá seguir algumas instruções, sendo que a leitura terá início no capítulo 73 e que no final do mesmo terá a indicação do capítulo a ler a seguir. Todos os capítulos do livro terão no final a indicação do capítulo para o qual se deve saltar, num processo que é repetido até ao final da leitura.

Aprofundando a análise de *O Jogo do Mundo* à luz da teoria do jogo de Johan Huizinga, pode-se traçar pontos de encontro tendo em conta as quatro características essenciais do jogo, que são: a liberdade, a fuga do real, o confinamento e a repetição.

Se for tido em consideração que a linguagem humana é um dos grandes sistemas de combinatória, facilmente a assumimos como um elemento que possibilita a liberdade para criar variantes e novas composições, ou seja, é exequível jogar com as letras, com as palavras e com as estruturas. Esta dimensão de liberdade é identificável na estrutura geral de *O Jogo do Mundo*, mas também em diferentes momentos ao longo da narrativa. A personagem principal, Horácio Oliveira, um argentino que vive em Paris, em certos momentos de auto-reflexão estabelece um diálogo interior no qual acrescenta a letra H a todas as palavras que começam com uma vogal. Estes apontamentos que se pode considerar de um certo modo absurdos, abalam a previsibilidade do romance, causam estranhamento e colocam em evidência uma reflexão do próprio autor sobre a literatura e a linguagem em geral. Também Maga, amiga e amante de Horácio, partilha com ele uma

linguagem inventada a que chama Glíglíco. Cortázar escreve um capítulo² na língua dos amantes, no qual relata o que podemos interpretar como um encontro sexual entre Maga e Horácio.

A leitura é uma atividade que, tal como o ato de jogar, altera o estado de espírito do indivíduo. De uma forma consciente ou não, a entrega com que o jogador joga e com que o leitor lê, tem como objetivo a fuga do real, a vivência de outras realidades, de outros momentos e de outras proezas. Esta obra, por combinar o jogo e a literatura, intensifica a relação da obra com o leitor e arrasta-o para dentro dela e para os jogos da vida que se desenrolam nas diferentes relações apresentadas. Quase sem ter perceção, o leitor vive as angústias da relação obscura entre Horácio e a Maga, vive os momentos de reflexão que surgem entre Horácio e o grupo de amigos, artistas e intelectuais, que constituem o Clube da Serpente em Paris. O envolvimento chega a ser tão profundo que quase se consegue ouvir os discos de jazz que tocam sem cessar, e sem dúvida que chega a ter opiniões para partilhar nas múltiplas conversas sobre arte, literatura e sobre a vida em geral.

Os mundos temporários criados pela imaginação, seja a do leitor ou a do autor ou a das personagens, é uma das capacidades mais pertinentes para quem joga assim como para quem lê. Estes mundos são dotados de regras que por um lado fomentam uma ordem própria e que por outro confinam o espaço e o tempo da respetiva atividade. São, de uma certa forma, fechados em si mesmo, daí poderem ser partilhados apenas com quem respeita as regras estabelecidas. Quem quebra as regras do jogo para obter uma vitória rápida é como quem lê o desfecho de uma história sem ler o seu desenvolvimento. O prazer do jogo e da leitura encontra-se no encantamento que ambas proporcionam, na imprevisibilidade, na hipótese ainda por verificar.

O lado de lá, a segunda parte do primeiro livro retrata a realidade argentina a que Horácio Oliveira regressa depois da sua estadia em Paris. Lá reencontra-se com o seu grande amigo Traveler e a sua mulher Talita. Ao longo das cerca de 150 páginas sobre o seu regresso e vida na argentina, torna-se perceptível que Traveler pode ser um duplo de Oliveira, uma espécie de imagem/reflexo do que seria a sua vida se não tivesse partido para a Europa. O próprio Horácio chama frequentemente ao seu amigo *doppelgänger*, o seu

duplo argentino. Talita, a mulher de Traveler, é muitas vezes confundida, aos olhos de Horácio, por Maga. Neste momento do livro conseguimos identificar a quarta característica essencial do jogo, a repetição - neste caso a repetição de vidas, de presenças, de pessoas. Cortázar mostra claramente como o jogo da vida poderia ter resultados diferente se os dados tivessem rolado com outro resultado e o próprio Horácio Oliveira reflete sobre esta questão vezes sem conta, na sua estadia na Argentina.

Ultrapassando a estrutura de jogo que a obra comporta e refletindo sobre o seu conteúdo, a primeira imagem com que nos é oferecida é a de um labirinto, no qual somos o "viajante que, sem mapa, tudo explora para voltar ao ponto de partida" ([s.n], 1984: 247-8). "Encontraria a Maga?" (Cortázar 2008: 17). Estas são as primeiras palavras do primeiro livro que Cortázar nos propõe. Horácio percorre as ruas de Paris na esperança de se encontrar com Maga, detendo-se a cada esquina, a cada escolha que deve fazer. Horácio é uma personagem perdida num mundo onde é necessário fazer escolhas, mas considera que "O simples facto de nos interrogarmos sobre a escolha a fazer vicia e turva o elegível" (*idem*: 435).

Toda a narrativa se desenrola presa a esta imagem do labirinto, na metáfora do que é a própria vida. A falta de referências temporais, as questões constantes sobre decisões a tomar, as consequências sobre as possíveis decisões tomadas constituem a atmosfera desta obra. O leitor é desorientado intencionalmente. No âmago do turbilhão de vivências e experiências que é *O Jogo do Mundo*, o leitor é arrastado para o jogo e terá que usar as suas capacidades intelectuais e interpretativas para o conseguir acompanhar (ou talvez equilibrar-se a cada salto na *macaca*).

Nos capítulos prescindíveis o Clube da Serpente estuda excertos e notas de Morelli, anteriormente referido como *o velhote*, um desconhecido que "tem um gato e muitos livros" (*idem*: 120), que chamou a atenção de Horácio por ter sido atropelado por um autocarro. Este velho escritor é, ou pode-se especular ser, uma imagem reflexa de Julio Cortázar, um meta-autor. Nos seus excertos leem-se inúmeras reflexões sobre literatura e estética e somos surpreendidos com o seu projeto de escrever um livro de leituras múltiplas, um texto anti-literário.

O papel ativo do leitor é uma das reflexões recorrentes nas notas de Morelli, que a dado momento nos diz que “as pontes entre uma e outra instância dessas vidas tão imprecisas e pouco caracterizadas deviam ser deduzidas ou inventadas pelo leitor [...]” (*idem*: 529). O pensamento do escritor em torno do leitor e do papel que deve desempenhar na construção da obra literária é quase que obsessivo. Num dos seus excertos pode ler-se que “[...] a verdadeira e única personagem que me interessa é o leitor [...]” (*idem*: 493), e numa outra nota é ainda revelado que “[...] no fim havia sempre um fio estendido mais para lá, que saía do todo e apontava para um talvez, para um às tantas, para um quem sabe” (*idem*: 599).

A imagem que Morelli instiga no leitor com o *talvez*, o *às tantas* e o *quem sabe* pode ser interpretada como a chave que traduz a essência de *O Jogo do Mundo*. É nesta indeterminação que se revela esta obra, na qual o leitor, a par com as personagens, se depara com o indefinido e em que se debate em fazer as suas apostas e escolhas. É esta infinidade que faz de *O Jogo do Mundo* um livro de jogar.

Bibliografia

Calvino, Italo (2003), *Ponto Final: Escritos sobre Literatura e Sociedade*, trad. José Colaço Barreiros, Lisboa, Teorema, ISBN: 972-695-547-5.

Cortázar, Julio (2008), *O Jogo do Mundo (Rayuela)*, trad. Alberto Simões, Lisboa, Cavalo de Ferro, ISBN: 978-989-623-079-1.

Huizinga, Johan (2003), *Homo Ludens: Um Estudo sobre o Elemento Lúdico da Cultura*, trad. Victor Antune, Lisboa, Edições 70, ISBN: 972-44-1184-2.

[s.n.], (1984), *Enciclopédia Einaudi*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Mafalda Barbosa é mestre em Estudos Literários, Culturais e Interartes, na vertente de Estética Literária, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, com tese sobre o jogo na Literatura, baseada na obra *Se numa Noite de Inverno um Viajante*, de Italo Calvino e licenciada em Artes Digitais pela Universidade Católica Portuguesa. O seu interesse pela estrutura hipertextual fez com que procurasse a não linearidade noutros suportes, o que a levou a enveredar por um caminho analógico – as letras. Os seus atuais interesses de investigação focam-se no processo de criação literária (leituras e estruturas), na narrativa e no jogo.

NOTAS

¹ Conceito amplamente estudado por Umberto Eco em: *Obra Aberta*, publicado em 1962 e traduzido para português em 1989 por João Furtado, pela editora Difel.

² Capítulo nº 68, pág. 425 da edição portuguesa.

It Hit Me Right Between The Eyes: Julio Cortázar e o Jazz

Patricia Lino

University of California, Santa Barbara

Resumo: A relação entre Julio Cortázar e o *jazz* diz respeito a muitos outros aspetos que vão além do simples jogo referencial (que é, ainda assim, um ponto fundamental e, por sê-lo, base e conteúdo de praticamente todos os estudos que até à data se dedicaram ao tema). Pretende-se aqui, desse modo, propor algo menos óbvio, como a adaptação dos conceitos de *beat* e *off-beat* à narrativa breve e longa de Cortázar e a sua possível relação com os dois conceitos gregos de tempo: *chrónos* e *aión*.

Palavras-chave: Julio Cortázar, *blues*, *jazz*, Charlie Parker, Thelonious Monk, *beat/off-beat*, *chrónos/aión*

Abstract: The dialogue between Julio Cortázar and jazz is related with many other aspects besides more simplistic references (that were, indeed, fundamental to many studies about the relation between the writer and this specific musical style). In this text I propose a less obvious analysis, by adapting concepts such as *beat* and *off-beat* to Cortázar's short and long literary works, and by considering, also, two Greek concepts of time: *chrónos* and *aión*.

Keywords: Julio Cortázar, *blues*, *jazz*, Charlie Parker, Thelonious Monk, *beat/off-beat*, *chrónos/aión*

Wrong is right.
Thelonious Monk

1. Afirmação número um: *a rose is a rose is a rose.*

Falar-se da relação de Cortázar com o *jazz* é, para lá de óbvio, previsível. Por essa mesma razão, são inúmeros os estudos que, neste sentido, podemos encontrar, ler e comparar para depois perceber que, entre eles, há demasiadas parecenças – senão pontos de partida e conclusões iguais¹.

O que faz deste encontro, entre Cortázar e o *jazz*, tão óbvio são, em primeiro lugar, as dezenas de referências diretas que Cortázar faz ao *jazz* em vários artigos, entrevistas, contos ou romances. E claro está que isso nos leva automaticamente a traçar um fio comum entre um e outro. No entanto, parece-me que a presença do *jazz* na obra de Cortázar ultrapassa, sem dificuldades, um conjunto rico de nomes mencionados parágrafo sim parágrafo não, como se ao acaso, quero dizer, como se a ligação entre eles e Cortázar fosse tão-só uma lista e não passasse, portanto, de uma ligação superficial.

De facto, apenas em *Rayuela*, de 1963, podemos encontrar vinte e quatro referências a músicos ou bandas jazz e nenhuma delas irá passar-nos indiferente. Por exemplo: os nomes de Oscar Peterson, Lester Young, Sonny Rollins, Eddie Lang, Lionel Hampton, Stan Getz e Duke Ellington são apenas sete dos vinte e quatro. Mas este deverá ser, como dizia, apenas o ponto de partida para o estudo e a reflexão do encontro entre um autor que considerava o *jazz* uma forma autêntica de expressão e o *jazz*.



El jazz — el creado por los negros, y único que merece tal nombre— ha evitado con ingenuidad maravillosa el terrible azar que, a pesar de todas las probidades interpretativas, se juega en los teclados del mundo. Los *jazzmen* negros no llegaron a plantearse la cuestión que yo he querido analizar: la tenían resuelta de antemano con ignorante sabiduría. Entre ellos no hay *autores* y *ejecutantes*, músicos e intérpretes. *Todos ellos son músicos*. No tratan de ejecutar creaciones ajenas; apoyan su orquesta sobre una melodía y un ritmo conocidos, y *crean, libremente, su música*. Jamás se dirá de tales artistas que sean fieles, como tampoco cabe decir que no lo sean; calificaciones sin sentido en el jazz. Melodías viejas como sus algodones, jamás escritas porque la música no puede ser escrita, afloran de sus pianos, sus saxos y sus clarinetes con la gracia proteiforme y ubicua de ser siempre las mismas y, sin embargo, cada vez nuevas músicas. ¡La colección de «Rockin' Chair» que puede albergar una discoteca! Y eso es apenas algo: porque en el corazón de los negros y de los que, a pesar de la pigmentación, sentimos el jazz como legítima vivencia estética, late a cada instante una nueva música nacida de la jubilosa matriz del viejo tema. Habría tanto que decir sobre la lección del jazz que quede para otra vez. (Cortázar 2006: 139)

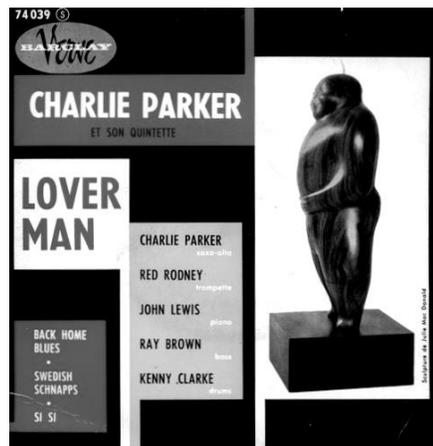
O *jazz* que, à semelhança de estilos musicais mais antigos, não pode ser escrito é o mesmo *jazz* que se revela uma expressão única de vivência estética – a mesma que, incluída na grande lição deste estilo musical, Cortázar evita descrever objetivamente e, ainda assim, aplica como processo de escrita.

Ora para refletir sobre aquilo que parece uma contradição, acredito ser necessário, antes de mais, repensar as datas. E com isto quero dizer que, quando Cortázar nasce em 1914, a improvisação musical — a partir da qual nascerá o *jazz* — já é mais do que habitual em New Orleans, implementada por aqueles e aquelas que tocam os *blues* e o *ragtime*. Três anos imediatamente depois, costuma apontar-se o auge formal do *jazz*, concentrado em cidades como Chicago e Nova Iorque, e associado, como sabemos, a personalidades tão emblemáticas como Louis Armstrong ou Duke Ellington.

Luego, un día, un niño de diez años escuchó por primera vez algo que se llamaba un «fox-trot» con un ritmo, una melodía y palabras. Yo no podía entender las palabras, pero alguien cantaba en inglés y era algo mágico para mí. Tendría catorce años cuando oí a Jelly Roll Morton y luego a Red Nichols. Pero al oír a Louis Armstrong, noté la diferencia. Armstrong, Jelly Roll Morton y Duke Ellington llegaron a ser mis predilectos. (Cortázar 1978: 127)

Mas é, porém, aos anos 40 que Cortázar irá buscar as suas maiores referências. Depois do estilo *swing*, surgido na década de 30, a sua atenção irá concentrar-se sobretudo na segunda fase do *bebop*. Disto mesmo são exemplo o conto “El perseguidor” (*Las armas secretas*, 1958), “La vuelta al piano de Thelonious Monk” (*La vuelta al día en ochenta mundos*, 1967) ou o próprio livro *Rayuela*. Destacam-se, pois, nomes como Thelonious Monk, Miles Davis ou Charlie Parker.

E, claro, gravações como a original de *Lover man* (em “El perseguidor”, *Amorous*) tratam-se – numa escala matemática — de peças cheias de problemas. Explico: Charlie Parker gravou *Lover man* alcoolizado e sob o efeito de drogas. Precisou, inclusive, que um dos membros da banda o equilibrasse e segurasse o seu saxofone enquanto tocava. E, claro, são justamente as falhas e os erros que fazem de *Lover man* uma das composições mais expressivas de Parker; a honestidade é a sua grande marca.



Incluo também *Ugly Beauty* no grupo das composições honestas: Thelonious Monk costumava dizer que não era possível tocar-se a mesma música duas vezes sem perder o *feeling*. A primeira performance de *Ugly Beauty* nunca seria igual à segunda performance de *Ugly Beauty*. E assim sucessivamente.

En Ginebra de día está la oficina de las Naciones Unidas pero de noche hay que vivir y entonces de golpe un afiche en todas partes con noticias de Thelonious Monk y Charles Rouse, es fácil comprender la carrera al Victoria Hall para fila cinco al centro [...] Entonces Pannonica, o Blue Monk, tres sombras

como espigas rodean al oso investigando las colmenas del teclado, las burdas zarpas bondadosas yendo y viniendo entre abejas desconcertadas y exágonos de sonido, ha pasado apenas un minuto y ya estamos en la noche fuera del tiempo, la noche primitiva y delicada de Thelonious Monk. (Cortázar 2009: 23-24)

O nome de Thelonious Monk ganhará destaque décadas mais tarde, com o *free jazz* que, por sua vez, chegará depois do *cool jazz*, *west coast jazz*, *hard bop*, e do *modal jazz*. A título de exemplo, composições tão brilhantes como *Moanin'* de Charles Mingus ilustram o ponto mais alto de um estilo musical distante do discurso lógico e pré-estabelecido; dito de outro modo, cujo processo criativo é construído a partir de uma estrutura aberta, livre e espontânea.

E, portanto, a questão que aqui importa levantar passa por: ainda que não possa escrever-se jazz, pode escrever-se seguindo a ideia original do processo criativo do jazz?

2. Afirmação número 2: *a rose is a rose is a rose is a rose is a rose.*

O processo criativo do *jazz* consiste na própria ideia da extensão do *feeling* do processo criativo do *jazz* a todos os momentos da composição.

Não se trata, e isto é fundamental, de ignorar a técnica. Também não se trata de alcançar e permanecer dentro do *delirium*. Estender o *feeling* do processo criativo a todos os momentos da composição diz, antes de mais, respeito à criação de uma gramática nova, à reconstrução da linguagem que comportará o domínio preciso da técnica, ao controlo pleno das ideias e essencialmente a uma experiência que vai além da capacidade que as palavras têm para descrevê-la. E se as palavras estiveram na base dos *blues* bem como do *jazz*, porque há no diálogo — na fala — uma componente musical, parece-me que o raciocínio inverso (ou seja, o tratamento musical da prosa; que contém, em primeira instância, o diálogo), é perfeitamente possível e aplicável.

E aqui importa perguntar: não foi precisamente por esta razão que Cortázar gravou tantas passagens dos seus romances, bem como dos seus contos?

A sonoridade do texto, quando lido pelo(a) próprio(a) autor(a), torna-se tão importante quanto o texto escrito e impresso. E de repente, o disco é o livro. Ou melhor: não

há qualquer diferença entre o primeiro e o segundo. Nenhum é mais legítimo do que o outro.

Com efeito, a propósito dos seus próprios textos, Cortázar menciona várias vezes de um esquema rítmico inflexível, a nível da colocação das vírgulas, do encontro ou desencontro do substantivo com o adjetivo, das quebras da frase até ao ponto final. E a conclusão, a determinado momento, é esta: estamos diante da descrição de uma partitura musical. Vejamos.

Ao ler os contos de Cortázar, não sou capaz de apontar-lhes o uso lógico e previsível, por exemplo, do sistema de pontuação. Isto acontece, porque a sua forma de pontuar não está presa às normas conhecidas da língua espanhola, mas ao ritmo de cada texto. Para cada tema, cada texto e para cada texto, um ritmo diferente, pelo que a pontuação varia, distribui-se, cresce de modo diferente. Às vezes desaparece, e sou eu, leitora, quem deve deduzir a aceleração, abrandar, sustar a respiração, e parar. Tal e qual como numa peça de jazz.

Cortázar não me permite, a título de exemplo, ler devagar o início de “Instrucciones para matar hormigas em Roma”:

Las hormigas se comerán a Roma, está dicho. Entre las lajas andan; loba, ¿qué carrera de piedras preciosas te secciona la garganta? Por algún lado salen las aguas de las fuentes, las pizarras vivas, los camafeos temblorosos que en plena noche mascullan la historia, las dinastías y las conmemoraciones. Habría que encontrar el corazón que hace latir las fuentes para precaverlo de las hormigas, y organizar en esta ciudad de sangre crecida, de cornucopias erizadas como manos de ciego, un rito de salvación para que el futuro se lime los dientes en los montes, se arrastre manso y sin fuerza, completamente sin hormigas. (Cortázar 2000: 9)

No entanto, à medida que o trabalho das formigas se torna cada vez mais minucioso, Cortázar não me permite ler a passagem depressa. E, como numa peça de *jazz*, estou em contacto com duas linhas rítmicas (a geral, a do *beat* e a específica, a do *off-beat*). Reconheço a palavra “formigas”, bem como associo facilmente a palavra à imagem das formigas; e reconheço a palavra Roma, bem como associo a palavra à imagem da cidade. Esse é o *beat*. Sou eu no mundo. Nós no mundo coletivo e ordinário.

Não reconheço, porém, tudo o que sai para fora do imaginário limitado pelas regras gramaticais, físicas e naturais da minha língua. Esse é o *off-beat*. O oposto ao ordinário e ao coletivo. Da tensão entre um e outro, quero dizer, da tensão entre ordinário e não ordinário, entre *beat* e *off-beat*, resulta o *swing*.

Reconheço as formigas nos carreiros, são as mesmas que tu vêes, reconheço a Roma dos postais (posso até dividir contigo os postais); mas as cascatas azul-celeste, o comboio onde viajo misturada com soldados e freiras, acabados de fugir de tubarões vingadores, serão, em primeiro lugar, parte do meu imaginário individual, específico, talvez intransmissível. Ou: reconheço e posso até medir o compasso do piano de *Lover Man*, assinalar-te numa folha quantas batidas, quantas paragens, mas seria incapaz de descrever, com anotações rigorosas, o saxofone de Parker.

Além disso, não me interessa fazê-lo. Quero dizer: não me interessa descrever, em anotações rigorosas, o comboio de Cortázar nem o saxofone de Parker. Interessa-me, sim, perceber que quando falo de Cortázar e da sua relação com o *jazz*, falo antes de mais do *tempo*. Vou mais longe: falo de dois tipos de *tempo*, porque quando falo de *beat* e de *off-beat*, estou a associá-los de imediato a um e outro, respetivamente: κρόνος (*chrónos*) e αἰών (*aión*).

Homero foi o primeiro autor a utilizar a palavra *aión* em oposição ao termo mais comum, *chrónos*. Mais tarde, Heraclito tornaria clara a diferença entre os dois. *Chrónos* é o tempo de todos, a razão pela qual ajustamos os relógios em conjunto, o tempo diacrónico; *aión* é o tempo de alguns, a criança que brinca, segundo Heraclito, com os dados — porque não há quem, como a criança, esteja tão perto e longe da morte em simultâneo (cf. *Agamben, Infance et histoire*, 1978) —, o tempo sincrónico; por outras palavras, a eternidade².

Leio, por exemplo:

“INSTRUCCIONES PARA CANTAR”

Empiece por romper los espejos de su casa, deje caer los brazos, mire vagamente la pared, olvídense. Cante una sola nota, escuche por dentro. Si oye (pero esto ocurrirá mucho después) algo como un paisaje sumido en el miedo, con hogueras entre las piedras, con siluetas semidesnudas en cuclillas,

creo que estará bien encaminado, y lo mismo si oye un río por donde bajan barcas pintadas de amarillo y negro, si oye un sabor de pan, un tacto de dedos, una sombra de caballo. (Cortázar 2000: 4)

As questões que levanto são, de novo, as mesmas: o que reconheço? O que não reconheço? A resposta parece-me óbvia: reconheço todos os substantivos e sou capaz de fazer corresponder cada um dos substantivos (“espejo”, “brazo”, “pared”, “paisaje”, “pan”, “amarillo”, “caballo”, etc.) a, pelo menos, uma imagem ou definição. Não sou capaz, porém, de fazer corresponder uma imagem ou definição ao significado que resulta das várias associações entre os substantivos. O seu significado, polissémico, ambíguo e polifónico, é intemporal. O *off-beat* confunde, descentra, abstrai.

Leio agora:

“POSIBILIDADES DE LA ABSTRACCIÓN”

[...]

Mi secretaria lloraba, leyendo el decreto por el cual me dejaban cesante. Para consolarme decidí abstraer sus lágrimas, y por un rato me deleité con esas diminutas fuentes cristalinas que nacían en el aire y se aplastaban en los biblioratos, el secante y el boletín oficial. La vida está llena de hermosuras así. (Cortázar 2000: 35)

O raciocínio repete-se: desta vez, ao longo de todo o texto, o narrador concentra-se apenas objetos deslocados do contexto do quadro geral em descrição — diria até, objetos insignificantes — e isso, claro está, faz de si uma presença absurda. Se o narrador é absurdo, a narrativa é absurda.

E, como dizia, *Lover man* segue este raciocínio. Os restantes contos de Cortázar, bem como *Rayuela*, seguem em geral este raciocínio. Lucas, personagem de “Lucas, sus pianistas” (*Un tal Lucas*, 1979), segue igualmente este raciocínio quando, na hora da morte, pede que lhe toquem duas músicas: o último quinteto de Mozart e um solo de piano feito a partir de *I ain't got nobody*:

[...] Lucas escribe mientras un pianista toca para él desde un disco que rechina y burbujea como si le costara vencer cuarenta años, saltar al aire aún no nacido el día en que grabó Blue in Thirds.)

[...] A la hora de su muerte, si hay tiempo y lucidez, Lucas pedirá escuchar dos cosas, el último quinteto de Mozart y un cierto solo de piano sobre el tema de *I ain't got nobody*. Si siente que el tiempo no alcanza, pedirá solamente el disco de piano. Larga es la lista, pero él ya ha elegido. Desde el fondo del tiempo, Earl Hines lo acompañara. (Cortázar 1995: 207-208)

Desde do fundo do tempo, Earl Hines — não Mozart — acompanhá-lo-á.

Bibliografía

Cortázar, Julio (1978), *Cortázar por Cortázar*, entrev. Evelyn Picon Garfield, Veracruz, Universidad Veracruzana.

-- (2000), *Historias de cronopios y de famas*, Buenos Aires, Alfaguara [1962].

-- (2006), "Soledad de la música", *Julio Cortázar. Obra crítica, Obras Completas*, v. 6, ed. Saúl Yurkiévich, Barcelona, Galaxia.

-- (2009), *La vuelta al día en ochenta mundos*, Tomo 2, Buenos Aires, Siglo XXI [1967].

Patrícia Lino nasceu em 1990. É licenciada em Clássicas e mestre em Estudos Literários, Culturais e Interartes com a dissertação *e então é verdade: então a vida não passa disto. Manoel de Barros e o Círculo dos três movimentos com destino ao Homem-Árvore* (2013) pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Estuda (doutoramento em Literaturas Lusófonas) e ensina na University of California, Santa Barbara.

NOTAS

¹ Aconselharia, entre eles, *Jazzuela: Julio Cortázar y el jazz* (2000), de Pilar Peyrats Lasuén.

² Recordo a célebre passagem de Heraclito, na qual, referindo-se ao primeiro, αἰών, escreve: “O tempo é uma criança que joga com os dados para lá e para cá” [fr. 52: αἰὼν παῖς ἐστὶ παίζων πεσσεύων· παιδὸς ἢ βασιλῆϊ]. Ou, como escrevi, Homero, que, ao associar com certa frequência αἰών (na forma arcaica, αἰφών) a ψυχή (*psychê*), nos leva a concluir que *aión* significaria, mais do que o *tempo*, a força vital do ser humano, a sua essência temporalizante? E, por seu turno, *psychê* seria o sopro que animava o corpo e θυμός (*thumós*) a força que movia os membros? Não tarda, por isso, a correspondência entre *aión* e eternidade e a correspondência entre *chrónos* e tempo diacrónico.

Jazz e tango em Julio Cortázar e António Lobo Antunes

Isabel Araújo Branco

CHAM, FCSH-UNL/Aç

Resumo: António Lobo Antunes refere com frequência a sua admiração em relação a vários autores hispano-americanos, entre eles Julio Cortázar. “Cortázar por vezes tem uma prosa extraordinária”, declarava em 2002. Neste artigo esboçamos uma leitura comparada de alguns textos de Cortázar e Lobo Antunes, procurando reflectir nomeadamente o papel da música, em particular do jazz e do tango, nas obras de ambos.

Palavras-chave: Julio Cortázar, António Lobo Antunes, música, jazz, tango, literatura comparada

Resumen: António Lobo Antunes afirma frecuentemente su admiración por varios escritores hispanoamericanos, como Julio Cortázar. “Cortázar por vezes tem uma prosa extraordinária”, declaraba en 2002. En este artículo esbozamos una lectura comparada de algunos textos de Cortázar y Lobo Antunes, intentando reflexionar sobre el papel de la música, en particular del jazz y del tango, en la obra de ambos.

Palabras-clave: Julio Cortázar, António Lobo Antunes, música, jazz, tango, literatura comparada

O escritor português António Lobo Antunes refere com frequência a sua admiração em relação a vários autores hispano-americanos, revelando conhecer bem os principais nomes, indo muito para lá dos mais óbvios. Em 1992, numa entrevista, Lobo Antunes adianta que “gosta muito de Juan Rulfo, José Lezama Lima, Ernesto Sabato e Julio Cortázar” (Arnaut 2008: 155). Noutra ocasião, refere que prefere os contos aos romances:

Cortázar por vezes tem uma prosa extraordinária, embora eu a trabalhasse mais porque tem repetições inúteis, mas os relatos [sic] são muito, muito bons. Não gosto nada dos romances *Rayuela* e tudo isso, penso que são romances que morrerão, que não vão ficar, mas os relatos [sic] sim, são muito, muito bons. (Blanco 2002: 222)

Seguindo as concepções teóricas da Literatura Comparada e da Estética da Recepção, a leitura implica um acto de apropriação do leitor, que, no caso de este ser também escritor, poderá reflectir-se posteriormente nas suas obras. E, sendo Lobo Antunes leitor das literaturas hispano-americanas, haverá sem dúvida um processo de recepção nos seus textos. É o próprio que afirma em 1994: “Eu continuo a achar que a gente não inventa nada. A gente rouba.” (Arnaut 2008: 213).

O músico norte-americano Charlie Parker é a figura central tanto de “De Deus como apreciador de jazz”, de Lobo Antunes, como de “El perseguidor”, de Cortázar, embora neste sob o nome de Johnny, ambos descrevendo a sua decadência final. Lobo Antunes conta que a música o ajudou a amadurecer o seu trabalho dizendo que passou a “compor por conta própria juntando o que aprendi com os saxofonistas de jazz, principalmente Parker, Lester Young e Ben Webster” (Antunes 2002: 131ss). Associa o primeiro a uma frase retirada de *Arte Poética*, de Horácio: “uma bela desordem precedida do furor poético é o fundamento da ode.” Trata-se, portanto, do jazz e do seu aparente caos. Catarina Vaz Warrot comparou a estrutura deste estilo musical com alguns trabalhos de Lobo Antunes e encontrou pontos em comum, como a quase simultaneidade de vozes, “um ritmo rápido, a divisão em três partes, as repetições como uma espécie de refrão, os silêncios que pontuam e estruturam o discurso ou as vozes que se respondem umas às outras, numa espécie de polifonia” (Warrot 2011: 134).

O mesmo género musical marcou fortemente o trabalho de Cortázar, nomeadamente na estrutura de *Rayuela*, em que se passa do capítulo 73 para o 1, daí para o 2, depois para o 116 e assim sucessivamente, em saltos constantes. Também Cortázar escreveu sobre a importância do jazz na sua obra, como forma de libertar o artista das normas na arte e de toda a mediação do pensamento, em particular através da improvisação e da espontaneidade. Em “Take it or leave it”, em *La vuelta al día en ochenta mundos*, Cortázar

considera que um elemento fundamental na sua obra é o ritmo, o *swing*, que aprendeu ao ouvir jazz: “Y *mutatis mutandis*, eso es lo que yo siempre he tratado de hacer en mis cuentos.” (Cortázar/ Prego Gadea 1997: 283) Já em entrevista, o autor argentino contava que, para si, “las frases tienen un *swing* como lo tienen los finales de mis cuentos, un ritmo que es absolutamente necesario para entender el significado del cuento.” (Garfield 1978: 130) No texto referido, são abordados os *takes*, ou seja, as várias gravações de uma mesma composição. Cortázar faz um paralelo com a literatura e afirma que esta é sempre um *take*, um risco na execução: a literatura é perigo que traz consigo o prazer e a perda, a perfeição da imperfeição. “Yo no quisiera escribir más que takes”, confessa. Noutra entrevista, defende que a improvisação do jazz corresponde à escrita automática, tão desejada pelo surrealismo, “una creación que no está sometida a un discurso lógico y preestablecido, sino que nace de las profundidades” (Bermejo 1978, 105).

Em “Del cuento breve y sus alrededores”, Cortázar aponta como ingredientes fundamentais do conto e de uma peça de jazz a tensão, o ritmo, a pulsão interna, o imprevisto dentro de parâmetros pré-vistos, “libertad fatal que no admite alteración sin una pérdida irrestañable” (Cortázar). Explica Cortázar que o que o atrai no jazz é:

la manera en que puede salirse de sí mismo (...) permitiendo todos los estilos, ofreciendo todas las posibilidades, cada uno buscando su vía. Desde ese punto de vista está probada la riqueza infinita del jazz; la riqueza de la creación espontánea, total (...). Cada músico crea su obra, es decir que no hay un intermediario, no existe la mediación de un intérprete (...). (Bermejo 1978: 104ss)

Várias figuras do jazz internacional estão presentes na obra de Cortázar. Na referida *La vuelta al día en ochenta mundos*, compõe o que ele classifica como uma espécie de almanaque em que aborda diferentes temas. Entre eles, a música, em particular o jazz. O trompetista Clifford Brown é recordado como o homem que “busca con un tanteo infalible la única manera de rebasar el límite”, num “arrimo precario” (Cortázar 1973: 112), alcançando o excepcional. Fisicamente desaparecido, deixa um testamento especial, algo como “un aletazo que desgarrá lo continuo, que inventa una isla de absoluto en el desorden”. O contrário do caos, portanto.

Um dos textos da obra foi escrito após um concerto de Louis Armstrong em Paris, em 1952, em que este é caracterizado, por um lado, como um cronópio e, por outro, como um demiurgo. Vejamos primeiro esta faceta. O texto começa com as seguintes palavras: “Parece que el pajarito mandón más conocido por Dios sopló en el flanco del primer hombre para animarlo y darle espíritu. Si en vez del pajarito hubiera estado ahí Louis para soplar, el hombre habría salido mucho mejor.” Armstrong é, portanto, melhor do que Deus. Pena não ter estado presente no momento da criação. Mas está ali, à sua frente, depois de descer sobre Paris “como un ángel”. O narrador antecipa a sua chegada como um poderoso corte no tempo: “dentro de un minuto va a salir Louis y va a empezar el fin del mundo.” O mundo acaba, pois, quando o músico surge no palco com um grande lenço branco “que flota en el aire” e um “chorro de oro” – o seu trompete –, objectos alados que só podem pertencer a uma personagem divina. Esse “jorro” transforma-se numa “espada de ouro” que desenha no ar uma “caliente escritura amarilla” que se abate sobre os espectadores como uma “caricia de leopardo” e faz com que se agarrem a tudo o que têm à mão transformando-se em aparentes “pulpos enlouquecidos”, enquanto ouvem uma “música que crea y que se deshace en el instante”, manifestação de uma “maravillosa libertad”. Louis Armstrong provoca um novo corte ao começar a cantar, pois “el orden establecido de las cosas se detiene”. Da sua boca saem “banderolas de oro”, “un mugido de ciervo enamorado, un reclamo de antílope contra las estrellas, un murmullo de abejorros en la siesta de las plantaciones”.

Falávamos na “carícia de leopardo” que a música faz ao público, nos balidos de animais selvagens que saem da boca de Armstrong. As metáforas ligadas à natureza repetem-se, reforçando a concepção do músico como um criador do mundo que se exprime através dos seres por si criados e que, talvez por isso, toca tão fundo a plateia e que faz com que, no fim, os espectadores resistam a sair da sala, “perdidos en su sueño”. Tal não acontece a todos os espectadores, apenas aos cronópios, gente igual a Armstrong. Este ser remete para outra obra de Julio Cortázar, *Historias de cronopios y de famas*. Os cronópios são personagens bondosas que nunca desanimam, sonham continuamente, se abstraem do mundo e se deixam atropelar, concentrados, a cantar, que “dejan los recuerdos sueltos por la casa, entre alegres gritos” (Cortázar 2004: 133). Armstrong é um deles, mas não um

qualquer. É, como indica o título, um “enormísimo cronopio”. É compreendido apenas por outros cronópios, embora haja também no concerto famas e esperanças, outros tipos de seres do bestiário de Cortázar. Estes ficam entre desconcertados e aflitos, esforçando-se por acompanhar e entender o prodígio que sabem ter à frente, frustrados por o não conseguirem.

Em “La vuelta al piano de Thelonious Monk”, a música surge uma vez mais como o limiar entre dois mundos, como a passagem do Hades, o rio grego que separa a vida da morte. Monk é descrito como um urso, nova expressão natural de um deus supremo, que, “investigando las colmenas del teclado”, faz com que o tempo ganhe uma nova dimensão: “ha pasado apenas un minuto y ya estamos en la noche fuera del tiempo, la noche primitiva y delicada de Thelonious Monk.” (Cortázar 1973: 67) Estão três músicos em palco, concentrados “en el misterio mismo de su trinidad”. Figuras divinas, portanto. Thelonious Monk mexe no tempo, mas também no espaço, pois “viaja a su manera, apoyándose en un pie y luego en otro sin salirse del lugar, cabeceando en el puente de su Pequod varado en un teatro, y cada tanto moviendo los dedos para ganar un centímetro o mil millas” (*idem*). Como um Cristo, o piano de Monk ecoa todas as dores dos espectadores, que são “salvos” quando o pianista recomeça a tocar.

Referimos a música de Louis Armstrong que “se crea y que se deshace en el instante”, na música de Thelonious Monk que projecta quem a ouve para “fuera del tiempo”. Escrevia Cortázar em “Elogio del jazz: carta enguantada a Daniel Devoto”: “en una *jam session* la música está naciendo y muriendo instantáneamente, es la creación por el acto mismo de crear, como me sospecho que habrá sido la Otra”. O tempo é uma questão central nos textos de Cortázar sobre a música, em particular “El perseguidor”, cujo protagonista, Johnny Carter, é inspirado no saxofonista norte-americano Charlie Parker, como referimos. Para esta personagem, o tempo nem sempre está ordenado, como acontece no aparente caos do jazz: “Esto ya lo toqué mañana.” (Cortázar 2004: 106) A música é, aliás, uma forma de explicar e integrar o sujeito no tempo, não o levando a abstrair-se, mas a distanciar-se de coisas secundárias da vida. Johnny fala em “cosas elásticas” (*idem*: 112), como a concepção do tempo de Einstein:

¿Cómo se puede pensar un cuarto de hora en un minuto y medio? Te juro que ese día no había fumado ni un pedacito ni una hojita – agrega como un chico que se excusa –. Y después me ha vuelto a suceder, ahora me empieza a suceder en todas partes. Pero – agrega astutamente – sólo en el *métro* me puedo dar cuenta porque viajar en el *métro* es como estar metido en un reloj. Las estaciones son los minutos, comprendes, es ese tiempo de ustedes, de ahora; pero yo sé que hay otro, y he estado pensando, pensando... (*idem*: 117)

O tempo modifica-se e ganha outros contornos quando Johnny toca, por isso comenta que as pessoas “podrían vivir cientos de años, si encontráramos la manera podríamos vivir mil veces más de lo que estamos viviendo” (*idem*: 118).

Johnny é, pois, um perseguidor, não um fugitivo, utilizando a música como a arma na sua busca incessante, usando-a para “morder en la realidad que se le escapa todos los días” (*idem*: 135), insistindo em explorar novas dimensões e em ultrapassar o humano: “Incapaz de satisfacerse, vale como un acicate continuo, una construcción infinita cuyo placer no está en el remate sino en la reiteración exploradora, en el ejemplo de facultades que dejan atrás lo prontamente humano sin perder humanidad.” (*idem*) As suas conquistas, contudo, são como um sonho, “las olvida al despertar” (*idem*: 136), como acontece com a música de Armstrong, que “se que crea y que se deshace en el instante” em que é criada. É uma luta que desaparece no momento em que os gestos são concluídos, atrapados nas gravações feitas das interpretações de Johnny de “Amorous” e que todos admiram excepto o próprio, um *take* genial, possibilidade técnica que a tecnologia do século XX permite.¹

Trata-se da aspiração a uma suspensão do tempo, o estar e a ausência do estar simultaneamente, num momento de eternidade a que se acede através da música:

Y lo que había a mi lado era como yo mismo pero sin ocupar ningún sitio, sin estar en Nueva York, y sobre todo sin tiempo, sin que después... sin que hubiera después... Por un rato no hubo más que siempre... Y yo no sabía que era mentira, que eso ocurría porque estaba perdido en la música (...). (Cortázar 2004: 176ss)

Essa outra dimensão é real, porque “no puede ser que no haya otra cosa, no puede ser que estemos tan cerca, tan del otro lado de la puerta...” (*idem*: 178).

O que representa, então, a música em “El perseguidor”? Para o narrador, um crítico musical, uma das suas piores missões é servir de “biombo delante del espejo, borrarnos del mapa durante un par de horas” (*idem*: 132), o contrário, portanto, do que deseja Johnny. O músico não quer fugir, não se quer alhear. Quer, sim, ir mais além da realidade. É para isso que a música lhe serve. A música mantida em liberdade liberta quem a toca, aproximando-se da metafísica e afastando-se das abstrações. Porque “el jazz no es solamente música” (*idem*: 174).

Se o músico consegue de alguma forma controlar ou moldar o tempo (mesmo se não de uma forma que o satisfaz), torna-se numa espécie de criador do mundo ou de um mundo – um demiurgo. A personagem Johnny fá-lo. Também os reais Armstrong e Monk, entre outros.

Apesar de ter escrito a letra de vários tangos, Julio Cortázar considera que a capacidade libertária do jazz não está presente no tango, devido à ausência de improvisação e de criação espontânea²:

El tango es muy pobre con relación al jazz, el tango es pobrísimo, paupérrimo, y solo algunos instrumentistas muy buenos —en este caso los bandoneonistas— se permiten variaciones o improvisaciones mientras todos los demás de la orquesta están sujetos a una escritura. (Cortázar/Prego Gadea 1997: 272)

Contudo, em *A Morte de Carlos Gardel*, de António Lobo Antunes, o tango é visto pela personagem Álvaro como libertador. A figura do cantor é, aliás, encarada como um elemento de um universo alternativo e real. Obcecado por Gardel, Álvaro, ao conhecer um imitador do cantor em Lisboa, assume que se trata do intérprete real e passa a depender dele para o seu equilíbrio interno, mesmo contra a vontade do homem.

Cada capítulo do romance é designado pelo título de um tema de Gardel, de certa forma ilustrando a narrativa que lhe corresponde. Consultando as letras dos tangos e cruzando-os com a narrativa, podemos afirmar que o primeiro, “Por una cabeza”, aborda o tema do conflito razão/coração: pelas circunstâncias actuais ganha o pensamento, mas o sujeito sabe que, caso tenha possibilidade, os sentimentos retomam o controlo. Também

Álvaro revela uma forte indecisão em relação à primeira mulher, Cláudia, não sabendo se gosta ou não dela, querendo separar-se e depois arrependendo-se. O “noble potrillo/ Que justo en la raya/Afloja al llegar” tem correspondência em Nuno, jovem toxicodependente, frustrado com a família, que acaba por morrer de hepatite, e que por pouco não vence. No fim, diz que não se deve apostar e brincar com a vida: “Yo jugué mil veces,/ No vuelvo a insistir. (...) /Basta de carreras,/Se acabó la timba.”

“Milonga sentimental” é o título do segundo capítulo. A canção fala sobre a desilusão amorosa. O sujeito, apesar de magoado, perdoa a mulher, visto que o amor é mais forte. “Yo canto pa no llorar”: o mesmo fazem Graça até acabar a relação com Cristiana, suportando com boa vontade todas as pressões, e Alzira no lar, recusando a nova realidade e projectando o seu passado e os seus desejos num mundo que já não existe. “Tu amor se secó de golpe/nunca dijiste por que”: Cristiana não compreende a reacção repentina e sem explicações de Graça; Álvaro recusa a morte inevitável do filho, bloqueando na sua mente os comentários do médico e insistindo numa cura impossível; Alzira foi obrigada a sair do bairro de que tanto gostava mas não aceita a razão por que tal sucedeu. Tanto ela como Álvaro rejeitam a nova realidade, pois “no es facil cortarse/los tientos de un metejon/cuando estan bien amarrados/al palo del corazón”.

O terceiro capítulo tem como título “Lejana tierra mía”, tema que principia com os seguintes versos: “Lejana tierra mía/ bajo tu cielo,/ bajo tu cielo,/ quiero morirme un día/ con tu consuelo”: Cláudia, que havia abandonado a sua Alemanha natal em jovem, decide deixar Portugal e regressa ao seu país de origem. “Tu no estás, faltas tu.../ Oh! Mi amor...”: falta-lhe o amor, sem marido, sem filho, sem família, sozinha. O penúltimo capítulo é designado “El día que me quieras”. “El día que me quieras/endulzará sus cuerdas/ el pájaro cantor”: rebelde, Nuno, na verdade, tem uma forte sede de amor. A insegurança leva-o a mostrar-se desinteressado (evitando revelar a sua fragilidade interior) e empurra-o para as drogas. No fundo, apenas deseja ser amado e sentir-se em segurança. Finalmente, “Melodia de arrabal” é o título do quinto capítulo. “Barrio, barrio,/ que tenés el alma inquieta/ de un gorrión sentimental./ (...) Viejo barrio/perdoná si al evocarte/ se me planta un lagrimón.”: são os arrabaldes, os subúrbios onde se movem com naturalidade e afecto algumas

personagens e que tanto repugnam outras, em particular Álvaro: a Cidade Nova do Senhor Seixas, o Monte Abraão de Beatriz e o Barreiro de Raquel:

(...) e quando o grande Carlos Gardel colocou Melodia de Arrabalde na grafonola o que me apeteceu foi o Barreiro, os pátios do Barreiro, a estação dos comboios e a oliveira no meio dos carris, apeteeceram-me os eucaliptos a ramalharem na água, e eu de sandálias brancas, meias brancas, saia branca, casaco de malha branco e um laço branco na trança, correndo, igualzinha a uma noiva, ao longo do pontão. (Antunes 2002: 364)

A figura de Carlos Gardel é vista de diferentes formas pelas várias personagens. Vejamos apenas o caso de Álvaro. Gardel, cantor de uma terra distante, longínquo no espaço e no tempo, encerra em si uma forte componente de identificação e sedução para Álvaro. Funciona como a possibilidade de evasão de um mundo que não lhe agrada e em que se sente invariavelmente deslocado. A sua obsessão e a insistência em ouvir continuamente os discos do argentino contribuem fortemente para o fim do primeiro casamento. O encontro com o Senhor Seixas, o sócio do cantor, representa o confronto entre o sonho perseguido, ou melhor, a ilusão criada por Álvaro, e o mundo real dos pensamentos e preocupações práticas do dançarino:

(...) esperava-me na rua, encantado, feliz, a avançar para mim com um ramo de rosas como se eu fosse a namorada dele ou a namorada que gostaria de ter

– Sempre quis conhece-lo, sabia?

e a Laurinda, incrédula, a olhar para mim, e eu, incrédulo, a olhar para a Laurinda, e os arcanjos à nossa roda, e os bêbados da igreja a disputarem aos encontrões uma sobra de garrafa, (...) quando o senhor canta Melodia de Arrabalde, caro Gardel, não se importa que o trate assim, pois não?, compreendo o sentido das coisas, que a gente entrevê com absoluta nitidez, preciso, perfeito, luminoso, um segundo antes de acordar, e a maçada é que mal despertamos se esfumou, e as raparigas a saírem aos pares da discoteca, e eu a dirigir-me ao Campo Grande para a primeira camioneta da manhã, e ele pressuroso, capaz de beijar-me a fimbria da túnica de gratidão e eu a suspeitar que lhe faltavam parafusos (...). (*idem*: 346ss)

Um dos capítulos de *La vuelta al día en ochenta mundos*, de Julio Cortázar, é dedicado a Carlos Gardel, abordando a sua relação com admiradores populares argentinos e

destacando os seus tangos da primeira fase, como “Flor de fango”, “Mi noche triste” e “Mano a mano”. “El Gardel de los años veinte contiene y expresa al porteño encerrado en su pequeño satisfactorio” (Cortázar 1973: 137), lemos. Acontece o mesmo com o protagonista de *A Morte de Carlos Gardel*, que vive para admirar o cantor, num universo fechado e auto-suficiente, afirmando inclusive que aquele continua vivo e projectando a sua fantasia no imitador.

Jazz e tango: duas expressões musicais vistas de diferentes formas por estes dois escritores, mas ambas como profundas e ricas expressões do Homem.

Bibliografia

Antunes, Lobo, António (2002), *A Morte de Carlos Gardel*, 6.^a ed, Lisboa, Dom Quixote.

-- (2002a), *Segundo Livro de Crónicas*, Lisboa, Dom Quixote.

Arnaut, Ana Paula (ed.) (2008), *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro*, Coimbra, Almedina.

Blanco, María Luisa (2002), *Conversas com António Lobo Antunes*, Trad. de Carlos Aboim de Brito, 2.^a ed., Lisboa, Dom Quixote.

Bermejo, Ernesto González (1978), *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona, Edhasa.

Cortázar, Julio, *Del Cuento Breve y sus Alrededores*, disponível in www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz6.htm

Cortázar, Julio (1973), *La vuelta al día en ochenta mundos*, Madrid, Siglo xxi de España, tomo i.

-- (2004a), *Historias de cronopios y de famas*, Madrid, Punto de lectura.

-- (2004b), *Las armas secretas*, Madrid, Punto de lectura.

Warrot, Catarina Vaz, “António Lobo Antunes: da escrita romanesca à enunciação musical» in Cammaert, Felipe (org.) (2011), *António Lobo Antunes: A Arte do Romance*, Alfragide, Texto.

Julio Cortázar y Omar Prego Gadea (1997), *La fascinación de las palabras*, Buenos Aires, Alfaguara.

Evelyn Picon Garfield (1978), *Cortázar por Cortázar*, Veracruz, Universidad Veracruzana.

Isabel Araújo Branco é licenciada em Ciências da Comunicação e em Estudos Portugueses (Universidade Nova de Lisboa) e mestre em Literatura Comparada (Universidade Nova de Lisboa) e em Estudos Contemporâneos da América Latina (Universidad Complutense de Madrid). É doutorada em Estudos Literários Comparados na UNL, com uma tese intitulada “A recepção das literaturas hispano-americanas na literatura portuguesa contemporânea: edição, tradução e criação literária”. É Professora Auxiliar na FCSH-UNL, vice-coordenadora do Grupo “Cultura, História e Pensamento Ibéricos e Ibero-Americanos” do Centro de História d’Aquém e d’Além-Mar (CHAM, FCSH-UNL-Aç), membro do Núcleo de Estudos Ibéricos e Ibero-Americanos (FCSH-UNL) e colaboradora do Centro de Estudos Comparatistas (Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).

NOTAS

¹ Sobre isso escreve em “Take it or leave it» (*La vuelta al día en ochenta mundos*), que “puede abrirnos la puerta del taller del artista, dejarnos asistir a sus avances, a sus caídas».

² No entanto, Cortázar escreveu a letra de alguns tangos.

Julio Cortázar e Lygia Fagundes Telles nas Encruzilhadas de seus Duplos

Fernando de Moraes Gebra

Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS)/ Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias (CLEPUL)/ Universidade de Lisboa

Resumo: O presente artigo divulga resultados do meu projeto de pesquisa sobre o duplo na literatura. Com base em estudos de intertextualidade e interdiscursividade, analiso o conto “Casa tomada” de Julio Cortázar, em comparação com “As formigas”, de Lygia Fagundes Telles. Os protagonistas dos dois contos apresentam sonhos aflitivos, relativos a pulsões sexuais reprimidas, figurativizadas por eventos da ordem do fantástico. Conforme Sigmund Freud, por meio de condensações e deslocamentos, o conteúdo reprimido no inconsciente emerge à superfície, porém disfarçado. A metodologia de análise dos contos relaciona as categorias da enunciação propostas por Greimas (pessoa, tempo e espaço) com a teoria do duplo, proposta por Clément Rosset. Já que a casa é um elemento de forte carga simbólico-figurativa nos contos de Cortázar e Lygia, constituindo o espaço identitário das personagens, o presente estudo narratológico centra-se nas categorias espaciais. Considera-se a tensão dialética de cosmos (ordem social) e caos (desordem das pulsões).

Palavras-chave: Julio Cortázar, Lygia Fagundes Telles, fantástico, duplo, espaço identitário

Abstract: This article announces the results of my research project about the double in literature. Based on studies of intertextuality and interdiscursivity, I analyze the short story "House taken over", by Julio Cortázar, compared to "The ants", by Lygia Fagundes Telles. The main characters of both stories show distressing dreams, related to repressed sexual instincts, metaphorized by events from the order of the fantastic. According to Sigmund Freud, through condensations and displacements, the repressed contents in the unconscious emerges at the surface, but they do it disguised. The methodology for analyzing these stories relate the categories of enunciation proposed by Greimas (person, time and space) with the Theory of the Double, proposed by Clément Rosset. Since the house is a strongly loaded symbolic and figurative element on

short stories by Cortazar and Lygia, constituting the identity space of the characters, this narratological study focuses on the spatial categories. It considers the dialect tension between cosmos (social order) and chaos (disorder of the instincts).

Keywords: Julio Cortázar, Lygia Fagundes Telles, fantastic; double, identity space

Introdução

Paulo Leminski, no seu discutível ensaio “História mal contada”, talvez seja um dos responsáveis por veicular a falsa ideia de que a literatura brasileira padece de uma ênfase documental, isto é, um “naturalismo puro, aspergido com as águas bentas do realismo socialista” (2001: 126), ao contrário da ficção hispano-americana que, “comparada com o nosso naturalismo pedestre e fotogênico parece uma literatura que enlouqueceu” (*ibidem*). O mesmo posicionamento sobre a narrativa brasileira parece se estender à literatura portuguesa: “Um certo bom senso lusitano pesa em nós como uma lei da gravidade que sempre nos devolve à terra a um nível imaginativo digno do dono do armazém da esquina” (*idem*: 127). Mais adiante, o autor comenta ser *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa, “a última grande fábula brasileira”, e acresce que “de lá para cá, nossos ficcionistas se debatem entre o naturalismo e a máquina fotográfica” (*ibidem*), o que a meu ver demonstra ser um calamitoso erro de visão, pois Leminski parece apenas engolir o que a nossa historiografia e crítica literárias de matriz marxista costumam destacar: narrativas com forte apelo social, em detrimento de ficções que oscilam entre o fantástico e o maravilhoso.

Na formação e revisão do cânone literário brasileiro, é fundamental o rastreamento e o estudo sistemático dessas narrativas que apresentam vertentes do insólito ficcional, para demonstrar que a literatura brasileira apresenta um equilíbrio entre documento e imaginação, sobretudo a partir do chamado *boom* latino-americano. Essa designação não configura um estilo de época, pois se trata de um rótulo editorial que costuma “esquecer-se” do Brasil como parte da América Latina, isto é, não se preocupa em incluir muitos autores brasileiros como pertencentes a esse período. Um estudo comparativo das produções literárias latino-americanas escritas em espanhol e em português permite assegurar que a

literatura brasileira apresenta inquietações e problemáticas dialogáveis, como a valorização de outras formas de pensamento para além do lógico-racional de matriz positivista, que fazem parte do imaginário coletivo presente em muitas das narrativas brasileiras: os pensamentos mítico e mágico, de herança indígena e africana.

Em vários textos sobre o *boom* latino-americano, como o conhecido ensaio “El boom en perspectiva”, de Ángel Rama, mencionam-se no máximo os nomes de Guimarães Rosa e Clarice Lispector como escritores brasileiros do *boom*. Embora esse rótulo editorial pareça impróprio por abarcar narrativas tão díspares como as de Julio Cortázar e as de Manuel Puig, por exemplo, foi utilizado largamente para caracterizar essa emergência das produções literárias latino-americanas, que procuravam marcar sua identidade, sem, no entanto, perder de vista os procedimentos estéticos herdados das vanguardas europeias. Para Rama, entretanto, esse rótulo se deve aos leitores e não aos editores: “En el fondo, todos (...) olvidan que el boom (ya me estoy empezando a cansar de repetirlo) no lo hicieron los editores sino los lectores y, ¿quiénes son los lectores, sino el pueblo de América Latina?” (Rama s/d: 9).

Neste contexto de comemoração dos centenários de nascimento de importantes escritores ibero-americanos como Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar, Nicanor Parra e Octavio Paz, faz-se necessário verificar as condições dialógicas que seus discursos literários estabelecem com autores brasileiros da mesma época. É o caso, por exemplo, de Lygia Fagundes Telles, cuja produção ficcional estabelece vários diálogos com os experimentos literários desenvolvidos por escritores hispano-americanos dos anos sessenta do século XX, particularmente Julio Cortázar. Discutir os procedimentos estilísticos e temáticos comuns nas poéticas do autor argentino e da autora brasileira é o que mostrarei neste breve trabalho.

1. O sentimento do fantástico

No conhecido ensaio “Do sentimento do fantástico”, Julio Cortázar (1914-1984), a partir de experiências pessoais, entende esse fenômeno como uma das “rupturas da ordem” (1993: 179). Essa ordem constitui-se do nosso dia-a-dia marcado por rotinas,

compromissos de trabalho, passatempos, contas a pagar, entre outros afazeres de uma realidade exterior que “se apresentava todas as manhãs com a mesma pontualidade e as mesmas seções fixas de *La Prensa*” (*idem*: 176). Acostumados a um mundo de rotina, ordem e pontualidade, chegamos a nos surpreender com certas convergências fortuitas “de um guarda-chuva com uma máquina de costura” (*idem*: 179), o chamado ponto vélico de um navio, “ponto de intersecção misterioso até para o construtor do barco, no qual se somam as forças dispersas em todo o velame desfraldado”, conforme Victor Hugo, citado por Cortázar (*ibidem*). O sentimento do fantástico vai além do rotineiro e do trivial, posto que emerge nessa esfera cotidiana. Trata-se, pois, de uma ordem sempre aberta, “não se tenderá jamais a uma conclusão porque nada conclui nem nada começa num sistema do qual somente se possuem coordenadas imediatas” (*idem*: 177).

Como exemplo de narrativa fantástica, o escritor argentino cita o conto “August heat”, do escritor inglês William Fryer Harvey (1885–1937). Cortázar revela-se, neste curto ensaio, um leitor admirado de contos fantásticos, oferecendo um breve resumo do conto de Harvey:

O narrador se pôs a desenhar para se distrair do calor de um dia de agosto; quando percebe o que fez, tem diante de si uma cena de tribunal: o juiz acaba de pronunciar a sentença de morte e o condenado, um homem gordo e calvo, olha para ele com uma expressão em que há mais desalento que horror. Pondo o desenho no bolso, o narrador sai de casa e vaga até se deter, fatigado, diante da porta de um lapidário. Sem saber por que se dirige ao homem que esculpe uma lápide: é o mesmo cujo retrato fez duas horas antes sem conhecê-lo. O homem cumprimenta-o cordialmente e mostra-lhe uma lápide nem bem terminada, na qual o narrador descobre o seu próprio nome, a data exata do seu nascimento e a da sua morte: esse mesmo dia (*idem*: 178).

Pelo que se depreende desse conto, o eu torna-se outro, isto é, o narrador, ao desenhar um homem condenado à morte acaba por coincidir o acontecimento temido com o acontecimento realizado. Este, como que por um artil do destino, acaba por realizá-lo em outro lugar, tal como propõe Clément Rosset quando trata da ilusão oracular (1998: 24). Misteriosamente, sem uma explicação lógico-racional, o desenho que o narrador faz do outro acaba por se converter no simulacro do desenho da morte do eu, da tão temida morte,

que faz com que o sujeito crie um duplo. Conforme Otto Rank, esse duplo, em um primeiro momento, funciona como uma garantia da imortalidade do sujeito para, em momento posterior, converter-se em uma instância anunciadora da morte (1939: 110). O lapidário, no conto de Harvey, representa essa instância fantasmagórica. Sua morte havia sido desenhada pelo narrador, porém, esse lapidário nada mais é que o espectro anunciador da morte, como se verifica quando o narrador vagueia pelas ruas sem destino e se depara diante da casa do lapidário, o aspecto dito real do simulacro artístico, o desenho. Dito de outra forma, também como artista de lápides, o lapidário havia feito com precisão de detalhes a lápide do narrador, fazendo-o coincidir com seu destino trágico.

Os ensaios sobre o tema do duplo na literatura relacionam-no, muitas vezes, ao fantástico. Em seu conhecido livro sobre a literatura fantástica, Todorov adverte que, diante desses relatos, o leitor se perturba, pois o natural se mistura com o sobrenatural de maneira problemática (1977: 33). Dito de outra forma, o leitor não consegue encontrar explicações racionais para os eventos estranhos do relato e, frequentemente, o final fica em suspenso. Diferente do maravilhoso, em que os eventos são apresentados pelo narrador como se fossem naturais (é o caso de bruxas, fadas, poções mágicas, unicórnios, etc.) e criam um mundo que não se entrecruza com o da realidade; no realismo fantástico, os eventos estranhos emergem na realidade cotidiana, atravessando-a e criando outros sentidos ao texto, frequentemente originários do inconsciente, posicionamento corroborado por Sigmund Freud: “Nos contos de fadas, por exemplo, o mundo da realidade é deixado de lado desde o princípio, e o sistema animista de crenças é francamente adotado” (1989: 266). Ao contrário do maravilhoso, o fantástico apresenta relações próximas com o estranho, uma vez que “o estranho provém de algo familiar que foi reprimido” (*idem*: 264).

A relação entre o fenômeno do duplo e o sentimento do fantástico é confirmada no ensaio de Cortázar quando o escritor menciona, a par das suas experiências de leitor desse tipo de narrativa, seu processo criativo: “Afinal, no dia em que escrevi meu primeiro conto fantástico não fiz senão intervir pessoalmente numa operação que até então havia sido vicária; um Júlio substituiu o outro com sensível perda para ambos” (1993: 177). A palavra

“vicária” significa “o que faz às vezes de outro”, isto é, o escritor tem a sensação de se ter tornado outro escritor ao embrenhar-se pela seara da escrita de narrativas fantásticas, até então algo inédito no seu processo criativo.

No conto de Harvey, resumido por Cortázar, a morte anuncia-se por meio de um simulacro (o homem do desenho) que termina por coincidir com o destino do próprio narrador. De maneira correlata, encontra-se uma narrativa fantástica que Lygia Fagundes Telles ouviu de uma de suas pajens, “aquelas mocinhas perdidas que eram expulsas de casa. E que minha mãe recolhia para os pequenos serviços” (2002: 105). Essa narrativa oral é resumida pela narradora do conto-ensaio “No princípio era o medo”, texto com fortes elementos autobiográficos, publicado no conjunto de dispersos organizado por Suênio Campos de Lucena e intitulado *Durante aquele estranho chá* (2002). Trata-se da história de um lenhador que se metamorfoseia em lobisomem e chega a devorar o próprio filho. Como em muitas narrativas nas quais se apresenta o transtorno da dupla personalidade, o lenhador não tinha consciência desse lado sinistro que habitava sua psique sombria e “ficou tão triste” (*ibidem*) pela morte do filho. Ao consolá-lo e observar o sorriso do marido, “a mulher deu um grito e fugiu espavorida (que difícil escrever isso!) porque ela reconheceu, presos ainda no vão dos dentes do lenhador, alguns fiapos vermelhos da manta de lã que enrolava a criança na noite de lua cheia” (*idem*: 107).

A exclamação entre parênteses desencadeia um processo rememorativo do ato de criar ficções: “Como era fácil contar essa história lançando mão dos meus recursos, fazia gestos, caretas, gritava (...)” (*ibidem*). A representação teatral no ato de contar histórias oralmente permite perceber os efeitos de sentido nos interlocutores, ou seja, “o susto que levaram todos quando arreganhei a boca para apontar os dentes, lá onde deviam estar presos os tais fiapos de lã vermelha” (*ibidem*). Se a representação teatral era fácil, “o difícil era a escrita” (*idem*: 107), o que faz com que a narradora-ensaísta, logo na abertura de “No princípio era o medo” sintetize: “Comecei a escrever antes de aprender a escrever – tinha cinco, seis anos? A invenção era guardada na cabeça como guardava as borboletas dentro daquelas caixas de sabonete” (*idem*: 105).

Conforme sustenta Pedro Chamizo Domínguez, o ensaio moderno, tal como concebido por Montaigne, aparenta-se ao diálogo filosófico proposto por Sócrates, na busca de uma verdade situada no futuro, não algo já sabido e inquestionável, mas sim uma verdade que é, ao mesmo tempo, ignorância, “entendida no como falta absoluta de conocimiento sino como reconocimiento de los límites de lo sabido” (1999: 26). No ensaio, o eu não apresenta certezas, apenas levanta hipóteses, tal como é feito por Julio Cortázar em “Do sentimento do fantástico” e por Lygia Fagundes Telles em “No princípio era o medo”. Misto de relato autobiográfico com estruturas ensaísticas ao possibilitar conjeturas (e não provas ou certezas) acerca do ato criador, é possível ler o texto de Lygia como um conto-ensaio, com estrutura híbrida de ensaio e ficção, procedimento muito comum nos livros *A disciplina do amor* (1980), *Invenção e memória* (2000) e *Durante aquele estranho chá* (2002). Como se nota, na modernidade, os gêneros fundem-se e criam novas estruturas que Teresita Frugoni de Fritzsche, ao tratar de textos de Jorge Luis Borges, situa no “intergênero” (2005: 92).

2. Encruzilhadas de duplos nas tramas do discurso

Segundo Ana Maria Lisboa de Mello, o duplo aparece com mais frequência nas narrativas fantásticas (2000: 117). Estas buscam explicações para fenômenos da natureza, contrárias ao pensamento lógico e racional, o que também é corroborado por Sigmund Freud, em seu ensaio sobre o estranho, como anteriormente apresentado. Para ser uma narrativa fantástica, seguindo o viés de Todorov, o texto precisa atender algumas condições, por exemplo: “Primeiro, importa que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de pessoas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados” (1977: 33).

O presente estudo narratológico centra-se nas estruturas duplicadas em “Casa tomada”, de Julio Cortázar, e “As formigas”, de Lygia Fagundes Telles, principalmente no tocante ao desdobramento dos espaços dos contos. A categoria espacial faz parte das projeções da enunciação no enunciado textual. Como a enunciação se define a partir do eu-aqui-agora, ela instaura o discurso, projetando fora de si os atores do discurso e as

coordenadas espaciotemporais. Dessa forma, ao construir o discurso, a enunciação faz projeção das categorias de pessoa, tempo e espaço: “Estudar as projeções da enunciação é, por conseguinte, verificar quais os procedimentos utilizados para constituir o discurso e quais os efeitos de sentido fabricados pelos mecanismos escolhidos” (Barros 2001: 54). É importante destacar ainda, para efeitos metodológicos do *corpus* deste trabalho, que “o sujeito da enunciação faz uma série de ‘escolhas’, de pessoa, de tempo, de espaço, de figuras, e ‘conta’ ou passa a narrativa, transformando-a em discurso” (*idem*: 53).

Outro aspecto teórico que merece destaque refere-se ao conceito de “ilusão novelesca”, também formulado pela abordagem semiótica de Algirdas Julien Greimas. Para o autor de *Da imperfeição*, a “‘ilusão novelesca’ consiste em estabelecer, para além do normal e do trivial, uma aparência desprovida de realidade” (2002: 58). A ilusão transforma uma coisa em duas, sendo uma delas o normal e o trivial, o *espaço do cosmo*, e a outra uma aparência desprovida de realidade, o *espaço do caos*. Na proposta filosófica de Clément Rosset, entende-se a ilusão como uma técnica que visa a “transformar uma coisa em duas, exatamente como a técnica do ilusionista, que conta com o mesmo efeito de deslocamento e de duplicação da parte do espectador” (1998: 20). Entendida como uma das maneiras de afastamento do real, a ilusão apresenta a mesma estrutura paradoxal do duplo, “Paradoxal, porque a noção de duplo, como veremos, implica nela mesma um paradoxo: ser ao mesmo tempo ela própria e outra” (*idem*: 21).

A fortuna crítica sobre Julio Cortázar costuma apontar para um aspecto fundamental da composição do enredo de seus contos, a *doblo trama*. Esse procedimento narratológico encontra-se presente na obra de Julio Cortázar e de Lygia Fagundes Telles, em contos como “Continuidad de los parques” e “A caçada”, e estaria relacionado ao que propõe Ricardo Piglia no exame de narrativas policiais e de mistério, encontradas em Edgar Allan Poe e Jorge Luis Borges. Segundo Ricardo Piglia, todo conto conta duas histórias, uma explícita e outra implícita (2004: 89). A história explícita vai cifrando a implícita, porém, esta deixa marcas, ou índices, naquela, de forma que no final ocorre o encontro das duas (2004: 91-92). É o caso, por exemplo, do conto “Continuidad de los parques”, em que a personagem-leitor está lendo uma novela na qual um casal de amantes se encontra e planeja matar o

marido da personagem feminina. O sujeito-leitor e o objeto-leitura fundem-se a tal ponto que se pode ver o amante entrando na casa do leitor para matá-lo. Fundem-se dois planos, duas tramas: a do homem sentado em sua poltrona plenamente identificado com um livro que lê, e a história do livro que se funde à primeira trama.

A continuidade dos parques e os efeitos de sentido dessa estrutura especular também ocorrem na continuidade dos fios do discurso da tapeçaria do conto “A caçada”, de Lygia Fagundes Telles. Nesse conto, há duas narrativas em uma estrutura especular, uma contada em “primeiro plano” (1990: 24) e outra virtual, possível de acontecer, esboçada em “plano mais profundo” (*ibidem*). A primeira refere-se às gradativas transformações da tapeçaria que provocam no protagonista medo e terror, e a segunda apresenta a cena de uma caçada dentro da tapeçaria. Tal como na célebre frase de Oscar Wilde, inserida em *Pen, pencil and poison*, “a vida imita a arte muito mais do que a arte imita a vida”, a vida (primeira narrativa) passa a imitar a arte, o simulacro da tapeçaria (segunda narrativa) e o protagonista, leitor-contemplador do objeto artístico, passa a viver o enredo virtual da obra de arte. Começa a imaginar que função actancial e que papel temático desempenharia nessa narrativa, chegando até mesmo a sonhar com essa obra de arte. A revelação de que lhe estava destinado o papel de caça apenas lhe é revelado no final do conto, quando os significados virtuais da cena representada atualizam-se dentro da tapeçaria. Todavia, o conto deixa indícios, ao longo da sua trama, acerca da identidade da personagem que encarnará o protagonista da história explícita quando for finalmente tragado pela história virtual e implícita.

Feito esse breve comentário analítico do procedimento da *doble trama*, passo a analisar mais detalhadamente os contos “Casa tomada”, de Julio Cortázar, e “As formigas”, de Lygia Fagundes Telles. Em “Casa tomada”, um casal de irmãos vive tranquilamente e alheado do mundo em uma casa de seus antepassados, porém, essa aparente tranquilidade começa a ser rompida por ruídos provenientes da parte mais afastada da casa. Nesse conto, destaca-se a horizontalidade ampla de uma casa que repousa numa tradição dos antepassados do narrador e de sua irmã Irene: “guardaba los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia” (2003: 11). Desde o início

do conto, a casa encontra-se dividida em duas partes: a ala dianteira (espaço da enunciação) e a ala traseira (espaço distante da enunciação, de onde brotam ou emergem os conteúdos recalcados do inconsciente). Ambos os espaços apresentam uma dialética da ordem e da desordem, do cosmos e do caos, uma vez que os eventos insólitos costumam emergir em situações cotidianas. Em “Casa tomada”, o normal e o trivial figurativizam-se pelas ações rotineiras dos dois irmãos na limpeza constante da casa, em seus horários rotineiros, enquanto o caos se relaciona com a irrupção de sons abafados da ala traseira que vai tomando toda a casa.

O espaço caótico começa, então, a invadir a estrutura de “Casa tomada”. O narrador diz a Irene: “Tuve que cerrar la puerta del pasillo. Han tomado la parte del fondo” (*idem*: 15), o que parece perturbá-la e tirar sua atenção do seu tricotar: “Dejó caer el tejido y me miró con graves ojos cansados” (*ibidem*). Esse rápido momento de perturbação é substituído novamente pelos elementos que caracterizam o espaço do cosmos: “Irene se acostumbró a ir conmigo a la cocina y ayudarme a preparar el almuerzo” (*idem*: 16-17). Tudo volta ao estado inicial. Embora as personagens sintam falta de objetos esquecidos na “parte tomada” da casa, estabelecem novas rotinas e passatempos. Irene passa a ter mais tempo para tecer e o narrador substitui os livros de literatura francesa que ficaram na parte tomada pela coleção de selos de seu pai. Optam a não pensar: “estábamos bien, y poco a poco empezábamos a no pensar. Se puede vivir sin pensar” (*idem*: 17).

Dessa forma, a casa desdobra-se em duas partes incomunicáveis e impossíveis de serem postas lado a lado, de forma harmônica, simbolizando a espacialização do psiquismo, conforme propõe Valentín Pérez Venzalá (1998). Esse autor ressalta a relação entre a distribuição do espaço da casa e da mente humana, como propõe Freud: a parte mais retirada representaria o inconsciente e a censura, enquanto a parte dianteira, espaço em que vivem os protagonistas do conto de Cortázar, seria o pré-consciente. Na leitura psicanalítica de Cleusa Passos (1986), é na casa onde os recalques das personagens ficam guardados, resultantes da recusa da obtenção do prazer. O desejo sublima-se em atividades rotineiras que ambos realizam em silêncio: ida do narrador ao centro de Buenos Aires com o objetivo de comprar lã para a irmã e livros de literatura francesa para si, preparação do

almoço pontualmente ao meio-dia, ações de Irene de tecer e destecer, dentre outras atividades que fazem parte do normal e do trivial, ou do espaço do cosmos.

Entendo o processo do desdobramento como a duplicação do eu, em dois lados de sua personalidade: um lado mais próximo da manifestação, aquele que é apresentado no convívio social, e o mais próximo da imanência, aquele que é escondido nas profundezas do inconsciente, que se vale de mecanismos repressivos para evitar que este lado se manifeste (Gebra, 2003: 143). Em “Casa tomada”, as ações habituais e rotineiras de Irene e do narrador fariam parte do lado manifesto, enquanto o lado imanente se apresenta disfarçado pelos sonhos dos dois irmãos. No entender de Cleusa Passos

Tão forte se mostra a censura para os seres de “Casa tomada” que não verbalizam, nem ao menos, traços desconexos dos sonhos. Estes parecem guardiões de um sono opaco onde não se pode entrever o prazer (...) Aparentemente, o ato pessoal de sonhar não existe para cada irmão. Cabe ao “outro” pressenti-lo, através das paredes do “living” e do silêncio da casa (1986: 18).

Os sonhos dos protagonistas revelam-se perturbadores e são entendidos pelo viés psicanalítico como duplicados, pois possuem um conteúdo manifesto e um conteúdo latente. No entanto, nem o conteúdo manifesto é descrito pelo narrador, já que a censura se mostra tão forte para essas personagens. Dito de outra forma, o lado imanente das personagens é tão escondido nas profundezas do inconsciente, que não escapa nem pela ação de verbalizar o sonho. Um percebe os movimentos do sonho do outro. Assim, o narrador percebe “esa voz de estatua o papagayo, voz que viene de los sueños y no de la garganta” (Cortázar 2003: 17), ao mesmo tempo em que “Irene decía que mis sueños consistían en grandes sacudones que a veces hacían caer el cobertor” (*idem*: 17-18). No silêncio da noite, os sonhos de ambos eram reciprocamente percebidos, pois dormiam separados apenas pelo “living”, o que mostra a configuração de uma intimidade entre os dois irmãos: “Nos oíamos respirar, toser, presentíamos el ademán que conduce a la llave del velador, los mutuos y frecuentes insomnios” (*idem*: 18).

Na interpretação empreendida por Cleusa Passos, os sonhos aflitivos, a obsessão pela limpeza da casa, o desejo do narrador de não pensar, bem como a declaração do

narrador de formarem um “matrimonio de hermanos” permitem entrever o objeto de desejo, que seria o “outro”. A temática incestuosa no conto de Cortázar não é explícita, já que está apenas no inconsciente dos protagonistas. Há de se recordar que o narrador opta por não pensar, deslocando, dessa forma, o conflito psíquico para outro lugar, simbolizado pelo espaço do caos, que tinha como fronteira praticamente intransponível uma maciça porta de carvalho.

Os ruídos, ao contrário da repressão figurativizada pelo silêncio e pelo ato de calar o desejo, representam a ilusão de ambos, podendo fazer com que os irmãos se libertem ou que reneguem o que sentem um pelo outro. Conforme Rosset, “Na ilusão, (...) a coisa não é negada: mas apenas deslocada, colocada em outro lugar” (1998: 14). Por meio da ilusão, era possível que os irmãos vivessem juntos, na mesma casa, mas surge um momento em que os seus desejos começam a ser manifestados por intermédio dos ruídos e a casa começa a “ser tomada” pelos desejos inconscientes de ambos, não podendo mais ser controlados. Assim, os dois irmãos decidem reprimir seus sentimentos e abandonar a casa. Partem sem rumo, mas vão juntos. Os irmãos optam por deixar o lado imanente trancado na “parte más retirada”, tão longe quanto possível. Como esse lado teimou em querer manifestar-se, optou-se por uma total recusa do real, na fuga da casa. Espaço da identidade do sujeito, a casa representa o centro dos seus temores.

De forma correlata, no conto “As formigas”, de Lygia Fagundes Telles, o centro dos temores da narradora e de sua prima encontra-se em uma sinistra casa de pensão. Em “As formigas”, duas primas vão viver em uma pensão sinistra e passam a perceber durante três noites elementos estranhos: um cheiro forte e uma trilha de formigas que vai gradativamente montando os ossos do esqueleto de um anão. A verticalidade estreita da casa de pensão de “As formigas” pode ser percebida pela descrição da sala, dos móveis desemparelhados que Leila Maria Fonseca Barbosa (1979) entende como desorganização do inconsciente, a escada em caracol que só dava acesso a uma pessoa por vez e, finalmente, o sótão, palco dos acontecimentos misteriosos.

O percurso figurativo do espaço da casa apresenta as seguintes figuras: “velho sobrado de janelas ovaladas”, “iguais a dois olhos tristes, um deles vazado por uma

pedrada”, “escada velhíssima, cheirando a creolina”, “escada de caracol”, “teto em declive”. Desde o início do conto, percebe-se um animismo da casa, pois ela apresenta “dois olhos tristes”, sendo um deles cego, o que remete a contos de Edgar Allan Poe como “O gato preto” e “Coração delator”, nos quais se explora a figura do olho cego. Conforme Leila Barbosa, “Desde Eros-Cupido, de olhos vendados, precursor de nossas modernas libidos, até ao célebre e terrível Édipo, a parte profunda da consciência se encarna na personagem cega” (1979: 16). Dado o breve espaço deste artigo, não poderei aprofundar essas questões intertextuais relativas aos contos de Poe supracitados, todavia, destaco a importância do animismo dos objetos tanto neste conto de Lygia como em “Casa tomada”, pois também neste o narrador comenta que talvez tenha sido a casa “que no nos dejó casarnos” (Cortázar 2003: 11).

É importante destacar a figura da dona da pensão, cuja imagem remete “à decadência, à irreversível passagem do poder destruidor do tempo que traz, em seu bojo, a morte. Suas unhas aduncas nos lembram garras animais, agressivas, dilaceradoras (...)” (Barbosa 1979: 18). À maneira das bruxas, essa senhora possui um gato. Conforme estudo psicanalítico de João Luiz Lafetá acerca do poema “Os gatos”, de Mário de Andrade, é possível pensar na natureza dual dessas animais, pois apresentam patas macias, mas que escondem garras destruidoras (1986: 75). A imagem da dona da pensão, cuja decrepitude indica uma proximidade com a morte, completa-se com o uso do charuto, muito utilizado em rituais afro-religiosos e que Leila Barbosa o relaciona a um “símbolo fálico de iniciação” (*ibidem*). Essa interpretação pode parecer, à primeira vista, um tanto exagerada, mas a considero coerente com os mecanismos psíquicos de deslocamento presentes no sonho da narradora, com um “anão louro de colete xadrez e cabelo repartido no meio [que] entrou no quarto fumando charuto” (Telles 1998: 9).

Em “A formigas”, ao contrário de “Casa tomada”, quase não há recorrências de um espaço do cosmos, pois as duas primas parecem estar em constante fuga, já que partem de algum lugar não revelado para a casa de pensão sinistra e acabam por fugir de lá na terceira noite, também sem rumo. Talvez seja possível falar de resquícios de um cosmo referente a uma nostálgica proteção, como a água de colônia espargida no quarto para simular um

cheiro de pomar e o ursinho de pelúcia como imagem protetora da infância. Preponderante é mesmo o espaço do caos, que se relaciona com a sala da dona da casa com seus móveis desemparelhados. Esse espaço caótico figurativiza-se nos acontecimentos estranhos durante a noite, que se passam no quarto das duas raparigas, situado no sótão.

Em “As formigas”, ocorrem poucas ações diurnas, para ressaltar que o insólito aparece apenas durante a noite: “O cheiro suspeito da noite tinha desaparecido. Olhei para o chão: desaparecera também a trilha do exército massacrado. Espiei debaixo da cama e não vi o menor movimento de formigas no caixotinho coberto” (Telles 1998: 11). Trata-se do segundo dia das personagens na casa. Temporalmente, a narrativa organiza-se em três dias. As primas chegam a essa casa na noite do primeiro dia, permanecem lá na manhã e na noite do segundo, bem como na manhã e em parte da noite do terceiro, optando por fugir de madrugada. Na manhã do terceiro dia, tem-se a constatação de que os acontecimentos estranhos ocorrem apenas durante a noite: “Ela dormia ainda quando saí para a primeira aula. No chão, nem sombra de formiga, mortas e vivas desapareciam durante o dia” (*idem*: 13).

As duas rápidas descrições matutinas servem como um entreato das três noites e permitem a percepção do estranho. É durante a noite que as personagens dos contos “Casa tomada” e “As formigas” precisam deparar-se com seus conteúdos recalcados referentes ao espaço proibitivo do desejo de iniciação sexual, tema muito comum nas narrativas de Lygia Fagundes Telles. Embora possam ser lidos como uma metáfora da desordem do inconsciente, os eventos noturnos aparecem com certa organização, pois primeiramente sente-se um “cheiro meio ardido” (1998: 3) como prenúncio da chegada das formigas que “aparecem de repente já enturmadas, tão decididas” (*ibidem*) e sem “trilha de volta” (*ibidem*), com o intuito secreto de montar o esqueleto do anão.

Assim como os protagonistas de “Casa tomada”, a narradora de “As formigas” apresenta sonhos aflitivos. Os sonhos funcionam como manifestações do inconsciente, e apresentam um conteúdo manifesto (imagens aparentemente desconexas) e um conteúdo latente (o significado profundo dessas imagens). A partir de condensações e deslocamentos, o conteúdo reprimido emerge a superfície, porém disfarçado. Em “As formigas”, a narradora

apresenta três sonhos com a figura do anão, que assume, segundo Vera Maria Tietzamn Silva, características de um anão de circo: “Já o outro personagem, o anão, é temível por sua inconsistência, pela ausência de uma imagem definida (...) No imaginário da narradora, que lhe dá forma em sonhos, ele assume a figura típica dos anões de circo” (2005: 179). Eis seu primeiro sonho:

No sonho, um anão louro de colete xadrez e cabelo repartido no meio entrou no quarto fumando charuto. Sentou-se na cama da minha prima, cruzou as perninhas e ali ficou muito sério, vendo-a dormir. Eu quis gritar, tem um anão no meu quarto!, mas acordei antes. A luz estava acesa. Ajoelhada no chão, ainda vestida, minha prima olhava fixamente algum ponto do assoalho. (Telles 1998: 9)

Em contos tradicionais como “Branca de Neve”, os anões trabalham como mineradores e, por isso, penetram cavidades escuras, conforme a abordagem psicanalítica de Bruno Bettelheim:

Assim, os anões são eminentemente masculinos, mas homens de tamanho reduzido no seu crescimento. Tudo nestes “homens pequenos” com os seus corpos diminutos e a sua ocupação mineira – penetram habilmente em buracos escuros – sugere conotações fálicas. Eles não são seguramente homens em qualquer sentido sexual – o seu modo de vida, os seus interesses em coisas materiais, com exclusão do amor, sugerem uma existência pré-edipiana. (1984: 265-266)

Além disso, cabe destacar que Branca de Neve dorme no mesmo quarto que eles, não havendo interditos por se tratar de sete homens e uma mulher no mesmo quarto, pelo fato de que o anão estaria numa fase psicosexual pré-edipiana, isto é, antes da interposição do Complexo de Édipo. Esses anões podem ser comparados a crianças, antes da eleição do objeto amoroso. As grutas e as cavernas nos flancos das montanhas representam o espaço subterrâneo dos anões, que Chevalier & Gheerbrant relacionam com as figuras do palhaço e do bufão, à medida que constituem uma paródia do ego, reveladora da dualidade do ser. Oriundos do mundo subterrâneo ao qual permanecem ligados, os anões “simbolizam as forças obscuras que existem em nós e em geral têm aparências monstruosas” (2005: 49). Os anões personificam “as manifestações incontroladas do inconsciente” (*ibidem*), estão

“ligados a um *outro* mundo” (*ibidem*), exprimem-se por enigmas, costumam apresentar “certa deformidade” (*idem*: 50) e podem ser associados a “desejos perversos” (*ibidem*). Ao serem tratados nas cortes da Renascença como “animais aprisionados” (*ibidem*), passaram a representar simbolicamente “os substitutos de um inconsciente que se cuida para manter adormecido” (*ibidem*).

Tive o segundo tipo de sonho, que competia nas repetições com o tal sonho da prova oral, nele eu marcava encontro com dois namorados ao mesmo tempo. E no mesmo lugar. Chegava o primeiro e minha aflição era levá-lo embora dali antes que chegasse o segundo. O segundo, desta vez, era o anão. Quando só restou o oco de silêncio e sombra, a voz da minha prima me fisgou e me trouxe para a superfície. Abri os olhos com esforço. Ela estava sentada na beira da minha cama, de pijama e completamente estrábica. (Telles 1998: 11-2)

No conto “As formigas”, o sonho com o anão representa um conteúdo recalcado e um desejo de iniciação sexual, que pode ser equiparado aos “desejos perversos”, uma vez que, no segundo sonho, ocorrido na segunda noite, a narradora se depara com uma situação aflitiva resultante de um encontro com dois namorados ao mesmo tempo. Trata-se da extrapolação dos desejos para além dos limites daquilo que é socialmente aceito. Já no terceiro sonho, o anão chega a agarrar os pulsos da narradora, o que permite entrever o desejo da iniciação sexual: “Tombei na cama. Acho que nem respondi. No topo da escada o anão me agarrou pelos pulsos e rodopiou comigo até o quarto, Acorda, acorda! Demorei para reconhecer minha prima que me segurava pelos cotovelos. Estava lívida. E vesga” (*idem*: 13).

Nos três sonhos com o anão, estranho objeto de desejo da protagonista, as fronteiras entre sonho e realidade dissolvem-se em uma estrutura sintática de justaposição, como se pode perceber em: “Eu quis gritar, tem um anão no meu quarto!, mas acordei antes”(primeiro sonho), “Quando só restou o oco de silêncio e sombra, a voz da minha prima me fisgou e me trouxe para a superfície” (segundo sonho), “(...) e rodopiou comigo até o quarto, Acorda, acorda!”(terceiro sonho). No primeiro fragmento, o uso da conjunção adversativa “mas” parece trazer a narradora do mundo onírico para a realidade. No segundo, é a voz da prima que a traz para a superfície, o que indicia que a narradora

estava submersa nas camadas profundas desse sonho. E por fim, no terceiro, novamente, é a prima quem a desperta em discurso direto, que invade o discurso narrativo. Nos três casos, não se encontra a marca estilística do ponto final a indicar a separação de sonho e realidade, pois ambos se misturam na atmosfera do insólito do conto.

Após ser despertada do terceiro sonho, a narradora percebe que sua prima “Estava lívida. E vesga” (*idem*: 13). Durante todo o conto, a prima é caracterizada pela dinâmica do olhar: “Ela apertou os olhos estrábicos, ficava estrábica quando se preocupava” (*idem*: 11). Enquanto a narradora prefere não investigar o fenômeno estranho das formigas que estavam gradativamente montando o anão, a prima, estudante de Medicina e, portanto, mais curiosa no que se refere a fenômenos naturais, demonstra um senso investigativo, porém, sem resultado já que se trata de algo insólito, que vai além de explicações lógico-racionais. Diferente da narradora que, desde o início do conto, teme o caixote com os ossos do anão, a prima demonstra fascínio por esse estranho objeto e se propõe a investigá-lo:

– Fico vigiando, pode dormir sossegada. Por enquanto não apareceu nenhuma, não está na hora delas, é daqui a pouco que começa. Examinei com a lupa debaixo da porta, sabe que não consigo descobrir de onde brotam? (*idem*: 13).

A narradora de “As formigas” consegue descrever o conteúdo manifesto de seu universo onírico, ao contrário dos protagonistas de “Casa tomada”, cujos sonhos se resumem em sacudidelas e vozes de papagaio. No conto de Cortázar, um presente o outro, pois o desejo está no outro. O narrador escuta a voz de Irene, essa voz que vem dos sonhos, enquanto Irene escuta as sacudidelas do irmão, porém, a censura é tão forte que os conteúdos manifestos não são nem sequer esboçados no discurso do narrador nem no diálogo com a irmã. Se em “As formigas”, a função narrativa da descrição dos sonhos da narradora era a de representar o conteúdo recalcado e o desejo de uma iniciação sexual, em “Casa tomada”, os sonhos cumprem o papel de mostrar a proximidade do narrador e de Irene, cujos dormitórios se encontram separados somente pelo living. Faz parte, portanto, da configuração de um espaço mais íntimo, com as refeições feitas no quarto de Irene, onde

ambos trocam rápidos comentários sobre seus afazeres (o bordado de Irene e a coleção de selos do narrador).

A disposição do espaço da casa nos dois contos (horizontal e amplo no conto de Cortázar, vertical e estreito no de Lygia), bem como o seu desdobramento (parte dianteira e parte traseira no conto de Cortázar, saleta no primeiro andar e quarto apertado no sótão no conto de Lygia) possibilita algumas reflexões. A cisão do espaço casa em espaços incomunicáveis sugere o desdobramento de personalidade dos protagonistas, pois as casas parecem ter vida. Não se trata do sobrenatural, espaço de onde emanam acontecimentos extraordinários em contos que exploram o maravilhoso na literatura. Juan Carlos Peinado, ao traçar uma breve biografia sobre Cortázar, afirma algo que pode muito bem ser explicado aos contos lygianos: “en sus cuentos lo extraordinario no procede de alguna esfera sobrenatural, sino que está turbadoramente incluido en nuestra realidad. Por eso, es habitual en sus cuentos la ‘doble trama’, en la que discurren paralelamente un suceso cotidiano y su revés fantástico” (2004: 22).

A trama duplicada mencionada por Peinado é percebida em “Casa tomada” e “As formigas” no desdobramento no “suceso cotidiano” e no “revés fantástico”. Os ruídos perturbadores e a trilha espessa de formigas a formarem gradativamente o esqueleto de um anão não fazem parte de fenômenos sobrenaturais. Esses elementos estranhos podem ser lidos como emanções duplicadas das próprias personagens que, por sua vez, se apresentam também desdobradas, como se percebe pelo paradoxo estabelecido por Freud (1989), de que as experiências vistas como estranhas fazem parte de complexos infantis há muito tempo reprimidos.

No caso do conto de Cortázar, trata-se dos desejos incestuosos interditos, porém, ao contrário do que nos informa o narrador desse conto sobre sua genealogia familiar, no conto de Lygia, nada se sabe acerca da história das duas primas, exceto as carreiras universitárias que cursavam e a sugestão de que elas estejam a fugir de algo, pois chegaram à casa numa noite e saíram de lá fugidas na terceira noite. Tal como no conto de fadas “Hansel e Gretel”, tem-se a impressão de que essas adolescentes estão abandonadas à sua própria sorte. Há de se lembrar, ainda, que o abandono e a solidão, além da

incomunicabilidade fazem parte da constelação temática dos contos de Lygia Fagundes Telles, o que explica a ausência de marcas da história progressa dessas personagens. Se a casa se encontra duplicada, e ao mesmo tempo, representa o espaço simbólico da identidade do narrador e de Irene, é possível, pois, afirmar que as personagens estão também desdobradas.

Considerações finais

O presente trabalho procurou mostrar as proximidades estruturais e temáticas de contos de Julio Cortázar com os de Lygia Fagundes Telles. É inegável a importância do escritor argentino para a renovação das letras na América Latina, naquilo que se convencionou chamar de *boom* latino-americano. Todavia, muitos desses procedimentos estilísticos e temáticos foram desenvolvidos de distintas maneiras pela escritora brasileira Lygia Fagundes Telles, cuja importância no panorama das letras brasileiras costuma ser esquecida pelos ensaios sobre o *boom*, que não costumam mencionar seu nome, preterindo-o pelo de Guimarães Rosa e Clarice Lispector. Neste artigo, demonstro como Cortázar e Lygia teorizam sobre o fantástico, respectivamente, no ensaio “Do sentimento do fantástico” e no conto-ensaio “No princípio era o medo” e como eles desenvolvem esse “sentimento do fantástico” em seus contos.

Após a constatação do “sentimento do fantástico” como princípio estruturante de muitos contos de Julio Cortázar e de Lygia Fagundes Telles, fiz breves comentários acerca dos contos “Continuidad de los parques”, do autor argentino, em comparação com “A caçada”, da autora brasileira, com o intuito de verificar como cada um elabora o procedimento estilístico da *dobla trama*. Em ambos os contos, destaca-se o princípio de estesia, que constitui uma fratura no percurso gerativo de sentido, estabelecido por Greimas, segundo o qual o sujeito se funde ao objeto artístico. No caso do conto de Cortázar, que pode ser lido como o ato de produzir ficções, considerando a participação de um leitor modelo nas tramas da narrativa, o sujeito-leitor funde-se à narrativa policial que está a ler. O conto de Lygia, em seu turno, traz como objeto artístico uma tapeçaria na qual se insere uma cena de uma caçada, para dentro da qual o protagonista é tragado, fundindo-se a outro

plano de realidade, na estrutura paradoxal do duplo, de ser ao mesmo tempo uma coisa e outra.

Nos contos “Casa tomada”, de Cortázar, e “As formigas”, de Lygia, o sentimento do fantástico é provocado pelas estruturas psíquicas de recalque das personagens. Estas não conseguem lidar com o estranho que é ao mesmo tempo familiar, pois se relaciona com as estruturas de recalque e as pulsões eróticas interditas (incesto proibido em “Casa tomada”) e de iniciação sexual (“As formigas”). Conseqüentemente, as personagens de ambos os contos fogem das casas na calada da noite, já que a casa, em ambos os contos, simboliza o pensamento e desejos inconscientes dos narradores. Quanto mais aumentam os ruídos, mais a aproximação e o diálogo entre os irmãos intensificam-se. Em “As formigas”, o estranho metaforiza-se pela trilha espessa de formigas que penetram as cavidades de um esqueleto de anão, formando-o gradativamente. O desejo começa, dessa forma, a completar-se. Aquilo que estava oculto passa a manifestar-se no inconsciente da narradora, que tem sonhos aflitivos, porém, marcados por sugestivos componentes sexuais. Aquilo que começa a escapar do controle lógico-racional dos narradores que preferem viver sem pensar ou optam por não olhar aquilo que tanto os atormenta é posto em outro lugar. Dito de outra forma, tal como na técnica do ilusionista que visa bipartir a percepção do real, a ilusão representa, nesses contos, uma fuga da realidade desejada, posto que reprimida.

Bibliografia

- Barros, Diana Luz Pessoa de (2001), *Teoria semiótica do texto*, 4.ed. 3.reimp., São Paulo, Ática.
- Barbosa, Leila Maria Fonseca (1979), “O imaginário como condutor da narrativa em dois contos de Lygia Fagundes Telles”, *Letras de Hoje*, Porto Alegre, nº 38: 133-142.
- Bettelheim, Bruno (1984), *Psicanálise dos contos de fadas*, trad. Carlos Humberto da Silva, Amadora, Bertrand.
- Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain (2005), *Dicionário de símbolos*, 19.ed, trad. Vera da Costa e Silva et al, Rio de Janeiro, José Olympio.
- Cortázar, Julio (2003), “Casa tomada” in --*Bestiario*. Buenos Aires: Punto de Lectura: 11-20.
- (1993), *Valise de cronópio*, trad. Davi Arrigucci Júnior, São Paulo, Perspectiva.
- Domínguez, Pedro J. Chamizo (1999), “Verdad y futuro: el ensayo como versión moderna del diálogo filosófico” in Álvarez, Rosario y Vilavedra, Dolores (1999), *Cingidos por unha arela común. Homenaxe ó Profesor Xesús Alonso Montero*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela: 16-42.
- Freud, Sigmund (1989), “O estranho”, in *Obras completas*, Rio de Janeiro, Imago, 233-270. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 17).
- Fritzsche, Teresita Frugoni (2005), “Borges y los intergéneros: el ensayo ficción”, in Cittadini, María Gabriela Bárbara, *Borges y los otros: jornadas I, II, III*, Buenos Aires, Fundación Internacional Jorge Luis Borges: 91-99.
- Gebra, Fernando de Moraes (2003), *O ritual esotérico no Cancioneiro de Fernando Pessoa*, 122 p., (Dissertação de Mestrado), Universidade Estadual de Londrina.
- Greimas, Algirdas Julien (2002), *Da imperfeição*, pref. e trad. Ana Cláudia de Oliveira, São Paulo, Hacker Editores.

Lafetá, João Luiz (1986), *Figurações da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade*, São Paulo, Martins Fontes.

Mello, Ana Maria Lisboa de (2000), "As faces do duplo na literatura", in Indursky, Freda, Campos, Maria do Carmo (2000), *Discurso, memória, identidade*, Porto Alegre, Sagra Luzzatto.

Passos, Cleusa Rios Pinheiro (1986), *O outro modo de mirar: uma leitura dos contos de Julio Cortázar*, São Paulo, Martins Fontes.

Peinado, Juan Carlos (2004), *Cuentos hispanoamericanos del siglo XX*, Navarra, Anaya, (Nueva Biblioteca Didáctica).

Piglia, Ricardo (2004), *Formas breves*, trad. José Marcos Mariani de Macedo, São Paulo, Companhia das Letras.

Rama, Angel (s/d), *El boom em perspectiva. La crítica de la cultura en América Latina*, Biblioteca Ayacucho: 266 - 306.

Rank, Otto (1939), *O duplo*, trad. Mary B. Lee, Rio de Janeiro, Alba.

Rosset, Clément (1998), *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*, apres. e trad. José Thomaz Brum, Porto Alegre, L&PM.

Silva, Vera Maria Tietzmann (2005), "Transitando nos limites: uma leitura de 'As formigas', de Lygia Fagundes Telles", *Organon*, vol. 19, nº 38-39: 175-186.

Telles, Lygia Fagundes (2002), "No princípio era o medo", in *Durante aquele estranho chá: achados e perdidos*, Rio de Janeiro, Rocco: 105-108.

-- (1990), "A caçada", in *Mistérios*, 5ª ed, Rio de Janeiro, Nova Fronteira: 21-28.

-- (1998), "As formigas", in *Seminário dos ratos*, Rio de Janeiro, Rocco: 7-14.

Yvancos, José María Pozuelo (1990), "Julio Cortázar y el acto de leer ficciones (El verosímil estético de Continuidad de los parques)", in Pepe Sarno (ed.), *Dialogo. Studi in onore di L. Terracini*, Roma, Bulzoni, 1990: 511-532.

Fernando de Moraes Gebra é licenciado em Letras Português/Francês na Universidade Estadual Paulista (UNESP) (2002); Mestre em Letras, área de Estudos Literários, pela Universidade Estadual de Londrina (UEL) (2003); Doutor em Letras, na área de Estudos Literários, pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) (2009). Exerce o magistério superior desde 2003. É professor adjunto II da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), *campus* de Chapecó, na Licenciatura em Letras Português/Espanhol, área de Teoria Literária e Literaturas de Língua Portuguesa, e no Mestrado em Estudos Linguísticos, área de Práticas discursivas e subjetividades. É autor de poesia, ficção e artigos científicos, publicados em livros e periódicos da área de Letras, com destaque para o artigo “O ritual esotérico em ‘Iniciação’, de Fernando Pessoa” *in Ipotesi*, v.16, n.2. Atualmente, desenvolve investigação no nível de Pós-Doutoramento em Literatura Portuguesa, no Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias (CLEPUL), da Universidade de Lisboa.

**Signos em rotação: Desde *Transblanco* até *Un tal Lucas*.
Três exemplos dos frutíferos diálogos inter-americanos de Haroldo de
Campos**

Jasmin Wrobel

Instituto de Estudos Latino-Americanos (LAI), Universidade Livre de Berlim (FU)

Resumo: O poeta, tradutor e crítico brasileiro Haroldo de Campos tematizou e lamentou em várias ocasiões a escassez de aproximações entre os escritores e intelectuais da América Hispânica e do Brasil, cujas produções culturais coexistiram durante muito tempo sem quase encontrar pontos de contato. De Campos tentou construir pontes culturais entre ambas partes tanto na sua função de crítico literário quanto em seu papel de poeta e tradutor. Na segunda metade do século XX, estabeleceu contatos frutíferos com vários poetas e escritores hispano-americanos, entre eles Octavio Paz, Severo Sarduy e Julio Cortázar. Na nossa análise, gostaríamos de enfatizar as correspondências, temas comuns e diálogos criativos entre os quatro autores.

Palavras-chave: Haroldo de Campos, Octavio Paz, Severo Sarduy, Julio Cortázar, Brasil e Hispano América, transcrição

Resumen: El poeta, traductor y crítico brasileño Haroldo de Campos tematizó y lamentó en varias ocasiones la escasez de aproximaciones entre los escritores e intelectuales de Hispanoamérica y Brasil, cuyas producciones culturales coexistieron durante mucho tiempo sin casi encontrar puntos de contacto. De Campos intentó construir puentes culturales entre ambas partes tanto en su función de crítico literario como en su papel de poeta y traductor. En la segunda mitad del siglo XX, estableció contactos fructíferos con varios poetas y escritores hispanoamericanos, entre ellos Octavio Paz, Severo Sarduy y Julio Cortázar. En nuestro análisis, nos gustaría enfatizar las correspondencias, los temas en común y los diálogos creativos entre los cuatro autores.

Palabras-clave: Haroldo de Campos, Octavio Paz, Severo Sarduy, Julio Cortázar, Brasil y Hispanoamérica, barroco, transcreación

Para assinalar ainda mais a excepcionalidade do caso, esta aproximação e fusão se produzem entre duas áreas do mundo americano que costumam desconhecer-se com olímpica desatenção. Porque a marca deixada pela colonização não foi de todo apagada pela independência, nós, americanos espanhóis e americanos brasileiros, continuamos de costas uns para os outros, contemplando enfeitiçados as velhas ou novas metrópoles.

(Emir Rodríguez Monegal sobre *Transblanco*, 1994: 14)

Introdução

A desconhecimento recíproco entre os intelectuais hispano-americanos e brasileiros, apesar da proximidade geográfica, linguística e cultural, nutre-se de uma longa tradição e perdura, em certos aspectos, até hoje. As razões para este fato são diversas e foram debatidas em vários trabalhos. Uma das figuras que atuou como um verdadeiro mediador cultural e literário entre o Brasil e a América Hispânica no século XX, foi, sem dúvida, o poeta, crítico e tradutor brasileiro Haroldo de Campos quem, investido nesta triple função, contribuiu de maneira decisiva aos intercâmbios intelectuais e culturais no continente.

Sendo um grande conhecedor das culturas e literaturas ocidentais, preocupou-se pela “condição periférica” das produções artísticas da América Latina na sua obra crítica, interessando-se, em especial, pela questão do “nacional” e do “universal”.

Além de dispor de um profundo conhecimento da literatura em língua castelhana desde suas origens até a atualidade, por meio de suas traduções e sua crítica Haroldo de

Campos permitiu importantes aproximações entre os escritores e intelectuais da Hispano América e do Brasil.

Neste sentido, gostaríamos de mostrar o papel do poeta brasileiro como construtor de “pontes culturais” entre a América Hispânica e o Brasil. Pretendemos discutir, depois de algumas reflexões sobre o ato da “transcrição, em primeiro lugar, sua concepção de uma *Weltliteratur* sem centro nem periferia e o barroco como ponto de partida das literaturas latino-americanas. Em segundo lugar, gostaríamos de focar seus diálogos e correspondências inter-americanas, de forma exemplar, com três autores: Octavio Paz, Severo Sarduy e Julio Cortázar.

A transcrição como operação crítica

De Campos foi, como se sabe, junto com seu irmão Augusto de Campos e Décio Pignatari, um dos principais representantes da poesia concreta no Brasil. Depois de retirar-se do grupo *Clube de Poesia*, integrado sobretudo por membros da *Geração de 1945*, os irmãos de Campos e Pignatari fundaram, em 1952, o grupo literário *Noigandres*. Em seu programa-manifesto “plano-piloto para poesia concreta” de 1958, os três poetas formularam as principais e inovadoras características da poesia concreta. Tinham como meta a aproximação icônica entre significante e significado, criando, assim, uma linguagem poética internacionalmente compreensível. Igualmente, o grupo dedicou-se à tradução dos autores que consideraram precursores da poesia concreta, o seu *paideuma*: Mallarmé, Pound, Joyce, Cummings e Apollinaire. Haroldo de Campos, em particular, ocupou-se dos aspectos teóricos da tradução, compreendida pelo autor poliglota como um ato crítico e um processo criativo que exige a intervenção ativa do tradutor. Conseqüentemente, falava, nesse contexto, não de “tradução”, senão de “transcrição”, partindo da ideia de que os textos criativos não são traduzíveis, sendo possível recriar ou transcriar um texto, produzindo, assim, uma obra autônoma, ainda que reciprocamente interligada com o texto original.¹ No caso específico da poesia, de Campos entende a tradução como uma “operação semiótica”:

Num primeiro sentido, *estrito*, a tradução de poesia é uma prática semiótica especial. Visa ao resgate e à reconfiguração do “intracódigo” que opera na poesia de todas as línguas como um “universal poético” [...]. Considerado e um ponto de vista linguístico, esse “intracódigo” seria o espaço operatório da “função poética” de Jakobson, a função que se volta para a materialidade do signo lingüístico, entendendo-se por materialidade, enquanto dimensão sígnica, tanto a *forma da expressão* (aspectos fônicos e rítmico-prosódicos), como a *forma do conteúdo* (aspectos morfossintáticos e retóricotropológicos; a “poesia da gramática” de Jakobson; a “logopéia” de Pound). [...] Num segundo sentido, *lato*, a tradução é um processo semiótico, participando do jogo de revezamento de interpretantes que Peirce descreveu como uma “série infinita” (*infinite series*) e Umberto Eco repensou no plano dos encadeamentos culturais como “semiose ilimitada”. Assim que a tradução pode ser vista como um capítulo por excelência de toda teoria literária, na medida em que a literatura é um imenso “canto paralelo”, desenvolvendo-se no espaço e no tempo por um movimento “plagiotrópico” de derivação não linear, mas oblíqua e muitas vezes eversiva. (Campos 1994: 181ss.)

Durante a sua vida, Haroldo de Campos não transcreveu somente obras da literatura canônica como Homero, Dante, Goethe, Mallarmé, Joyce ou Pound, mas também vários textos bíblicos e diversas obras de poesia russa e japonesa. Uma das suas últimas antologias, *Crisantempo* (1998), inclui tanto transcrições de poetas israelenses contemporâneos como poemas astecas. Nos seus últimos anos, de Campos inclusive começou o intento de traduzir hieroglíficos egípcios. Os “cantos paralelos” das poesias hispano-americanas, porém, ocupam, já pelo desafio de distinguir e diferenciar e respectivo “intracódigo” nas duas línguas vizinhas, um espaço especial na obra tradutória polifacética do paulistano. O “fervor” de transcrever não abandonou o poeta até o final da sua vida: em 2003, já internado no hospital do qual já não iria mais sair, ele propôs a Augusto, seu *irmão siamesmo*, transcrever juntos a *Divina Commedia* por telefone, um projeto que teve de ficar inacabado, devido à morte de Haroldo de Campos em agosto de 2003 (Campos, A. de 2005: 31-32).

Nos anos 60, os poetas concretos começaram a desenvolver e seguir interesses particulares na sua obra poética e crítica. Enquanto Augusto concentrou-se mais no aspecto da intermedialidade e Décio começou a interessar-se pelas tecnologias da informação e comunicação, assim como pelo desenho industrial, a atenção de Haroldo foi dirigida ao

conceito da *Weltliteratur* (Perrone 1996: 47). E é justo aqui que quero começar as minhas reflexões.

Literaturas menores e o barroco como ponto de partida da literatura latino-americana

Partindo da ideia da destruição, isto é “desconstrução” (Campos 1999: 107) da Torre de Babel, Haroldo de Campos formula em relação à multiplicidade de nações e línguas:

Uma segunda – e mais específica – conjunção dilemática se põe quando se consideram, na perspectiva da *Weltliteratur* vista como programa da Literatura Comparada, o caso das literaturas ditas “menores”, “dependentes” ou “periféricas”: as dos pequenos países de línguas sem trânsito universal (como a tcheca ou a húngara, por exemplo); as dos países “subdesenvolvidos” ou “periféricos”, em especial as daqueles cuja expressão linguística procede da língua das metrópoles coloniais (o português e o espanhol na Ibero-América, por exemplo). (*idem*: 108)

Neste contexto, crítica, como se sabe, a obra mais fundamental da história da literatura brasileira, a *Formação da Literatura Brasileira* de Antonio Candido, de 1959. A crítica de Haroldo baseia-se sobretudo em dois fatores: primeiro que Candido veja o “marco inicial” (Ibid.) da formação da literatura brasileira no arcadismo pré-romântico de meados de 1750 e entenda seu momento de apogeu no “classicismo nacional” de Machado de Assis. Aqui, refere-se também à “visión lineal-evolutiva” (Ibid.) que Candido adota na sua historiografia literária do Brasil.

A segunda crítica relaciona-se à seguinte declaração de Candido:

A nossa literatura é galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musas. (Candido 2013: 11)

Através do poeta e professor baiano João Carlos Teixeira Gomes, Haroldo refuta a tese de que a literatura brasileira “proceda de uma ‘árvore menor’, a portuguesa”:

“... até porque, em seu melhor momento do período colonial (...), a real vinculação de nossos escritores era com a Espanha barroca e não com Portugal”, ou seja, “com a exuberante literatura do segundo ‘Siglo de Oro’ castelhano”, em especial com Gôngora e Quevedo, mestres comuns de nosso

singularíssimo Gregório de Mattos e Guerra, o *Boca do Inferno*, e do mordente satírico peruano Juan del Valle Caviedes, *El Diente del Parnaso*, embora o primeiro escrevesse em português (mosqueado, por vezes, de voluntários castelhanismos) e o segundo no espanhol da metrópole. (Campos 1999: 110)

Nesse contexto, o autor critica a ideia de que um país subdesenvolvido economicamente o seja também em relação à sua cultura, e retoma no seu ensaio *Da razão antropofágica* as reflexões críticas do poeta mexicano Octavio Paz (“Invención, Subdesarrollo, Modernidad”):

Pero la palabra ‘subdesarrollo’ pertenece a la economía y es un eufemismo de las Naciones Unidas para designar a las naciones atrasadas, con un bajo nivel de vida, sin industria o con una industria incipiente. La noción ‘subdesarrollo’ es una excrecencia de la idea de progreso económico y social. Aparte de que me repugna reducir la pluralidad de civilizaciones y el destino mismo del hombre a un solo modelo: la sociedad industrial, dudo que la relación entre prosperidad económica y excelencia artística sea la de causa y efecto. No se puede llamar ‘subdesarrollados’ a Kavafis, Borges, Unamuno, Reyes, a pesar de la situación marginal de Grecia, España y América Latina. La prisa por ‘desarrollarse’, por lo demás, me hace pensar en una desenfadada carrera para llegar más pronto que los otros al infierno. (Citado em Campos 2010a: 234).

A literatura brasileira então, assim define Haroldo no seu ensaio de 1981, nasceu por debaixo do signo do barroco. Aqui deve-se entender metaforicamente a ideia de nascimento, pois o conceito de origem não se relaciona a uma noção de gênese ou a um processo de geração caracterizado por um começo, um meio, e um fim:

Toda questão logocêntrica da origem, na literatura brasileira [...] esbarra num obstáculo historiográfico: o Barroco. Direi que o Barroco, para nós, é a não-origem, porque é a não-infância. Nossas literaturas, emergindo com o Barroco, não tiveram infância (infans: o que não fala). Nunca foram afásicas. Já nasceram adultas (como certos heróis mitológicos) e falando um código universal extremamente elaborado: o código retórico barroco [...]. Articular-se como diferença em relação a esta panóplia de universalia, eis o nosso “nascer” como literatura: uma sorte de partenogênese sem ovo ontológico (vale dizer: a diferença como origem ou o ovo de Colombo...)” (*idem*: 239-240)

Evidentemente, o barroco é, para ele, o ponto de partida para repensar a História Literária do Brasil, e não apenas do Brasil, mas de toda a América Latina.

A figura chave das considerações teóricas do autor sobre as supostas “origens” da literatura brasileira, é, sem dúvida, a do poeta baiano Gregório de Mattos (1636-1696) visto por ele como o primeiro antropófago, pois Haroldo problematiza a dicotomia entre o universal e o particular através do conceito da Antropofagia Cultural de Oswald de Andrade (Maciel 1998: 225) e, conseqüentemente, entende a leitura como um processo de

devoração crítica, do legado cultural universal [...] segundo o ponto de vista desabusado do ‘mau selvagem, devorador de brancos, antropófago. [...] Todo passado que nos é ‘outro’ merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado. Com esta especificação elucidativa: o canibal era um ‘polemista’ (do grego *pólemos* = luta, combate), mas também um ‘antologista’: só devorava os inimigos que considerava bravos, para deles tirar proteína e tutano para o robustecimento e a renovação de suas próprias forças naturais. (Campos 2010a: 234f.)

Isso vale especialmente para o concretista Haroldo de Campos que, como sabemos, era um antropófago muito faminto. Ainda assim, ele devorou e digeriu só o que ele julgava digno da sua atenção, não unicamente em relação às suas transcrições, senão também a sua própria obra poética que se caracteriza por uma rede infinitamente densa de referências intertextuais.

O trato criativo com a própria língua materna transcriando outras literaturas nacionais deveria contribuir também a uma forma de “brasilianização” (Knauth 2009: 464), no sentido de uma apropriação ou “devoração crítica” dos textos traduzidos. A familiaridade com diferentes literaturas nacionais é um fator que teve, portanto, repercussões essenciais na sua própria obra.

Haroldo e as literaturas hispânicas

Vista a importância da tradição literária castelhana na formação da literatura brasileira e os diversos paralelos no desenvolvimento das literaturas latino-americanas, não surpreende o fato de que o poeta poliglota tinha um interesse especial nas literaturas hispânicas e, sobretudo, hispano-americanas.² Haroldo manteve contatos com mais de vinte

autores contemporâneos (Andrade, G. 2010: 151), entre eles Emir Rodríguez Monegal, Severo Sarduy, Octavio Paz, Nicanor Parra e Julio Cortázar. Além de numerosas transcrições de autores e principalmente de poetas hispano-americanos, é especialmente na sua obra crítica onde inclui continuamente reflexões sobre as literaturas hispânicas e seus autores. No ensaio “Portugués y español: Dialogismo necesario”, publicado em 1997 na revista *Cuadernos Hispanoamericanos*, de Campos destaca as relações literárias entre as duas línguas, focando, sobretudo, os lusófonos, cuja obra interage com obras de língua espanhola. Começando por Afonso X, o Sábio, e as *Cantigas de Santa Maria*, passa pelos autores barrocos (Gregório de Mattos, Botelho de Oliveira), o romanticismo (Sousândrade), o simbolismo (Fontoura Xavier) e o modernismo (Ronald de Carvalho, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto) até chegar aos seus próprios contatos e diálogos com a literatura em língua castelhana, tanto hispano-americana como espanhola. Realça, nesse contexto, a prematura familiarização com as literaturas hispânicas:

Desde mis tiempos de estudiante en la secundaria, me familiaricé con la lengua y la literatura españolas, cuyo estudio, en mi época, era obligatorio (disciplina curricular, con un año –dos semestres- de duración). A través del *Manual de Espanhol (Gramática, Historia, Antología)*, de Idel Becker, publicado en 1945 por la Editora Nacional, São Paulo, estudié castellano y pude tomar contacto con la literatura española, desde las primeras manifestaciones (mester de juglaría y clerecía) hasta la generación del 98 (inclusive) y con la hispanoamericana, de la colonia hasta los contemporáneos. En la *Antología* estaban representados desde el *Mío Cid*, pasando por renacentistas, barrocos y románticos, hasta contemporáneos como Juan Ramón, Antonio Machado y García Lorca; de Garcilaso, el Inca, y Sor Juana, hasta José Martí, Darío, Lugones, Alfonso Reyes y Gabriela Mistral. Así que cuando comencé mis actividades literarias [...], poetas como Góngora y Quevedo, Darío, Lugones, Neruda, Nicolás Guillén, Vallejo, o bien Lorca, Machado, Jiménez, Cernuda, Jorge Guillén, Alberti, Larrea, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, fueron leídos por mí con la misma avidez con que leí a los poetas portugueses y brasileños del pasado y del presente. (Campos 1997: 9s)

Depois de destacar seus muitos contatos e diálogos criativos procurados por ele tanto na América Hispânica como na Espanha, ele lamenta, no final do artigo, a escassa atenção que o mundo hispânico atribuiu e atribui às literaturas escritas em língua portuguesa:

Concluyo diciendo que, en mi experiencia de escritor brasileño profundamente interesado, desde mis años de formación, por la literatura de lengua española, lo que más lamento es la falta de penetración del portugués y de la literatura brasileña en los países de habla hispánica. Ni en Madrid ni en Buenos Aires, ni en Ciudad de México, por ejemplo, hay librerías que mantengan un sector dedicado a los libros en portugués. En Brasil, sobre todo en São Paulo [sic], pero también en Río y en otras capitales, desde que inicié mi carrera literaria en la década de los 50, el acceso a publicaciones en español siempre fue muy fácil, incluso en librerías no especializadas [...]. Por otro lado, la lectura de obras en español, incluso después de la abolición de la obligatoriedad del estudio de ese idioma en el currículo secundario, fue y continúa siendo un hecho rutinario en lo que atañe a profesores, escritores y estudiantes universitarios brasileños. Actualmente está siendo restaurada la inclusión del castellano en la enseñanza de segundo grado. Son numerosos los departamentos de universidades que se dedican a la lengua y literaturas hispánicas. [...] Que algún día se pueda decir algo semejante en relación al mundo de habla española, es algo que auguro para el próximo milenio, que se aproxima bajo el signo, cada vez más incisivo, del diálogo planetario y transcultural. Un diálogo que –espero– no excluya sino que incluya la diferencia en la combinatoria de la pluralidad. (Ibid.: 13s.)

Com sua obra tradutória e crítica, o próprio Haroldo de Campos contribuiu de forma decisiva à circulação das obras poéticas e críticas de autores hispano-americanos no Brasil, e inspirou, da mesma forma, vários diálogos criativos. No livro *O segundo arco-íris branco*, publicado postumamente (2010) e organizado por sua esposa Carmen Arruda Campos e Thelma Médici Nóbrega, foram reunidos no capítulo “Domínio hispano-americano e espanhol” os principais ensaios críticos sobre os autores de língua castelhana. Além de *Transblanco* serão a base das nossas reflexões em que vamos focar *i punti luminosi* (Pound, em Campos 2010b: 195) nos diálogos criativos entre o poeta brasileiro e Octavio Paz, Severo Sarduy e Julio Cortázar.

Blanco, Branco, Transblanco: Haroldo de Campos e Octavio Paz

Os pontos de interesse que tinham em comum Haroldo de Campos e Octavio Paz, eram, evidentemente, numerosos e abarcam desde o interesse pelo barroco como referência à modernidade estética latino-americana (Maciel 1998: 225), a pergunta pela

concepção da poesia moderna, a tradução e, relacionado a todos os temas mencionados, a questão do universal e do nacional nas culturas latino-americanas.

O contato entre o brasileiro e o mexicano estabeleceu-se em 1968 através do jurista brasileiro Celso Lafer que pediu a de Campos a tradução de alguns poemas de Paz. Junto com a primeira carta que data do 24 de fevereiro de 1968, Haroldo de Campos manda-lhe a *Antologia noigandres* e um exemplar da *Teoria da poesia concreta* ao poeta mexicano, e tenta detectar afinidades entre a poesia concreta brasileira e as reflexões de Paz no capítulo final de *El arco y la lira* (1956), “Los signos en rotación”. Pede-lhe, além disso, dois esclarecimentos acerca do vocabulário usado nos poemas “Las palabras” (*Libertad bajo palabra*, 1960) e “Animación” (*Piedras sueltas*, “Lección de cosas”, 1955).³ Paz responde nem três semanas depois, desde Nova Delhi, e comenta em relação ao movimento da poesia concreta no Brasil:

Infelizmente, conheço de maneira imperfeita o movimento brasileiro. É uma vergonha mas é assim: tive de passar pelo inglês para conhecê-los. Vou contar-lhe uma anedota para ilustrar essa situação: em 1959, conversando com Cummings em Nova York [...] mencionou-me com entusiasmo um grupo de jovens poetas brasileiros; quatro anos mais tarde, ao inteirar-me com maior demora do movimento da poesia concreta, identifiquei os poetas a que aludia a vaga menção de Cummings: Haroldo e Augusto de Campos, Pignatari, Dias Pino, Pinto, Xisto, Lino Grünwald, Braga, Azeredo... Lamentável ignorância de minha parte, sobretudo se se pensa que foram os senhores os iniciadores do movimento e, com Max Bense, aqueles que formularam suas perspectivas com maior rigor teórico. [...] Num dos textos que incluo em *Corriente alterna*, ao tratar da situação da poesia na América Latina, digo de passagem: “A única vanguarda autêntica está no Brasil: a poesia concreta.” [...] Muito poucas obras de poesia, nos últimos anos, me deram a alegria e as surpresas que encontrei nos poemas seus, de Augusto de Campos, Décio Pignatari e de seus demais amigos. (Paz/Campos 1994: 98-99)

É o começo de um frutífero diálogo entre os dois poetas cujo primeiro encontro pessoal acontece em Paris, no ano 1969. Em 1978, publica-se pela primeira vez o fragmento inicial das *galáxias* junto com uma entrevista com Haroldo de Campos na revista mexicana *Vuelta*, fundada por Paz dois anos antes (*idem*: 118).

No mesmo ano, o poeta brasileiro comunica-lhe o seu interesse em transcriber *Blanco*, o famoso poema de Paz de 1966. A respectiva carta não está incluída na correspondência

em *Transblanco*, mas sim a carta com a reação de Paz do 17 de junho de 1978: “Comove-me sua idéia de traduzir ‘Blanco’ e de publicá-lo acompanhado de nossa correspondência de 1968 e de alguns textos mais” (Ibid.: 115). Três anos mais tarde, finalizado o projeto, em uma carta do 9 de fevereiro de 1981, Haroldo de Campos escreve, entusiasmadamente:

Finalmente o tenho, no meu português brasileiro – transcripturado/transcapturado (quase...quiza? minha hýbris, minha pena...) o seu mexicastelhanochamejante “Blanco”. Três anos, quase, depois do meu primeiro projeto (em minhas mãos, p. ex., uma carta datada de 12 de julho 78, na qual falo da dificuldade do título, e me decido – *via* Pound *via* Cavalcanti – por “Branco”, para preservar em minha língua a força do branco...). Primeiro pro-jeto: gesto trans-la-tício: ponte (mental: de vidro, ar, que buscava – in-vocava – sua concreção: *le vocable est ma fable/mon sable*). (*idem*: 119)

A resposta de Octavio Paz (que inclui observações e comentários sobre algumas passagens isoladas) não é menos entusiasmada:

Li e reli sua admirável tradução. Estou de fato comovido. Não só é muito fiel mais, ainda, por vezes, o texto português é melhor e mais conciso do que o espanhol. Você conseguiu recriar não só o sentido do poema, mas também o movimento. Quanto ao ritmo, que é o mais difícil de traduzir, o grande obstáculo com que nos defrontamos nós todos, tradutores de poesia: até onde posso julgar, parece-me que você conseguiu reproduzir a polimetria do original. Também é notável – outra proeza – que você tenha encontrado as equivalências das aliterações, paranomásias e outros ecos verbais. (*idem*: 121)

Como já vimos antes, Haroldo de Campos via o processo da tradução ou transcrição poética como uma atividade crítica. Traduziu vários autores de importância mundial como Homero, Dante, Goethe, Mallarmé, Joyce e Pound, mas podemos dizer que o projeto de *Transblanco* (1986/1994) realmente destaca-se entre suas numerosas transcrições de poesia. O excepcional afã que Haroldo investiu no projeto só se pode interpretar como prova da sua grande admiração pela obra do poeta mexicano, justificando a eleição do seu objeto de estudos da seguinte maneira:

Nesse poema longo, de 1966, vi a culminação de sua poesia (sem prejuízo da importância que tem o percurso poético de Paz antes e depois desse texto-limite. Blanco, por um lado, representava a retomada da tradição mallarmaica na poesia hispano-americana (do Vallejo de *Trilce*, do Huidobro de

Altazor, do Gironde de *En la masmédula*); por outro, a superação do dispositivo retórico tardo-nerudiano, da poesia enquanto espontaneísmo inspirado, em prol de uma poesia crítica, que resgata a metáfora de sua fácil carnadura discursiva e a repensa em termos de combinatória lúdica e dinamismo estrutural. (Campos 1994: 185)

O livro-projeto⁴ inclui, além do poema original e a transcrição do brasileiro, titulada *Branca*, a correspondência completa dos dois poetas escrita entre os anos 1968 e 1981, um prefácio de Emir Rodríguez Monegal, um ensaio de Julio Ortega, outros poemas de *Libertad bajo palabra* e *Petrificada Petrificante* (em *Vuelta*, 1971/1976) traduzidos por Haroldo e muitos outros textos e notas que revelam e justificam, por parte de Haroldo, o processo da tradução: daí o título do livro, *Transblanco. Em torno a Blanco de Octavio Paz*.

Os dois poetas, através de suas muitas afinidades temáticas, foram responsáveis pela divulgação da obra um do outro no Brasil e no México. O papel de Haroldo como tradutor de poemas e de parte da obra ensaística de Octavio Paz foi fundamental, pois estimulou a circulação de sua obra no Brasil, já que suas traduções foram as primeiras publicações do poeta mexicano em português (Andrade, G. 2010: 161f.).

Diálogos neobarrocos: Haroldo de Campos e Severo Sarduy

Outro escritor-poeta-crítico-pintor que despertou o interesse de Haroldo de Campos nos anos sessenta foi o cubano Severo Sarduy quem conheceu em uma reunião do *Pen Club* em Nova York em 1966, onde de Campos participou da mesa redonda “Papel del escritor en América Latina”, com Emir Rodríguez Monegal e Nicanor Parra (Andrade, G. 2006: 46s.). Foi uma das ocasiões, em que o poeta brasileiro lamentou a recíproca ignorância entre os intelectuais brasileiros e hispano-americanos:

Por razones que ahora no puedo precisar, las comunicaciones entre el Brasil y los otros países latino-americanos no son buenas. Nuestras respectivas literaturas se ignoran. Sólo algunos intelectuales brasileños conocen, por ejemplo, la obra de un escritor tan importante como Borges; un grupo aún menos extenso conoce a Julio Cortázar, y para hablar de un autor de gran trascendencia en las primeras décadas de este siglo, prácticamente sólo algunos poetas brasileños de vanguardia conocen la existencia

de Vicente Huidobro. *Lo mismo pasa en el resto de América Latina con las letras brasileñas*. (Citado em: Andrade, G. 2010: 151s.)

No caso de Severo Sarduy, de Campos levou, definitivamente, a uma maior divulgação da obra do cubano no Brasil. Discutiu e analisou a obra de Sarduy, em especial a novela *De donde son los cantantes* de 1967, nos ensaios “Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana”⁵ e em “Três (re)inscrições para Severo Sarduy”,⁶ onde refere-se a Sarduy “como um dos mais significativos representantes do ‘neobarroquismo’” (Campos 2010c: 63). Deve-se notar nesse contexto que foi o poeta brasileiro e não Sarduy quem usou o termo “neobarroco” por primeira vez no seu ensaio “a obra de arte aberta” de 1955:⁷

Pierre Boulez, em conversa com Décio Pignatari, manifestou o seu desinteresse pela obra de arte “perfeita”, “clássica”, do “tipo diamante”, e enunciou a sua concepção da *obra de arte aberta*, como um “barroco moderno”. Talvez esse neobarroco, que poderá corresponder intrinsecamente às necessidades culturmorfológicas da expressão artística contemporânea, atemorize, por sua simples evocação, os espíritos remansosos, que amam a fixidez das soluções convencionadas. (Campos 2006: 53)

Sarduy, por outro lado, comenta a poesia concreta, *galáxias* (1963-1976/1984) e o barroco haroldiano no ensaio “Rumo à concretude” (incluído em *Signantia quase coelum/Signância quase céu*, 1979), contrapondo-o ao barroco lezamesco:

Esta longa digressão foi-me necessária para criar uma oposição: se a tríade *imagem/fixidez/hipérbole* sustenta o barroco lezamesco, o reverso e o complemento desse zênite encontra-se na concreção de Haroldo de Campos: não a *imagem*, porém a *metáfora*, a densidade metafórica como substância do poema; não a *fixidez*, porém a *mobilidade*, a fuga dos signos, sua rotação e expansão na página; não a *hipérbole*, porém a *parábola*, com suas ressonâncias mitológicas e bíblicas. (Sarduy 1979: 120)

Especialmente a obra poliglota *galáxias* desperta o interesse do escritor cubano que relaciona os cinquenta fragmentos com sua própria poética do neobarroco:

La otra teoría cosmológica actual, mucho más derridiana, considera que no hubo big bang, que no hay origen, simplemente que a partir de nada se crea continuamente en el espacio el hidrógeno y a partir de allí todo sigue sucediendo. La única retombée textual posible de esto [...] es tu libro de ensayos: galaxia en que no hay centro, ni siquiera por su ausencia, sino a cada línea una creación fonética autónoma a partir de nada. No se trata pues de un universo en expansión a partir de un big bang inicial, [...] sino de un universo en estabilidad a creación autónoma constante, sin origen y a partir de nada, cuyo soporte funcional es la diferencia y cuyo motor la repetición. (em Campos 2004)⁸

A base da obra crítica de Sarduy sobre o neobarroco é a suposição de uma solidariedade epistemológica entre a figura geométrica e a figura retórica que aplica à cosmologia e à arte. O descobrimento do astrônomo Johannes Kepler que os planetas não se movem em círculos, senão em elipses ao redor de dois centros, o sol e o seu próprio foco, reflete-se, segundo Sarduy, na visão do mundo dos séculos XVII e XVIII. A descentralização ou duplicação significa uma perda da ordem, mas ainda não uma dissolução completa da harmonia. Esta dissolução reflete-se, mais de dois séculos depois, no neobarroco, caracterizado por uma ruptura da homogeneidade e a perda do *logos* como ponto de referência. Nesse contexto, Sarduy refere-se à teoria do *Big Bang*, fundada por George Lemaître em 1927, como ilustração: o modelo cosmológico predominante explica a gênese do universo como consequência da expansão de um átomo primitivo. A expansão das galáxias, em continuação, a fragmentação de uma unidade já não existente e a ausência do centro refletem-se, segundo Sarduy, na literatura e na arte neobarrocas. Além da teoria do *Big Bang*, o autor refer-se também à teoria *Steady State* que parte da ideia de que a matéria é criada constantemente, sem começo nem fim. É essa teoria que Sarduy vê refletida nos fragmentos poéticos de Haroldo de Campos: *galáxias* parece ser uma obra paradigmática, considerando as reflexões teóricas e as características que Sarduy atribui ao barroco moderno. E se bem é verdade que tem como ponto de referência sobretudo a obra do seu mestre Lezama Lima, é interessante ter em conta que começa escrever sobre o neobarroco a começos dos anos 70, quando já conhecia os fragmentos galácticos de Haroldo de Campos. De fato, ele menciona as *galáxias* no seu primeiro estudo sobre o barroco e o neobarroco, *El barroco y el neobarroco*, de 1972, em relação à intratextualidade como elemento da paródia:

El cromatismo, el cortante juego de texturas del portugués, que exploró el poeta gongorino Gregório de Matos, han servido de base para los mosaicos fonéticos de *Livro dde ensaios-Galáxias* de Haroldo de Campos, aliteraciones que se extienden en páginas móviles y que no remiten más que a si mismas, tan endeble es la “vértebra semántica” que las une [...]. (Sarduy 2011: 27)

Haroldo de Campos, como vimos antes, considera a tradução uma das formas privilegiadas da leitura crítica e foi também um método para se aproximar à obra de Sarduy. Começou a transcriber, junto a Jorge Schwartz, a novela *De donde son los cantantes* sob o título *Cantando seus males espantam*, mas o projeto ficou inacabado. Ao mesmo tempo, foi iniciativa do poeta brasileiro publicar os ensaios de Sarduy em português, reunidos sob o título *Escrito sobre um corpo* de 1979 que continua sendo a única tradução da obra ensaística de Sarduy no Brasil (Andrade, G 2010: 163). Despede-se do amigo cubano no “poema-tombeau” (Andrade, A. 2011: 288) “para um tombeau de severo sarduy” (publicado na antologia *Crisantempo*, de 1998), evocando temas e aspetos como os romances de Sarduy, seu exílio na França, a homossexualidade, o travestismo e o barroco, o budismo e, evidentemente, a morte do “colibri dançarino” (Campos 2004a: 114).

“Lucas, sus sonetos”: Haroldo de Campos e Julio Cortázar

Também em relação ao argentino Julio Cortázar, quem encontra pessoalmente pela primeira vez também em Paris, no ano 1969 (Andrade, G. 2010: 155), Haroldo de Campos desempenhou um papel pioneiro, pois escreveu no Brasil o primeiro ensaio crítico sobre *Rayuela* (1963) intitulado “O jogo da amarelinha” que publica em 1967 (*Correio da Manhã*). Manda este ensaio para Cortázar junto com alguns exemplares da sua revista *Invenção* e começa, assim, um diálogo frutífero que durará até a morte do escritor argentino em 1984. Comenta em um ensaio sobre a obra do argentino:

Não creio que seja indiferente o fato de um escritor brasileiro ter sido convidado para enunciar estas palavras liminares num volume dedicado a *Rayuela* de Julio Cortázar. Nossos países, Argentina e Brasil, tão próximos geograficamente, têm sido parques em relacionamentos literários. [...] Meu encontro com Julio Cortázar não se deveu a um acaso de percurso, nem a uma dispersa curiosidade intelectual. Foi a consequência natural, objetiva, da ótica reguladora de meu modo de pensar a literatura ibero-americana e sua inserção no mundo. [...] os anos 1960 foram para mim especialmente

significativos em termos de literatura de língua espanhola: revelaram-me, sucessivamente, *Rayuela* (1963), de Cortázar, e *Paradiso* (1966), de Lezama Lima, dois momentos de culminação, não apenas no âmbito da literatura da América Latina, mas no que se refere à própria inscrição das letras de Nossa América – daquela *prosa do Novo Mundo*, de que Hegel não cogitou –, no plano ecumênico da *Weltliteratur* (um conceito tão caro a Goethe como ao Marx do *Manifest der Kommunistischen Partei...*). No caso de *Rayuela*, o engenho construtivista/desconstrutivista (de raiz borgeana) armando, na circunstância do exílio, um jogo metafísico-irônico dos encontros e desencontros da condição humana; [...]. (Campos 2010d: 119s)

Descreve, neste contexto, o romance de Cortázar como um exemplo particular do que ele mesmo chamou de “obra de arte aberta”, o ensaio já mencionado antes, de 1955, em que antecipa algumas das ideias que Umberto Eco formulará na sua famosa obra *Opera aperta* dez anos mais tarde (Ibid.: 122). Depois de mandar o seu comentário crítico para Cortázar,

o autor de *Rayuela* nos transmitia, a mim e aos companheiros de *Invenção*, uma solidária mensagem, que nos tocou fundo: “Me parece admirable que en el Brasil se viva tan intensamente una gran tentativa de incendiar el mundo de otra manera que como quisieran incendiarlo los amos de la Bomba. Estoy con ustedes, quiero ser como ustedes.” (*idem*: 125).

Também no caso de Cortázar, Haroldo dedicou-se à tradução de vários poemas e queremos apresentar aqui só um exemplo que recebeu uma forma de agradecimento muito especial por parte do autor argentino: o *Zipper sonnet*, um poema em forma de soneto que é legível de cima para baixo ou vice-versa. Sob o título “Álibi para uma contraversão”, Haroldo publica na revista *Através* em 1978 alguns comentários sobre sua tradução e, junto ao texto original, sua versão brasilianizada (Andrade, G. 2010: 156). Aqui vemos novamente quanto lhe importa apresentar seus argumentos e justificações de sua forma de transcriber para revelar o processo aos leitores. De fato, os comentários passam a formar, assim, parte da obra. Ao receber a tradução e as reflexões de Haroldo, Cortázar o converte em uma personagem de *Un tal Lucas* (1979). No capítulo “Lucas, sus sonetos” conta sobre Lucas, um “alter-ego” do próprio Cortázar, que escreve o *Zipper sonnet* e justo quando este se convence a si mesmo de que ficou bom o poema, lhe chega a tradução ao português do seu

fictício amigo Haroldo de Campos de São Paulo e a versão dele lhe parece muito melhor. Comenta Haroldo de Campos sobre a inserção da sua transcrição no conto:

E ali estão, nesse livro, conjugados, em espanhol e português, nossas línguas irmãs, o soneto original e seu duplo (cúmplice e transgressor) dialogando no espaço lúdico da página cortazariana, signo fraterno – e amigavelmente irônico – de um compartilhado prazer escritural... (Campos 2010d: 125)

Também foi publicada, por iniciativa de Haroldo, uma coletânea dos ensaios críticos de Cortázar no Brasil, *Valise de cronópio*.

Conclusão/Fechando o zipper

Para concluir muito brevemente: pode-se dizer, sem dúvida, que em sua tríplice função de poeta, crítico e tradutor, Haroldo de Campos converteu-se em um dos transculturadores mais importantes do século XX. Cabe destacar aqui que foi quase sempre ele quem procurou o contato com os intelectuais contemporâneos e também ele quem cultivou esses contatos com muita euforia através de suas leituras críticas. A literatura hispano-americana recebeu certamente, neste contexto, um olhar muito particular do poeta que combateu, tanto na sua obra crítica como na sua obra criativa, a situação periférica das literaturas latino-americanas, como também a recíproco desconhecimento entre a América Hispânica e o Brasil.

Oferecemos apenas uma pequena seleção em relação ao “Domínio hispano-americano” do poeta, focando alguns momentos específicos, para mostrar a função catalisadora e inspiradora que Haroldo de Campos teve nos diálogos artísticos inter-americanos. Um dos muitos temas que, devido ao espaço limitado, teve que ficar fora das nossas considerações, seria, por exemplo, a questão do oriente na obra de cada um deles.

Por fim, deixaremos as últimas palavras a Julio Cortázar *alias* Lucas que captam, na nossa opinião, muito bem a personalidade e a essência da personagem que era Haroldo de Campos:

¿Verdad que funciona? ¿Verdad que es –que son- bello(s)?

Preguntas de esta índole hacía-se Lucas trepando y descolgándose a y de los catorce versos resbalantes y metamorfoseantes, cuando héte aquí que apenas había terminado de esponjarse satisfecho como toda gallina que ha puesto su huevo tras meritorio empujón retro-propulsor, desembarcó procedente de São Paulo su amigo Haroldo de Campos, a quien toda combinatoria semántica exalta a niveles tumultuosos, razón por la cual pocos días después Lucas vio con maravillada estupefacción su soneto vertido al portugués y considerablemente mejorado como podrá verificarse a continuación:

zipper sonnet

de cima abaixo ou já de baixo acima
este caminho é o mesmo em seu tropismo
simulacro de cimo frente o abismo
árvore que ora alteia ora declina

quem na dupla figura assim o imprima
será o poeta deste paroxismo
num desanoitecer de cataclismo
náufrago que na areia ao fim reclina

iludido a eludir o seu reflexo
contraventor da própria simetria
ao ramo de ouro erguendo o alterno braço

visionário a que o espelho empresta um nexos
refator contumaz desta poesia
de baixo acima o já de cima abaixo.

Bibliografia

- Andrade, Antonio (2011), “Diálogos e *Tombeaux*: H. de Campos, N. Perlongher e S. Sarduy”, *Gragoatá*, n. 31, 2. sem. 2011, Niterói: 287-297.
- Andrade, Gênese (2006), “Afinidades eletivas. Haroldo de Campos traduz os hispano-americanos”, *Caracol*, 1: 36-63.
- Andrade, Gênese (2010a), “‘Escrituras que brilham em plena noite’: Haroldo de Campos e a literatura hispano-americana”, in André Dick (org.), *Signâncias: reflexões sobre Haroldo de Campos*, São Paulo, Risco Editorial: 148-173.
- Campos, Augusto de (2005), “Haroldo, Irmão Siamesmo”, in Leda Tenório da Motta (org.), *Céu acima. Para um ‘tombeau’ de Haroldo de Campos*, São Paulo, Perspectiva: 29-32.
- Campos, Haroldo de (1994), “Reflexões sobre a transcrição de *Blanco*, de Octavio Paz, com um excuro sobre a teoria da tradução do poeta mexicano”, in Octavio Paz/Haroldo de Campos (1994), *Transblanco: em torno a Blanco de Octavio Paz*, São Paulo, Siciliano: 181-192.
- (1997), “Portugués y español: dialogismo necesario”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 570, diciembre 1997, Madrid: 7-14.
- (1999), “A literatura brasileira: uma literatura menor?”, *Actas do Congresso Internacional organizado por motivo dos vinte anos do português no ensino superior*, Departamento de Língua e Literatura Portuguesas da Faculdade de Letras da Universidade Eötvös Loránd de Budapeste: 107-115.
- (2004), *galáxias*, 2ª edição revista, Org. de Trajano Vieira, São Paulo, Ed. 34.
- (2004a), *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*, São Paulo, Perspectiva.
- (2006), “a obra de arte aberta”, in Augusto de Campos/Décio Pignatari/Haroldo de Campos, *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*, São Paulo, Ateliê Editorial: 49-53.

- (2010), “Da Tradução como Criação e como Crítica”, in *idem*, *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*, São Paulo, Editora Perspectiva S.A.: 31-48.
- (2010a), “Da Razão Antropofágica: Diálogo e Diferença na Cultura Brasileira”, in *idem*, *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*, São Paulo, Editora Perspectiva S.A.: 231-255.
- (2010b), “Ezra Pound: *I punti luminosi*”, in *idem*, *O segundo arco-íris branco*, São Paulo, Editora Iluminuras Ltda.: 191-203.
- (2010c), “Três (re)inscrições para Severo Sarduy”, in *idem*, *O segundo arco-íris branco*, São Paulo, Editora Iluminuras Ltda.: 63-74.
- (2010d), “Julio Cortázar”, in *idem*, *O segundo arco-íris branco*, São Paulo, Editora Iluminuras Ltda.: 119-133.
- (2013), “Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana”, in *idem*, *A ReOperação do texto*. Obra revista e ampliada, São Paulo, Editora Perspectiva S.A.: 161-198.
- Candido, Antonio (2013), *Formação da Literatura Brasileira..Momentos decisivos 1750-1880*. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul.
- Cortazar, Julio (1979), *Un tal Lucas*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Días, Valentín (2011), “Apostillas a *El barroco y el neobarroco*”, in Severo Sarduy, *El barroco y el neobarroco*. Apostillas por Valentín Díaz, Buenos Aires, El Cuenco de Plata.
- Knauth, K. Alfons (2009), “Tradução e criação plurilíngue na obra de Haroldo de Campos”, in Eduardo Coutinho (org.), *Discontinuities and Displacements: Studies in Comparative Literature*, Rio de Janeiro, Aeroplano: 464-473.
- Maciel, Maria Esther (1998), “América Latina reinventada: Octavio Paz e Haroldo de Campos”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIV, Núms. 182-183, Enero-Junio 1998: 219-228.
- Paz, Octavio / Campos, Haroldo de (1994), *Transblanco: em torno a Blanco de Octavio Paz*, São Paulo, Siciliano.

Perrone, Charles A. (1996), *Seven faces. Brazilian Poetry since Modernism*, Durham/London, Duke University Press.

Rodríguez Monegal, Emir (1994), "Blanco/Branco: Transblanco", in Octavio Paz/Haroldo de Campos (1994), *Transblanco: em torno a Blanco de Octavio Paz*, São Paulo, Siciliano: 13-19.

Sarduy, Severo (1979), "Rumo à concretude", in Haroldo de Campos, *Signantia quase coelum/Signância quase céu*, São Paulo, Ed. Perspectiva: 117-125.

-- (2011), *El barroco y el neobarroco*. Apostillas por Valentín Díaz, Buenos Aires, El Cuenco de Plata.

Jasmin Wrobel estudou Filologia Espanhola e Literatura Comparada na Ruhr-Universität Bochum, Alemanha. Atualmente, trabalha como assistente de pesquisa na área de Literaturas e Culturas Latinamericanas no Instituto de Estudos Latino-Americanos da Freie Universität Berlin, onde está realizando também o seu projeto de doutorado sobre Galáxias (1984) de Haroldo de Campos.

NOTAS

¹ Veja, neste contexto, o ensaio “Da Tradução como Criação e como Crítica” (Campos 2010: 31-48).

² Note-se aqui que uma pesquisa detalhada das relações de Haroldo de Campos com os autores hispano-americanos foi realizada, entre os anos 2006 e 2009, por Gênese Andrade, no projeto de pós-doutorado “Haroldo de Campos e os hispano-americanos”. Consultamos, para o presente estudo, os artigos “Afinidades eletivas. Haroldo de Campos traduz os hispano-americanos” (2006) e “‘Escrituras que brilham em plena noite’: Haroldo de Campos e a literatura hispano-americana” (2010).

³ Os poemas foram publicados, junto com outras transcrições de poesias de Paz, em *Constelação. Pequena Antologia* (1972).

⁴ Referimo-nos à segunda edição, ampliada, de 1994 que foi concebida como homenagem ao octogésimo aniversário de Octavio Paz. A edição foi acrescentada por três trabalhos posteriores de Eduardo Milán, Andrés Sánchez Robayna e Paulo Leminski; um ensaio de Haroldo de Campos sobre a poética da tradução concebida por Paz, outro sobre o poema “A guerra da dríade ou volta a ser eucalipto”, de *Árbol adentro* (1987), incluindo a recriação do poema, por parte de Haroldo; dois “Poemas para um espectáculo de ‘laser”, e, por fim, uma “Conversa sobre Octavio Paz” entre Celso Lafer e Haroldo de Campos, sobre a poética do mexicano.

⁵ Publicado originalmente, em castelhano, em César Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su Literatura*, Cidade do México: Unesco, 1972.

⁶ Publicado originalmente, com o mesmo título, como volume da Coleção Memo, São Paulo: Memorial da América Latina, 1995.

⁷ Valentín Díaz, nas “Apostillas a *El barroco y el neobarroco*”, de 2011, aponta:

Ahora bien, el ciclo del Neobarroco –en el que “El barroco y el neobarroco” ocupa un lugar central- se abre (en 1955) y se cierra (en 2002) [sic] con otro autor: Haroldo de Campos. Si bien la noción comienza a aparecer de un modo disperso desde fines del siglo XIX, 1955 puede considerarse un momento inaugural, con la publicación de un texto breve, “A obra de arte aberta”, en el que el autor brasileño, de un modo más bien indirecto, le otorga nueva validez [...]. De todos modos, no debe perderse de vista que esta historia es la de un “secuestro”. Es también Haroldo de Campos quien plantea esta idea (en relación con la confirmación de la literatura brasileña), que sintetiza el modo en que el Barroco fue sancionado, borrado de la historia del arte y el pensamiento, desde su surgimiento y también a lo largo del siglo XX. Es este secuestro el que hace que toda historia del Barroco sea la historia de una recuperación. En el marco de esa historia del barroco, en 1972, Sarduy lanza el Neobarroco (sin saber, aparentemente, que estaba retomando a Haroldo de Campos) y “El barroco y el neobarroco” adquiere así un carácter de manifiesto definitivo. (Díaz 2011: 50s.)

⁸ Excerto da correspondência entre Haroldo de Campos e Severo Sarduy, publicado na capa da segunda edição de *galáxias*, na editorial editora34 (2004).

Imagem e escrita em Cortázar e Bioy Casares

Sonia Miceli

Universidade de Lisboa/ Centro de Estudos Comparatistas

Resumo: Neste artigo, ensaio uma leitura comparativa de “Diario para un cuento”, de Julio Cortázar, e “En memoria de Paulina”, de Adolfo Bioy Casares, partindo de umas sugestões deixadas pelo próprio Cortázar no conto da sua autoria, em que enceta um diálogo com a poética de Bioy. Em ambos os contos, merece destaque a relação entre palavra e imagem, pois a imagem, seja ela concreta ou mental, aparece para marcar momentos decisivos na narrativa.

Palavras-chave: Cortázar, Bioy Casares, imagem, escrita visual

Resumen: En este artículo hago una lectura comparativa de “Diario para un cuento” de Julio Cortázar y “En memoria de Paulina” de Adolfo Bioy Casares, empezando por algunas sugerencias dadas pelo mismo Cortázar en su cuento, en el que enceta un diálogo con la poética de Bioy. En ambos cuentos merece destaque la relación entre palabra e imagen, una vez que la palabra, ya sea concreta o mental, aparece para marcar momentos decisivos en la narrativa.

Palabras-clave: Cortázar, Bioy Casares, imagen, escritura visual

Introdução

Dos ilustres centenários latino-americanos que se celebraram em 2014, dois são argentinos: o de Julio Cortázar e o de Adolfo Bioy Casares. Se os dois nunca tiveram relações próximas, em parte devido a divergências políticas, sendo Bioy um conservador e Cortázar,

como é sabido, militante de esquerda, não deixa de ser curioso que, no seu último conto, “Diario para un cuento”, Cortázar resolva homenagear Bioy, dialogando com a poética do colega escritor, que, tal como ele, se dedicou amplamente à literatura fantástica.¹ É o próprio Cortázar que, no começo do conto, nos informa acerca das escassas relações que manteve com Bioy:

Quisiera ser Bioy porque siempre lo admiré como escritor y lo estimé como persona, aunque nuestras timideces respectivas no ayudaron a que llegáramos a ser amigos, aparte de otras razones de peso, entre ellas un océano temprana y literalmente tendido entre los dos. Sacando la cuenta lo mejor posible creo que Bioy y yo sólo nos hemos visto tres veces en esta vida. La primera en un banquete de la Cámara Argentina del Libro, al que tuve que asistir porque en los años cuarenta yo era el gerente de esa asociación, y en cuanto a él vaya a saber por qué, y en el curso del cual nos presentamos por encima de una fuente de raviolos, nos sonreímos con simpatía, y nuestra conversación se redujo a que en algún momento él me pidió que le pasara el salero. La segunda vez Bioy vino a mi casa en París y me sacó unas fotos cuya razón de ser se me escapa aunque no así el buen rato que pasamos hablando de Conrad, creo. La última vez fue simétrica y en Buenos Aires, yo fui a cenar a su casa y esa noche hablamos sobre todo de vampiros. (Cortázar 1996: 48)

Embora o desejo de identificação com Bioy deva ser lido, como ficará claro em seguida, em chave irônica, é difícil não ler essas linhas como um convite a pôr em relação as poéticas dos dois escritores. O meu propósito é, portanto, traçar uma ponte entre a escrita de Cortázar e a de Bioy Casares, inspirada na estética cortazariana da simetria imperfeita, que informa os contos do livro que vou tomar como ponto de partida, *Deshoras*. Para fazer isso, seguirei a trilha aberta pelo próprio Cortázar no já referido conto, que, além de encerrar o livro, constitui o último conto em absoluto do autor.

Deshoras compõe-se de oito narrativas, que se estruturam frequentemente a partir de repetições, duplos, espelhos, etc. Contudo, na maioria dos casos, as simetrias que se vão delineando não são perfeitas, havendo um elemento de perturbação, de rotura, que causa um curto-circuito na inteligibilidade. É o que acontece, por exemplo, no conto “Satarsa”, em que me deterei no fim deste trabalho, e em “Fin de etapa”. Neste último, a protagonista chega a um povoado pequeno e visita o museu de belas artes, onde está exposta uma

sequência de pinturas que retratam uma casa com uma mesa vazia. Ao sair do museu, encontra a casa que teria servido de modelo aos quadros, detectando apenas uma dissemelhança: enquanto no último quadro da série aparece uma mulher apoiada na mesa, aparentemente morta, a casa permanece vazia. A necessidade de atribuir um sentido à experiência vivida através do completamento das correspondências entre as pinturas e a realidade transparece pelos comentários do narrador:

Todo simétrico como siempre para ella, una nueva etapa dándose como réplica de la anterior (...). Y lo mismo hubiera debido ocurrir en el museo donde la repetición se había dado maniáticamente, cosa por cosa, mesa por mesa, hasta la rotura final insoportable, la excepción que había hecho estallar en un segundo ese perfecto acuerdo de algo que ya no entraba en nada, ni en la razón ni en la locura. Porque lo peor era buscar algo razonable en eso que desde el principio había tenido algo de delirio, de repetición idiota, y a la vez sentir como una náusea que sólo su cumplimiento total le hubiera devuelto una conformidad razonable, hubiera puesto esa locura del buen lado de su vida, lo hubiera alineado con las otras simetrías, con las otras etapas. (*idem*: 8-9)

O conto termina com o regresso da personagem à casa abandonada e a sugestão de que talvez encontre a morte ali, junto àquela mesa, numa trágica recomposição da simetria por ela tão almejada. No entanto, importa ressaltar que essa recomposição não acontece dentro dos limites do texto, mas sim apenas na forma de uma alusão ou insinuação. A proposta de uma estética da simetria imperfeita tem, portanto, como alicerce a um tempo a correspondência e a rotura, tendo que ser necessariamente equacionadas uma em função da outra. É a partir desta lógica que me proponho pensar Cortázar *com* Bioy (e não apenas Cortázar *e* Bioy), com o objetivo de descortinar alguns aspectos da poética de um a partir do – por certo nunca óbvio, nem linear – espelhamento na do outro,² à procura de encontros, mas também de desencontros.

Imagens confusas

“Diario para un cuento” tem um título que denuncia, desde logo, o seu carácter provisório, de um texto que constituiria nada mais que um conjunto de notas alinhavadas

em vista da redacção de um conto futuro.³ A referência a Bioy Casares aparece logo no primeiro parágrafo, datado de 2 de Fevereiro de 1982, que diz o seguinte:

A veces, cuando me va ganando como una cosquilla de cuento, ese sigiloso y creciente emplazamiento que me acerca poco a poco y rezongando a esta Olympia Traveller de Luxe (...), cuando cae la noche y pongo una hoja en blanco en el rodillo y enciendo un Gitane y me trato de estúpido (...), cuando ya no puedo hacer otra cosa que empezar un cuento como quisiera empezar éste, justamente entonces me gustaría ser Adolfo Bioy Casares. (*idem*: 48)

Este desejo de identificação deve-se ao facto de que, segundo o narrador, que diz querer escrever um conto sobre uma mulher chamada Anabel, “Bioy hubiera hablado de Anabel como yo seré incapaz de hacerlo, mostrándola desde cerca y hondo y a la vez guardando esa distancia, ese desasimiento que decide poner (...) entre algunos de sus personajes y el narrador” (*ibidem*). A dificuldade em distanciar-se da personagem e em falar dela “sin imitarla, es decir sin falsearla” (*idem*: 49) leva o narrador a adiar dia após dia o começo da narração, num jogo em que o narrador escreve “todo lo que de veras no es el cuento” (*ibidem*). Nesse jogo, entra uma citação de um poema de E. A. Poe e uma de Derrida, que o narrador decide traduzir, dizendo que “no tiene absolutamente nada que ver con todo esto pero que se le aplica lo mismo en una inexplicable relación analógica, como esas piedras semipreciosas cuyas facetas revelan paisajes identificables” (*ibidem*).

O excerto é tirado do livro *La verité en peinture*, precisamente da secção dedicada à noção de suplemento, o *parergon*, que literalmente significa “ornamento”. Esse conceito, que Derrida retira da *Crítica do Juízo*, designa algo que se encontra a um tempo fora e dentro da obra de arte, e que instala uma falha, uma ausência dentro dela, a qual se revela, em última instância, aquilo que a estrutura. Exemplos de *parerga* são, nas obras escritas, prólogos, notas, prefácios; nas obras plásticas, molduras, véus que cobrem estátuas, etc. O excerto em questão vem no seguimento de uma discussão sobre a natureza subjetiva ou objectiva da experiência estética, tal como descrita por Kant. No parágrafo anterior, Derrida apontara para o desinteresse como condição indispensável para a fruição estética, na medida em que a existência do objecto em nada influencia o gozo que a sua contemplação

provoca no sujeito. Nesse sentido, o filósofo fala em auto-afecção, posto que “rien d’existent (...) ne peut produire cet affect qui s’affecte donc lui-même de lui-même (...). Et pourtant le *se-plaire-à*, le à du *se-plaire* indique aussi que cette auto-affection sort immédiatement de son dedans: c’est une hétéro-affection pure” (Derrida 1978: 55), de maneira que “l’hétéro-affection la plus irréductible habite – intrinsèquement – l’auto-affection la plus close, voilà la «*grosse Schwierigkeit*» [a grande dificuldade]: elle ne tient pas à la confortable installation d’un couple sujet/objet” (*idem*: 56). Em suma, na experiência estética seria anulada a dicotomia sujeito/objecto e, em consequência disto, Derrida, traduzido pelo narrador cortazariano, diz:

No (me) queda casi nada: ni la cosa, ni su existencia, ni la mía, ni el puro objeto ni el puro sujeto, ningún interés de ninguna naturaleza por nada. Y sin embargo amo: no, es todavía demasiado, es todavía interesarse sin duda en la existencia. No amo pero me complazco en eso que no me interesa, por lo menos en eso que es igual que ame o no. Ese placer (...) es tan universalmente subjetivo (...) que solo puede venir de un puro afuera. Inasimilable. En último término, este placer que me doy o al cual más bien me doy, por el cual me doy, ni siquiera lo experimento, si experimentar quiere decir sentir (...). Placer cuya experiencia es imposible. (...) *yo* (yo, sujeto existente) no tengo jamás acceso a lo bello en tanto que tal. En tanto que existo no tengo jamás placer puro. (Cortázar 1996: 49)

Este excerto, e particularmente a frase inicial, torna-se o *leitmotif* do conto. Na entrada do dia seguinte, o narrador volta a reflectir sobre ele e chega à conclusão de que a analogia consiste na impossibilidade, no seu caso como no do sujeito derridiano, de aceder ao objecto da busca: o belo enquanto tal, num caso, Anabel, no outro. A angústia que o escritor sente “frente a la ausencia del cuento, frente a la nostalgia de la eficacia de Bioy” (*ibidem*) leva-o a elaborar um texto que será talvez resultado do resíduo de prazer de que Derrida fala no parágrafo que se segue ao excerto citado:⁴ embora não possa haver prazer puro, resta algum prazer, e é esse resíduo que causa o discurso, é esse resíduo que permite que haja um conto sobre Anabel. Um texto habitado, claro está, por presenças fantasmáticas,

porque hoy, después de tantos años, no me queda ni Anabel, ni la existencia de Anabel, ni mi existencia con relación a la suya, ni el puro objeto de Anabel, ni mi puro sujeto de entonces frente a Anabel (...), ni ningún interés de ninguna naturaleza por nada, puesto que todo eso se fue consumando *many and many years ago*, en un país que es hoy mi fantasma o yo el suyo, en un tiempo que hoy es como la ceniza de estos Gitanes acumulándose día a día. (*idem*: 50)

O conto parece responder, de certa forma, à lógica do *parergon* tal como a entende Derrida, já que as notas alinhavadas no diário se apresentam a um tempo como fundamento da narrativa e como seu elemento secundário.⁵ Com efeito, é numa nota,⁶ isto é, numa secção suplementar da *Crítica do Juízo* que Kant expõe os fundamentos da mesma, os quais vai buscar à *Crítica da Razão Pura*, e é justamente com base nesta constatação que Derrida desenvolve o seu argumento, que se resume essencialmente a dois pontos: por que razão os fundamentos de uma teoria – neste caso, acerca da experiência do belo – são expostos numa nota e não no corpo do texto? E como pode Kant fundar a analítica do belo nos conceitos da razão pura (qualidade, quantidade, relação e modalidade), sendo que a analítica do juízo, ao contrário da analítica da razão, exclui a lógica, não formulando um juízo de conhecimento (Derrida 1978: 80-81)? Essa operação não é justificada por Kant e, no entanto, a estrutura da analítica da razão pura acaba por tornar-se o centro da analítica do belo, precisamente no momento em que institui uma falha no âmago da estrutura que sustenta: o *parergon* surge num movimento que conecta o interior da obra com o seu exterior, ficando, portanto, a um tempo dentro e fora dela. É aquilo que a enquadra e que é, ao mesmo tempo, por ela enquadrado. Veremos daqui a pouco como esta ideia pode ser útil para a leitura dos contos que nos interessam.

Voltando a “Diario para un cuento”, a narrativa vai tomando forma, estimulada pelo achamento casual de uma fotografia de Anabel há muito tempo esquecida e pelo surgimento de memórias soltas que o narrador começa a articular. As dúvidas, todavia, mantêm-se: como contar, tantos anos depois, coisas que, na altura, o narrador não conseguira entender? Qual é ou qual seria o objectivo dessa hipótese de narrativa? O narrador justifica assim o seu empreendimento: “Pienso que lo hago por Anabel, finalmente quisiera escribir un cuento capaz de mostrármela de nuevo, algo en que ella misma se viera como no creo que

se haya visto en ese entonces. (...) Poder arrancar a Anabel de esa imagen confusa y manchada que me queda de ella (Cortázar 1996: 52)”. Tal propósito, porém, fracassa rapidamente, pois

Anabel hará (como lo hizo entonces sin saberlo, pobrecita) todo lo que pueda por dejarme solo delante de un espejo. Me basta releer este diario para sentir que ella no es más que una catalizadora que busca arrastrarme al fondo mismo de cada página que por eso no escribo, al centro del espejo donde hubiera querido verla a ella y en cambio aparece un traductor público nacional (...). (*idem*: 53)

Já perto do fim, o narrador conclui que “no me vale de nada ir juntando pedazos, que en definitiva no son de Anabel sino de mí, casi como si Anabel estuviera queriendo escribir un cuento y se acordara de mí” (*idem*: 61). O conto termina, assim, sem que o leitor saiba muito sobre Anabel e, sobretudo, sem que o próprio narrador alcance uma maior compreensão dela e dos acontecimentos que os envolveram, posto que os dois viveram sempre em mundos separados, que nem a ponte da escrita poderia, ainda que temporariamente, conectar.

Imagens mudas

Como construir, agora, uma ponte que nos leve até Bioy Casares, aqui evocado como modelo negativo – quer porque o conto não é escrito como Bioy supostamente o escreveria, quer porque essa evocação é feita em chave claramente irónica, sendo que o tipo de escrita perseguida pelo narrador é justa e deliberadamente a da encenação da sua impossibilidade? Para entrar em Bioy, escolhi um conto que articula algumas problemáticas semelhantes às de “Diario para un cuento” e que, ao mesmo tempo, nos pode ajudar a abordar a questão da imagem que me interessa tratar.

Estou a pensar no conto que abre *La trama celeste*, colectânea publicada em 1948, portanto mais de trinta anos antes do conto de Cortázar. Não se trata de buscar semelhanças, nem de ir à procura de elementos que desmintam ou corroborem a visão cortazariana de uma suposta eficácia narrativa de Bioy. Trata-se, antes, como referi na introdução, de pensar um *com* o outro, um pouco de acordo com a lógica analógica seguida

pelo narrador de “Diario para un cuento”, quando afirma que o texto de Derrida não tem nada a ver e, afinal, tem tudo.

“En memoria de Paulina” é o relato de uma história de amor fracassada, em que o narrador é abandonado pela mulher amada, a qual casa com um escritor que o antigo noivo, também ele escritor, lhe havia apresentado. Após a separação, o narrador parte para Londres e regressa a Buenos Aires só dois anos mais tarde. No mesmo dia da sua chegada, recebe em casa a visita de Paulina, que o deixa profundamente perturbado. No dia seguinte, descobre que Paulina tinha sido morta pelo marido dois anos antes, precisamente na véspera da ida do narrador para Londres, no seguimento dum encontro entre os ex-noivos, que provocara a reacção violenta do marido ciumento.

O momento central do conto é o encontro do narrador com Paulina, ou melhor, com o seu fantasma:

La emoción no me impidió, sin embargo, descubrir que Montero había contaminado la conversación de Paulina. Por momentos, cuando ella hablaba, yo tenía la ingrata impresión de oír a mi rival (...).

Con un esfuerzo pude sobreponerme. Miré el rostro, la sonrisa, los ojos. Ahí estaba Paulina, intrínseca y perfecta. Ahí no me la habían cambiado.

Entonces, mientras la contemplaba en la mercurial penumbra del espejo, rodeada por el marco de guirnaldas, de coronas y de ángeles negros, me pareció distinta. Fue como si descubriera otra versión de Paulina; como si la viera de un modo nuevo. (Bioy Casares 1990: 88-89)

Esta passagem é curiosa, na medida em que esboça três aspectos de Paulina ou, se quisermos, três variantes da mesma personagem, que confundem o narrador: a fala, contaminada pela linguagem do rival; o rosto imutável de uma Paulina intrínseca e perfeita; Paulina emoldurada pelo espelho, distinta, ainda que nem o leitor, nem o narrador possam entender em quê e porquê. É esta última imagem que o narrador escolhe evocar mais tarde, numa tentativa de interpretação dos acontecimentos que o deixa cada vez mais inquieto, ao descobrir elementos estranhos, como a presença de uma pequena estátua com forma de cavalinho que oferecera a Paulina dois anos antes, na noite em que esta conhecera Montero, mas que já não se encontrava nessa casa, pois ela a levara consigo. A estranheza causada pela presença desse objecto leva o narrador a examinar novamente essas memórias:

El espejo reapareció, rodeado de ángeles y de guirnaldas de madera, con Paulina en el centro y el caballito a la derecha. Yo no estaba seguro de que reflejara la habitación. Tal vez la reflejaba, pero de un modo vago y sumario. En cambio el caballito se encabritaba nítidamente en el estante de la biblioteca. La biblioteca abarcaba todo el fondo y en la oscuridad lateral rondaba un nuevo personaje, que no reconocí en el primer momento. Luego, con escaso interés, noté que ese personaje era yo. (*idem*: 91)

Só uma vez recebida a notícia da morte da amada, poderá o narrador resolver o enigma, chegando à conclusão de que o seu encontro com ela não tinha sido nada mais que a projecção das fantasias doentias do marido ciumento. Esta compreensão vem descartar outra explicação, a saber, que a Paulina morta teria voltado da tumba para perdoar o narrador e selar a reunião das suas almas, outrora unidas, conforme o narrador repete uma ou outra vez ao longo da narrativa, até chegar à conclusão de que tudo tinha sido uma atroz ilusão.

Nisto tudo, o que sobra de Paulina no texto? Na verdade, quase nada, uma vez que a desilusão final compromete todo o edifício construído pelo narrador, baseado no pressuposto da perfeita coincidência da sua alma com a de Paulina, que ele declara logo na abertura: “Veía (y aún hoy veo) la identificación con Paulina como la mejor posibilidad de mi ser” (*idem*: 79). O pressuposto dessa compreensão mútua é que ela seja muda: por isso, na rememoração que o narrador faz da aparição de Paulina, antes da terrível revelação, a escassez de diálogo entre os dois é interpretada positivamente: “Esa tarde era la culminación de nuestras vidas. Paulina lo había comprendido así. Yo mismo lo había comprendido. Por eso casi no hablamos. (Hablar, hacer preguntas hubiera sido, en cierto modo, diferenciarnos.)” (*idem*: 89-90). Com efeito, é a fala de Paulina que a afasta do narrador, não só nesse caso – devido à contaminação da linguagem de Montero –, como num episódio anterior, por ocasião da rotura entre os dois, em que, uma vez mais, o leitor assiste ao desfazer-se das ilusões do narrador:

Al verla, exclamé:

— Estás cambiada.

— Sí — respondió —. ¡Cómo nos conocemos! No necesito hablar para que sepas lo que siento.

Nos miramos en los ojos, en un éxtasis de beatitud.

— Gracias — contesté.

Nada me conmovía tanto como la admisión, por parte de Paulina, de la entrañable conformidad de nuestras almas. (*idem*: 84)

Se a linguagem dá vida a uma outra Paulina, que não tem espaço no texto, por não corresponder à imagem angelical fixada pelo narrador, por outro lado, o próprio narrador é condenado a desmoronar junto com os seus sonhos de amor, posto que o seu projeto identitário dependia da identificação com alguém que já não existe. Parece, então, pertinente recuperar o *leitmotif* derridiano de “Diario para un cuento”, pois, cá como lá, o narrador pode muito bem concluir:

No (me) queda casi nada: ni la cosa, ni su existencia, ni la mía, ni el puro objeto ni el puro sujeto, ningún interés de ninguna naturaleza por nada. Ningún interés, de veras, porque buscar a Anabel en el fondo del tiempo es siempre caerme en mí mismo, y es tan triste escribir sobre mí mismo aunque quiera seguir imaginándome que escribo sobre Anabel (Cortázar 1996: 62).

O *quase* do excerto derridiano é o que faz, aqui, toda a diferença, pois, se não há possibilidade de acesso ao belo puro, tal como a Anabel e a Paulina; se não é possível tirar Paulina daquela imagem muda em que as personagens masculinas a fixaram; se não é possível arrancar Anabel daquela imagem confusa e manchada que o narrador conserva dela, sempre resta um resíduo que dá origem ao discurso, à escrita, ao conto.

Ora, não é irrelevante que as narrativas se desenvolvam a partir da evocação de imagens das mulheres perdidas, num movimento que procura tornar essas imagens inteligíveis, isto é, narráveis. Para entender o que está em jogo nesse processo, é ainda a Derrida que podemos recorrer, nomeadamente às ideias que o filósofo expôs numa entrevista dedicada às artes visuais e publicada com o título “The spatial arts”. Essa entrevista é tão mais pertinente no contexto deste trabalho, porquanto nela são discutidas algumas questões tratadas por Derrida precisamente no livro *La vérité en peinture*. Com efeito, tomando como ponto de partida a ideia de um sentimento de presença específico do

objecto visual e de um silêncio que funcionaria como acto de resistência aos discursos autoritários (como o da filosofia), o entrevistador, Peter Brunette, pergunta se não haverá, no objecto visual, algum tipo de presença fenomenológica que as palavras não têm (Brunette 1994: 12). É neste ponto que Derrida fala no mutismo da obra de arte visual, afirmando que é precisamente esse mutismo que permite dizer algo sobre ela, descrevê-la, interpretá-la, em suma, construir um discurso a partir dela:

On the one hand, there is the idea of its absolute mutism, the idea that it is completely foreign or heterogeneous to words, and one can see in this a limit on the basis of which resistance is mounted against the authority of discourse, against discursive hegemony. (...)

But, on the other hand, and this is the other side of the same experience, we can always refer to the experience that we as speaking being – I don't say "subjects" – have of these silent works, for we can always receive them, read them, or interpret them as potential discourse. (Derrida *apud* Brunette 1994: 13)

Esta análise leva o filósofo a identificar no discurso acerca dos objetos visuais uma possibilidade de resistência ao logocentrismo, na medida em que esse discurso funciona como um movimento libertatório em relação ao silêncio – infinita e teologicamente autoritário – do objeto visual, que está “cheio de discursos potenciais” ou virtuais (*ibidem*). Esses discursos podem ser os da filosofia, mas também, acrescento, os que os narradores dos contos de que nos temos ocupado vão construindo para dar um sentido às experiências vividas, para que elas não fiquem esquecidas, como a imagem confusa e manchada de Anabel, que o narrador procura desesperadamente tornar mais nítida precisamente através do recurso ao acto narrativo. E é importante observar que a hipótese de narrativa formulada pelo narrador, ao ser a de um discurso não linear – no sentido de organizado segundo uma ordem cronológica e/ou de relações de causa e efeito – está muito próxima da proposta derridiana, pois há múltiplos discursos que podem surgir a partir de imagens não necessariamente vinculadas uma com a outra:

¿Estoy escribiendo el cuento o siguen los aprontes para probablemente nada?

Viejísima, nebulosa madeja con tantas puntas, puedo tirar de cualquiera sin saber lo que va a dar; la de esta mañana tenía un aire cronológico, la primera visita de Anabel. (...)

De la foto de Anabel tendría que haber hablado después de otras cosas que le dieran más sentido, aunque tal vez por algo asomó así (...). (Cortázar 1996: 50)

Conclusões (desdobramentos)

A complexidade das relações entre palavra e imagem, entendidas a um tempo como complementares e estranhas uma à outra pode ser ilustrada ainda através de mais um conto de *Deshoras*, ao qual me referirei rapidamente antes de encaminhar-me para a conclusão. Trata-se de “Satarsa”, que ocupa o meio do livro, sendo o quarto dos oito contos que o compõem. A figura central é a da inversão produzida pelos palíndromos, que o protagonista elabora continuamente e que considera como espelhos que a um tempo mentem e dizem a verdade, “y eso lo lleva desde hace mucho a pensar como delante de un espejo” (*idem*: 17). A profissão do protagonista é apanhar ratos, razão pela qual o seu palíndromo preferido torna-se “atar a la rata”. Todavia, apercebe-se que é suficiente colocar a frase no plural para que tudo mude, “te nace una cosa nueva, ya no es el espejo o es un espejo diferente que te muestra algo que no conocías. (...) atar a las ratas te da Satarsa la rata” (*idem*: 19). A uma linguagem mimética e estéril, representada pelo espelho, que nos devolve sempre a mesma imagem, ainda que mentirosa, opõe-se a potência criativa duma linguagem que quebra o circuito fechado da palíndromia, introduz uma rotura – de acordo com a estética da simetria imperfeita, que referi na “Introdução” – e leva, como na maioria dos contos desse livro, ao desfecho trágico.

Não se trata de opor a imagem à palavra atribuindo determinadas funções ou características a uma ou à outra. Como propõe Jean-Luc Nancy (2003), imagem e palavra contrapõem-se ao mesmo tempo que se complementam, constituindo uma o limite da outra: embora a primeira apresente essencialmente formas e a segunda significações, ambas precisam uma da outra para se mostrarem, num movimento de atracção e de tensão recíprocas. O sentido surge no intervalo ou, dito por outras palavras, na intersecção entre a palavra e a imagem, na oscilação que remete *ad infinitum* de uma para outra. A imagem –

seja ela real ou fantasmática, concreta ou metafórica – bordada no tecido da escrita instala-se na interioridade do texto, mostrando o que lhe é exterior, e é neste movimento, que poderíamos definir *parergonal*, que o sentido se vai construindo frágil e silenciosamente.

Nos contos em que me debrucei, as imagens de Anabel e de Paulina estabelecem uma relação com a palavra que não pode ser ignorada, porquanto marcam momentos decisivos para a compreensão dos mecanismos de representação à volta dos quais se organizam as narrativas. Essas imagens podem ser divididas em três categorias:

1. Imagens mentais, fruto da memória ou da fantasia das personagens, que defini mudas, embora em sentidos diferentes: no caso de Paulina, é uma mudez literal e necessária, pois as falas dela introduzem sempre um afastamento do narrador; no caso de Anabel, a mudez é a da imagem confusa e manchada, de algo que não tem significado;
2. Imagens concretas, como a fotografia de Anabel, que funciona também como imagem muda, pura presença que mobiliza a narração, que começa, de facto, a partir do achamento da mesma, apesar da reticência do narrador;
3. Imagens metafóricas, como a do espelho, que aparece nos três contos, com três funções diferentes: moldura de Paulina (que está, portanto, de costas para ele), reflectindo o narrador; espelho que reflecte a imagem do narrador na página em que procura Anabel; espelho entendido como palíndromo criador, potenciador de novidade num conto que resume a poética cortazariana, e, particularmente, a de *Deshoras*, em que a arte surge lá onde há uma interrupção da repetição, a produção de uma não coincidência, de um desencontro.

Estas três funções do espelho permitem pensar melhor o desdobramento da escrita em imagem e vice-versa. Não nos encontramos, evidentemente, perante o tópos clássico do artista que olha para a sua imagem reflectida no espelho, numa afirmação do gesto literário. No caso de “Diario para un cuento”, o espelho é assimilado à página em branco, em que o narrador procura em vão Anabel: “ella no es más que una catalizadora que busca arrastrarme al fondo mismo de cada página que por eso no escribo, al centro del espejo

donde hubiera querido verla a ella y en cambio aparece un traductor” (Cortázar 1996: 53). Espelho enquanto página, aqui, espelho enquanto moldura em que o narrador se reflecte por acaso no conto de Bioy. Espelho enquanto reflexo deformante e transformante da linguagem no caso de “Satarsa”. Imagens que não são imagens, mas que constituem o outro da escrita, a um tempo dentro e fora dela.

Tal como o *parergon* derridiano, cuja lógica parece-me poder-se aplicar a estes contos, o espelho funciona, acima de tudo, como moldura que enquadra aquilo por que é enquadrada, isto é, a linguagem que constrói o texto. Por isso, em vez de mostrar as imagens femininas que os narradores tentam desesperadamente recompor, o que o espelho reflecte é justamente esse gesto de reconstrução de uma imagem pela linguagem, revelando a sua impossibilidade e tornando essa impossibilidade precisamente o âmago da narrativa

Bibliografia

Bioy Casares, Adolfo (1990), “En memoria de Paulina”, in *La trama celeste*, Madrid, Castalia: 79-95 [1948].

Brunette, P. e Wills, D. (1994), “The spatial arts: an interview with Jacques Derrida”, in *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture*, Cambridge University Press: 9-32.

Cortázar, Julio (1996), *Deshoras*, Madrid, Alfaguara [1982].

Derrida, Jacques (1978), *La verité en peinture*, Paris, Flammarion.

Nancy, Jean-Luc (2003), *Au fond des images*, Paris, Galilée.

Sonia Miceli é Mestre em Estudos Comparatistas e Doutoranda no Programa em Estudos Comparatistas na Universidade de Lisboa / CEC. Desenvolve a sua pesquisa de doutoramento em torno das relações entre literatura e antropologia na obra do escritor angolano Ruy Duarte de Carvalho e na do brasileiro Bernardo Carvalho. Os seus interesses de investigação incluem a literatura brasileira contemporânea, os estudos interartes, o pensamento filosófico e artístico sobre a paisagem, e as relações entre literatura e antropologia. Entre as suas publicações mais recentes, destacam-se “As Superfícies Raras da Escrita de Ruy Duarte de Carvalho” in *MATLIT: Revista do Programa de Doutoramento em Materialidades da Literatura*, v. 2, n. 1 (2014) e “Cinema e Paisagem em Ruy Duarte de Carvalho” in Alves, I., Negreiros, C. e Lemos, M. (orgs.), *Estudos de Paisagem: literatura, viagens e turismo cultural Brasil, França, Portugal*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014.

NOTAS

¹ Além de assinar obras claramente afiliadas ao fantástico, como o seu romance mais conhecido, *La invención de Morel* (1940), Bioy organizou, junto com Jorge Luis Borges e Silvina Ocampo, a célebre *Antología de la literatura fantástica*, publicada no mesmo ano.

² Veremos mais à frente como a figura do espelho e o movimento do reflexo são fulcrais nos contos examinados (cf. *infra*, “Conclusões (desdobramentos)”).

³ Não deixa de ser curioso – e poderá assumir os contornos de uma declaração de poética – que o conto que encerra o livro (e, com ele, a atividade de Cortázar como contista, que terminou, de facto, com a publicação de *Deshoras*, poucos meses antes do seu falecimento) implique uma projecção para um futuro tão improvável quanto indefinido, que se torna estruturante no momento em que a narrativa passa a ganhar fôlego, justamente devido à sua condição de precariedade.

⁴ É assim que Derrida descreve esse resíduo:

Et pourtant *il y en a*, du plaisir, il en reste encore ; *il y en a, es gibt, ça donne*, le plaisir est ce que *ça donne* ; pour personne mais il en reste et c'est le meilleur, le plus pur. Et c'est ce reste qui fait *parler*, puisque c'est, encore une fois, du *discours* sur le beau qu'il s'agit d'abord, de la discursivité *dans* la structure du beau et non seulement d'un discours qui surviendrait *au* beau (Derrida 1978: 57).

A reflexão sobre a possibilidade de produzir um discurso a partir de um resíduo de prazer, que incide na complexa relação entre palavra e imagem, será retomada aquando da discussão sobre o conto de Bioy Casares.

⁵ “Un *parergon* vient contre, à côté et en plus de l'*ergon*, du travail fait, du fait, de l'oeuvre mais il ne tombe pas à côté, il touche et coopere, depuis un certain dehors, au-dedans de l'opération. Ni simplement dehors ni simplement dedans. Comme un accessoire qu'on est obligé d'accueillir au bord, à bord” (Derrida 1978: 63).

⁶ Como observa ainda Derrida, algo semelhante acontece em outro texto kantiano, *A Religião nos Limites da Simples Razão*: numa nota anexada à segunda parte do texto, Kant refere quatro elementos que considera *parerga* da religião nos limites da razão pura, a saber, os efeitos da graça, os milagres, os mistérios e os meios da graça. Esses elementos são *parerga* porque não podem ser enquadrados dentro dos limites da razão, mas, de alguma forma, tocam nela e a cercam. A função deles é satisfazerem a necessidade moral da razão, que “ne conteste ni la possibilité ni la réalité des objets de ces idées mais elle ne peut les admettre dans ses maximes pour penser et agir” (Derrida 1978: 65).

Nicanor Parra y Manuel Rojas, la escritura de lo cotidiano

Silvia Donoso Hiriart

Universidade de Lisboa

Resumen: En 1938, en su libro *De la poesía a la revolución*, el escritor chileno Manuel Rojas (1896-1973) afirmaba que el escritor debe huir de la erudición “como el creyente escapa del diablo”. Décadas después, en 1969, el poeta también chileno Nicanor Parra (1914), en su poema “Manifiesto” (*Obra Gruesa*), anunciará que “los poetas bajaron del Olimpo”. Ambos significativos extractos soportan perfectamente la idea sobre literatura y poesía que estos dos creadores sudamericanos corporizan en su escritura. Y sostengo “en su escritura”, porque me interesa demostrar esta postura ideológica por medio de la materialidad concreta del vocabulario y sintaxis elegidos conscientemente por ellos. A partir de *Obra gruesa* de Parra y las novelas *Hijo de ladrón* (1951) y *Sombras contra el muro* (1964) de Rojas, propongo una revisión panorámica de la dinámica verbal enfocada en la preponderancia de lo local y cotidiano del sujeto chileno en esas obras, verificando la atención puesta -al mismo tiempo- a problemas trascendentales desde esa postura ante el lenguaje.

Palabras clave: Nicanor Parra, Manuel Rojas, lenguaje coloquial, cotidianidad

Resumo: Em 1938, no seu livro *De la poesía a la revolución*, o escritor chileno Manuel Rojas (1896-1973) afirmava que o escritor deve fugir da erudição “como el creyente escapa del diablo”. Décadas depois, em 1969, o poeta também chileno Nicanor Parra (1914), no seu poema “Manifiesto” (*Obra gruesa*), anunciará que “los poetas bajaron del Olimpo”. Ambos significativos excertos suportam perfeitamente a ideia sobre literatura e poesia que os dois criadores sul-americanos corporizam na sua escrita. E sustenho “na sua escrita”, porque interessa-me demonstrar esta posição ideológica na materialidade concreta do vocabulário e sintaxe escolhidos conscientemente por eles. A partir de *Obra gruesa* de Parra e os romances *Hijo de ladrón* (1951) e *Sombras contra el muro* (1964), proponho uma revisão panorâmica da dinâmica verbal focada na

preponderância do local e cotidiano do sujeito chileno nessas obras, verificando a atenção posta -ao mesmo tempo- a problemas transcendentais desde essa posição perante a linguagem.

Palavras-chave: Nicanor Parra, Manuel Rojas, linguagem coloquial, cotidiano

Nicanor Parra (1914; Premio Nacional de Literatura 1969, Premio Cervantes 2011) y Manuel Rojas (1896-1973; Premio Nacional de Literatura 1957) son un poeta y un narrador chilenos crecidos en contextos tales que les permitieron conocer de un modo protagónico la realidad de la cultura popular de su país (y en el caso de Rojas, nacido en Buenos Aires, también la argentina), adquiriendo así una noción clara sobre la amplitud del 'lenguaje del pueblo', lo que empapó su formación como escritores. Pero no es simplemente el hecho de que ambos hayan crecido en un contexto popular, y en el caso de Parra, campesino, lo que determina el tipo de escritura que exhiben. Lo realmente determinante en el lenguaje que los dos escogen usar es la conciencia expresa sobre la importancia de este.

El planteamiento aquí expuesto tiene como base la idea de la opción. Porque no es un desconocimiento respecto a la vastedad de la lengua española estándar el factor que moviliza esta escritura de lo coloquial; es una reivindicación respecto a la riqueza del hablar y una insubordinación frente a una serie de preceptos instalados en el ámbito de la creación literaria que rasuran la posibilidad de incluir el modo común de expresión colectiva dentro del mismo.

Nicanor Parra proviene de una familia campesina del sur de Chile que le regaló a dicho país varios nombres artísticos constituidos en íconos de la cultura latinoamericana. Los que más trascendieron fueron él y su hermana Violeta. Pero Parra tuvo formación académica: se graduó en mecánica teórica y matemáticas y desarrolló una carrera como profesor universitario. Manuel Rojas, por su parte, no terminó la escuela, pero gracias a su tenacidad se convirtió en un autodidacta que también acabó dando clases en la universidad. Ambos toman conscientemente la decisión de abordar la actividad literaria a partir del

lenguaje que los formó en cuanto sujetos sociales antes que como personalidades de la Academia.

Nicanor Parra es universalmente conocido como el antipoeta. Mucho se ha dicho sobre el perfil que el centenario artista posee, que le ha dado origen a ese singular apelativo. Pero lo que compete a este abordaje es que, independientemente de las observaciones sobre el contenido cargado de crítica irónica y de reflexiones sobre el mundo contemporáneo que habitan sus textos, en las definiciones y los acercamientos a su obra se pone de relieve el problema del lenguaje, y muy fuertemente el del léxico. Y lo que se destaca es específicamente el abundante y riquísimo uso de lo coloquial: “el lenguaje coloquial chileno y su creatividad son una fuente primaria de identidad en la poesía de Nicanor Parra y fundamento de la elaboración de sus textos” (Ahumada 2008:87). Cabe preguntarse qué es exactamente en el contexto de la antipoesía parriana el lenguaje coloquial: este no es más que el trasunto poético del lenguaje hablado y callejero. Malverde se refiere a “los textos parrianos, coloquiales y aparentemente orales. Texto, cuyo discurso evoca la palabra hablada” (*apud* Gallardo 2004 s/p). ¿Y qué dice el propio Parra sobre esto? En una entrevista del año 2000 en la Revista Babad, afirma que “el único lenguaje que a mí me parecía digno de consideración era el *habla de la comunidad*” (*apud* Ahumada 2008:88); esto tras confesar que estuvo afónico durante cuatro años y luego de eso la antipoesía se le reveló. Pero muy importante resulta el hecho de destacar que lo prosaico de su escritura no debe ser considerado como un acto de mostrar reparos frente a la poesía más ornamentada de Neruda, como muchas veces se afirma. En 1962, en el discurso de recepción al Premio Nobel chileno como miembro de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Chile, el antipoeta responde a aquel supuesto de la siguiente manera: “versos para oponerse a la poesía de Neruda, le contesto que eso es lo que hablan los críticos. Yo fui un gran admirador de Neruda. Me gustaba su poesía” (*íd.*).

La instalación que Parra hace de lo coloquial en el campo de la poesía responde a una actitud vital: “su antipoesía surge como intento de acercar de modo radical vida y poesía, nuestra vida, la de nuestro país, la de nuestro continente”, afirma nuevamente Ahumada (90); “Nicanor Parra encuentra, vive y expresa su identidad en el lenguaje, en su

condición de hablante arraigado de la lengua castellana chilena”, postula Gallardo (2004 s/p). El propio Parra dice: “parecía que había una gran distancia entre la vida y la poesía, entre lo que corría por el mundo y lo que decían los poetas. Yo sospechaba que se hacía indispensable acercar los dos planos, hacerlos coincidir en lo posible” (*apud* Ahumada 2008:90). Esta inserción voluntaria y consciente del habla de la calle chilena estaría motivada, según Montes, en “la audición de lo que todos dicen” (s/a, s/p), a lo que agrega: “no tiene el poeta oído para el discurso académico ni ojos para la lectura del clásico ni de nadie. Poesía, así, al parecer, de la vida diaria y trivial, poesía de lo cotidiano” (*íd.*); y finalmente afirma: “su poema no quiere enlazarse a la literatura: su retrato pretende una vinculación con la realidad callejera y trivial, no con la estética”, “ciertamente denota preocupación por la vida actual, surge en medio de la vida y quiere ser un trasunto de ella” (*íd.*).

Teniendo claro, entonces, que para Parra vida y poesía deben entrar, y lo hacen, en sintonía, y que el modo de comunicarse verbalmente del mundo que lo rodea -el contexto chileno, de la provincia chilena- es por esto mismo merecedor de ganar un espacio en el, hasta ese entonces, exclusivo lenguaje poético, observemos ahora de qué manera se hace carne la poética parriana en sus versos, a partir de *Obra gruesa*, de 1969, mismo año en que recibe el Premio Nacional de Literatura.

La primera característica de la antipoesía de Parra que llama la atención es, en coherencia con el lenguaje callejero, su tendencia a un estilo prosaico. Es así como, cuando lo leemos, nos sentimos auditores de un relato con estilo conversacional. Esto no acontece solamente por el hecho de él acomodarse a un estilo narrativo, como sucede, por ejemplo, en el poema “El túnel”, que parte así: “Pasé una época de mi juventud en casa de unas tías/ A raíz de la muerte de un señor íntimamente ligado a ellas/ Cuyo fantasma las molestaba sin piedad/ Haciéndoles imposible la vida” (1969:49); también sucede porque el antipoeta utiliza expresiones que pertenecen al ámbito del diálogo trivial e informal en medio de sus versos: “a mi modo de ver, el cielo se está cayendo a pedazos” (“Advertencia al lector”, 36), “Voy a explicarme aquí, si me permiten...” (“Se canta al mar”, 25), “Yo no comprendo, francamente,/ cómo es posible que un muchacho/ tenga este gesto tan indigno/ siendo tan

rubio y delicado” (“Defensa del árbol”, 15). Por otra parte, incorpora estructuras impensables en la poesía antes de su invento poético, estructuras surgidas en contextos de escritura completamente ajenos a la literatura: “El autor no responde de las molestias que puedan ocasionar sus escritos:/ Aunque le pese/ El lector tendrá que darse siempre por satisfecho” (“Advertencia al lector”, 36), “Atención, señoras y señores, un momento de atención:/ volved un instante la cabeza hacia este lado de la república,/ olvidad por una noche vuestros asuntos personales” (“El peregrino”, 44); incluso llega a elaborar una suerte de test para que el lector determine lo que es la antipoesía, justamente en el poema llamado “Test”, recurriendo a las frases que constituyen tal tipo de modelo evaluativo: “Subraye la frase que considere correcta” (184), “Marque con una cruz/ La definición que considere correcta” (*íd.*).

El estilo coloquial en Parra también queda determinado por la construcción de figuras retóricas perfectas, pero con base en el lenguaje callejero. Los siguientes ejemplos demuestran esta tendencia de modo claro: Símbolos cotidianos: “más fiel que el vidrio del espejo y más sumiso que un esclavo” (“Defensa del árbol”, 15); “feo como usted” (“Sinfonía de cuna”, 13); construcciones de oxímoron a partir de objetos simples: “Le busqué las plumas, plumas encontré,/ Duras como el duro cascarón de un pez” (*íd.*); hipérbolos e ironías: “Muerto de la risa/ Dije good bye sir,/ siga su camino,/ Que le vaya bien,/ Que la pise el auto,/ Que la mate el tren” (14). También establecerá símiles cotidianos que, en lugar de contener burla o tono humorístico, se adentran de lleno en la problemática social: “Y todo ¡para qué!/ Para ganar un pan imperdonable/ Duro como la cara del burgués/ Y con olor y con sabor a sangre./ ¡Para qué hemos nacido como hombres si nos dan una muerte de animales!” (“Autorretrato”, 30).

En otras ocasiones, Parra recurrirá a locuciones propias de lo oral que contribuirán a desdramatizar la expresión de ideas profundamente poéticas, configurando imágenes que a través de esas locuciones se aligeran: “Es que, en verdad, desde que existe el mundo,/ La voz del mar en mi persona estaba” (“Se canta al mar”, 26).

Evidentemente el humor burlesco se despliega a lo largo de *Obra gruesa*, como sucede por ejemplo en el caso del poema “La trampa”: “... sin embargo, yo mismo provocaba

en forma torpe/ Con mi voz anhelante, cargada de electricidad./ Sentirme llamado por mi nombre de pila/ En ese tono de familiaridad forzada/ Me producía malestares difusos,/ Perturbaciones locales de angustia que yo procuraba conjurar/ A través de un método rápido de preguntas y respuestas/ Creando en ella un estado de efervescencia pseudoerótico/ Que a la postre venía a repercutir en mí mismo/ Bajo la forma de incipientes erecciones y de una sensación de fracaso” (54).

También es importante hacer mención, ya que hablamos de léxico, a algunas palabras y expresiones concretas que residen en sus versos, sumándole enorme potencia a la idea de lo “anti” poético. Ofrezco a continuación un breve listado de algunas de ellas, escogidas al azar: “tonto de remate”, “imbéciles”, “matrimoniarse”, “tenimos que darle el bajo a toda la longaniza”, “aquí no se enoja naiden”, “trompiezo . . . , pero no caigo”, “chancho”, “quién será ese pelao cabecetuna”, “que a mí no me cuentan cuentos”, “en la cancha es adonde se ven los gallos”. Cabe destacar la escritura imitando directamente lo oral que atraviesa los escritos de Parra, como por ejemplo: “En la variedá está el gusto” (“Brindis a lo humano y lo divino”, 71); y, en la misma línea, la conjugación de verbos ‘a la chilena’, en la segunda persona singular: “Qué te parece, negra/ Vamos en once/ Si te venís conmigo.../ ¡Catre de bronce!” (“La cueca larga”, 73).

Su consciente y voluntario apego a la corriente popular y a la perspectiva cotidiana de la existencia repercuten en la visión material y banal de inexorables hechos de la vida que, en otras concepciones poéticas, son referidos con grandilocuencia. Me referiré puntualmente al modo en que caracteriza la muerte y la forma en que se refiere a la idea de dios: “Que el día menos pensado/ A una vuelta del cerro/ La flaca nos echa el lazo” (“Brindis a lo humano y lo divino”, 71), “Sólo una cosa es clara:/ Que la carne se llena de gusanos” (“Composiciones”, 105), “La muerte es un hábito colectivo” (“Frasas”, 168), “Convénzanse que no hay dios” (“Tres poesías”, 108).

Finalmente, para cerrar esta revisión que identifica las formas concretas en que lo coloquial y cotidiano se materializa en la antipoesía parriana, se torna importante dar una mirada general al modo en que, a partir de este mismo lenguaje- naturalmente- da a conocer su poética, su concepción renovada del arte de escribir, depurada de ampulosidad.

Para dar vida a este sucinto examen, es fundamental comenzar por el poema “Manifiesto” (211), en el cual Parra expone aquello de que “los poetas bajaron del Olimpo”. Su modo de ver y ejercer el oficio poético queda perfectamente resumido en estos versos: “Para nuestros mayores/ La poesía fue un objeto de lujo/ Pero para nosotros/ Es un artículo de primera necesidad:/ No podemos vivir sin poesía/ A diferencia de nuestros mayores/ -Y esto lo digo con todo respeto-/ Nosotros sostenemos que el poeta no es un alquimista/ El poeta es un hombre como todos/ Un albañil que construye su muro:/ Un constructor de puertas y ventanas./ Nosotros conversamos/ En el lenguaje de todos los días/ No creemos en signos cabalísticos./ Además una cosa:/ El poeta está ahí/ Para que el árbol no crezca torcido./ Este es nuestro mensaje./ Nosotros denunciemos al poeta demiurgo/ Al poeta Barata/ Al poeta Ratón de Biblioteca./ Todos estos señores/ -Y esto lo digo con mucho respeto-/ Deben ser procesados y juzgados/ Por construir castillos en el aire/ Por malgastar el espacio y el tiempo/ Redactando sonetos a la luna/ Por agrupar palabras al azar/ A la última moda de París./ Para nosotros no:/ El pensamiento no nace en la boca/ Nace en el corazón del corazón.”. Cuando hace mención a la idea del poeta como alquimista, como demiurgo, la referencia a Vicente Huidobro se evidencia. El también poeta chileno, del cual se ha dicho que ‘europeizó’ la poesía de este país sudamericano, en su “Arte poética”, en 1916, afirma: “Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!/ Hacedla florecer en el poema;/ Sólo para nosotros/ Viven todas las cosas bajo el Sol./ El Poeta es un pequeño Dios.”¹. Parra insistirá en bajar a la tierra la figura del poeta, a través de otros versos claramente alusivos a la posición que este realmente debe tomar, a sus ojos, en el mundo tangible: “Yo también soy un dios a mi manera/ Un creador que no produce nada:/ Yo me dedico a bostezar a full” (“Versos sueltos”, 113). Con este modo de manifestar su postura, deja en claro que la ubicación del trabajador de la palabra en el cosmos es la de cualquier mortal. Y, ya en términos absolutamente interpretativos, “bostezar a full” sugiere o apunta derechamente al aburrimiento que despierta en él la retórica afectada y la altivez propias del lenguaje poético elevado. Lo que planteo cobra sentido si atendemos a estas palabras suyas, de “La montaña rusa” (84): “Durante medio siglo/ La poesía fue/ El paraíso del tonto solemne./ Hasta que vine yo/ Y me instalé con mi montaña rusa.”

Cuando leemos en el “Manifiesto” de Parra que “el poeta es un hombre como todos/ Un albañil que construye su muro:/ Un constructor de puertas y ventanas”, surge la conexión con la concepción literaria de Manuel Rojas, quien también se dedicó a la poesía, pero cuyo nombre en las letras chilenas se debe sin duda a su trabajo como narrador, especialmente a su novela *Hijo de ladrón*, de 1951. Rojas, al igual que Parra, tiene el foco puesto en dar vida a la voz colectiva del pueblo chileno, y por momentos argentino; en definitiva, del sujeto latinoamericano. Sin ir más lejos, concibe un ensayo titulado “Un personaje novelístico latinoamericano”, incluido en *El árbol siempre verde*, de 1960. En este libro acusa que en la literatura, “rara vez, o nunca, se ve o se siente al hombre mismo” (1960:146); y en el ensayo mencionado en particular refiere a la necesidad de representar al sujeto latinoamericano de un modo completamente contrapuesto a lo artificioso: “si lo mistificamos, lo perdemos” (132). Jorge Guerra analiza la obra rojasiana desde lo social, afirmando que el escritor “reflexiona sobre la misión del escritor asignándole a la literatura la inequívoca ilusión de acercar los *grandes* temas, con claridad y sencillez, a un lector proletario” (2012:29). Rojas se declara enemigo de la erudición, de la que asegura que hay que huir “como el creyente escapa del diablo” (1938: 68).

Este escritor recurre a diversos modos que persiguen generar en el lector una sensación vívida respecto a lo que sus personajes experimentan. Aquel efecto se produce sobre todo en las novelas que componen la tetralogía de un andariego personaje llamado Aniceto Hevia, su *alter ego*, tituladas *Hijo de ladrón*, *Mejor que el vino*, *Sombras contra el muro* y *La oscura vida radiante*, publicadas entre 1951 y 1971. Según Jorge Arturo Flores, el narrador chileno es poseedor de una “personalidad literaria original, en que la vida se funde con el relato”². Entre las estrategias de las que se arma Rojas para “fundir la vida con el relato”, forjando una narración fluida que refleja el cotidiano de un sujeto errante, se encuentra el permanente recurso del diálogo y de la narración próxima a la instantaneidad, aquella que imita la naturalidad de la existencia común. Dentro de estas estrategias despliega el amplio vocabulario y las vernáculos expresiones con que se comunica la gente que lo rodea. Veamos el funcionamiento concreto de esta dinámica a partir de algunos ejemplos.

En *Sombras contra el muro*, leemos la siguiente descripción: “Hombres, mujeres, muchachos, muchachas, salían de los conventillos, siguen saliendo, algunos salían de casas de anarquistas, anarquistas temperantes, sobrios, que querían dar un buen ejemplo a sus hijos y sus hijos salían puteros, borrachos, farreros, se pescaban purgaciones y hasta sífilis o se hacían ladrones, échele para adelante, mire que el tiempo no se para, sale y corre por todas partes, desde el norte y el sur, desde la cordillera y desde el mar, corre por el valle, allá va” (Rojas 1964:167). Destaca el descarte total del eufemismo para referir a los sujetos marginales chilenos, designados por la gente común tal como él los nombra: “puteros, borrachos, farreros”. También en este extracto llama la atención que el narrador se exprese como un personaje, desde la oralidad: “échele para adelante, mire que el tiempo no se para”.

En la misma novela, somos testigos de cómo el narrador le da voz a un borracho dejando que se exprese a sus anchas, en exacta imitación del modo en que lo haría un ebrio siendo detenido, evitando el estilo indirecto con el fin de vivificar lo narrado: “El borracho llegó como a las diez de la noche y tal vez fue el último en llegar, el cogollo, la flor. Pareció conocer a todo el mundo y no temer a nada ni a nadie; habló alto y con todos, detuvo a los que paseaban, increpó a los que estaban sentados o acostados e interrumpió a los que hablaban, qué hubo, putas que estoy curado y estos pacos maricones no me dejaron tomarme ni una cervecita, la ultimita, era el borracho aguantador, aquel a quien la bebida embriaga pero no aturde ni adormece sino que yergue, despabila” (97). En *Hijo de ladrón*, el diálogo cobra un peso enorme, incorporándose a la narración en medio del párrafo en que el narrador, que en el caso de esta novela es el propio protagonista, está relatando. Estos diálogos surgen súbitamente, apartándose el narrador de la escena mediante la supresión de los *verba dicendi* y con la ayuda de la forma yuxtapositiva, que imita el funcionamiento real de las conversaciones. Desde la visión de Genette, hay una relación entre las estructuras yuxtapositivas y la pureza representativa, pues el teórico francés asevera que en la narrativa “reduzir a dicção romanesca a esa sucessão brusca de frases curtas, sem articulações” responde a “um esforço para conduzir a narrativa ao seu mais alto grau de pureza”³ (1976: 273). Un esencial ejemplo de este modo narrativo en Rojas es el siguiente, extraído de *Hijo de ladrón*: “Por lo demás, ¿a quién le hace mal una cervecita, un traguito de

chicha, un sorbito de vino o una buchadita de aguardiente? A nadie. Vamos, hombre, no seas así; un ratito nada más; todavía es temprano. – Sí, pero la señora está enferma. - ¡Y qué! No se va a morir porque llegues una media hora más tarde. – Es que le llevo unos remedios aquí. –Después se los das. Mira, ahí está la que te gusta: la Mariquita. –Está buena ¿no? - ¡Qué hubo! ¡Cómo les va! ¿Qué se habían hecho? – Nada, pues, sufriendo por no verla. - ¡Vaya! ¿Qué les sirvo?- Pasaba un paño sobre la mesa- La chicha está de mascarla; pura uva. Un doble será... - Un doble, o sea, dos litros. Buen trago. Sírvase usted primero, Mariquita. Sáquele el veneno. A su salud.” (2006:117-118). La dinámica creada a través de las supresiones de verbos y del recurso de las elipsis constituye un marco perfecto para dar vida a las expresiones populares, propias de un diálogo espontáneo en un bar chileno cualquiera. Todo el despliegue de este lenguaje cotidiano y trivial que ofrecen las novelas de Rojas no ganaría el vigor que presenta sin la creación consciente de este marco.

A modo de conclusión, en esta breve aproximación al modo de operar con el lenguaje popular chileno por parte del poeta Nicanor Parra y el escritor Manuel Rojas, ha quedado demostrada la relevancia de realizar una sumersión en los textos con el fin de observar de cerca la construcción concreta de la antipoesía y de la narrativa de lo cotidiano. La poesía y la narrativa que procuran reivindicar o simplemente visibilizar el lenguaje de la calle, el vocabulario y el estilo propio del sujeto común se adhieren a la radiografía del registro oral, cual si hubiera una máquina grabadora de voz que rastrearía los vocablos, articulaciones y sonidos propios de la cotidianidad de la vida popular para luego realizar un trasvasije de aquello directamente al papel, pero dentro de un marco elaborado.

En el caso de Nicanor Parra, se ha observado que a partir del ‘lenguaje de la calle’ es posible elaborar construcciones poéticas bien confeccionadas y acabadas. El recurso del lenguaje callejero, entonces, no va en desmedro de la calidad propiamente poética de los versos de un creador. Para Parra es importante dejar esto en claro, y no solo a través de la inserción consciente de este tipo de vocabulario y de la imitación del registro oral en sus textos antipoéticos, sino también en el discurso mismo, claramente explicitado en su “Manifiesto”.

En el caso de Manuel Rojas, a quien hemos atendido menos, vemos que, por tratarse de narrativa, el escritor elabora un marco en el cual introduce el vocabulario del sujeto popular e incluso marginal, tal como es el borracho. Esto facilita el despliegue de la imitación del habla dentro de una dinámica fluida que emula lo instantáneo, de modo tal que resulte natural la lectura -que se vuelve casi “escucha”- de estos modos de expresión que constituyen el habla popular chilena

La importancia de realizar este tipo de acercamientos descriptivos a textos tanto (anti) poéticos como narrativos reside en la posibilidad de ahondar en la comprensión de dichos textos en el nivel semántico, pues forma y contenido son, en general, dos dimensiones estrechamente ligadas. En muchas ocasiones, sumergirse en la textura de un escrito en verso o en prosa permite escudriñar en su sentido, en su mensaje, lo que le ofrece al lector o lectora una perspectiva concreta y verificable, mediante el cómo, acerca del qué quiere decir y significar un escrito.

Bibliografía

Ahumada, Pilar Gladys (2008), “Nicanor Parra, o la creatividad del lenguaje chileno”, *Tinkuy* 10. *Boletín de investigación y debate. Études hispaniques*, Université de Montréal: 87-101.

Gallardo, Andrés (2004), “Nicanor Parra en el territorio del lenguaje”, *Acta Literaria* 29: 33-45.

Genette, Gérard (1976), “Fronteiras da narrativa”, in Roland Barthes [et alii]. *Análise estrutural da narrativa*, Petrópolis, Vozes Limitada: 255-274.

Guerra C., Jorge (2012), *Un joven en la batalla*, Santiago de Chile, LOM Ediciones.

Montes Brunet, Hugo (s/a), “La antipoesía de Nicanor Parra”, SISIB y Facultad de Filosofía y Humanidades - Universidad de Chile, s/p.

Parra, Nicanor (1969), *Obra gruesa*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

Rojas, Manuel (1938), *De la poesía a la revolución*. Santiago de Chile, Ediciones Ercilla.

-- (1960), *El árbol siempre verde*. Santiago de Chile, Zig-Zag.

-- (1964), *Sombras contra el muro*. Santiago de Chile, Zig-Zag.

-- (2006), *Hijo de Ladrón*. Santiago de Chile, Zig-Zag.

Silvia Donoso Hiriart Profesora de castellano y licenciada en lengua y literatura hispánicas, diploma en estudios de cine y magíster en literatura hispanoamericana contemporánea, todos títulos obtenidos en Chile. Actualmente finaliza estudios de doctorado en el programa de Estudios Comparatistas de la Facultad de Letras, Universidade de Lisboa, Portugal, con el apoyo de una beca del estado de Chile. Sus investigaciones se enfocan en las relaciones entre literatura y cine, con mucho énfasis en producciones chilenas. Ha participado en congresos y encuentros en Chile, Perú, España y Portugal, y ha publicado artículos en revistas de enfoques en narrativas literarias y audiovisuales. Le interesa profundizar una perspectiva particular que ya viene desarrollando desde la investigación de magíster, la cual indaga en la forma del relato literario en sus analogías con el relato cinematográfico. También ha desarrollado trabajos que se enfocan en el análisis del contenido político en narrativas y filmes chilenos. Tanto en la tesis de magíster como actualmente en la investigación de doctorado ha estado abocada a revisar la obra del escritor chileno Manuel Rojas, cuya novela *Hijo de ladrón*, de 1951, es una novela fundamental de Hispanoamérica, pero no lo suficientemente conocida y estudiada aún. Su trabajo persigue un análisis exhaustivo del peculiar modo de narrar que se evidencia en esta novela, así como también en algunas otras del mismo autor. Asimismo, continúa de forma paralela desarrollando estudios que abordan temáticas políticas en la literatura y el cine chilenos. Además de su lengua natal, domina bien el portugués, relativamente bien el inglés y el italiano, y posee nociones de alemán.

NOTAS

¹ Extraído de la página web sobre Vicente Huidobro a cargo de la Universidad de Chile.

² Recuperado de página web <https://cronicasliterarias.wordpress.com/cuentos-de-manuel-rojas/>

³ Las citas se encuentran en el idioma de la edición revisada.

CADERNOS DE LITERATURA COMPARADA



INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA
MARGARIDA LOSA

U. PORTO
FLUP FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR

COMPETE
2020

PORTUGAL
2020

 **UNIÃO EUROPEIA**
Fundos Europeus Estruturais
e de Investimento

UID/ELT/00500/2013

POCI-01-0145-FEDER-007339

ISSN 2183-2242