

UNICAMP



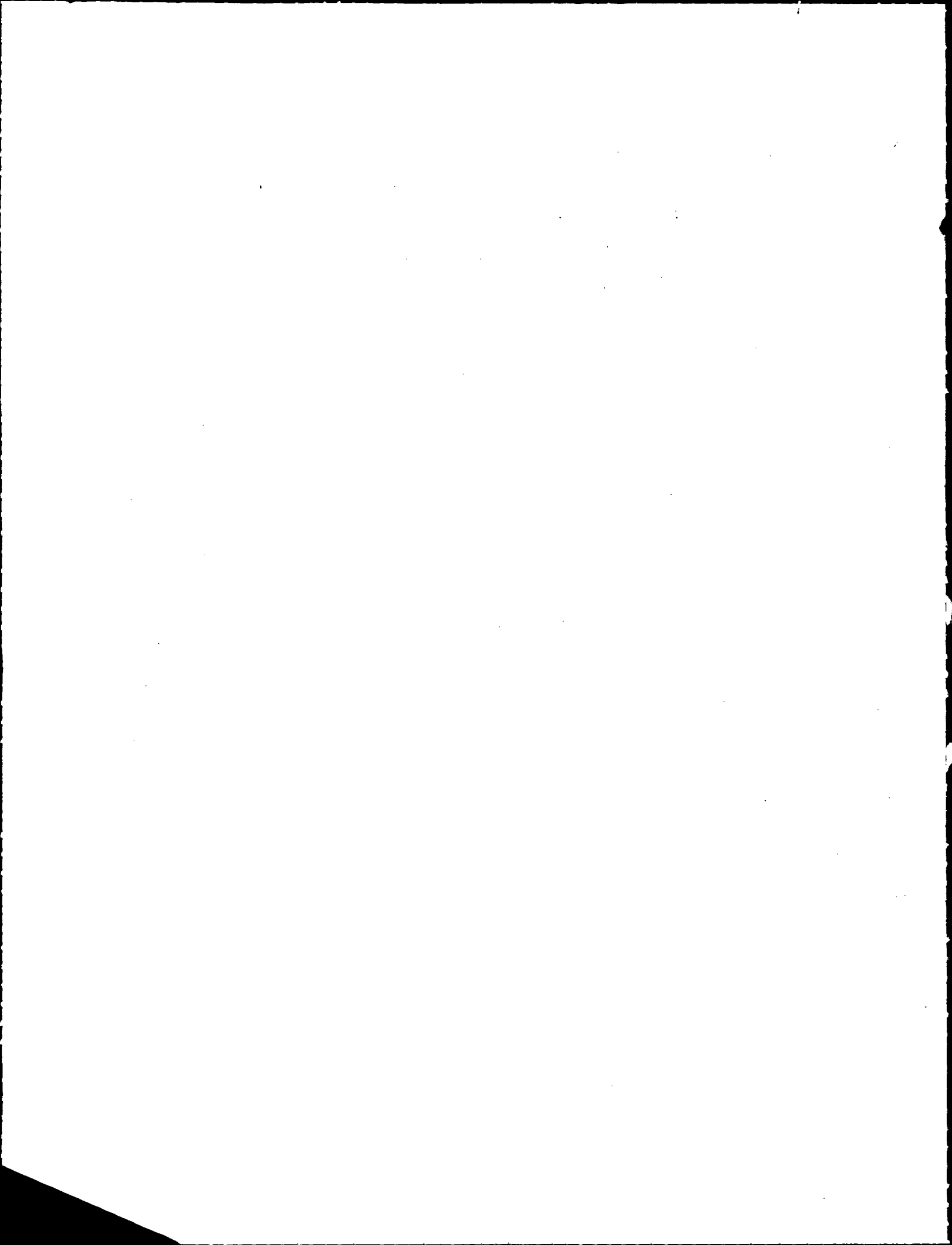
2
Bela envelope pautada
ao processo no 810 - 2657/97
de Fabio Rigatto de Souza Andrade

DER 4/1
CC/EL
01.23.1

Ao SIARQ para manter em arquivo 01 envelope
que contém comprovantes curriculares de
Fábio Rigatto de Souza Andrade ,
a qual acompanhou o trâmite do processo
nº 21-P-2657/97 1 1 (VIDA FUNCIONAL), em
nome do interessado.

ARZGomes
ALDA REGINA ZARRO GOMES
Seção de Apoio Admin.
Secretaria Geral

04/5/98



TEATRO

SEMPRE MENOS, QUASE NADA

A retração do espaço no Romance Beckettiano

Fábio de Souza Andrade*

* Professor de Teoria Literária na Universidade Estadual de São Paulo (UNESP-Assis) e Doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP).

Como em sua obra dramática, o Beckett dos romances mantém-se fiel a certos temas obsedantes (morte, decrepitude física e mental, esvaziamento de sentido do mundo) que, grosso modo, traduzem a preferência do autor por tratar do fracasso e da miséria humanas.

Essa continuidade temática desenvolve-se num percurso estilístico bastante peculiar, radical em sua busca de respostas à crise moderna da narrativa. Partindo de uma prosa colorida, alusiva, repleta de referências clássicas, paródicas ou não, Beckett encaminha-se progressivamente para uma escrita minimalista, voluntariamente "empobrecida", semântica e sintaticamente.

O ponto central desta inflexão é a trilogia Molloy, Malone Morre e O Inominável, elaborada no fim dos anos 40. Através da leitura do romance intermediário – história dos últimos dias de um velho inválido preso a um quarto – pode-se rastrear o vínculo entre seu assunto invariável (a crise da consciência individual) e seu modo particular de narrar, a partir de um narrador agonizante.

É na tranqüilidade da decomposição que recorro a longa emoção confusa que foi a minha vida... A decomposição também é uma forma de vida. (Molloy)

A incomunicabilidade, a repulsa pela vida social, seja a partir da expulsão, segregação forçada, ou do exílio auto-imposto, é marca comum das personagens da ficção beckettiana. Nas primeiras narrativas, assume a forma das aventuras de vagabundos desgarrados, construídos à moda de romances picarescos e parodísticos. Mercier e Camier, Watt, Murphy são protagonistas errantes, que vagam pelo mundo sem apoio das muletas tradicionais que sustentam uma rotina burguesa reconhecível, apaziguadora e anestesiante – família, emprego, documentos, até mesmo um nome¹. O Hábito é a coleira que ata o cão a seu vômito, o Grande Deus da Estupidez, dizia Beckett em seu ensaio sobre Proust. Decididamente, as figuras de Beckett não são aquelas com as quais estamos habituados.

A busca em que partem não é mais uma busca de valores autênticos num mundo degradado. Seu coração não é maior do que o mundo, o mundo tampouco parece lhes interessar particularmente, senão como um espaço ruidoso ao qual, casual, mas irremediavelmente, se acham confinados. Contra sua vontade, é desta matéria histórica, particularizada e perecível, que foram forjados, muito distantes da perfeição geométrica e lógica que alimenta seus sonhos. O silêncio, o vazio, a imobilidade imperiturbável, matemática, são a imagem do paraíso impossível para as criaturas de Beckett.

Naqueles que povoam o universo beckettiano, um corpo decrepito, máquina gasta e desconjuntada, alia-se a um espírito analítico extremamente

Naqueles que povoam o universo beckettiano, um corpo decrepito, máquina gasta e desconjuntada, alia-se a um espírito analítico extremamente aguçado, herdeiro dos despojos de séculos de racionalismo ocidental, portador de farrapos de erudição e cultura letrada acumulados num baú de quinquilharias.

1. Cena exemplar da identidade incerta das personagens beckettianas é o encontro de *Molloy* (Beckett, 1963, p. 28) com um policial que resulta em sua breve prisão. Ao lhe pedir os documentos, o homem da lei recebe de volta um pedaço de papel higiênico, escrupulosamente dobrado.

2. "Onde nada podes, lá nada queiras". Em "A Rational Domain" e "The Cartesian Centaur", capítulos de seu excelente ensaio sobre Beckett, Kenner (1961) fala das afinidades da ficção beckettiana com a filosofia cartesiana e sua concepção do homem como "coisa que pensa". O belga Arnold Geulincx (1624-1669) desenvolve um pensamento apoiado no autor do *Discours de la Méthode*, igualmente analítico, que sustenta que entre meu desejo de levantar minha mão e o fato de que ela se mova não há relação de causalidade, mas uma simples coincidência: no meio tempo, interveio uma força sobrenatural, incognoscível, que determinou o movimento. As certezas ficam restritas, portanto, à vida interior. A doutrina, velha conhecida das personagens beckettianas que, volta e meia, a citam, ficou conhecida como Ocasionalismo e seu representante menos desconhecido é Malebranche.

Suas criaturas são caricaturas realizadíssimas do colecionador, do indivíduo burguês que, assustado com a multidão despersonalizada que inunda as cidades, abriga o mundo em sua casa para resguardá-lo.

aguçado, herdeiro dos despojos de séculos de racionalismo ocidental, portador de farrapos de erudição e cultura letrada acumulados num baú de quinquilharias, recorrentemente revolvido e espanado como única forma possível de passatempo (e na *terra samuelis*, o tempo custa a passar).

As quinquilharias não são apenas do espírito. Como naufragos de sangue frio e com senso de humor, os vagabundos de Beckett, solitários pantomimos da civilização ocidental, parodiam o senso prático e a cupidez realizadora e cumulativa de Robinson Crusoe. Contemplam à exaustão as coisas que conservam com todo empenho de que são capazes criaturas que se movem sob a divisa de Geulincx (*Ubi nihil vales, ibi nihil velis*)². Um fragmento de cachimbo, um pé de botina, um punhado de pedrinhas: eis o acervo respeitável e mais ou menos invariável que acompanha os seres da família de Molloy, Moran, Malone e do Inominável. Uma reunião de detritos, inutensílios, que animam e dão falsa variedade ao colóquio ininterrupto que esses personagens mantêm com suas incessantes vozes interiores.

Colecionadores de destroços

Sob o rigor do discurso exaustivo que os personagens dedicam ao exame destes restos recolhidos ao longo de uma vida insignificante e que recordam mal, disfarça-se o assunto permanente da ficção beckettiana: um movimento analítico voltado para dentro de si mesmo, um esquadrinhamento da interioridade destroçada, corporificada nos destroços. Mais uma vez, o discípulo cartesiano tardio (Beckett) é bem descrito pelo discípulo cartesiano imediato, o ocasionalista Geulincx. Se o escasso assunto da ficção do autor da trilogia é o voto de pobreza que a enriquece, e sua prosa, humilde, ela o é no sentido que tem a humildade para o filósofo: "as partes da humildade são duas: a auto-inspeção e o autodesprezo".

Suas criaturas são caricaturas realizadíssimas do colecionador, do indivíduo burguês que, assustado com a multidão despersonalizada que inunda as cidades, abriga o mundo em sua casa para

Suas criaturas são caricaturas realizadíssimas do colecionador, do indivíduo burguês que, assustado com a multidão despersonalizada que inunda as cidades, abriga o mundo em sua casa para

resguardá-lo. Os objetos recolhidos defendem-no do anonimato e da descaracterização, impregnam a casa de traços pessoais, registram e protegem a experiência individual num tempo que põe em risco a autonomia e integridade do sujeito como sede segura para a atribuição de sentido ao mundo. O gesto obsessivo deste tipo alegórico, pinçado por Benjamin do cotidiano parisiense do XIX, representa espacialmente um movimento de defesa (hoje diríamos, desesperada) que, curiosamente, a história do romance enquanto forma repete. Mais: é o mesmo percurso de retração e concentração que o romance beckettiano – espécie de redução estrutural, súmula em farsa desta história – perfaz e radicaliza.

Quem, por esporte, se ocupasse em transpor a saga do romance para metáforas espaciais, teria, com certeza, que atentar para um itinerário que Ian Watt descreve desde as origens: progressiva simplificação da intriga (redução do número de episódios, de personagens, de ambientes), correspondente complexificação e ganho de importância do mundo interior. Estamos às voltas, portanto, com uma história de progressivo recolhimento, de ensimesmamento. Ulisses erra *pelo mundo*, Quixote *pela Espanha*, Daedalus *por Dublin*, Malone, proustianamente, *a partir do seu quarto*: seu labirinto é interior.

Como Beckett confina seu personagem neste espaço fechado por ele próprio buscado? Que espécie de complexidade é a sua, feita de coisas elementares, em que o mais abstrato (a capacidade de reflexão) aparece na concretude do mais simples (a fisiologia, o ato de morrer)?³ Um pouco da pré-história de *Malone Morre* ajuda a responder melhor estas questões.

3. Ver o ensaio de Adorno (1981) sobre *Fim de Partida*.

"Meu assunto é o fracasso"

O isolamento em que Malone nos é apresentado não é muito diverso das circunstâncias em que foi concebido pelo autor, nos anos do pós-guerra. Com a desocupação da França, depois de ter lutado ao lado da resistência francesa e ter-se visto obrigado a fugir e, literalmente, plantar batatas para sobreviver (passou um tempo no interior da França, clandestino sob a identidade de

camponês), Beckett escreve *Malone Morre*, que, como os demais volumes da trilogia (*Molloy*, o inaugural, e *O Inominável*, que a encerra), pertence à mesma fornada de textos de *Esperando Godot*. Todos datam entre 1947 e 49, quando o autor se fechou para trabalhar numa casa alugada nas redondezas de Paris. Tanto os romances, como a peça – que lhe daria um Nobel e tiraria o sossego – vieram a público entre 1950 e 1952.

O surgimento concomitante, as aparentes afinidades temáticas, o interesse pela crise individual, as categorias de absurdo e situação limite, por fim, certa visada pessimista da condição humana levaram muitos a associá-lo à onda do romance existencialista parisiense (Sartre, Camus), da mesma maneira que depois viriam a rotular seu teatro como “de absurdo”, num bloco que passou a incluir a produção de Ionesco, Adamov e, posteriormente, Pinter. Tal perspectiva não leva em conta o fato de que, em Beckett, ao contrário dos existencialistas, o romance não está a serviço da demonstração de doutrinas, muito menos o indivíduo que o interessa aparece como uma abstração imutável, uma essência atemporal⁴. Além de substância histórica, sua prosa apresenta uma evolução interna à obra beckettiana que a torna inconfundível, da mesma forma que suas criaturas.

Ainda que se deixe de lado o enquadramento em escolas, taxionomia inútil em vista da particularidade do autor, há pelo menos dois marcos na constituição de seu estilo intermediário que antecedem a trilogia e não podem ser silenciados.

Primeiro Beckett desistiu da condição de herdeiro de Joyce, de estilista capaz de jogar com a pluralidade e riqueza dos estilos, gêneros e dicções acumuladas pela tradição ocidental, parodiados e mesclados sob a mão segura do amestrador de palavras. Trocou a riqueza verbal pela economia estilística, a investigação do sucesso humano, pela do fracasso⁵.

Não contente, abandonou o inglês pelo francês, tornando-se um exilado na língua, a exemplo de alguns dos maiores romancistas contemporâneos (o polonês Conrad, o judeu tcheco Kafka). A trilogia e *Esperando Godot* fazem parte do segundo lote de

textos franceses, depois de Mercier e Camier, de uma coleção de contos e de uma peça abandonada (*Eleutheria*). A adoção do francês representava a escolha de uma língua cuja sintaxe se adequava muito melhor ao escritor fascinado pelo rigor analítico cartesiano, além de calar uma série de ressonâncias, peso semântico indesejado, que a língua-mãe trazia para Beckett. Traduzindo em termos da angústia da influência bloomiana, pode-se dizer que o francês permitiu ao autor de *Murphy* deixar de ser um emulo de Joyce para afirmar-se como escritor original em faixa própria.

Assim, o quarto em que Malone está aprisionado ecoa a reclusão em que Beckett o concebeu. A imobilidade e a condenação à eterna fabulação – o velho Malone é também um contador de histórias, um narrador – reatam com o primeiro alter ego literário de Beckett, o protagonista das desventuras amorosas dublinenses de *More Pricks than Kicks*, Belacqua Shuah. O nome do personagem – um literato jovem que aprende italiano lendo a *Divina Comédia* – remete a um amigo preguiçoso que Dante reencontra no Ante-Purgatório (Canto IV, Purg.) condenado a permanecer, estático, à sombra de uma pedra por tantos anos quantos viveu sobre a terra. Reviver sua vida, recompor a sua história em um retiro sombrio, destino que se repete para os protagonistas da trilogia.

Assim, o quarto em que Malone está aprisionado ecoa a reclusão em que Beckett o concebeu. A imobilidade e a condenação à eterna fabulação – o velho Malone é também um contador de histórias, um narrador – reatam com o primeiro alter ego literário de Beckett, o protagonista das desventuras amorosas dublinenses de *More Pricks than Kicks*, Belacqua Shuah.

“É preciso continuar, não posso continuar, vou continuar.”

Para que melhor se compreenda o que Malone faz preso à cama, é preciso discutir melhor a natureza desse conjunto de romances. Trata-se de um projeto ficcional que se coloca como fim de uma tortuosa linha evolutiva do romance moderno tal como a esboça Adorno (1981). Não é mais possível a *impassibilité* flaubertiana, que renunciava à reflexão e se restringia à pura reapresentação do sentido imanente no mundo; tampouco pode o romance moderno continuar subordinando a matéria narrativa

4. Idem.

Tal perspectiva não leva em conta o fato de que, em Beckett, ao contrário dos existencialistas, o romance não está a serviço da demonstração de doutrinas, muito menos o indivíduo que o interessa aparece como uma abstração imutável, uma essência atemporal.

5. Joyce, de quem Beckett foi secretário no fim dos anos vinte em Paris, seria o paradigma do que Kenner (1961) chamou de artista equilibrista, disposto a arriscar-se em corda bamba sem rede para levar um pouco além de seus antecessores a riqueza expressiva da prosa. Beckett, por sua vez, seria o arquétipo do pantomimo, do clown, que prefere estender a corda junto ao chão e mostrar a precariedade e a relatividade do sucesso do acrobata.

à intenção do autor (o que conferiria sentido e coerência à obra seria a reflexão, intenção subjetiva, compactada ao reflexo, mimese da aparência do mundo). Que fazer então já que os modos de reação subjetivos possíveis (entre eles, a arte) são enfraquecidos por um mundo administrado, uma realidade totalitária e desprovida de sentido? A resposta para o impasse está no paradoxo que Beckett põe na voz desgarrada do Inominável, resumo sucinto de toda trilogia: "é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar".

A familiaridade dos elementos estruturais da narrativa (personagem, enredo, espaço, tempo, voz central) vai se esgarçando conforme progride a trilogia e mais diretamente enfrenta as contradições que estão em sua raiz. Em *Molloy*, romance desmembrado em duas partes, assistimos primeiro a um homem desdentado, semiparalítico, caolho, sozinho num quarto que supõe ser o de sua mãe, tentando recapitular seu caminho até ali. Ele o faz por escrito, o que o torna o primeiro de uma linhagem de narradores-narrados que povoaram o universo beckettiano. Sua memória não é das melhores, os incidentes que relembra, quase insignificantes. Um possível encontro com a mãe (sem muito sucesso na comunicação), um percurso de bicicleta e muletas, partindo de uma cidade inespecífica e atravessando uma floresta até a cabana⁶. No caminho, atropela um cão, tem um caso breve com sua dona, desentende-se com um guarda, lembra-se de seu nome. Os episódios são mero pretexto para demonstrar sua degradação física – que descreve com minuciosa e estranha naturalidade – e o crescente desinteresse pelo mundo exterior, que vai se acentuando conforme a narrativa se aproxima do presente de sua enunciação, com o narrador preso à cama. Quando ela se encerra, assistimos a um Molloy perturbado, desdobrando-se em vozes alucinatórias que não sabe distinguir da sua.

A segunda parte do romance é narrada por Moran, que, como Molloy, conta sua história pregressa – que diz ser longa e teme não poder terminar. Ao contrário do predecessor, Moran lembra como tudo começou. Num domingo de manhã, depois da missa, recebeu uma missão de Gaber, mensageiro de Youdi, para quem trabalha. Deve abandonar casa, compromissos e partir em busca de Molloy, que nunca viu antes. Parte com o filho numa bicicleta.

Obcecado pela tarefa, perde-se do filho, vai se desfazendo dos traços que compunham sua identidade burguesa original e passa a adquirir qualidades do objeto da perseguição. Atravessando a floresta, perde o vigor físico, os dentes (como Molloy), a mobilidade em uma das pernas, encontra tipos com quem Molloy cruzou em seu percurso, contamina-se pela insociabilidade do personagem que desconhece. A narrativa vai disseminando indícios que apontam as semelhanças cada vez maiores entre caça e caçador, até que, quando chega Gaber com a contra-ordem, o processo é irreversível: Moran já é um duplo de Molloy. Recolhe-se a um quarto e passa a escrever sua história, a pedido de uma voz impessoal, eco das alucinações de Molloy. As últimas palavras do romance reatam com o começo da segunda metade da narrativa ("É meia-noite. A chuva fustiga as vidraças. Estou calmo..."):

Foi ela [a voz] que me disse para fazer este relato. Será que isso quer dizer que sou mais livre agora? Não sei. Vou descobrir. Então voltei para dentro da casa e escrevi. É meia-noite. A chuva fustiga as vidraças. Não era meia-noite. Não chovia (Molloy, p. 72).

Curto-circuitos narrativos

Mais do que a estrutura circular, cachorro que persegue o próprio rabo, chama a atenção como o romance erode as convenções de reapresentação verossímil sobre as quais se funda a própria possibilidade de narrar. Os dois relatos, em tempo passado, se anulam reciprocamente: como notou Raymond Federman (1976), ou bem a história que Moran é digna de fé e Molloy delira, ou os fantasmas que povoam a memória de Molloy efetivamente se fundam em restos de lembranças da personagem e sua versão desmente Moran. O traço genial de Beckett é confundir os planos da reapresentação (lembança ordenada de fatos passados, pseudo-realidade que depende do jogo, "suspensão da incredulidade", para existir) e da imaginação (livre curso da invenção criadora

6. Molloy é a imagem do "centauro cartesiano" que Kenner (1961) aplica às personagens de Beckett, coisas pensantes presas a uma máquina que apodrece (o corpo, metaforizado na bicicleta).

Quando Moran/Molloy nega a hora e a chuva, torna-se prisioneiro de um espaço limitado e de uma temporalidade infernal – um presente suspenso, feito de palavras desacreditadas, em que a esperança se restringe à expectativa da aniquilação, do silêncio – incapaz de separar fato e ficção, de edificar senão para em seguida derrubar: Beckett, o construtor de ruínas.

Acabando de morrer

Malone é o cretense seguinte da série infinita de narradores-narrados em Beckett. Não seria disparatado interpretá-lo como um Molloy que ganhou novo nome. A invalidez, o empenho em escrever, os objetos que guarda, as lembranças de uma bicicleta, a mesma raiz do nome são apenas exemplos de elementos que estimulam a hipótese incerta, intencionalmente ambígua, da identidade de ambos. Diferentemente de Molloy, não pretende explicar como chegou ao quarto, sua preocupação é acabar de morrer, espera um golpe de misericórdia que se atrasa. Enquanto isso, conta-se histórias, fantasia. Pretende escrever sobre seu estado presente, um homem e uma mulher, um animal, uma pedra, fazer um inventário de suas coisas. Relatos objetivos, que o distraiam de si mesmo.

A situação de Malone é trágica, passa-se no átimo interminável, dolorosamente prolongado da agonia solitária entre o momento da mutilação e o da aniquilação completa, um interminável instante de consciência do suicida na queda livre, entre o chão e a ponte. Mas o humor é o mecanismo que faz a narrativa avançar. Ruby Cohn (1962), que tratou da enorme gama de recursos cômicos empregados por Beckett, cunhou um novo gênero para designar a obra beckettiana: a comitragédia. Se a tragicomédia

no tempo presente), internalizando este curto-circuito narrativo e fazendo dele assunto e estrutura do romance.

Quando Moran/Molloy nega a hora e a chuva, torna-se prisioneiro de um espaço limitado e de uma temporalidade infernal – um presente suspenso, feito de palavras desacreditadas, em que a esperança se restringe à expectativa da aniquilação, do silêncio – incapaz de separar fato e ficção, de edificar senão para em seguida derrubar: Beckett, o construtor de ruínas. Com *Molloy*, passamos a habitar uma narrativa sob o signo do paradoxo antigo: "Todos os homens de Creta são mentirosos, disse o Cretense".

desenvolve-se a partir de um conflito trágico em direção a uma solução feliz, a comitragédia avança (se o termo é possível em Beckett) comicamente em direção ao trágico⁷.

Assim, a descrição que Malone faz de sua rotina. Fechado vivo, ou quase, no quarto, comunica-se com o mundo através de um bastão e um lápis. Com o bastão, arrasta a mesinha em que "eles" depositam o prato e um urinol: o primeiro vem cheio, volta vazio; o segundo, vice-versa. Também com ele, pesca seus pertences acumulados num canto do chão. Com o lápis, escreve as histórias que o divertem. O plano ordenado da narrativa vai aos poucos caindo por terra. Homem, mulher, animal confundem-se na saga de Sapo, uma espécie de "idiota da família" na infância e um vagabundo como Molloy na idade adulta. Malone se aborrece com a história, comenta-a como esteta insatisfeito, e, progressivamente, mina sua objetividade introduzindo restos de lembranças pessoais (seriam lembranças? Malone não tem certeza, nem mesmo sabe se já não estaria morto). Nos intervalos, descreve suas coisas, restos de uma vida que não quer ou consegue recompor⁸.

O feitiço se repete. Sapo, rebatizado, Macmann (M novamente) vai parar em um asilo, que lembra o de Malone, a não ser por sua mobilidade e pelo convívio com enfermeiros e pacientes. Macmann experimenta um arremedo de comunicação, simulacro de amor com Moll, uma enfermeira decrépita. Beckett, proustiano convicto, mostra de maneira grotesca a impossibilidade de realização amorosa, aqui radicalizada em incapacidade de sair da própria concha solipsista, impossibilidade de contato humano. O desejo de um declina quando o do outro desperta; nem mesmo o amor físico se salva: aparece de maneira cruel e escatológica, encontro desconjuntado de duas máquinas enferrujadas ("todo animal é triste depois do coito" é uma citação que agradava particularmente ao autor de *Godot*). Moll morre e é substituída por Lemuel, enfermeiro beócio, violento, cuja estupidez cômica é encenada várias vezes por Beckett:

Perguntado, por exemplo, sobre se São João de Deus era uma instituição particular ou do Estado, se era um hospital para velhos e doentes ou um hospício, se, uma vez entrado ali, se podia alimentar esperanças de, um dia, sair, e, em caso afir-

7. O humor verbal, não tivesse Beckett sido secretário de Joyce, é o que predomina (desautomatização de clichês, brincadeiras com provérbios, citações paródicas), mas o autor de *Murphy* é também um grande ironista da cultura acadêmica (na linha Swift, Sterne e Joyce, irlandeses como ele), aplicando exercícios de raciocínio escolástico ou problemas matemáticos e geométricos aos objetos menos esperados, construindo o riso pela incongruência. A sátira social direta é mais rara, mas também aparece em críticas à família burguesa, ao assistencialismo etc.

8. Como mostra Adorno (1981), em Beckett, a interioridade destruída (sem memória, animalizada, aguardando evacuação) e a exterioridade coisificada confundem-se sem demarcação clara. Malone já é "algo" que não é mais propriamente um sujeito. Nele, são constituintes de sua não-identidade os pertences, as histórias, os espasmos de lucidez, o sistema de nutrição e excreção, a agonia.

mativo, por que meios, Lemuel ficava um tempão meditativo, às vezes, dez minutos ou um quarto de hora, imóvel, ou, se preferirem, coçando a cabeça ou o sovaco, como se tais questões nunca lhe tivessem passado pela cabeça, ou quem sabe, pensando em alguma outra coisa. E se Macmann, impaciente, ou acreditando ter formulado mal a pergunta, se permitia retomar a palavra, um gesto imperioso o mandava calar a boca. Assim era esse Lemuel, visto de um certo ângulo (Malone Morre, 115-116).

A confusão na mente de Malone se agrava à medida que a narrativa avança. Seu confinamento também: perde o bastão, o lápis diminui. Um último episódio (o do passeio a uma ilha que uma fornida senhora filantropa proporciona aos internos do asilo, Macmann incluído), narrado em blocos mínimos, constantemente refeitos e renegados por Malone, acaba num assassinato em série de Lemuel. Ofegante aos olhos de Macmann, Lemuel levanta o machado, arma do crime, quando a narrativa se rompe de vez: o ritmo das interrupções intensifica-se, os nexos sintáticos desaparecem. Machado e instrumento de escrita identificam-se (ambos ameaçadores), as frases espacializam-se. O voto final de Lemuel de "não mais ferir ninguém... mais nada... nunca mais", é também o suspiro final de Malone, que, cansado de machucar o silêncio, descansa em paz.

A vida no limbo

Até o próximo volume. Na voz impessoal d'O *Inominável*, Malone ressuscita no purgatório. O corpo, carcaça em que os farrapos de memória de Molloy, Moran e Malone se abrigavam, perdeu sua materialidade. O narrador do *inominável* habita um ponto qualquer de um espaço cinzento e indefinido – talvez seu crânio – imóvel ou não – não há como precisar – ao redor do qual os velhos personagens de Beckett (Murphy, Mercier, Camier, Molloy, Malone) revolucionam como planetas, em órbitas mais ou menos regulares. A compulsão narrativa permanece: o *Inominável*, depois batizado Mahood, é ele próprio uma rede de palavras, um prisioneiro do presente da enunciação. Inventa personagens sobre os quais fala, mutilados e confinados como

ele⁹, terceiros que não consegue delimitar se são corpos que cria para habitar, projeções do seu mundo interior, ou realidades autônomas, seja o que for que isso signifique nessas circunstâncias.

A radicalização da redução estrutural operada por Beckett sobre as estruturas narrativas volta-se agora para o próprio eu que fala. A identidade deslizante descaracteriza o "eu" que discursa: o romance passa a ser uma máquina de palavras que gera a si própria, autônoma e desgarrada. O movimento é sisífico, interminável: a narrativa oscila entre a série infinita e o impasse, o murmúrio incessante e o silêncio. Num romance como este, no centro da espiral de adensamento que a trilogia realiza, o desfecho não tem vez:

...talvez me tenham levado até o umbral de minha história, ante a porta que se abre para a minha história, isso me espantaria, se ela se abre, serei eu, será o silêncio, aí onde estou, não sei, não o saberei nunca, no silêncio não se sabe, é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar.

Assim se encerra um ciclo da prosa beckettiana. Sua força pode ser avaliada pela relutância com que o autor retoma a forma do romance se é que *Comment C'est*, 1960, ainda pode ser chamado assim¹⁰. O texto evolui em blocos de palavras construídos a partir do princípio da repetição com variações mínimas de elementos constantes de sentido (motivos narrativos traduzidos em frases nominais às quais se acopla progressivamente determinações e qualificativos, mas sem estabelecer orações complexas ou mesmo completas). O estilo beckettiano desta fase, elíptico e paratático, apresenta curiosas analogias com a música minimalista, progredindo milimetricamente a partir de uma cantilena monócórdia.

Depois de desmontar a gramática narrativa, Beckett desmonta a gramática: não há sujeito, não há verbo, não há predicado. O processo de desqualificação da linguagem (que existia em germe na obra do primeiro Beckett¹¹) assume o primeiro plano, praticamente eliminando o pouco que restava dos elementos

O corpo, carcaça em que os farrapos de memória de Molloy, Moran e Malone se abrigavam, perdeu sua materialidade. O narrador do *inominável* habita um ponto qualquer de um espaço cinzento e indefinido – talvez seu crânio – imóvel ou não – não há como precisar – ao redor do qual os velhos personagens de Beckett (Murphy, Mercier, Camier, Molloy, Malone) revolucionam como planetas, em órbitas mais ou menos regulares.

9. O estreitamento do espaço que o sujeito habita atinge aqui o ápice na trilogia (não mais o quarto, a cama, mas um latão, o crânio, o cinza sem limites). Sobre o espaço em Beckett, ver Ludovic Janvier (1976).

10. No intervalo, aparecem apenas peças e os *Textes pour rien*, 1950, tentativa tateante de encontrar uma nova dicção em prosa, que enfrente os problemas colocados na trilogia.

11. Basta pensar em Watt, romance em que o protagonista se queixa da inadequação e arbitrariedade das palavras para designar as coisas (no universo beckettiano está continuamente em jogo a preocupante falta de correspondência entre a palavra e sua referência exterior, a imagem verbal e a coisa em si). Ver Bernal (1969).

tradicionais de que uma narrativa é feita. A substância histórica desta nova prosa reduz-se ao exame metódico em arranjos combinatórios de palavras de uma língua agonizante, incapaz de comunicar. É no estudo dos três saltos no escuro do pós-guerra – *Molloy*, *Malone Morre* e *O Inominável* – que está a chave para a compreensão e avaliação desta empresa babélica, às voltas com uma língua depauperada. Sem Beckett não há mapa do romance moderno completo; conhecê-lo melhor ajuda a evitar ou escolher conscientemente os becos sem saída e as estradas que, muitas vezes, ligam o nada ao lugar nenhum.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Th.W. Versuch, das Endspiel zu verstehen. In: *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.
- BAIR, D. *Samuel Beckett: a Biography*. London: Vintage, 1988.
- BECKETT, S. *Molloy*. Paris: 10/18, 1963.
- . *Malone Meurt*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1959.
- . *L'Innommable*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1953.
- BERNAL, O. *Langage et Fiction dans le Roman de Beckett*. Paris: Gallimard, 1969.
- COHN, R. *Samuel Beckett: the Comic Gamut*. New Jersey: Rutgers University Press, 1962.
- FEDERMAN, R. Le paradoxe du menteur. In: *Cahier l'Herne: Samuel Beckett*. Paris: Éditions de l'Herne, 1976, p. 148-166.
- JANVIER, L. Lieu dire. In: *Cahier l'Herne: Samuel Beckett*. Paris: Éditions de l'Herne, 1976, p. 167-189.
- . Roman et théâtre. In: *Revue d'Esthétique*, numéro spécial hors série. Paris: Privat, 1986.
- KENNER, H. *Samuel Beckett: a Critical Study*. London: John Calder, 1961.
- WELLERSCHOFF, D. Toujours moins, presque rien. In: *Cahier l'Herne: Samuel Beckett*. Paris: Éditions de l'Herne, 1976, p. 123-147.



SEDE

Petrópolis, RJ

(25689-900) Rua Frei Luís, 100
Caixa Postal 90023
Tel.: (0242) 43-5112
Fax: (0242) 42-0692

UNIDADES DE VENDA

BELO HORIZONTE, MG

Atacado

(31010-220) Rua Mármora, 326 – Santa Teresa
Tel.: (031) 461-1882
Fax: (031) 461-1157

Varejo

(30190-060) Rua Tupis, 114
Tel.: (031) 273-2538
Fax: (031) 222-4482

BRASÍLIA, DF

Atacado e varejo

(70730-516) SCLR/Norte, Q 704, Bl. A, nº 15
Tel.: (061) 223-2436
Fax: (061) 223-2282

Goiania, GO

Varejo

(74023-010) Rua 3, nº 291
Tel.: (062) 225-3077
Fax: (062) 225-3994

CAMPINAS, SP

Atacado

(13090-061) Rua Paula Bueno, 782 – Taquaral
Tel.: (019) 254-3826
Fax: (019) 251-8369

Varejo

(13015-002) Rua Br. de Jaguará, 1164
Tel.: (019) 231-1323
Fax: (019) 234-9316

Bauru, SP

Escritório comercial

(17010-901) Rua Batista de Carvalho, 4/33
sala 1.107
Tel. e Fax: (0142) 32-1088

Campo Grande, MS

Escritório comercial

(79002-184) Rua Dom Aquino, 1789 – Conj. 37
3º andar
Tel.: (067) 384-1535

CURITIBA, PR

Atacado

(80060-140) Rua Dr. Faivre, 1271
Tel.: (041) 264-9112
Fax: (041) 264-9695

Varejo

(80020-000) Rua Voluntários da Pátria, 41
loja 39
Tel.: (041) 233-1392
Fax: (041) 233-1570

Londrina, PR

Varejo

(86010-390) Rua Piauí, 72 – loja 1
Tel.: (043) 337-3129
Fax: (043) 325-7167

Florianópolis, SC

Escritório comercial

(88101-000) Av. Pres. Kennedy, 698 – sl. 415
Campinas – São José
Tel. e Fax: (048) 241-1007

FORTALEZA, CE

Atacado e varejo

(60025-100) Rua Major Facundo, 730
Tel.: (085) 231-9321
Fax: (085) 221-4238

JUIZ DE FORA

Atacado e Varejo

(36010-041) Rua Espírito Santo, 963
Tel. e Fax: (032) 215-8061

PORTO ALEGRE, RS

Atacado

(90035-000) Rua Ramiro Barcelos, 386
Tel.: (051) 225-4879
Fax: (051) 225-4977

Varejo

(90010-273) Rua Riachuelo, 1280
Tel.: (051) 226-3911
Fax: (051) 226-3710

RECIFE, PE

Atacado e varejo

(50050-410) Rua do Príncipe, 482
Tel.: (081) 423-4100
Fax: (081) 423-7575

RIO DE JANEIRO, RJ

Atacado

(20211-130) Rua Benedito Hipólito, 1
Cidade Nova
Tel.: (021) 224-0864
Fax: (021) 252-6678

Varejo

(20031-201) Rua Senador Dantas, 118-I
Tel.: (021) 220-8546
Fax: (021) 220-6445

SALVADOR, BA

Atacado e varejo

(40060-410) Rua Carlos Gomes, 698-A
Tel.: (071) 322-8666
Fax: (071) 322-8087

SÃO PAULO, SP

Atacado

(01309-001) Rua Luiz Coelho, 295
Tel.: (011) 258-6910
Fax: (011) 257-0452

Varejo

(01006-000) Rua Senador Feijó, 168
Tel.: (011) 605-7144
Fax: (011) 607-7948

Varejo

(01414-000) Rua Haddock Lobo, 360
Tel.: (011) 256-0611
Fax: (011) 258-2841

LIVROS

Poemas herméticos e angustiados

'O Engenheiro Noturno' analisa a lírica final de Jorge de Lima

MARCELO COELHO
da Equipe de Articulistas

Fábio de Souza Andrade teve uma grande coragem neste livro: a de enfrentar, como crítico, as obras mais difíceis da última fase do poeta Jorge de Lima (1895-1953), o "Livro de Sonetos" e, principalmente, "Invenção de Orfeu".

Jorge de Lima começou como festejado poeta parnasiano, passou ao modernismo sem problemas, usando do ritmo livre e do retrato breve em seus poemas "negros", foi médico e converteu-se ao catolicismo junto com o poeta Murilo Mendes.

Fábio de Souza Andrade analisa, num capítulo deste livro, as diferenças e proximidades entre Jorge de Lima e Murilo Mendes. Os dois publicaram um livro conjunto na década de 30, "Tempo e Eternidade", que visava, segundo eles, "resgatar a poesia em Cristo".

Mas, enquanto Murilo Mendes,

em sua produção posterior, seguiria o rumo da vanguarda, expressando o misticismo pessoal em poemas geométricos, "modernos", "cristalinos", mais irônicos, Jorge de Lima parece ter mergulhado num mangue noturno de poemas imensos, herméticos, angustiados, não raro usando de formas clássicas como o soneto.

O interesse de Fábio de Souza Andrade pela poesia final de Jorge de Lima não parece motivado apenas pela dificuldade, pelo desafio que há em interpretá-los, mas também por uma opção, diríamos, quase programática. Se, há coisa de uns dez anos, os poetas mais jovens pareciam optar pelos modelos do modernismo de 22 — o poema curto, desmistificador, epigramático —, hoje parece haver uma expectativa de que o pêndulo retorne ao "modernismo classicizado", ao verso longo e mesmo a tinturas neo-surrealistas.

Fábio de Souza Andrade faz uma

interessante comparação entre as técnicas da montagem e da fragmentação na poesia moderna e aquelas utilizadas pela pintura, tomando como fio condutor a obra do pintor surrealista Max Ernst. Abandonando a colagem "bruta" — pedaços de jornal, botões, tecidos fixados diretamente na tela — em favor de uma montagem "retrabalhada", em que se volta ao pincel e às tintas para criar uma representação do fragmento reconstruído, haveria em Max Ernst, como em Jorge de Lima, uma forma de vencer, de interiorizar, de "re-poetizar", digamos assim, o jogo um tanto mecânico do choque e do fragmento puro.

Mas uma coisa é a valorização programática de uma poesia rica em imagens, que retoma formas clássicas, como a de Jorge de Lima. Outra coisa é o esforço interpretativo real. E aqui as coisas se complicam muito para o crítico — para qualquer crítico.

Tome-se este soneto: "Este é o marinho e primitivo galo/ de penas reais em concha e tartaruga./ Com seu concerto afônico me embalou/ turva-se o vento, o Pélagos se enruga./ Silencioso clarim, mudo badalo/ dos ruídos e ecos rápido se enxuga./ Jorra o canto sem voz

de seu gargalo/ e se encrespa no oceano em onda e ruga.// Galo sem Pedro, em pedra vivo galo,/ de córneos esporões de caramujo,/ — tubas dos espadartes e cações.// O dia sem mistério, seu vassalo,/ esvai-se no seu bico imenso, em cujo/ som as brasas da crista são carvões".

O autor analisa por umas oito páginas este poema, mas não se pode dizer que tenha vencido a obscuridade extrema do texto. O que dizer, então, da vasta epopéia em milhares de versos, a "Invenção de Orfeu" inteira? Que o livro "serve à demonstração de uma impossibilidade (reviver modernamente a epopéia, senão de maneira fragmentária e internamente contraditória) e uma necessidade: a preservação do poder de revelação da poesia, espécie de substituto moderno do mito que impede uma naturalização completa da linguagem e sua total assimilação ao mundo cotidiano".

O problema que o autor enfrenta, o da obscuridade de muita poesia moderna, não é mesmo fácil de resolver. Muitos modelos teóricos ou "reescrevem" o poema falando de seus "temas" — a morte, a pedra, a noite, por exemplo — ou tomam o poema como exemplo, um entre muitos, de alguma lei mais ampla a

A OBRA

O Engenheiro Noturno - Fábio de Souza Andrade. Edusp (av. Prof. Luciano Gualberto, travessa J, 374, SP, CEP 05508-900, tel. 011/ 813-8837). 192 págs. R\$ 12,00.

respeito do funcionamento da linguagem ou da evolução histórica. Mas como "explicar" um texto que parece ter sido feito exatamente para desnortear qualquer explicador?

Há uma questão adicional, a de que, neste livro, o próprio autor oscila entre ser "explicador" e "coadjuvante" nos mistérios do poeta alagoano. O que não equivale a falar mal do livro. Fábio de Souza Andrade é um crítico capaz de mexer com assuntos importantes, de buscar os mais variados suportes teóricos e de escrever muito bem.

Seu livro é estimulante, mas a ele se aplica muito do que ali está dito sobre o próprio Jorge de Lima: ilustra uma necessidade e um limite ao mesmo tempo (no caso, a necessidade e a impossibilidade de entender o poema). Quem sabe ele venha a encontrar a resposta.

As várias faces do vazio

FÁBIO DE SOUZA ANDRADE
especial para a Folha

Ninguém formulou melhor o impasse que acompanhou Beckett em seu prolongado esforço criativo do que o próprio autor. A crise moderna da narrativa é a “expressão de que não há nada a expressar, nada com que expressar, nenhuma capacidade de expressão, nenhum desejo de expressão, junto com a obrigação de expressar” (1). No caso particular do romance, estamos às voltas com o esgotamento de modelos (o realismo formal que Defoe, Richardson e Fielding inventaram e Flaubert, Stendhal e Balzac elevaram à condição de arte) e o esvaziamento dos conteúdos (o exame em profundidade do sujeito, da consciência individual deixou de valer o esforço).

Absolutamente fiel a seus temas (a miséria e a solidão humanas — “meu assunto é o fracasso”), infiel aos gêneros (levou aos limites expressivos o teatro e a prosa, mas também era ensaísta e poeta de importância), Beckett trocou a prosa alusiva e virtuosística, joyceana, da juventude (por exemplo, de “Murphy”, romance do qual o autor de “Ulysses” recitava passagens de memória) pela prosa do menos, analítica e econômica, sintática e semanticamente, dos anos de maturidade. Esta virada estilística

— cujo ponto alto são os anos parisienses do pós-guerra, que originaram a trilogia “Molloy”, “Malone Morre” e “O Inominável” — espelha-se no abandono provisório da língua materna. No empenho de calar os ecos e cacoetes associados ao inglês, segunda natureza, Beckett, passou a escrever na língua de Racine e Chateaubriand, mantendo a dupla cidadania linguística até o fim de seus dias.

Tome-se como exemplo da prosa beckettiana a “Molloy”, romance cujo personagem-título é um narrador perplexo e um indivíduo em crise solitária, um texto sobre a agonia e a consciência deste processo, que, na primeira parte, assume a forma de um diário íntimo. O enredo, rarefeito, poderia ser descrito como um esforço retrospectivo de recompor um percurso, um exercício de memória, portanto, em que Molloy busca recontar os caminhos que o levaram até o seu estado presente. A situação inicial, intrigante e lacunar, estimula a curiosidade do leitor: Molloy é um velho decrepito, solitário e doente, confinado a um espaço de recolhimento — um quarto que diz ser de sua mãe —, escrevendo suas memórias, por encomenda, mas também por compulsão interior. Molloy é vítima de um incessante rumor fabulatório, uma voz que impede o seu descanso.

Mas o enigma proposto é uma armadilha, uma falsa abertura “in media via”. O romance não vai preencher a expectativa inicial criada. Apesar de não sonegar as peripécias que a suscitaram, vai mostrar que a vida de Molloy nunca foi muito diversa do que atualmente é. O leitor redobra a atenção, acompanha todos os passos da reconstituição (estimulado pelo detalhismo e a precisão das descrições do narrador), mas, ao fim e ao cabo, está de volta ao começo, com as dúvidas intocadas, tendo apenas confirmado a auto-descrição que Molloy faz de seu próprio talento narrativo: perdido entre os extremos do narrar demais ou de menos.

Se o mergulho interior e o auto-exame foram, nos primórdios do romance, faces da vontade de compreensão do lugar do sujeito no mundo, aqui temos a máquina pensante como um mecanismo autônomo e independente da vontade de seu possuidor. A incapacidade de relacionamento humano que perpassa Molloy demonstra este desgarramento perverso. Herdeiro dos escombros da civilização burguesa, o personagem não consegue fazer cumprir a finalidade maior de seu primeiro tesouro: a razão, consubstanciada na linguagem. As palavras falham, o diálogo não se cumpre, a luz do entendi-

mento não alcança o outro, nem esclarece a própria identidade, em que uma curiosa combinação entre Schopenhauer e Descartes corrige a máxima: choro, logo existo.

Em torno do episódio central (a viagem até o quarto da mãe), o narrador elenca uma série de outros que se equivalem em importância, cuja única ordem é garantida pela sucessão temporal, denunciada como fajuta pelo narrador, que admite a precariedade da própria memória. Para Molloy, não vale a distinção entre as experiências e as vivências, as tarefas mecânicas e os projetos de vida, o trabalho e o labor. Este nivelamento dos fatos, equivalência forçada, impossibilita que o romance apresente um desenvolvimento, no sentido tradicional do termo, dramático do enredo (progressivo aumento de tensão) e psicológico da personagem (amadurecimento e incorporação das experiências à identidade individual). Molloy não aprende, nem se modifica, a não ser pelo processo de decadência física a que se encontra submetido (a decomposição como forma de vida).

Isto não significa que nada lhe aconteça. Molloy narra fatos, encontros e conflitos que convidam o leitor a aguardar desdobramentos, às vezes graves, que não vêm — como os percalços de sua existência

lúmpen (interrogatórios na polícia, convivência com assistentes sociais e outras criaturas da rua), um interlúdio amoroso com a dona de um cachorro que, na travessia da cidade, atropela com a bicicleta e mata, ou o assassinato gratuito de um mendigo que atravessa seu caminho. Beckett frustra esta expectativa. O romance se desenrola sob o signo do “non sequitur”, não como uma adesão ao absurdo de um surrealismo maneirista, em busca de efeitos, mas como a demonstração da inadequação de uma forma à necessidade narrativa de um personagem incapaz de encontrar sentido imanente no mundo ou de impregná-lo de um sentido subjetivo, faces do mesmo vazio que esta narrativa busca apreender e descrever.

No universo cinzento que Molloy habita, em que o mais alto poder de abstração (a razão) está reduzida a apêndice dos processos fisiológicos de um corpo que decai, o notável é o espaço que Beckett ainda encontra para o humor, a capacidade de rir de si próprio, auto-consciência irônica que é a essência de sua narrativa e da vida interior de seu personagem. Expondo as entranhas do romance, a natureza convencional que sustenta a impressão de verdade de que o realismo depende (a confusão entre causalidade e consecução, lógica e

cronologia), no destino de Molloy, exemplar pela inocuidade, Beckett apanha pela raiz o sentimento claustrofóbico da existência moderna, em que a novidade parece excluída e somos protagonistas de um enredo clownesco, que gira em falso. Neste sentido, a odisséia de Molloy, começando com a lembrança de um arremedo atualizado do Quixote (o personagem coxo que parte em busca da mãe, memória pouco substancial, tentando equilibrar apetrechos aparentemente inconciliáveis, muletas e bicicleta) e terminando onde começou, solitária, no quarto, funciona como metáfora espacial do método da narrativa possível, quando a tradição se esgota. Como seu autor, Molloy sabe que é preciso mover-se, tortuosamente, para seguir em frente: “Não sei, não o saberei nunca, no silêncio não se sabe, é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar” (2).

NOTAS

1. Beckett, S. “Three Dialogues”. Em: “Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment” (London: John Calder, 1983).
2. Palavras finais d’“O Inominável” (trad. Waltensir Dutra/Nova Fronteira).

Fábio de Souza Andrade é professor de teoria literária na Unesp (Universidade Estadual Paulista), autor de “O Engenheiro Noturno - A Lírica Final de Jorge de Lima” (Nova Alexandria/Edusp, no prelo); atualmente desenvolve tese de doutoramento sobre a ficção de Samuel Beckett.

LIVROS



O escritor Silviano Santiago, autor dos contos de "Keith Jarret no Blue Note"



O escritor João Gilberto Noll, que acaba de publicar o romance "A Céu Aberto"

A ficção refém da alegoria

Novas obras de Silviano Santiago e João Gilberto Noll sofrem de um mal comum

FÁBIO DE SOUZA ANDRADE
especial para a Folha

Silviano Santiago e João Gilberto Noll não são marinheiros de primeira viagem: ao contrário, já deixaram para trás, em tempos, a via-crítica da estréia, a angústia do segundo livro, premiações e aclamação, aplauso e apupos. Seus mais novos trabalhos, "Keith Jarret no Blue Note", de Santiago, e "A Céu Aberto", de Noll, devem ser lidos como obras pensadas e maduras, não como acidentes de percurso literário.

E ambos, em que pesem toda experiência, prestígio e jabutis acumulados pelos autores, sofrem de um mesmo mal que vem castigando a ficção brasileira recente, atônita e bloqueada, presa num impasse, em busca de ar.

Da ameaça do silêncio imposta pelos anos de chumbo; a prosa contemporânea defendeu-se com as armas de que dispunha: o recurso à fala oblíqua, alegórica, tornou-se corriqueiro, seja sob o aspecto de uma escrita surrealizante, de carona na coqueluche planetária do realismo mágico, seja por meio do hiper-realismo, da conversão do anedótico e isolado (ou porque episódico; ou porque individual) em metáfora do país. E sob o peso desta mesma disposição alegorizante, cada vez mais datada

— espécie de medida estética provisória convertida em lei —, que parecem vergar tanto os cinco contos-improvisos de Santiago, como a narrativa compulsiva do protagonista de "A Céu Aberto", é ela, mais do que as coincidências temáticas (o desencontro amoroso, a sexualidade gay, o sentimento de desterro), que autoriza que se aproxime os dois autores: apesar da diversidade de tom.

O "savoir-faire" crítico e criativo de Silviano Santiago, em dia com as experiências da fusão de gêneros literários e do virtuosismo narrativo como critério de excelência estética, brinca, mais uma vez, com os limites entre voz autoral e personagem, vivência e ficção, memória e invenção, não estivesse ele por trás de "Em Liberdade" — pseudo-sequência das "Memórias do Cárcere", de Graciliano Ramos, elas próprias de gênero híbrido — e de "Viagem ao México", romances que se alimentam desta confusão de planos entre o literário e o factual.

Alinhavado por uma voz autoral em off, que se empenha em um falso diálogo com o protagonista, ("No passado, você suportava mal o exibicionismo pretensioso de Keith, soltando grunhidos de euforia e cantolando em falsetto a melodia do 'Concerto de Colônia' ao fundo"), "Keith Jarret no

Blue Note" captura os fragmentos do discurso amoroso de um solitário urbano, um literato brasileiro em exílio branco, voluntário, dividido entre duas pátrias, como em seu sonho que liga, vasos comunicantes de uma amputação, o "skyline" de Manhattan às águas da Lagoa Rodrigo de Freitas.

A narrativa, fluente, de estrutura musical, obedece, em cada uma das cinco seções, às atmosferas particulares sugeridas pelas baladas que compuseram um show, gravado ao vivo, do pianista do título. As impressões de um outono americano puxando na memória outro parisiense; a solidão expressa nos flashes urbanos (loja de discos, lixo das ruas) e nas folhas secas, mortas, das árvores e de uma revista pornô; o telefone que toca em meio à desordem do apartamento, portador de resquícios de contatos passageiros ou de vestígios da intimidade enterrada no passado: os quadros sucedem-se em blocos que se encerram na despedida tardia ao amigo e amante morto.

O resultado é um painel do isolamento contemporâneo nas grandes cidades, particularizado por uma série de traços distintivos do narrador (a vida no exterior, o homossexualismo). A quase confissão cede parte do seu espaço à ficção como moeda na definição da identidade das chamadas minórias.

Já "A Céu Aberto" de Noll é um "tour de force" da narração em primeira pessoa. Situado num país anônimo, em guerra, o romance acompanha as errâncias de um garoto que, no empenho de salvar o irmão caçula, doente, parte em

AS OBRAS

Keith Jarret no Blue Note - Improvisos de Jazz - Silviano Santiago. Rocco (r. Rodrigo Silva, 26, 5º andar, Rio de Janeiro, CEP 20011-040, tel. 021/507-2244). 147 págs. R\$ 16,00.

A Céu Aberto - João Gilberto Noll. Companhia das Letras (r. Bandeira Paulista, 702, cj. 72, São Paulo, CEP 04532-002, tel. 011/866-0801). 164 págs. R\$ 18,00.

busca do pai na frente de batalha. Os percalços neste caminho avolumam-se sob o peso de uma realidade desfigurada pela fantasia, estilhaçada pelos fantasmas das memórias, do desejo, dos temores.

A atmosfera surreal da narrativa transforma o irmão em noiva, une e separa o novo casal na expectativa de um filho, expulsa o personagem em direção à guerra e depois à desertão, à existência pacata e clandestina no campo. Multiplicam-se os desencontros do protagonista com os que o rodeiam, projeções infelizes de uma busca pelo encontro amoroso feliz, que se encerra, malsucedida, na litania de um velho decrepito, marinheiro decadente num porto desconhecido, sozinho.

A paráfrase aproximada já antecipa o ritmo da prosa de Noll, de jorros expressivos, coalhada de livres associações, bordejando o onírico e o poético. Falar da "fúria do corpo" (título de outro dos romances do autor) naturalmente convida ao alegórico, como res-

posta às seculares imagens de autocensura, autoridade e repressão introjetadas, ao peso da religiosidade herdada (o que não quer dizer que a prosa de Noll seja uma prosa tímida).

Numa paisagem de neblina, em meio a uma guerra que aparece como metáfora de uma situação limite e do abandono do sujeito no mundo, o que pesa negativamente não é a economia de referências, que pareceria o acompanhamento natural de um romance como este, mas a sobrecarga de elementos tomados ao real, incoerente com as premissas formais do livro.

Um episódio em que irmão metamorfoseado em noiva foge com um dramaturgo em potencial para a Suécia (por que a Suécia?) é apenas um dos exemplos destas pontes canhestras que o romance acaba estabelecendo entre o cenário desrealizado e a geografia precisa, perdendo o melhor dos dois mundos.

Tanto no falso diálogo, solitário, do protagonista de "Keith Jarret no Blue Note" como na saga do herói de "A Céu Aberto" parece que a consciência dos autores e a vontade ficcional, enfim, o projeto, falam mais alto do que a matéria narrativa. O risco, nem sempre evitado, é de que o estilo se torne maneira, caricatura de si próprio, longe da autenticidade que acompanha a obra bem realizada — perigo que, na cena atual, está por vir a ser contornado.

Fábio de Souza Andrade é professor de teoria literária na Unesp (Universidade Estadual Paulista), autor de "O Engenheiro Noturno - A Utopia de Jorge de Lima" (Nova Alexandria/Edusp, no prelo).

A recuperação de Orfeu

"O Engenheiro Noturno", livro do professor de Teoria Literária da Unicamp Fábio de Souza Andrade, analisa as obras da chamada fase hermética de Jorge de Lima e mostra a perfeita afinidade do poeta alagoano com a tendência moderna da lírica

□ Por Jadyr Pavão Jr.

Resgatar e analisar a poesia da fase final de Jorge de Lima tem, para o professor de Teoria Literária da Unicamp Fábio de Souza Andrade, duas funções. Recordar um artista maior, relegado ao segundo plano, e, principalmente, recuperar a poesia "elaborada, que traz em si uma verdade poética". Andrade é o autor do livro *O Engenheiro Noturno* (Edusp, 187 págs., R\$ 15,00), um ensaio sobre as obras da chamada fase hermética do poeta alagoano, consolidada em *Livro de Sonetos* (1949) e *Invenção de Orfeu* (1952).

Por meio do livro, apresentado originalmente como tese na USP, o professor pretende mostrar a perfeita afinidade do poeta com a tendência moderna da lírica — a complexificação da imagem —, e discutir suas intenções. O autor ressalta que a poesia de Jorge de Lima deverá ser revalorizada em um futuro próximo, porque "contém o que falta à que se faz hoje no Brasil: uma linguagem rara, que propicie o registro da experiência do artista e do homem, encurralados diante da hostilidade moderna".

A complexidade dos poemas da fase final de Jorge de Lima é compreendida como uma necessidade, não como gratuidade, em *O Engenheiro Noturno*. Na tentativa de revelar a essência da realidade moderna, caótica e fragmentadora, Jorge de Lima recorre à lírica, resgatando o poder de nomeação e síntese de suas imagens. Mas o poeta aspira a uma lírica completamente apartada da linguagem do co-

As imagens insólitas dos poemas de Jorge de Lima buscam não reproduzir a realidade, mas construir outra, autônoma

tidiano. Essa, banalizada e desgastada, já não pode mais "dizer" as experiências da ordem moderna, apenas reproduz chavões do fragmentalismo, sem revelar acontecimentos cru-

As imagens insólitas dos poemas, formadas pela reorganização de fragmentos do universo concreto segundo a visão do poeta, buscam, não reproduzir a realidade, mas construir outra, autônoma. Jorge de Lima recupera, assim, a visão mítica do processo artístico, daí o termo com que Andrade trata a fase final do poeta: órfico-hermética. Por ela, o autor de *Invenção de Orfeu* resgata a potencialidade da arte de organizar o universo, contida no mito grego de Orfeu.

De maneira geral, a temática da poesia final de Jorge de Lima aborda a criação e os limites impostos ao criador (artístico, ou divino) e

com uma pequena digressão ao período parnasiano do poeta. Depois, a adesão ao modernismo regionalista, os poemas negros, em que procura resgatar a importância da cultura africana na formação brasileira. Jorge de Lima produziu poesia e prosa em diversas tendências da primeira metade do século. Vale a lembrança do crítico literário Wilson Martins, segundo o qual trata-se não do melhor, mas do mais representativo poeta brasileiro da fase.

A produção seguinte é, talvez, a face mais conhecida de Jorge de Lima: a de poemas religiosos. O autor de *O Engenheiro Noturno* vê na reunião do poeta alagoano Jorge de Lima com Murilo Mendes e o pintor Ismael Nery, já na década de 30, a "gestação" das características das obras órfico-herméticas. Nesse período, Jorge de Lima reata com suas raízes religiosas e produz uma poesia mística, engajada ao catolicismo.

As várias influências incorporadas desembocam em *Livro de Sonetos* e *Invenção de Orfeu*, lançado um ano antes da morte do poeta, em 1953. As complexas metáforas e imagens — construídas pela justaposição de campos de sentidos estranhos e díspares, numa "renovação semântica" —, procuram recuperar a lírica. É também o momento em que o poeta reata definitivamente com as formas clássicas, como o soneto. Foi por isso identificado com a Geração de 45, identificação que o professor da Unicamp recusa: "A forma é clássica, os sonetos, por exemplo, mas o conteúdo é completamente novo."

Fábio de Souza Andrade afirma que, com *O Engenheiro Noturno*, pretendeu possibilitar



"Retrato de Jorge de Lima aos 53 anos", de Silvia Meyer, 1946

em linguagem, e é decisiva." Interrompendo seus estudos para tese de doutorado sobre Samuel Beckett, ele concedeu a seguinte entrevista ao *Caderno de Sábado*:

Qual a demanda por um trabalho acadêmico sobre Jorge de Lima?

É importante recuperar o poeta, independentemente do caráter acadêmico da obra. Mas o fundamental é resgatar a preocupação de Jorge de Lima com uma linguagem poética que faça justiça à dificuldade de revelar as coisas complicadas do mundo moderno. A imagem em sua poesia corresponde à necessidade de uma língua rara, que não faça concessões. A poesia mais recente no Brasil abusa da espontaneidade, aproximando a arte à vida e perde a oportunidade de revelar uma experiência decisiva.

Reprodução

dade poética maior, a não ser as verdades fragmentárias individuais, sem qualquer poder de crítica. Pela ausência de uma linguagem com poder de encapsular essa experiência, acabará havendo uma forma mais elaborada. Mário Faustino caminhava nesse sentido, mas, para infelicidade da poesia brasileira, morreu precocemente.

Não há uma contradição entre a recuperação da linguagem rara, "mágica" e arcaica, e a tentativa de usá-la para descrever uma nova realidade?

A linguagem não é arcaica, o arquétipo é que atravessa os tempos. A ideia de Northrop Frye que apresento no livro trata de um ciclo em espiral em que a linguagem se desenvolve. No princípio, ela é metafórica, pode ordenar o mundo. Com a especialização dos discursos, a lírica vai perdendo a predominância, e você

passa a um discurso mimético. Aí, quando ele se esgota, é preciso recriar a língua, e se servir das imagens, para dar conta de experiências que não são bem expressas pela linguagem corrente. Vico dava a isso o nome de volta às imagens reveladoras. Mas a linguagem vem reformulada. Ela é arcaica porque refletida no passado, não se sabe bem quando, mas em uma circunstância histórica nova. A expressão do mito na modernidade é outra.

A recuperação do mito de Orfeu é uma tentativa de "tocar" o atemporal — momento de harmonia perdida?

Sim, a imagem de Orfeu, embora ele também tenha fracassado, ainda tem um valor heróico. É um arquétipo que tenta dar sentido ao mundo, integrar o homem ao cosmos, e, simultaneamente, registrar também o poeta, sempre

mento de reconciliação final se sobrepõe ao elemento de angústia que precede a reconciliação, encontrado em Jorge de Lima. Não é pessimismo, é uma visão crítica. Ela percebe o lado falho da experiência moderna. Mas no horizonte está a expectativa de reconciliação.

Quais poetas podem ser relacionados à mesma tendência lírica?

Essa tendência tem a ver com a sociedade de massas e com a destruição do sujeito. A importância social da literatura entra em declínio, acessível apenas a uma minoria letrada. Para evitar a banalização do poder de crítica que a arte tem, o poeta moderno preserva a promessa de felicidade que foi a arte. Para protestar, então, contra a essa ordem hostil, ele renova a expressão da lírica. Isso acontece a partir de Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé. É um discurso novo que dá conta de uma experiência humana nova.

***Invenção de Orfeu* foi um poema pouco lido. Por que a dificuldade?**

O leitor moderno está preparado para formas brevíssimas. Ele se retrai diante de um poema longo como esse em razão da fragmentação da experiência do homem moderno. Os longos poemas narrativos necessitam de um arcabouço estruturado do mundo, de valores precisos. Esse sistema nos falta. A ousadia de Jorge de Lima está em tentar um poema épico-lírico. Quando *Invenção* apareceu foi bastante influente, mas tornou-se poema para poetas.

Qual é o peso dos temas religiosos na fase órfico-hermética?

Jorge de Lima ousou em tentar o poema épico-lírico, que exige um arcabouço estruturado do mundo

Esse é um problema. A obra de Jorge de Lima final ficou ofuscada pelos aspectos da religiosidade. Ele teve momentos de adesão à poesia religiosa, mas depois utilizou-se disso como tema. A figura do "ser" decaído, que busca integração entre consciência e sentimento e natureza, não é só católica, é universal. É também de Orfeu. Jorge de Lima quer lidar com essa angústia, que é humana, dar algum sentido ao cosmos, organizá-lo.

Como são expressos os protestos sociais na fase final?

A hostilidade à arte, as formas de injustiça social do Brasil, desde as crianças que comem caranguejo no lamaçal de Alagoas, até os operários que ele atendia em seu consultório no Rio, são retomados. Jorge de Lima era um homem de seu tempo. Além disso, há o lado heróico, de vencer a dificuldade de nomear essas experiên-

do poeta. O mito hermético. Por fim, o livro de *Invenção de Orfeu* resgata a potencialidade da arte de organizar o universo, contida no mito grego de Orfeu.

De maneira geral, a temática da poesia final de Jorge de Lima aborda a criação e os limites impostos ao criador (artístico, ou divino) e ao homem moderno. Trata da tentativa de retornar à situação harmoniosa, propiciada, segundo o mito, pela arte.

O *Engenheiro Noturno* não se dedica apenas à fase hermética de Jorge de Lima. O livro apresenta também as outras tendências que ajudaram a construir a última. Assim, inicia-se

identificado com a Geração de 45, identificação que o professor da Unicamp recusa: "A forma é clássica, os sonetos, por exemplo, mas o conteúdo é completamente novo."

Fábio de Souza Andrade afirma que, com *O Engenheiro Noturno*, pretendeu possibilitar novas chaves à leitura dos poemas da fase ôfico-hermética, sem negar a multiplicidade de interpretações. Mas avisa a recompensa aos que se "aventurarem": "O hermetismo é uma porta que você tem de bater mais para entrar, mas revela algo mais precioso. A experiência que está ali é mais difícil de ser encapsulada."

gem em sua poesia corresponde à necessidade de uma língua rara, que não faça concessões. A poesia mais recente no Brasil abusa da espontaneidade, aproximando a arte à vida e perde a oportunidade de revelar uma experiência decisiva.

Há a possibilidade da retomada dessa poesia rara?

Eu acredito em uma renovação, em negativo, pelo que falta. A banalização da lírica, em uma forma facilitada, muito coloquial; muito próxima do sentido corrente, não encapsula nenhuma experiência crucial, nenhuma ver-

momento de harmonia perdida?

Sim, a imagem de Orfeu, embora ele também tenha fracassado, ainda tem um valor heróico. É um arquétipo que tenta dar sentido ao mundo, integrar o homem ao cosmos, e, simultaneamente, registrar também o poeta, sempre fadado ao fracasso.

Pode-se dizer, pela recorrência do fracasso, que Jorge de Lima era um pessimista?

Quando o colocamos lado a lado com Murilo Mendes, percebe-se uma espécie de serenidade de Murilo frente ao escatológico. O ele-

social do Brasil, desde as crianças que comem caranguejo no lamaçal de Alagoas, até os operários que ele atendia em seu consultório no Rio, são retomados. Jorge de Lima era um homem de seu tempo. Além disso, há o lado heróico, de vencer a dificuldade de nomear essas experiências. A tensão do engenheiro noturno é essa mesma, entre a profusão das possibilidades dadas pela noite, pelo sonho, e a necessidade de organizar tudo isso em um meio concreto, no caso do poeta, em um poema.

Jadyr Pavão Jr. é jornalista

Da medicina à pintura, um artista de muitas faces

Inventivo, o poeta só não conseguiu ingressar na Academia

Jorge de Lima nasceu na cidade alagoana de União, em 1893. Mostra da religiosidade que acompanharia sua infância, a família, católica, deu-lhe o nome do santo-protetor do dia — São Jorge. Ele diplomou-se, formalmente, médico, mas, à semelhança de sua versatilidade poética, abraçou diversas atividades. E, segundo consta, com total empenho.

O talento poético de Jorge de Lima revelou-se cedo, orientado pelo parnasianismo predominante. Aos 21 anos, em 1914, publicou seu primeiro livro: *XIV Alexandrinos*. A adesão às propostas modernistas veio somente em 1925, em *O Mundo do Menino Impossível*. Sua produção, então, esteve interessada na expressão das cenas prosaicas e do sincretismo religioso nordestinos. Sensível à tentativa modernista de compreender o País e dar-lhe autonomia intelectual, Jorge de Lima identificou-se com autores locais de seu tempo como José Lins do Rego e Gilberto Freyre. Em seus poemas negros, somente reunidos em 1947, abordou a influência da cultura negra na "casa do homem branco", que foi simultaneamente investigada em *Casa Grande & Senzala*, de Freyre. Os poemas são melódicos, e é nítida a sugestão de um canto, um choro.

No início da década de 30, o poeta alagoano transferiu-se para o Rio de Janeiro, então capital federal. Lá concentrou suas atividades múltiplas. Foi vereador, professor de Literatura Brasileira, mantinha um consultório médico, além de continuar a produção literária — prosa e verso —, pintar e executar suas fotomontagens de inspiração surrealista.

Também no Rio conheceu o poeta Murilo Mendes e o pintor Ismael Nery, cuja visão mítica da arte tanto influenciou a última fase de sua poesia. Em *Tempo e Eternidade*, de 1935, em parceria com Murilo Mendes, recuperou suas raízes católicas, produzindo os poemas religiosos. Foi o início da trajetória em direção à hermética fase final, em que várias influências, como o surrealismo, atuaram. A expressão máxima do hermetismo está em *Livro de Sonetos* (1949) e *Invenção de Orfeu* (1953), em que recupera as formas clássicas do verso.

Jorge de Lima também foi apreciador de outro formalismo, a Academia Brasileira de Letras. Até sua morte, em 1953, tentou por quatro vezes ingressar na ABL. Foi um sonho jamais realizado, apesar de contar com o voto de escritores e admiradores confessos, como Manuel Bandeira. (J.P.J.)



Foto Reprodução



Mulheres Públicas, As Mariposas, obra que Jorge de Lima pintou em 1950 (ao lado), e uma de suas célebres fotomontagens (acima): influências do surrealismo sobre um artista marcado pela versatilidade poética

Edson Chagas/Folha Imagem



O poeta Valdo Motta, autor de "Bundo", em Vitória (ES), onde vive

Gozo místico

Religião e homoerotismo confluem em "Bundo", do poeta Valdo Motta

FÁBIO DE SOUZA ANDRADE
especial para a Folha

A sobriedade elegante da apresentação gráfica de "Bundo", seleção em dois tempos da poesia de Valdo Motta, organizada por Berta Waldman e Iumna Maria Simon, contrasta com a orelha do livro, em que o autor, também ator, é introduzido e louvado pelos versos tropicalizantes de José Celso Martinez Corrêa.

O embate entre a fala profética, o discurso sublime inspirado pelo Deus terrível do Velho Testamento e o escracho realista, pagão e dionisiaco vestido pela brevidade e a ironia modernas, é apenas um dos prolongamentos desta tensão original de uma poesia igualmente atraída pelos pólos da religião e da sexualidade.

Nascido em Boa Esperança do Espírito Santo, em 1959, negro e homossexual, é o próprio Valdo Motta quem dá conta, no prefácio, de uma história de engajamento político em defesa das minorias, que foi desembocar na descoberta da força simbólica da linguagem bíblica e da tradição poética que combina o erótico e o espiritual, a sensualidade e o misticismo no gozo místico.

Lidos em chave homoerótica, os versículos bíblicos emprestam tom solene e ritualizado à celebração do corpo, subvertendo a fúria pu-

nitiva divina em conclamação ao prazer: "Que o sol fique lívido/ e a lua corada de vergonha,/ e as estrelas desmaiem, errem sua rota os planetas/ e os céus aturridos se embaralhem./ Urrem os mares e os montes estremeçam,/ porque a Terra santa grita e sacoleja/ de gozo: chegou o seu Esposo".

Não apenas San Juan de la Cruz ou Santa Tereza D'Ávila, mas também o "Cântico dos Cânticos" revive no convite ecumênico: "Vem comigo, meu amado,/ fervamos o leite cósmico./ Celebremos nosso gozo/ no cristânico festim./ Vem, querido, preparar/ o teu mosto em meu lagar/ e fazer o vinho santo./ Vem destilar a mirra/ do monte dorsal e o mel/ que mana da rocha viva".

Sua contestação à religião oficial ("uso a paródia contra os enganadores") serve-se do escatológico e da violência crua das imagens, ora oswaldiana e bem-humorada ("Venerai o Santo Fiofó,/ ó neófito das delícias,/ e os deuses não de vos abrir as portas e a fortuna vos sorrirá", em "Exortação"); ora agressiva, voluntariamente desagradável, raiando o mau gosto ("Eu sou a Nossa Senhora do Buraco Negro,/ Sujo e fedorento da Rocha Dorsal,/ mãe dos nove céus a tetéia do caralhudo./ ... Ai de quem esqueceu a pedra santa/ e o caminho da casa do Senhor!", em "Anunciação").

Servindo-se do tema do percurso

iniciático, à poesia e ao corpo, entre os dedos e os dátilos, combina a tradição judaico-cristã, referências ao paganismo e epicurismo clássicos com o tema do auto-erotismo: "Extáticos dátilos/ ébrios caribos,/ transidos curetes... em ofício sacro/ no ano celeste" ou "não me canso de tocar/ a lira de dez dedos/ neste frenético louvor/ ao Deus vivo/ meu rochedo".

A concisão das pílulas e brevíssimas cenas líricas reforçam o parentesco com Oswald de Andrade. Veja-se o micro-soneto: "Quem/ não/ tem/ bens// Bem/ não/ tem/ não// tem/ não/ tem// não/ tem/ não", em "Os Sinos"; o humor trocadilhesco, ácido de "E Agora, Ó Meu" — "Eis no que deu/ a Terra Prometida/ por Prometeu"; ou a desconjuração da Aids, assimilada

ao mítico Reino dos Mortos: "Hás de ir ao Id, há de ir ao Id,/ Para depor Hades e tudo que preside,/ e, depondo Hades, todos os podres/ que impedem a mútua doação dos seres". Mas é no recurso à dicção profética que o poeta promete e ambiciona mais. Motta usa e abusa da abertura ambígua da linguagem mítica, bíblica ou não, e oferece ao leitor sua própria chave de leitura.

O caso é que, na divisão entre a experiência coletiva, lastro histórico e cultural dos símbolos do sagrado e uma fala simbólica que parte da constatação humilde de que legisla em terreno pessoal ("a poesia é a minha/ sacrossanta escritura/ cruzada evangélica/... Só ela me salvará/ da guela do abismo./ Já não digo como ponte/ que me religue/ a algum distante céu/ mas como pinguela mesmo,/ elo entre alheios eus", em "Religião"), está ao mesmo tempo a força e a fraqueza de suas imagens.

Muitas vezes, o risco de que não escape é o do recurso instrumental aos mitos e emblemas, neutralizando o impacto e sobrecarregando, artificialmente, de escoras exteriores os poemas, que ganhariam caso não precisassem desta erudição funcional e da legitimidade conferida pela tradição.

Como volume, "Bundo" traz a mesma desigualdade, manifesta em poemas que, no empenho de encenar o escândalo da própria novidade e de seu apego ao prazer vital, deixam de fazê-lo para ser tão-somente espetáculo novidadeiro. Que sua voz não se perca neste fosso.

Fábio de Souza Andrade é professor de teoria literária na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e autor de "O Engenheiro Noturno - A Lírica Final de Jorge de Lima" (Edusp).

A OBRA

Bundo e Outros Poemas -

Valdo Motta. Ed. da Unicamp (caixa postal 6.074, Cidade Universitária, CEP 13083-970, Campinas, SP, tel. 019/788-2015). 132 págs. R\$ 12,00.



Folha Informações
Leitura

0900-78-0311

Valdo Motta lê "Retorno Triunfal" e "Consagrei-me Sacerdote" do livro "Bundo"

Disque a opção seis do serviço
O custo é de R\$ 2,00 por minuto em todo o país.
Sugestões ou reclamações: (011) 224-3317.

LIVROS

Primórdios de Cortázar

São publicados no Brasil textos do início da carreira do escritor argentino

FÁBIO DE SOUZA ANDRADE
especial para a Folha

Maurice Blanchot chamava a nossa atenção para o que há de aparentemente arbitrário, mas, paradoxalmente, revelador, na figura final assumida pela obra de um artista. O arremate chega de surpresa, com a morte, interrompendo e estabelecendo limites para um processo virtualmente infinito. O controle autoral sobre o que fica para a posteridade se encerra com ela. Daí a importância das escolhas que os autores fazem em vida, julgando aquilo no que ainda se reconhecem e pelo que esperam ser reconhecidos.

A menos que alguém decida em seu nome, o que, para os grandes, é inevitável. Remexer as gavetas e o arquivo morto dos medalhões depois que sua vigilância cessa rende dividendos à indústria editorial — aposta segura —, mas também interessa à crítica e aos admiradores. Estão lá os bastidores de um processo criativo, os alicerces do que se construiu.

Este é o caso de "O Exame Final" e de "Diário de Andrés Fava", que Cortázar escreveu quando ainda

rios dramáticos sobre as relações familiares e de classe com toques de lirismo surreal —, compõem o volume "Nada para Pehuajo" e a peça de radioteatro que dá título ao livro. Na primeira, aparece o mesmo tom insólito, cristalizado na reunião casual num espaço fechado, um restaurante estranhamente aprisionador, de tipos diversos (um juiz gourmet, que janta feliz, após ter condenado um homem à morte, um casal de apaixonados, um vendedor de bugigangas, um burocrata dos correios); já "Adeus, Robinson" é uma alegoria política que retoma, invertido, o mito do realizador e conquistador incansável.

Se "O Exame Final" não é um romance inteiramente bem-sucedido, tem o mérito de apresentar o universo em que Cortázar nasceu para a literatura, no fim dos anos 40. O clima de opressão e falta de horizontes, metaforizado numa névoa espessa, misteriosa e ameaçadora, que se abate sobre a noite portenha e acompanha o périplo de dois casais de jovens intelectuais e um amigo jornalista por Buenos Aires, na véspera e no dia de uma prova universitária decisiva. A cidade aparece como uma grande "casa tomada", a geografia de suas ruas, subvertida pela estranheza, domina o livro, como a de Paris toma conta de "Rayuela".

Rivadavia, Corrientes, Plaza de Mayo são vistas por olhos de pesadelo, sitiadas por motins, histeria e desorientação coletiva, vigiadas pelo cinismo e truculência oficiais.

De café em café, as discussões, dão a medida dos impasses estéticos e morais que impulsionavam sua geração: no plano político, chamada a responder ao nacionalismo autoritário dos caudilhos, ao irracionalismo das massas; no estético, empenhada em dar um sentido mais puro às palavras da tribo, renovar a linguagem literária e não barateá-la num realismo rasteiro, tomando emprestado ao coloquial das ruas, não sem antes recriá-lo.

O apreço pelo ideal de pureza e



Reprodução

O escritor Julio Cortázar (1914-1984), autor de "Adeus, Robinson"

pelo sublime, que está tanto no mito grego quanto na religião da arte professada por Mallarmé, aliado à eterna crise existencial do intelectual da periferia, orienta suas leituras (Keats, Rilke, Valéry, Hoelderlin), análogas às da geração de 45 brasileira. São estas afinidades eletivas que aparecem justificadas e problematizadas no "Diário", livros das amarras da estrutura narrativa do romance.

O jovem professor que foi Cortázar (liceu e universidade), de vasta cultura humanística, livresco, amigo do estilo elevado e erudito, paga aqui tributo a sua própria formação, ainda bastante influenciado por Arturo Marasso, seu professor, por sua vez, conhecedor do simbolismo francês e autor de um estudo sobre Mallarmé (cuja importância é lembrada por Davi Arrigucci Jr., um conhecedor entranhado de sua obra).

Células narrativas e os temas cortazarianos já estão lá (o confinamento no cotidiano, a estranheza do habitual, a estrutura intrincada

na obra-de-arte), mas o salto de qualidade, virá com o abraçar do conto, forma tensa e intensa que Cortázar recria para dar conta de sua matéria expressiva complexa. A simplificação do estilo corresponde a um adensamento da forma, adquirindo contornos pessoais na síntese única entre o familiar e o aberrante, o real e o sonho, da mimese e da crítica.

Exceção feita ao "Diário", caberia às edições brasileiras um maior cuidado na apresentação dos textos, restrita a orelhas insuficientes para situar o leitor. No caso de "Adeus, Robinson", por exemplo, a identificação pura e simples de uma fábula anticolonialista empobrece a história do texto. O Robinson que chega para uma visita a sua velha ilha, agora moderna e civilizada, e tem seu roteiro preestabelecido pelas autoridades locais, restrito a uma entediante sucessão de atrações oficiais, impedido de ouvir o povo ou de com ele se misturar, este Robinson cortazariano que acaba pondo em xeque suas

QUEM FOI CORTÁZAR

Julio Cortázar (1914-1984)

Nasceu na Bélgica, mas cedo veio com a família para a Argentina. Mais conhecido como prosador, foi como poeta, contudo, que iniciou sua carreira literária, em 1938, com "Presenças". Sua primeira obra de contos é "Bestiário", de 1951, em que já se nota a influência do contista americano Edgar Allan Poe, que, junto como os poetas surrealistas, foi fundamental em sua formação. Neste mesmo ano, muda-se para Paris, insatisfeito com os rumos da política de seu país, dominada pelo peronismo.

Os contos de Cortázar partem de situações banais do cotidiano para daí extrair o fantástico, como em "As Armas Secretas" e "Octaedro". Mas sua obra mais importante é "O Jogo da Amarelinha", de 1963, romance em que a intensa experimentação com a linguagem busca mimetizar um mundo contemporâneo fragmentado.

Politicamente, foi entusiasta de primeira hora das revoluções cubana, liderada por Fidel Castro, e sandinista, na Nicarágua.

relações ambíguas com os nativos (civilizadora ou predatória?) deveria ser lido contra o pano de fundo superpolitizado de 1968 e adjacências, das relações da intelectualidade hispano-americana com Cuba e com o realismo socialista. Sua melancolia traduz o desmoronamento do ímpeto realizador e acumulador do ano de Sexta-Feira, incapaz de compreender o efeito final sua vontade de poder, também ele ambíguo (uma ilha modernizada, mas acortentada).

O próprio Cortázar tomou parte de diversas polémicas entre os que criticavam e os que sustentavam o regime cubano, apesar da censura e dos enquadramentos dos escritores ao política e esteticamente correto da revolução. Manteve seu apoio pessoal em diversas visitas à ilha e em polémicas famosas — com David Viñas, com José María Arguedas, com Óscar Collazos e Vargas Llosa (documentada no volume "Literatura en la Revolución y Revolución en la Literatura", Ed. Siglo Veintiuno, 1970), ou ainda por ocasião da retratação pública a que foi forçado o poeta cubano Heberto Padilla. É neste contexto, das relações entre arte e engajamento, que "Adeus, Robinson" tem a acrescentar à compreensão da figura pública de Cortázar. Se não a revolucionária, traz novos matizes a sua biografia intelectual, o que já é mérito suficiente e justifica sua oportuna publicação.

Fábio de Souza Andrade é professor de teoria literária na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e autor de "O Engenheiro Noturno A Lúria Final de Jorge de Lima" (Edusp).

AS OBRAS

Diário de Andrés Fava - Julio Cortázar. Tradução de Mário Pontes. Ed. José Olympio (r. Marquês de Olinda, 12, 3º andar, CEP 22251-040, RJ, tel. 021/551-0642). 128 págs. R\$ 15,00.

Adeus, Robinson e Outras Peças - Julio Cortázar. Tradução de Mário Pontes. Ed. Civilização Brasileira (av. Rio Branco, 99, 20º andar, CEP 20040-004, RJ, tel. 021/263-2082). 192 págs. R\$ 23,00.

O Exame Final - Julio Cortázar. Tradução de Fausto Wolff. Ed. Civilização Brasileira. 312 págs. R\$ 30,00.

Os diagnósticos de Machado e Bilac

FÁBIO DE SOUZA ANDRADE

dois lançamentos recentes resgatam uma fatia significativa da nossa vida intelectual na virada do século passado: a militância jornalística de Machado de Assis e Olavo Bilac, ao longo das primeiras décadas da República. Devidamente anotadas e introduzidas por especialistas, as crônicas reunidas de ambos propiciam ao leitor o confronto de dois diagnósticos autorizados do país, matizam e tornam viva a apreensão de uma cena literária que se modificava pela multiplicação de espaços de publicação, ganhando importância no debate político.

Pelas mãos de um machadiano de mão cheia, revivem as contribuições dominicais de Machado à "Gazeta de Notícias", principal jornal do Rio de Janeiro nos agitados primórdios republicanos; das 248 crônicas que o bruxo de Cosme Velho desovou entre 1892 e 1897, as 83 que correspondem ao intervalo entre 1892 e 1893 aparecem reunidas em "A Semana". Pelas mãos de outro conhecedor experiente do período pré-modernista, Antonio Dimas, o quadro do fim do século se completa com "Vossa Insolência", uma seleção de crônicas do sucessor de Machado no rodapé da "Gazeta", Olavo Bilac, publicadas de 1890 a 1910, mas não apenas naquele diário. Parte dos artigos de Bilac reunidos saiu originalmente em outros jornais, como o "O Estado de São Paulo", parte em revistas, como a "Kosmos".

No volume organizado por John Gledson, em meio à matéria varia e miúda, cotidiana do então Distrito Federal (há de tudo um pouco: "fait divers", bondes elétricos, mudanças da paisagem urbana), encontramos a voz irônica do autor, de "Dom Casmurro", monarquista e liberal, cético em relação aos caminhos pelos quais enveredava a República, maltratada pela corrupção e farra financeira deodoristas e pelo autoritarismo centralista de Floriano. Novamente cai por terra a tese de um escritor alheio à política

dariam a sua fisionomia, como, por exemplo, a imigração.

Sob aspecto de despretenso resumo semanal, temperadas pelo humor erudito e carregadas de alegorias, recorrendo à memória recente da vida política no Império ou a exemplos da história universal como máscaras, as pequenas peças prestam-se predominantemente ao comentário crítico, ora à ética na administração pública e na vida parlamentar brasileiras, ora ao comportamento predatório e especulador das elites durante o Encilhamento. Valem também como depoimentos sobre uma cida-

rienses. Na condução deste processo, Machado critica os limites e insensibilidade social da visão reformadora e positivista dos seguidores de Floriano; a administração do Distrito Federal era alinhada com o governo central e os comentários às ações de Barata Ribeiro, prefeito nomeado do Rio entre abril de 1892 e maio de 1893, refletem o desgosto de Machado contra o autoritarismo dos métodos daquele que pretendia ser uma réplica local do Barão de Haussmann.

No entanto, é apenas nas crônicas do substituto de Machado na "Gazeta", Bilac, que a mudança se

tó, na política de saúde pública, na derrubada dos cortiços, no estilo engalanado do autor.

Ao contrário do que acontece com as crônicas machadianas, reunidas segundo a cronologia de sua publicação, em "Vossa Insolência", os textos de Bilac foram agrupados segundo temas. Equilibram depoimentos sobre o ambiente cultural e literário brasileiros, discutindo expoentes da estética naturalista ou o neoclassicismo da arquitetura importada da França, com respostas imediatas às atualidades políticas e sociais. Nestas seções, podem-se acompanhar, por

ASOBRAS

A Semana: Crônicas (1892-1893)

Machado de Assis
Organização de John Gledson
Ed. Hucitec (Tel. 011/543-0653)
360 págs. R\$ 30,00

Vossa Insolência: Crônicas

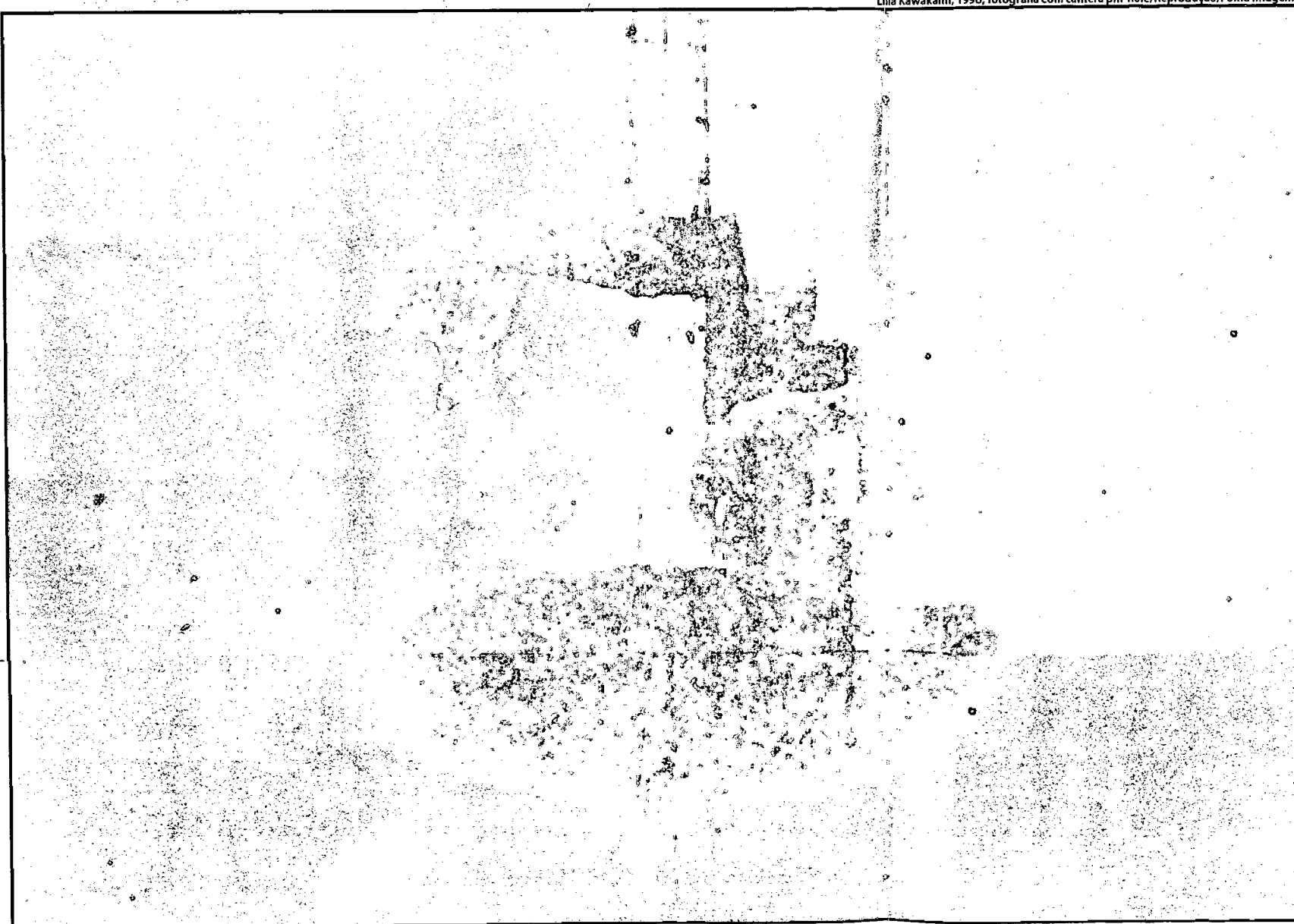
Olavo Bilac
Organização de Antonio Dimas
Companhia das Letras (Tel. 011/826-1822)
416 págs. R\$ 20,50

destas feiras da modernidade, se comparadas às européias. Campanhas cívicas contra o analfabetismo, reclamos de justiça social para os desalojados pelas demolições que o novo panorama da cidade demandava, não desmentem a fama de conservador, evidente na miopia histórica quanto ao fenômeno de Canudos, na tradução imediata da posição oficialista.

A linguagem alambicada do poeta e cronista sai em defesa de uma ordem pública em que a rapidez dos bondes e a eficiência da iluminação elétrica são festejadas como a pá de cal num Rio promíscuo e mergulhado no "caldo dos ratos mortos da peste". Seu nacionalismo confunde-se com a celebração das luzes do século, capazes de enterrar os demônios saudosos da monarquia e do intervencionismo da Igreja nas coisas de Estado, encarnados na figura do Conselheiro. O recenseamento da população e o serviço militar obrigatório são sinais dessa nova engenharia social que Bilac não se cansa de louvar, num estilo que alterna o puxão de orelhas indignado, corretivo necessário aos agentes do atraso, e o salve-salve laudatório. As meias tintas da ironia não aparecem, substituídas por uma convicção, talvez excessivamente segura de si, expressa em metáforas encadeadas e trabalhadas à exaustão, em busca do grandiosismo, de efeitos.

Para além deste interesse histórico, de recriação a partir de uma perspectiva interna de um momento crucial da história brasileira recente, o leitor sai do volume com a certeza de que Bilac foi um homem de seu tempo, para o bem e para o mal, preso aos limites ora de um entusiasmo, ora de um ceticismo datados, em contraste com o faro para o indefinido, o contraditório, o que ainda virá, mesclado a um diagnóstico acurado do aqui e agora, que fazem de Machado não menos preso ao chão histórico, mas muito mais de todos os tempos. Como os preciosos "O Rio de Janeiro do Meu Tempo", de

Luís Edmundo, e o esforço crítico de Brito Broca em "A Vida Literária no Brasil-1900", a reunião des-



Lígia Kawakami, 1996, fotografia com câmera pin-hole/Reprodução/Folha Imagem

de que começava a desaparecer, o Rio que se traduzia pela intimidade da central de boatos, sediada na

completa e um Haussmann brasileiro se concretiza, mais de dez anos depois, na pessoa do prefeito

exemplo, suas reações ao progressivo colapso do czarismo russo, no plano internacional, ou ao massa-

de e gosto médio no momento.

Tanto o deslumbramento com o moderno que adentrava o Brasil li-

de tudo um pouco: "fait divers", bondes elétricos, mudanças da paisagem urbana), encontramos a voz irônica do autor de "Dom Casmurro", monarquista e liberal, cético em relação aos caminhos pelos quais enveredava a República, maltratada pela corrupção e farra financeira deodoristas e pelo autoritarismo centralista de Floriano. Novamente cai por terra a tese de um escritor alheio à política local, do aristocrata do espírito, acima do bem e do mal, derrubada pela evidência de um espectador atento e fino dos graves acontecimentos contemporâneos, como a Revolução Federalista e a Revolta da Armada, da vida econômica do país e de processos sociais que mu-

de que começava a desaparecer, o Rio que se traduzia pela intimidade da central de boatos, sediada na estreita Rua do Ouvidor, da qual o autor relutava em se despedir, apesar de antever seu fim inevitável.

A rua, acanhada, mas acolhedora, um quase beco, vai dando lugar aos vastos espaços ordenados, impessoais e disciplinadores das avenidas, imitações dos bulevares pa-

completa e um Haussmann brasileiro se concretiza, mais de dez anos depois, na pessoa do prefeito Pereira Passos. A aspiração à modernidade civilizada, para os olhos locais traduzida no exemplo de Paris, está não apenas nas fachadas, que o poeta parnasiano, horrorizado, quer ver livres das roupas penduradas às janelas. Dá a graça de sua presença no apreço pelo pale-

exemplo, suas reações ao progressivo colapso do czarismo russo, no plano internacional, ou ao massacre de Canudos, no plano local. O culto a figuras como Émile Zola e Eça de Queirós, peregrinações francesas incluídas, as queixas contra a incipiência de nosso universo letrado mostram uma das faces de um autor influente e bem-aceito, sinônimo de respeitabili-

de e gosto médio no momento.

Tanto o deslumbramento com o moderno que adentrava o Brasil literário, como a impaciência com os contrastes entre o arcaico e o novo afloram aqui e ali em crítica de costumes mal-humorada: a vontade higienizadora e cosmética se aplica tanto à prostituição infantil quanto à sem-gracice e pobreza das exposições cariocas, mo-

ticismo datados, em contraste com o faro para o indefinido, o contraditório, o que ainda virá, mesclado a um diagnóstico acurado do aqui e agora, que fazem de Machado não menos preso ao chão histórico, mas muito mais de todos os tempos. Como os preciosos "O Rio de Janeiro do Meu Tempo", de

Luís Edmundo, e o esforço crítico de Brito Broca em "A Vida Literária no Brasil-1900", a reunião destas crônicas vêm para ajudar no ajuste do foco ainda mal-definido que temos do quadro destes anos tão vizinhos quanto pouco íntimos. Que venham mais.

Fábio de Souza Andrade é professor de teoria literária na Universidade Estadual Paulista (Unesp).

Instantâneos do movimento

"A Um", de Robert Creeley, busca a expressão do fugidio e do passageiro

FÁBIO DE SOUZA ANDRADE

especial para a Folha. O poeta norte-americano Robert Creeley, 71, afirma-se a partir do pós-guerra, ligado a um grupo de poetas (como Charles Olson e Robert Duncan) que orbitou em torno do Black Mountain College, na Carolina do Norte. De lá, saíram revistas de ponta, caso de "Origin" e da "Black Mountain Review", que, em meados dos anos 50, abrigaram uma reação ao modelo de poesia encarnado por Eliot, marcado pela releitura do mito e pela valorização do que havia de engenhoso em suas imagens complexas.

Para o Brasil, seu passaporte é o volume organizado e traduzido por Régis Bonvicino, "A Um (As One) - Poemas de Robert Creeley", bilíngue e com extenso dossiê documental, recolhendo depoimentos, ensaios críticos, discutindo as opções do tradutor.

O objetivo comum destes poetas-professores de Black Mountain era o de restituir alguma imediatez e intimidade não-confessional ao discurso poético, aproximando-o da fala não pelo léxico, mas pela prosódia. Implicava desarticular o verso em nome de um respeito maior ao impulso perceptivo que dispara o processo, em

buscar, na respiração do texto, a possibilidade de comunicar este impulso ao leitor.

Do primeiro modernismo, retiraram o ânimo experimental de Ezra Pound e, mais importante, o olhar em busca das "idéias, só nas coisas" de William Carlos Williams, ingredientes que ajudam a entender o percurso seguido por sua poesia, tangenciando a disposição improvisatória do jazz e os caminhos da pintura expressionista abstrata na América.

A opção pelos pretextos cotidianos, a recusa do labirinto metafórico e alusivo, dos ritmos graves e sublimes, carregados do peso da tradição herdada e postiza em nome da proximidade coloquial, apontaram com o objetivismo de Williams — referência simultânea ao olhar fotográfico de sua poesia e ao tratamento do poema como coisa feita de palavras, máquina de linguagem.

No caso de Creeley, os poemas evoluíram para um objetivismo corrigido pela introspecção, registrando, com a atenção de fenomenólogo, as oscilações do espírito em resposta aos estímulos exteriores ("A mulher que/ saiu da sombra// das árvores perguntou/ depois de um tempo 'que horas são?'// seu rosto/ por um segundo// em minha cabeça/ estava lá de novo// e eu de novo senti/ como

contra este vazio// onde também/ eu estive", "De Novo").

A forma encaminhou-se para um minimalismo emagrecido, de metáforas, costurado por uma sintaxe não-discursiva, cujo núcleo é a observação da passagem da percepção à voz ("Coisas simples/ alguém quer dizer/ como, qual o dia/ como, lá ao longe-/ quem sou eu/ e onde", "Fala").

A linguagem se define em movimento análogo ao do próprio sujeito: ambos ganham corpo aqui e agora, confirmam-se e conhecem-se na cena breve anotada. Daí a atenção especial dedicada aos dêiticos: aqui, agora, lá, cá, verdadeiros personagens desta lírica só

A OBRA

A Um - Robert Creeley. Tradução de Régis Bonvicino. Ateliê Editorial (al. Cassaquera, 982, CEP 09560-110, São Caetano do Sul, SP, tel. 011/442-3896). 176 págs. R\$ 20,00.

ossos. Os pretextos exteriores são mínimos, paisagem de convenção ("Pequena/ casa com/ pequenas/ janelas...", "Retrato") que se quer renovada pela presença única, universalizante e concretizada, instantânea. É a fotografia, captura do fugidio a serviço da expressão reflexiva, narcísica, a imagem mais constante desta poesia, cisterna preñhe de ecos, carregada de sentidos, que não apenas imobiliza e apreende a alma, mas a interroga, forja o sujeito ao confrontá-lo.

O foco da poesia de Creeley são

os movimentos do espírito em resposta aos jogos de luzes, de sombras, de coisas e lugares, compondo-se numa figura fixada pelos jogos de palavras, tradução particularizante do abstrato e caleidoscópico "self".

Mas, como todo processo de simplificação da forma na arte moderna, tem um lado intrigante e paradoxal, que se demonstra na inflação de discursos interpretativos a que convidam. Poemas como "Retrato", com sua paisagem de folhinha, ou "Não: muito" ("não muito você nunca/ disse você estava pensando/ nisso, não muito a/ dizer em suma"), em que o esgarçamento das imagens, do material trabalhado e da forma são máximos, acabam, paradoxalmente, estimulando uma leitura metafórica.

É como se sua fuga do clichê e da generalidade da má inquietação metafísica (má para a poesia, porque inespecífica) dependesse da retórica externa, recusada pelo poema, para se afirmar. A leitura metafórica volta pela porta dos fundos, o vazio criado a custo, entrelugar de encontro de coisas com idéias, pode ver-se ocupado por significados cristalizados. Deve o leitor descobrir o que fica de seus instantâneos, se a "mulher (que) passa/ à margem da/ casa, virando// a esquina, deixa/ um vivo sentido/ depois dela/ de ter estado lá" ("Foto") ou suscita apenas o registro banal de uma impressão subjetiva, linguagem assimilada e corriqueira.

Fábio de Souza Andrade é professor de teoria literária na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e autor de "O Engenheiro Noturno - A Lírica Final de Jorge de Lima" (Edusp).

O Anjo Caído: Fisionomia da Ficção de Jorge de Lima, de William Roberto Cereja¹

Fábio de Souza Andrade²

5 Cada vez que a obra de Jorge de Lima vem à baila, traz consigo uma série de questões espinhosas a serem enfrentadas por aquele que se propõe a tornar mais nítida a sua compreensão. Escritor plural e de longa história criativa, transitando por artes e estilos diversos, todo estudo sobre o poeta e romancista alagoano acaba forçado a optar entre uma abordagem
10 particularizante, destacando e realçando os altos e baixos de algum destes momentos que compõem sua fisionomia, e uma aproximação unitária, em busca de um projeto literário, um fio persistente a alinhar as fases e faces do autor da *Invenção de Orfeu*.

William Cereja ficou com o caminho mais difícil -e aparentemente o mais
15 acertado- de escavar as relações subterrâneas entre os diversos momentos de uma mesma vontade autoral. Voltou-se para um lado hoje menos estudado da produção de Jorge de Lima, tido como uma espécie de primo pobre de sua poesia -os romances- e, por um percurso de idas e vindas, empreendeu uma leitura comparada dos quatro livros que constituem o núcleo da carreira
20 ficcional do autor: *O Anjo* (1934), *Calunga* (1935), *A Mulher Obscura* (1939) e *Guerra dentro do Beco* (1950).

A disposição protéica da forma em Jorge de Lima, típica da fase heróica do modernismo, também se reflete nas suas idas e vindas ideológicas, próprias do momento de efervescência cultural, da multiplicação de tentativas
25 de explicar o país, contemporâneas ao seu amadurecimento literário. Prismatizada por este empenho analítico em desvendar o Brasil, a incorporação dos procedimentos artísticos das vanguardas européias do começo do século aparece no primeiro dos romances escolhidos, *O Anjo*, que serviu a William de baliza na leitura dos demais.

¹ Dissertação de mestrado apresentada em 1994 ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, sob orientação do Prof. Dr. Davi Arrigucci Júnior.

² Professor de Teoria Literária no IEL, UNICAMP e doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada na FFLCH-USP.

30 N'O *Anjo*, já se antecipam temas e combinam estratégias narrativas que Jorge de Lima desenvolveria futuramente nos demais romances. Assim, as vertentes social e interiorizante que marcaram a ficção brasileira em trinta assumiriam aspecto próprio neste livro, filiado ao experimentalismo modernista: teriam sido incorporados como elementos a serviço do todo, mais
35 esboçados do que eleitos sem reservas como modelos e soluções estéticas ideais. Em *Calunga* e n'A *Mulher Obscura*, Jorge de Lima ensaiaria a ficção engajada e a psicologizante respectivamente de maneira muito mais ortodoxa. O que interessa particularmente a William é a afirmação de certo universo pessoal invariável que estaria dado desde o início. O apego ao imaginário
40 clássico, a valorização dos mitos fundamentais do cristianismo (em especial, o da queda), a preferência por protagonistas que espelhem a condição moderna do artista seriam traços essenciais do perfil jorgeano enquanto romancista; a opção religiosa do autor, reconvertido ao catolicismo no momento em que a Igreja brasileira passava por um processo de renovação, guinando em direção
45 a um reformismo e intervencionismo social, transpassa sua evolução, diz William, e tem papel determinante no aspecto final dos romances.

Para evitar os rótulos redutores, como a filiação sem mais de Jorge de Lima ao grupo católico carioca, William vê-se obrigado a trabalhar em diversas frentes. Trata-se de convencer o leitor de que os romances não são mal-
50 realizados, colcha de retalhos de procedimentos, ecletismo irresponsável; ao mesmo tempo, de demonstrar a atualidade das preocupações estéticas do autor, colocando em cena a própria figura do criador, impotente, falível e consciente desta falibilidade, além de contextualizar a tendência a combinação de modelos dificilmente reconciliáveis que caracteriza a ficção de Jorge de
55 Lima; em suma, de evidenciar uma certa coerência que permita falar em projeto artístico e unifique num percurso inteligível os quatro romances, apesar de sua diversidade formal.

O caráter composto das experiências ficcionais de Jorge de Lima é respeitado pelo trabalho de William, que tem em seu ponto de partida - *O Anjo*,
60 de 1934- o objeto ideal. Espelhado em um protagonista alegoricamente denominado Herói, o romancista trabalha a divisão da personagem entre o mundo da origem e da infância, a miséria social e a riqueza simbólica da

provincia, e o mundo vertiginoso da cidade, do anonimato, da multidão, ameaçador, mas também atraente para o boêmio e esteta *in nuce*. A narrativa
 65 entrecortada de prosa poética, valendo-se da técnica da montagem, tem seu toque surreal no companheiro de peripécias de Herói, o Anjo que dá nome ao texto, que paradoxalmente humaniza-se a medida que o protagonista vai se descolando das obrigações cotidianas, eterizando-se.

As rupturas na organização do espaço-tempo no romance, o onirismo
 70 que caracterizam *O Anjo*, o tema moderno por excelência do artista em crise, fascinado e horrorizado pelo espaço urbano, não contentam William como indícios da adesão pura e simples ao experimentalismo surrealista. Neste romance já se anuncia a absorção das técnicas surrealistas adaptadas às necessidades expressivas de um grupo de artistas brasileiros de
 75 preocupações espirituais peculiares, que combinariam catolicismo e arte, enxergando no ato da criação estética um simulacro da criação divina, no poeta um pequeno demiurgo, sacralizando o mundo e a natureza.

A importância das idéias essencialistas que impregnaram aqueles que orbitaram em torno do poeta, pintor e visionário Ismael Nery faz-se sentir na
 80 obra de Jorge de Lima, que conviveu e colaborou com um amigo próximo de Nery (Murilo Mendes). As leituras do neo-tomismo de Jacques Maritain, a convivência com Georges Bernanos também entram neste cadinho pessoal que enforma o catolicismo do poeta. William reconstrói a atmosfera cultural carioca em que as oscilações estilísticas do autor alagoano se dão,
 85 documentando esta incorporação em síntese própria de motivos ideológicos vivos no debate da época através de farta documentação.

É justamente este elemento ideológico que sustenta a tese central do trabalho de William. Na leitura dos demais romances, mais do que a análise (que, no entanto, é levada a cabo de maneira cuidadosa) é a posição
 90 ideológica do autor (a opção católica) que explica o sucesso ou o insucesso da forma. O espiritual acaba por engolir o ético (o social em *Calunga* justificaria sua filiação ao romance regionalista de 30, não fosse a leitura alegórica e religiosa que, na visão de William, prevalece) e o estético (o surrealismo n' *O Anjo* é mais uma roupagem do drama adâmico que Jorge de Lima revive
 95 obsessivamente como exemplo universal e invariável da condição humana).

Na argumentação de William, a crítica tem lido erroneamente a obra ficcional jorgeana por não conceder suficiente atenção a este componente determinante que diferencia sua produção das correntes hegemônicas na época, tornando-a irrealizada de acordo com parâmetros inadequados para julgá-la, submetendo-a a uma patrulha ideológica extemporânea.

A ênfase analítica do trabalho, de clara preocupação didática, minúcia e rigor no tratamento das diversas correntes envolvidas na formulação da fisionomia específica da prosa de Jorge de Lima, acaba resultando num paradoxo. A consciência do caráter híbrido do objeto leva o autor a ocupar-se de cada uma das forças em jogo na prosa do autor separadamente, escolhendo um método de trabalho que o coloca refém do estabelecimento de correspondências biunívocas. O paradoxo é que acabam se perdendo nuances que o trabalho afirma presentes; a interpenetração e cruzamento de correntes dilui-se em parte na descoberta dualista das semelhanças e diferenças, armadilha que a própria seriedade do pesquisador preparou. A timidez em propor uma síntese talvez impeça o trabalho de dar um salto interpretativo e avaliatório. No afã de respeitar ao máximo o rigor, corre-se o risco de perder-se na extrema universalidade, na redução ao máximo denominador comum, ele próprio mínimo

Quando percebe invariáveis em *Calunga*, n'A *Mulher Obscura* e em *Guerra dentro do Beco*, como a repetição do tema da queda e da falibilidade orgulhosa resumindo o destino humano, ou a busca de um ideal feminino que concilie sensualidade e misticismo, traços também marcantes da produção poética do autor, William está em terreno seguro: identifica o material simbólico fundamental à ficção de Jorge de Lima, ao lado do universo da infância nordestina. Dá-se o mesmo quando aponta a constância com que o tema do criador angustiado reaparece nos quatro romances, apesar das diferenças de gênero, ambientação e estilo. E não apenas na ficção: o trabalho mostra que passagens em prosa poética foram incluídos por Jorge em livros de poesia, numa prova clara das ligações entre as diversas modalidades de escrita praticadas por ele.

O problema aparece quando passa a ler nos quatro livros que toma por objeto de análise como o Livro e cede, ainda que parcialmente, à tentação de

ler literatura como testemunho de doutrinas. Neste ponto, a volta constante a
130 arquétipos da tradição cristã-ocidental deixa de ser tratado como um recurso
literário à experiência humana sedimentada em mitos *-topói* que têm história
literária própria e lógica interna ao universo das narrativas- e reverte ao mundo
das idéias, das angústias espirituais e políticas que estão por trás do homem
público que foi o autor.

135 Do ponto de vista da história cultural, trata-se de um movimento da
maior relevância -e William reconstrói o ambiente de acirramento no debate
ideológico entre esquerda e direita, com as flutuações católicas e de Jorge de
Lima em particular com extrema fidelidade. Mas os méritos e deméritos
próprios do ficcionista, assinalados pela análise empreendida, aparecem
140 atenuados pelo traço que William descobriu o mais forte de sua fisionomia: a
opção militantemente cristã, que subjuga os modelos e molda a estrutura
segundo as suas necessidades.

Em: Folha de S. Paulo (Jornal de Resenhas), S. Paulo, Folha de S. Paulo/Diário Editorial/USP,
(no prelo)

Fernando Bonassi, *Subúrbio*. S. Paulo: Scritta, 1994, 320p.;

100 Histórias Colhidas na rua. S. Paulo: Scritta, 1996, 210p.;

O Amor é uma Dor Feliz. S. Paulo: Moderna, 1997, 302p.

5

Fábio de Souza Andrade¹

Fernando Bonassi, 35, escritor e roteirista premiado, saído da ECA, com raízes na Móoca, não quer ser apenas o documentarista da triste miséria, no corpo e na alma, que toma conta do cotidiano da classe média baixa paulistana.

10 Ainda que o conheça de perto, busca o olhar do estranho no ninho, visível em “Céu de Estrelas”, misto de tragédia passional e crônica de polícia, levado ao cinema por Tata Amaral.

Apesar de jovem, Bonassi já publicou muito. A boa acolhida dos seus livros (sete, até agora) não destoa da celebração póstuma de Nelson Rodrigues, nem
15 do sucesso de Rubem Fonseca. Nos três, separados por estilo e história anterior, há com que alimentar uma curiosidade, alívio mesclado à culpa, que faz atraente aos olhos de certa classe média letrada -ou nem tanto- os tormentos e escândalos, tão próximos e distantes, de sua vizinha mais pobre.

No conjunto, ainda é “Subúrbio”, de 1994, o volume mais bem realizado de
20 sua produção. Romance desdobrado em duas partes, a primeira dedica-se a armar a cela de modorra e hostilidade em que convivem, na periferia paulistana, presos um ao outro, dois velhos, homem e mulher, esquecidos de todos e de si mesmos, especialmente do tempo em que foram um do outro.

O imobilismo exacerbado pelo silêncio, o nada de novo sob o sol agravado
25 pela falta de perspectiva, estão inscritos nas coisas (a casa, exígua e abandonada, as roupas puídas, a dispensa disparatada) e na rotina, feita de rituais gastos e constantes humilhações, que evidenciam, pelo avesso, o sem sentido do tempo anterior aos fatos narrados. Calados os desejos, o que resta para além da decrepitude é a guerra surda do casal. A sugestão de mudança vem

30 na segunda parte, na pele de uma menina, sopro de vida que faz aflorar no velho
as vontades amortecidas, apenas para conduzi-lo à revelação final da extensão
de sua desgraça.

A correção, quase sociológica, com que se monta o retrato, não exclui certa
previsibilidade e uma dose de redundância, decorrentes em grande parte da
35 própria matéria da história. Na primeira parte, o estilo oscila entre o paratático e o
estático, justapondo nos capítulos breves (88, divididos em partes iguais nas
metades do livro) longas listas das tarefas diárias, equivalentes em sua
insignificância, e episódios inócuos que, propositalmente, não avançam a
narrativa.

40 O acúmulo de lugares-comuns do subúrbio -catálogos de queixas,
cacoetes, frases feitas e objetos- efetivamente contribui para sugerir o travamento
que toma conta destas vidas embotadas. O lento e, depois, vertiginoso movimento
da história, a partir do encontro velho-menina, é ilusório. Apesar da tragédia
pessoal, reencaminha as coisas para o seu velho estado de sempre. Prejudicado
45 pelo excesso eventual nas descrições, na calibragem do grau de redundância
necessário a sua economia narrativa, "Subúrbio" mostra um narrador habilidoso,
que poderia ter exercitado mais o corte, num livro que representa bem um
universo de atrofia simbólica.

O sentido do diálogo, apanhado no ar, enxuto e exato, lembra Dalton
50 Trevisan (as falas são suporte de insatisfação ou perversão, mais que meio de
comunicação), também observador do patético e do sórdido nos bêbados de
botequim, da pequenez das tragédias domésticas e do imaginário dos
aposentados de pijamas. Mas não é neste romance que o parentesco aparece
mais acentuado, senão nas recentes "100 Histórias Colhidas na Rua",
55 microcontos que concentram, com ênfase especial no grotesco e na violência
nauseante, a mesquinha patética do mesmo universo. Poucos ultrapassam a
contundência da meia página, compondo, em mosaico, um caderno de esboços
da vida como ela é.

¹ Professor de Teoria Literária na Unicamp e autor de *O Engenheiro Noturno - A Lírica Final de Jorge de*

É sintomático que a publicação destes instantâneos tenha se prolongado
60 na colaboração semanal à imprensa. Para que não seja engolida pelo noticiário, a
ficção deve ser mais que mero reflexo ou denúncia necessária. A escrita seca, o
registro diagramático do “fait divers” deslocado para os cadernos de cultura são
em si um comentário crítico, como também é o recorte incisivo, caricato, de
aspectos reveladores das “ocorrências”. Isto não impede, contudo, que o ar de
65 família que liga as várias histórias acabe por criar a sensação anestesiante do já
visto, diluindo-as num painel que atenua o choque, à maneira da recorrência da
notícia de jornal.

Já “O Amor é uma Dor Feliz” foi concebido com endereço certo: o público
“juvenil”, esta abstração menos convincente ainda do que o segmento infantil
70 (Bonassi colaborou na “Folhinha” e em bem sucedidos programas para crianças
da TV Cultura). No romance recém-lançado, escolheu a narração em primeira
pessoa, confessional, destoante da secura de linhagem graciliânica, objetivista,
de “Subúrbio” e das “100 Histórias”. Assim, o percurso de um adolescente dá as
deixas para a identificação catártica e imediata com o inconformismo arredo e
75 defensivo do protagonista -ingresso na faculdade, primeira transa, primeiro
emprego. Está ele às voltas com os choque entre dois mundos, aparentemente
estanques e igualmente decepcionantes. O que fica para trás é a mesmice
doméstica sofrida de uma família proletarizada; o que se anuncia é a convivência
desconfiada com os filhos da elite, numa universidade.

80 Paradoxalmente, a colagem não filtrada de reminiscências pessoais faz o
livro menos pessoal e seu protagonista menos acabado do que os velhos
anônimos de “Subúrbio”. Sua identidade desmancha-se na oferta generosa de
referências objetivas, claramente decifráveis (como uma Escola de Informação e
Artes, encobrendo, sem querer esconder, a de Comunicação e Artes), concessão
85 à avidez dos leitores pela história que “de fato” se passou, supostamente mais
impregnada de verdade. Bonassi cede aqui à tentação de subornar possíveis
leitores reticentes (rótulo que se aplica à idéia feita da “juventude”) com a

reafirmação dos mitos que alimentam a auto-imagem dos jovens. Comercialmente promissora, esta vertente não acrescenta muito ao narrador urbano, que, transitando entre as telas e as páginas, segue amadurecendo em raia própria.