

copyright © 2004 Inventário



INVENTÁRIO

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA
DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**

INVENTÁRIO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS DA
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA



Número 01

Agosto de 2003

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PUBLICAÇÃO SEMESTRAL

Editor

Sérgio Barbosa de Cerqueda

Editor adjunto

Sergio Romanelli

Comissão Executiva

Alex Simões

Karine Araújo Silveira

Iris Hoisel

Jesiel Oliveira

Vilma Mota Quintela

Colaboraram com este número:

Carlos Augusto Viana da Silva

Klebson Oliveira

Margarete Edul Prado de Souza Lopes

Sérgio Ricardo Lima

CONSELHO EDITORIAL

Profª. Dra. Ana Rosa Neves Ramos (UFBA)

Profª. Dra. Célia Marques Telles (UFBA)

Profª. Dra. Elizabeth Brait (PUC-SP)

Profª. Dra. Elizabeth Reis Teixeira (UFBA)

Profª. Dra. Eneida Leal Cunha (UFBA)

Profª. Dra. Florentina Souza Silva (UFBA)

Profª. Dra. Iracema Luiza de Souza (UFBA)

Prof. Dr. José Luiz Foureaux de Souza Júnior (UFOP)

Profª. Dra. Laura Cavalcante Padilha (UFF)

Profª. Dra. Lícia Soares de Souza (UNEB)

Profª. Dra. Maria de Fátima Maia Ribeiro (UFBA)

Profª. Dra. Nelly Carvalho (UFPE)

Prof. Dr. Osmar Moreira (UNEB)

Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques (UFMG)

Prof. Dr. Renato Cordeiro Gomes (PUC-Rio)

Profª. Dra. Rosa Virgínia Rosa Barretto de Mattos Oliveira e Silva (UFBA)

Profª. Dra. Sílvia Maria Guerra Anastácio (UFBA)

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

ARTIGOS

Prefácio à Tradução Brasileira de Omeros: uma "Outrização" Positiva;
Isaiás Francisco de Carvalho (PPGLL/UFBA)

O corpo líquido: um estudo sobre a poesia de Eugénio de Andrade
Marcus Vinícius Rodrigues (PPGLL/UFBA)

Breve reflexão sobre a representação da mãe num recorte da poesia brasileira
Margarete Edul Prado de Souza Lopes (PPGLL/UFBA)

Aquisição dos encontros consonantais no português
Rosana Santos Dórea (PPGLL/UFBA)

As malhas do tempo identitário
Sandro Ornellas (PPGLL/UFBA)

Miopias progressivas
Sergio Mota (PUC-Rio)

A máquina poética
Sergio Romanelli (PPGLL/UFBA)

Nota sobre um autor: anotação para um esboço biográfico
Vilma Mota Quintela (PPGLL/UFBA)

RESENHAS

O Ouro de Sevilha ou o silêncio da palavra
Eugenia Maria Galeffi & Sergio Romanelli (UFBA)

Novas alteridades no campo da sexualidade: literatura, crítica e feminismo
José Luiz Foureaux de Souza Júnior (UFOP)

APRESENTAÇÃO

É com grande prazer e satisfação que apresento o número 01 de Inventário - Revista dos estudantes do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal da Bahia (PPGLL/UFBA). Inventário é uma iniciativa dos estudantes do PPGLL, com o apoio da Coordenação do Programa. Inventário se destina a publicar exclusivamente artigos de estudantes de Cursos de Pós-Graduação em Letras, Artes e Ciências Humanas e Sociais, matriculados em instituições nacionais e estrangeiras de reconhecido mérito acadêmico, oferecendo mais um espaço de difusão e discussão da produção acadêmica discente.

Com o objetivo de assegurar a excelência de nossa publicação, todos os artigos apresentados são analisados por uma Comissão Editorial composta por professores e pesquisadores de diversas universidades e instituições de pesquisa brasileiras. A Comissão Executiva, integrada por estudantes do PPGLL/UFBA, responsabiliza-se pelo trabalho de encaminhamento dos artigos aos pareceristas e pela montagem da revista de acordo com os critérios de publicação adotados.

Nossa proposta passa ainda pela valorização de todo o processo de publicação de um periódico, capacitando-nos para as diferentes atividades que a vida acadêmica nos impõe. Dentro desta perspectiva, a preparação dos números semestrais de Inventário fica sob a responsabilidade de um(a) editor(a) rotativo(a).

Ao escolher a via da publicação eletrônica, procuramos não só valorizar este meio junto à comunidade acadêmica, como também oferecer a possibilidade de uma maior difusão de nossas reflexões e pesquisas vez que a internet tem se revelado um meio importante para a propagação de saberes no mundo atual.

Aproveito a ocasião para agradecer a todos os membros da Comissão Editorial e da Comissão Executiva pelo esforço coletivo em colocar à disposição de todos os leitores "virtuais" o resultado de nosso trabalho em conjunto.

Sérgio Barbosa de Cerqueda

Editor do número 01

PREFÁCIO À TRADUÇÃO BRASILEIRA DE *OMEROS*: UMA "OUTRIZAÇÃO" POSITIVA

Isaías Francisco de Carvalho
(Mestrando do PPGLL/UFBA)

Introdução

É em um campo minado de desconfianças e suspensões, demarcado pelo pós-estruturalismo francês de matiz foucaultiano, em particular, e pela própria natureza plural de nosso *Zeitgeist*, de um modo geral, que aqui se dá o encontro da Análise do Discurso com a poesia de Derek Walcott, que se insere em um ambiente discursivo pós-colonial[1]. Ou melhor, que se dá a tentativa de análise do "discurso Derek Walcott" como entrevistado por seu tradutor e prefaciador para o Brasil, Paulo Vizioli, através das concepções teóricas de Sara Mills e Eni Orlandi, que formam o dispositivo central de interpretação.

Dentro dessa perspectiva de suspeição, é importante ressaltar que o subtítulo - "uma Outrização Positiva" - pode dar a impressão de que há uma dicotomia simples com uma implícita "Outrização Negativa", o que tem fundamento, de um modo geral; seria a revanche ou a redenção dos 'outrizados' (colonizados e oprimidos) no contexto do discurso pós-colonial, em um momento em que as 'periferias' estariam reescrevendo a história. Entretanto, sabe-se que as circunstâncias discursivas nunca estão assim tão bem delimitadas (como se sabe também que títulos e subtítulos às vezes funcionam como 'iscas' para eventuais leitores). Por isso, alio-me a Sara Mills (1994: 128-9), quando ela afirma que, dentro das atuais análises de discurso, não se crê mais em apenas um significado dominante, mas que os 'textos' funcionam como uma arena onde vários sentidos jogam e resistem entre si. Pode-se, então, pensar em "outrizações".[2]

Mas o que é um prefácio? *Praefatio*: o que se diz no princípio. Advertência, introdução, apresentação, prefação, preâmbulo, prólogo etc. (HOLANDA, 1986). É um texto. E é um texto não apenas por sua extensão delimitadora, mas porque, ao ser referido à discursividade, constitui uma unidade em relação à situação e significa (ORLANDI, 2001: 69). É discurso colocado no simbólico. É, de fato, uma 'posição' tanto física quanto funcional: antecede e faz apologia. Alguém já viu um prefácio que diminua uma obra para a qual serve de apresentação? No máximo, algumas ressalvas

diplomáticas. É dessa posição muito marcada (e marcante) que se pode ‘ler’ Paulo Vizioli, ou melhor, compreender sua participação nesse contexto discursivo-histórico dos prefácios. Deve-se atentar para o fato de que ele está, naturalmente, apresentando também a si mesmo como tradutor (re-criador) de *Omeros*, bem como está dando visibilidade às circunstâncias discursivas de uma literatura ‘pós-colonial’.

Assim, o arquivo-texto analisado aqui é daquele tipo que funciona como instância de autorização, de comunhão, de referendo e de apresentação simpática. Interessa-me estudar como se opera a construção discursiva da recepção de *Omeros* (obra que culminou na outorga do Prêmio Nobel de Literatura para Derek Walcott, em 1992) no Brasil, especificamente através do prefácio de Paulo Vizioli à sua tradução brasileira, pela Companhia das Letras, problematizando e/ou evidenciando a posição de enunciação do prefaciador, seus "gestos de enunciação" (ORLANDI, 2001: 26), bem como as imagens e construções discursivas que ele tenta instituir ou legitimar. Por outro lado, não perco de vista o fato de que estarei sob leitura também, suscetível aos mesmos crivos de análise futura, a partir do meu próprio local de enunciação: a ‘posfacialidade’ de toda crítica.

"Leituras"

‘Leitura’ é uma daquelas palavras que, por serem muito utilizadas, acabam agregando tantos conceitos e usos que seu sentido mais imediato em cada caso pode ser obscurecido. Na Análise do Discurso, a questão da leitura e da interpretação é posta em suspenso, problematizando-se a relação do sujeito com o sentido, ou da língua com a história. Assim, não busco uma verdade oculta atrás do texto, mas faço uso de teorias que me levarão à compreensão do meu foco de análise. E "Compreensão" aqui é tomada em contraposição aos conceitos de "inteligibilidade" e "interpretação". De modo sucinto: "A inteligibilidade refere o sentido à língua. (...) A interpretação é o sentido pensando-se o co-texto (as outras frases do texto) e o contexto imediato. (...) Compreender é saber como um objeto simbólico (...) produz sentidos." (ORLANDI, 2001: 26)

Faço, para tanto, ‘escolhas aleatórias’, no sentido da (des)ordem em que as questões que me interessaram de imediato aparecem no prefácio. Após cada citação, o arcabouço analítico proposto é ativado, como ‘ogivas teóricas’ apontadas para o texto, mas propondo o jogo, não a guerra, já que sou uma espécie de ‘leitor-advogado do

diabo', não um soldado inimigo. Afinal, estamos todos na mesma arena pós-colonial: *Omeros*/Walcott, Vizioli e eu.

***Omeros*: a Epopéia das Antilhas**

Este título para o prefácio (VIZIOLI, 1994: 5), portanto, já mostra a apologia e o sentimento de grandeza em relação ao seu objeto de análise. Mesmo que o próprio Walcott tenha negado o caráter épico em termos de estrutura literária à sua obra central, o próprio título - *Omeros* - remete a esse gênero clássico. Paulo Vizioli escolhe dar maior relevância a esse aspecto grandioso do texto que apresenta, claramente dotando o objeto de uma 'feição positiva e imponente'.

Cotejando Hulme, Mills demonstra como o discurso colonial não deve ser tomado como um simples grupo de textos com o mesmo assunto, mas como um conjunto de práticas e regras subjacentes à concepção e produção desses textos (MILLS, 1994: 107). O que Vizioli faz, por esse ângulo, é colocar-se na outra margem: no discurso pós-colonial, dar ao antes marginalizado um caráter positivo e altivo, participando desse novo conjunto de práticas e regras discursivas. A propósito, um dos principais mecanismos dessa 'repetição' estruturante do discurso pós-colonial é iniciar seus textos quase sempre com uma reclamação quanto ao fato de que antes não se dava visibilidade às literaturas e culturas colonizadas (de língua inglesa, nesse caso). Vejamos as primeiras linhas do prefácio:

De uns tempos para cá a crítica internacional tem revelado um interesse cada vez maior pela literatura dos países da Comunidade Britânica de Nações. (VIZIOLI, 1994: 5)

Mesmo sem fazer sua reclamação explícita, ela aí está, latente e latejante. É uma prática de tom militante, uma regularidade política. Mas, afinal, não se pode lastimar para sempre, e eis que o Nobel de Literatura de 1992 é outorgado a um escritor caribenho[3]:

Se esse prêmio é uma honra que as Índias Ocidentais devem ao poeta, o poeta deve às Índias Ocidentais[4] algo ainda maior - ou seja, as circunstâncias que lhe permitiram desenvolver as suas potencialidades como artista. (VIZIOLI, 1994: 6)

Ora, o Caribe seria a grande chave para a honra do prêmio Nobel! Sem o conhecimento das motivações (inconfessáveis) dos jurados suecos, alguns aspectos parecem ser maiores credores dessa notoriedade: Walcott escreve na língua hegemônica do império contemporâneo - inglês; ele há muito conseguiu inserção

cultural e acadêmica nos Estados Unidos, inicialmente através de uma bolsa *Rockefeller*; a própria obra culminante para o prêmio - *Omeros* - está toda impregnada de modelos e referências ocidentais; dentre outros fatores. Como aponta Mills (1994: 106), comentando Edward Said, "(...) há um bom número de aspectos recorrentes em textos [... que] não podem ser atribuídos apenas às crenças individuais de um autor, mas a sistemas de crenças de larga-escala formados por estruturas discursivas (...)" que recebem credibilidade em relações de poder explícitas e/ou implícitas. Desse modo, a 'dívida' pelo prêmio deve estar mais pulverizada em construções e instâncias imaginárias e reais de poder discursivo do que nosso prefaciador deixa parecer. Mais uma vez é uma vontade de inserção[5] que se impõe.

Há também a idéia de que o autor faz escolhas de um modo consciente e autônomo, sem algumas das implicações que foram vislumbradas acima. Senão, vejamos como Vizioli descreve a decisão de Walcott na caracterização dos mitos para representarem seus personagens e suas condições:

Enfim, o que os arquétipos retratam é a própria condição humana. Walcott poderia extraí-los das mais variadas fontes; preferiu, no âmbito da literatura ocidental, a mais antiga e mais prestigiosa: Homero. (VIZIOLI, 1994: 6)

A forma verbal *preferiu* é que dá a chave para a expressão desse poder que o prefaciador vê nas mãos criativas do poeta. Decerto, houve uma escolha dentre tantas outras, mas ele se deixou levar pela mais *prestigiosa*. Mas há muito que se pode "saber que não há neutralidade nem mesmo no uso mais aparentemente cotidiano dos signos". (ORLANDI, 2001: 9) Assim, o uso do signo *Homero* (e do helenismo como um todo), por exemplo, não deve ser visto inocentemente. Foi certamente uma escolha estética, mas uma que ativa o conceito de vontade de inserção, ou o conceito de "estado de mimetismo", de Homi Bhabha (*apud*MILLS, 1994: 111): o país colonizado não existe em seus próprios termos, mas apenas como uma paródia da civilização britânica [ou eurocêntrica, de um modo geral]. Ainda no âmbito do livre arbítrio estético, no momento em que Vizioli decide fazer a 'árvore genealógica' literária de Walcott, buscando listar e analisar todas as 'fontes' e 'origens', Walcott é alçado à categoria de escritor atemporal:

Esse gosto pelas citações - ao lado de recursos como a ironia, o trocadilho etc. - parece indicar a adesão de Walcott à estética do modernismo, irmanando-o com Joyce, Eliot e Pound. Se assim fosse, não seria ele mais que um moderno retardatário, um epígono. Contudo, o autor caribenho, além de adotar técnicas das mais variadas

tendências do modernismo, serviu-se também de recursos anteriores, próprios da poesia tradicional, assim como utilizou estratégias posteriores, vinculadas ao pós-modernismo (...). Tornou-se assim o criador de uma linguagem híbrida, mas própria e originalíssima. (VIZIOLI, 1994: 26)

Um escritor que faz escolhas livres e que viaja no antes, no durante e no depois estético, ao lado e ao largo dos maiores escritores ocidentais, quando, em outros trechos, menciona Dante, Shakespeare e Joseph Conrad, dentre outros.

A partir da perspectiva da vontade de inserção (traduzida, dentre outras formas, em plágio, paródia, mímese, cópia, reescrita, origem, influência etc. em relação ao centro colonizador, imperialista ou hegemônico), entendo que Vizioli deixa claro que comunga, em prol da ‘periferia’, com a idéia de cânone literário ao estilo de um Harold Bloom, por exemplo. Em primeiro lugar, parece acreditar na epopéia como gênero literário puro, quando afirma, ao comparar *Omeros* com outras tentativas de epopéia na literatura moderna, que "*Omeros*, acredito, está livre desses defeitos (...)" (VIZIOLI, 1994: 8).

Estaria implícita aí - na idéia de que *Omeros* não teria certos defeitos -, uma crença não apenas na superioridade dessa obra, mas em níveis de superioridade entre as diferentes epopéias (tais como *Conquistador*, de Archibald MacLeish; *The Bridge*, de Hart Crane; e *Paterson*, de William Carlos William, por exemplo). Porém, mais adiante mostra, reforçando o aspecto de mimetismo em relação à literatura ocidental da obra de Walcott, como *Omeros* é uma obra que mescla *A Divina Comédia*, *A Ilíada*, *A Odisséia*, *Ulysses* etc., comungando com a idéia de metamorfose da épica ao longo do tempo. Finalmente, coloca *Omeros* como sendo uma síntese de vários gêneros e de vários meios e técnicas, desde o poema até o cinema, passando pelo romance e pelas experimentações modernistas (VIZIOLI, 1994: 22-7). *Omeros* seria, assim, um caso de *intertexto* maximizado.

Apenas para realçar o aspecto de ‘mimetismo intertextual’ em relação a padrões ‘ocidentais canônicos’, a busca de identidade do autor, como representante dos anseios dos povos das Índias Ocidentais ("a falta de raízes é o tema dominante"), adquire um tom épico, como apresentado nos seguintes trechos, nos quais o prefaciador assume-se crítico literário por excelência:

Talvez a personagem mais surpreendente do poema (...) seja o próprio autor, que também comparece para falar de sua busca particular de identidade, como mulato,

como antilhano, como homem e como poeta de uma língua que (...) foi dos dominadores ingleses antes de ser sua. (VIZIOLI, 1994: 18-9)

Esse tema da falta de raízes acha-se intimamente associado à figura de Ulisses. *Omeros*, entretanto, não se restringe ao universo da *Odisséia*; (...) abrange também a *Iliada*. (VIZIOLI, 1994: 20)

Mesmo com o tom de ressentimento velado em relação aos colonizadores ("uma língua que foi dos dominadores ingleses antes de ser sua"), Vizioli adota, em nome de Walcott, as representações 'centrais' ("esse tema da *falta de raízes* acha-se intimamente associado à figura de Ulisses"). O que é uma 'tática de releitura e reconfiguração' pode também ser visto como táticas de 'implosão discursiva': o discurso do dominador é desconstruído e relativizado a partir de dentro, fazendo uso das mesmas práticas ('armas'). E isso não aconteceu da noite para o dia. Não foi *Omeros*/Walcott que iniciou esse processo, mas o culminou, como apontam as teorias do discurso colonial e pós-colonial hoje: o envolvimento dos nativos/naturais na produção do conhecimento e da resistência coloniais é hoje reconhecido, problematizando a noção homogeneizadora de Edward Said. (MILLS, 1994: 129)

Finalmente (porque há de haver um final - uma escolha, uma pausa na busca), na conclusão do texto, Vizioli formalmente se apresenta, com alguma (falsa) modéstia, apologético de si e de sua tradução, orgulhoso do esforço, reclamando reconhecimento para seu trabalho, como se espera dos prefácios:

Esta tradução integral para o português é, portanto, de certa forma, um trabalho pioneiro.

Não foi fácil concluí-la, não só devido à própria complexidade do texto, mas também pelo que o texto antilhano tem de inusitado para nós brasileiros (...). (VIZIOLI, 1994: 27)

Se discurso é percurso, é curso, as 'leituras' desse prefácio poderiam se estender indefinidamente. Se minha função aqui é aquela de um *sujeito-posição*, tomo para mim a responsabilidade de pressionar a pausa, uma vez que, nesse contexto, "o analista de discurso, à diferença do hermeneuta, não interpreta, ele trabalha (n)os limites da interpretação." (ORLANDI, 2001: 61)

Considerações Finais

A recepção e a aceitação de obras literárias marginais pela crítica e pelo público leitor internacionais não se dão pela simples atuação de um ou dois indivíduos

singulares. Dependem, em uma maior medida, de uma série de fatores que vão além do estritamente literário, tais como a inserção de instituições, com as quais os autores estão envolvidos, no meio cultural, econômico e político; a pertinência dos temas e/ou estilo dos autores para o 'centro' (como a obra de Walcott contém elementos formais e conceituais predominantemente 'ocidentais', no sentido mais geográfico, cultural e politicamente definido); a língua na qual os autores escrevem, neste caso em inglês; dentre outros aspectos. Assim, o prefácio de Vizioli à tradução brasileira de *Omeros* se insere nessa cadeia de práticas discursivas que leva a essa inserção. E isso mostra como "o discurso, por princípio, não se fecha. É um processo em curso. Ele não é [apenas] um conjunto de textos, mas uma prática." (ORLANDI, 2001: 71)

Sendo o prefaciador e também o tradutor, Paulo Vizioli coloca-se duplamente em um ambiente de introdução apologética: apresenta *Omeros*/Walcott e seu próprio trabalho de 'recriação' em língua portuguesa dessa "epopéia das Antilhas", originalmente em inglês. Portanto, pelo ângulo da vontade de inserção, estamos Vizioli e eu 'canonizando' e dando visibilidade a um autor e a uma obra pós-coloniais, politizando a literatura em seu choque 'centro/periferia'. Essa "outrização positiva", na qual o outro está no âmbito mais afirmativo das formações discursivas, eleva o 'periférico' à categoria de herói diante do centro. Uma "outrização" inversa e redentora. De qualquer modo, essa é uma posição ainda do entre-lugar, sempre marcado como colonial, mesmo quando ex-, neo- ou pós-colonial. É no âmbito de uma 'diferença inserida' que essa prática discursiva se manifesta. Quer me parecer que há aí uma constatação explicativa óbvia: além do controle que o 'império contemporâneo' exerce a partir de 'lá', a língua e a cultura colonizadoras não deixaram, juntamente com seus governos, os territórios colonizados.

O texto-prefácio, um 'objeto' que bordeja, que tangencia e que introduz *Omeros*/Walcott aos leitores brasileiros, deixa de ser o meu objeto. O discurso de "uma outrização positiva" é que passa a interessar como centro de análise. Vizioli é o *sujeito-posição* de uma certa 'tecnologia do prefaciador'. O texto-prefácio se torna, portanto, uma unidade de análise nessa formação discursiva que nos interessa: a construção de um outro "Outro" menos estranho, mesmo que sempre estrangeiro.

Notas

[1] 'Pós-Colonial' é o termo utilizado pelos países do centro para contrastar as literaturas das ex-colônias, exceto, para alguns, os Estados Unidos e o Canadá [ironicamente], com aquelas produzidas em seu meio, as quais são denominadas de

‘pós-modernas’. Muitos críticos dessa distinção defendem que ela já traria em si uma postura preconceituosa (CRUZ, 2001: 2).

[2] O termo "outrização", usado como tradução para *othering*, merece um pouco mais de atenção, pois tanto em português quanto em inglês essa palavra soa como um neologismo estranho aos respectivos léxicos. O termo ‘alteridade’ poderia ser utilizado, mas é mais apropriado como tradução para *otherness*. Além disso, o sufixo inglês *-ing* tem uma conotação mais ‘ativa’, implicando um fator ‘agente’ sobre algum objeto. De fato, as teorias dos discursos Colonial e Pós-Colonial trabalham bem mais com esse sentido que carrega o sufixo equivalente em português (‘-ação’): colonização, coisificação, objetificação, dominação etc. *Othering* é utilizado por Sara Mills para se referir ao processo de representação do ‘outro’ por um grupo hegemônico, o que em Edward Said (1990) é conhecido como "Orientalismo": a descrição dos aspectos discursivos daquele corpus de conhecimento que foi produzido no século XIX por sábios intelectuais, escritores de viagem, poetas e romancistas, que efetivamente produziram o Oriente como depositário do conhecimento ocidental, ao invés de uma sociedade e uma cultura funcionando com suas próprias bases (MILLS, 1994: 107). Orientalismo, no entanto, é muitas vezes utilizado no sentido geral que a palavra "outrização" conota, não se referindo especificamente ao Oriente.

[3] É preciso que se diga que, além de Derek Walcott, em 1992, o prêmio Nobel foi oferecido a outro escritor caribenho, V. S. Naipaul, que é natural de Trinidad, mas atualmente mora em Wiltshire, Inglaterra, tendo se naturalizado inglês. Anteriormente, porém, já havia ocorrido um *boom* de laureados na América Latina, a saber: Miguel Angel Asturias, da Guatemala, 1967; Gabriel García Marquez, da Colômbia, 1983; do Chile: Gabriel Mistral, 1945, e Pablo Neruda, 1971. Para os ressentidos: nenhum laureado brasileiro.

[4] As Índias Ocidentais são como o Caribe político-geográfico também é conhecido nas culturas de língua inglesa.

[5] "Vontade de inserção", na falta de evidências momentâneas, é um conceito que arvorou patentear, numa clara referência aos conceitos consagrados de "vontade de poder" e "vontade de saber". Seria uma nova roupagem para "mimetismo", de Homi Bhabha, dentre outros conceitos-chave no campo das expressões identitárias e dos estudos culturais pós-coloniais.

Referências Bibliográficas

CRUZ, Décio Torres (2000). O Discurso do Outro na Literatura Pós-Colonial Caribenha de Língua Inglesa. In: *Estudos Lingüísticos e Literários*, n. 25/26, Salvador, Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística, Universidade Federal da Bahia, janeiro-dezembro, p. 146-61.

HOLANDA, Aurélio Buarque de Holanda (1986). *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

MILLS, Sara (1994). Colonial and Post-Colonial Discourse Theory. In: *Discourse*, London and New York: Longman, p. 105-30.

ORLANDI, Eni P (2001). *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes.

SAID, Edward W (1990). *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras.

VIZIOLI, Paulo (1994). Omeros: a Epopéia das Antilhas. Prefácio à tradução brasileira de 'Omeros', de Derek Walcott. In: WALCOTT, Derek. *Omeros*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 5-28.

O corpo líquido : um estudo sobre a poesia de Eugénio de Andrade

Marcus Vinícius Rodrigues

(Mestre pelo PPGLL/UFBA)

"A Hölderlin, que enlouqueceu a escrever versos assim:
A bem amada é muitas vezes um amigo."

Envio, Eugénio de Andrade

Um corpus

Com uma obra composta por mais de duas dezenas de livros de poemas, Eugénio de Andrade revela-se um extenso lago onde o leitor pode mergulhar de modos muito diversos. O estudioso, ao sabor das próprias íntimas correntezas, vê as águas multiplicarem as possibilidades de leitura a uma leve brisa que passe. Um recorte é, pois, necessário. Amante de antologias, o poeta certamente ficará confortável de ser estudado através de uma. No caso, trata-se da Antologia organizada por Arnaldo Saraiva para a Editora Nova Fronteira, (ANDRADE, 1999) a qual pretende apresentar o poeta ao Brasil.

Trata-se de um *corpus* arbitrário que certamente deixará de fora muitos aspectos do poeta. De igual modo, porá em relevo características que no oceano total da obra não se mostrariam tão relevantes. Em socorro a esta escolha só temos o fato de ser esta uma coletânea voltada para o leitor brasileiro. Se é uma escolha com riscos, sua importância se justifica por traçar um desenho de Eugénio de Andrade para todo um público, que, a partir desta antologia, tem uma visão particular do poeta. É esta sua encarnação brasileira que será aqui visitada.

Concentraremos nossa atenção em três poemas: *Green God*, do livro *as mãos e os frutos* (1948); *Adeus*, de *Os amantes sem dinheiro* (1950) e *Espelho*, de *Mar de setembro* (1961).

Matéria solar

A poesia de Eugénio de Andrade parece feita dos mais leves tecidos. Amigo das paisagens naturais, voltado para o sonho, a um primeiro instante, podemos senti-lo distante das coisas do mundo material. Pedras, pássaros, árvores, parecem vistos num sonho, natureza olímpica, em que apenas deuses podem passear. Esta impressão é causada mais pela linguagem, pela escolha dos significantes ali no corpo do verso, do que pelos significados. As imagens usadas, repletas de luz - tanta água a refletir e

multiplicar a luz - restam por esfumazar a visão. Os poemas retratam o que há de mais natural e prosaico. Mas tão intensa é a luz que tudo se distancia para o sonho. Falo de uma impressão, como um trem que passe em disparada, poucos passageiros às janelas, mas que, na velocidade, desdobram-se, preenchendo todos os espaços. Falo de clarões explícitos como em:

Aproxima-te da terra. Agora mais
De olhos fechados contemplas uma pedra.
Pequena. Inabitável. Quase branca
A perfeição seria se fosse água.
(Uma criança como nos sonhos canta.)

(idem: 104, O cemitério inglês)

Julguei que não voltaria a falar
desse verão onde o sol se escondia
entre a nudez
dos rapazes e a água feliz(..)

(idem: 145, Julguei que não voltaria a falar)

Mas não são apenas estes os pontos de luz, o efeito luminoso de tantas evocações à água, de tantas maneiras de descrevê-la, sobretudo no cintilante movimento das correntes fluviais, impregnando-se em cada metáfora. Água e luz como elementos de um amálgama novo. A verdadeira matéria da poesia, matéria líquida, matéria solar. De sol e água este poeta faz a argila branca com que constrói seus versos. Um verdadeiro Apolo com sua carruagem de sol a cavalgar sobre o bosque da literatura.

Trata-se, então de um poeta das transcendências? Todo esse comentário não se pode sustentar se percebermos que, ao lado da imagem da água, há uma outra constante na poesia de Eugênio: O corpo. O corpo e o desejo do corpo. Uma carnalidade sem equívocos, explicitamente anunciada, sem permissão para interpretações suaves, desviantes: *fora do corpo haverá alguma coisa?*(idem: 197, O sacrifício). Estamos diante de uma incoerência? Como resolver este teorema?

Imagens

Gaston Bachelard (1989), em seu livro *A Água e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, discorre sobre a imaginação que surge da própria materialidade do mundo. Segundo o autor, há duas formas de imaginação: a formal, que é uma causa sentimental, do coração, e uma outra, material, surgida da matéria, a qual tem um peso, um coração (BACHELARD, 1989: 2).

Essas duas forças convivem no poema e, por que não dizer, na linguagem. Uma sem a outra não perdura. A imaginação íntima humana não prospera sem seu correlativo objetivo, bem como as materialidades naturais não podem, sem o sentimento do observador, gerar imagens. O escultor pode imaginar o que quiser, mas deverá submeter-se ao material de que se utiliza. Do barro ao mármore, a mesma forma imaginada obedece a materialidades diferentes e, por fim, diferentemente se expressa. Também é assim no poema, até mesmo a língua de expressão determina o que vai ser

dito. Barthes já o diz em *aula* que *alinguagem humana é sem exterior: é um lugar fechado* (BARTHES, 1997: 16). Não apenas é um sistema fechado, que, segundo suas características, impede que certas coisas sejam ditas, mais ainda, obriga a dizer (idem: 14).

Há, porém, uma negligência em relação à imaginação da matéria, à capacidade da matéria de criar imagens. O estudo das metáforas negligencia esta abordagem, esquece, na análise de uma imagística, a influência do natural. Até que ponto é a melancolia que procura o outono ou é este que a produz?

Bachelard, ao empreender um estudo das imagens, da imaginação, lança uma luz justamente sobre esse potencial determinante na natureza, da materialidade do mundo, na construção de imagens. Como a argila que determina que o corpo esculpido terá mais ou menos leveza, conforme sua maleabilidade, também a metáfora submete-se às imagens da materialidade. Uma pedra traz em si um repertório de imagens que lhe podem ser atribuídas. Evocar uma pedra num poema é circunscrever-se num universo imagístico definido. Pular da pedra à árvore é submeter-se a outro sistema. Da árvore ao bosque é expandir horizontes. Escolher a água como matéria é já um novo e diverso mundo.

Na primeira estrofe do poema *Correspondances*, de Charles Baudelaire, temos a natureza descrita como um templo por onde cruza o homem através de um bosque de símbolos que o espreitam [1]. Esta imagem está bem de acordo com o pensamento de Bachelard. A natureza como um bosque de símbolos que não estão apenas aguardando para ganharem significados, mas que espreitam, como se vivos, cientes de sua "natural" significação.

O entendimento do ensaísta é de que só é possível uma doutrina filosófica da imaginação através do estudo das relações entre essas duas fontes imagísticas: a formal, interior ao poeta, e a material. Para ele *muitas imagens esboçadas não podem viver porque são meros jogos formais, porque não estão realmente adaptadas à matéria que devem ornamentar* (BACHELARD, 1989: 3).

As águas claras

O ensaio de Bachelard dedica-se à imagem da água em seus diversos estados, como parte de um estudo maior que ele denomina *Lei dos quatro elementos poéticos*. O ensaio sobre as águas seria mais um exemplo, como o foi *A Psicanálise do fogo*. Entretanto, conforme explica, para este ensaio não escolheu o nome acima. Haveria uma simetria na escolha, mas não uma sinceridade. Este detalhe formal do estudo de Bachelard trazemos aqui porque sua explicação é em si parte de suas idéias sobre o tema. O termo psicanálise enseja um estudo sistemático, metodológico, das imagens,. Tal tipo de abordagem, segundo Bachelard, aplicável ao fogo, não se apresenta funcional para o estudo das águas, visto que não há o distanciamento necessário. O fogo é material ancestral, já distanciado de nosso cotidiano, do qual se pode falar no passado. A água, ainda a vivemos em nós (idem: 7-8).

Poderíamos dizer que aqui o material usado também determina a imagem a ser construída.

A água é matéria de difícil apreensão. Deixa-se ver, deixa ver através e deixa ver-se nela o observador. Ao mesmo tempo foco, lente e espelho. A expressão visual de qualquer objeto se faz na presença da luz. A água, entretanto, não apenas reflete a luz, ela também refrata, fragmenta a luz. A materialização visual da água é também a materialização da luz, matéria da visão, da imagem. Este caráter fugidio possibilita escorrermos de um conceito a outro facilmente. O ser pode tornar-se não-ser. O um e o outro podem mudar de lugar. Na lâmina da água encontram-se dois mundos, duas margens, apartadas e unidas, simétricas e opostas. E se uma aragem passa, multiplicam-se as imagens, as margens.

Neste ponto o mito de Narciso quase rasga o papel para mostrar-se. Espera!

Usando ainda Bachelard como guia, sem esquecer o imaginário comum, concentremo-nos nas imagens que suscita a água. Concentremo-nos principalmente em um seu aspecto inequívoco: seu caráter feminino.

Princípio da vida, caldo primordial de onde vieram as espécies do mundo; líquido vital presente em toda matéria viva, a água remete quase instantaneamente à figura da mãe. Por outro lado, há na água um caráter sexual que remete à banhista, tantas vezes descrita na literatura e nas artes plásticas. Ninfas percorrem as margens dos lagos e dos rios, compartilhando do signo de pureza. Mas há na água uma natureza dupla, própria da sua materialidade. Bachelard ao falar do mito do cisne como metáfora feminina, ao mesmo tempo relata exemplos em que o cisne é símbolo da posse masculina da mulher, como na novela *Lêda* de Pierre Louis (idem: 41-4), em que o a posse sexual é descrita através do eufemismo, ou metáfora do cisne sobre a personagem Lêda.

As histórias do Rei Artur dão conta da Dama do lago, deusa mãe. Mas não é este mito que concede a mística excalibur e a recolhe ao final da história? A força feminina guarda em si o fálico símbolo da força masculina.

Convivem, pois, na água forças tanto femininas quanto masculinas. Ao mesmo tempo que sua natureza líquida leva-nos a imagens da transcendência e, da feminilidade, por outro lado temos elementos bem masculinos e materiais. O movimento das águas do rio, por exemplo, pode ser visto como uma manifestação masculina.

Por fim, o melhor seria enfatizar a androginia implícita num elemento cuja natureza traz em si a capacidade de assumir vários estados físicos. Água como elemento intermediário próprio de vários estados físicos, presente em quase toda matéria, meio em que as civilizações se transportam entre as terras. Elemento de mediação, elemento do intervalo.

Voltemos a Eugénio de Andrade.

O corpo masculino

Todas as considerações anteriores têm o objetivo de fundamentar o que se proporá a seguir. Analisaremos a representação do corpo masculino como elemento de uma poesia homoerótica, através de três poemas presentes na antologia brasileira e que consideramos emblemáticos.

Da obra de Eugénio de Andrade, o poema *Green God* (ANDRADE, 1999: 32) mostra-se mais conhecido. A imagem ali evocada, de um deus, ou anjo como o quer Eduardo Loureço, é construída de ervas, troncos (galhos) e folhas sobre um centro líquido: *o corpo como um rio*. Se há aí um angelismo, o próprio Eduardo Lourenço entende ser este angelismo uma metáfora: *Deuses ou anjos, neste angelismo mesmo em excesso explícito, são metáfora. Mas de quê ou de quem? Do ser amado, do próprio poeta, dos braços das mãos, dos frutos (...)*(LOURENÇO, [1998] : p. 137).

Esta metáfora de um ser, de um corpo do gênero masculino (*era um deus que passava*), construída com matéria aquosa, remete-nos à figura de narciso. Este deus feito de água, sereno e desafiante, traz em si a lâmina em que se mira o poeta. Um deus ao mesmo tempo Narciso e espelho. Água de ver, água de ver-se, água por onde ver. O corpo do outro possibilitando a descoberta de si, como se o eu só pudesse existir plenamente no desejo do outro e só a palavra sobre o outro lhe jogasse a claridade do dia. Desejo do outro, desejo de si. No outro o lugar no mundo:

Nunca tive outra pátria,
Nem outro espelho;
Nunca tive outra casa.

(ANDRADE, 1999: 73)

Assim é dito em *Espelho*, em que novamente o corpo é descrito como um rio. Neste poema mais que a descrição de um deus que passa, é de um corpo que se fala, um corpo líquido em que o desejo navega e se faz habitante (*um corpo brilha nu para o desejo* (Eros de passagem, idem: 79), instala-se numa existência natural.

O universo imagístico de Eugénio é o bosque e o ribeiro calmo. A natureza. Mas de modo algum pode-se dizer que nosso poeta é ingênuo. Neste corpo natural moram as palavras. Na palavra reside o desejo, que permanece enquanto é discurso. Enquanto se fala, o desejo é. Ao calar-se, ao debruçar-se sobre o objeto amado, como Narciso sobre as águas do lago, apaga-se a imagem, morre o desejo. *É preciso não desejar uma imagem; um simples gesto de possuí-la, a destroça.* (GIDE, 1984)

E sendo o objeto do desejo um corpo masculino, sendo o desejante um homem, a relação é narcísica. E ainda que se possa dizer que todo desejo é narcísico, o desejo homossexual o é em sentido mais estrito. Se o mito pode ser interpretado como o trágico destino do desejo, que perecerá na satisfação, aqui pode ser interpretado como a esterilidade de uma força natural (a masculina) que se volta para dentro, que esquece a polarização universal, origem de tudo. O amor homossexual faz-se duplo em si, dobra-se sobre si mesmo, como um feto, como Narciso debruçado sobre a própria imagem no lago, enquanto no bosque Eco vaga sem rumo.

É mesmo estéril este amor?

A poesia de Eugénio recupera na representação do corpo o elemento líquido presente nos primeiros mitos da homossexualidade. Afinal, como nos diz Pausânias no *Banquete* de Platão, não existe um único deus do amor. Há mais de um Eros, porque são duas as Afrodites. O amor dos rapazes sendo aquele contemplando pela Afrodite Celeste, filha do céu - Urano. O mito conta que Cronos corta os testículos de Urano derramando no mar o sêmem. Então, da espuma surge Afrodite. Vemos aqui como o elemento água é fecundado pelo princípio masculino, sem a participação do feminino. Esta Afrodite Urânia é mais velha, assim como o mito é mais antigo, e participa do amor mais elevado. Distancia-se da incursão vazia na carne. Pretende do corpo o que está além do corpo.

O que está além do corpo distancia-se do natural. Não por acaso falamos da Afrodite celeste. Falamos de uma ambição maior que o gozo cego a serviços do gênio da espécie, ambição maior do homem: aproximar-se do que é sobrenatural.

E se o corpo masculino é feito de reflexos líquidos, se há na água o princípio feminino (a mãe), se há, por outro lado o sêmem de Urano ou se a água faz em si a imagem de quem a observa, não estaríamos sempre com as duas forças presentes? Como uma barra de ímã que a medida que é partida, recupera sua polaridade, negativo e positivo existindo em cada mínima partícula.

Eugénio, ao representar o corpo desejado como feito de rio, torna-o fértil, vivo. E o faz com a palavra. Corpo de água? Deveríamos ter dito desde sempre *corpo de palavras*. É a palavra poética que, com seu irresistível poder, subverte qualquer natureza. O que é fértil, o que é estéril, o que é masculino ou feminino, sucumbe sob a palavra. O que são os mitos? Palavras. O que são o desejo, o amor, antes que sejam cantados?

No poema *Adeus*, o corpo perde sua natureza líquida quando as palavras estão gastas.

Já gastámos as palavras.
Quando agora digo: *meu amor*,
Já não se passa absolutamente nada.
(...)
Dentro de ti
Não há nada que me peça água.

E, no entanto, quando havia palavras
(...)
era no tempo em que o teu corpo era um aquário,
era no tempo em que os meus olhos
eram realmente peixes.

(ANDRADE, 1999: 43-4)

A palavra poética serve de instrumento de posse do ser amado, sem o possuí-lo verdadeiramente, tocando sem tocar, para que a imagem não se desfaça. É o lugar em que o desejo é eterno, a morte constantemente adiada.

Horas, horas sem fim,

pesadas, fundas,
esperarei por ti
até que todas as coisas sejam mudas.

(idem: 35, Espera)

Onde me levas, rio que cantei,

esperança destes olhos que molhei
de pura solidão e desencanto?
Onde me levas?, que me custa tanto.

Não quero que conduzas ao silêncio
duma noite maior e mais completa,
(...)

(idem: 34, Não quero que me leves)

A palavra fixa o instante fugidio. A liquidez apresenta-se como metáfora da impossibilidade de posse. Pois o corpo é um rio. O corpo que se deseja não são as águas paradas, acessíveis de um lago. São corredeiras. Se é possível recolher nas mãos alguma água que foi do rio, não se pode recolher no peito o rio porque o rio só o é enquanto corre. É um deus que passa

(...)
num ritmo que ele sabia
que os deuses devem usar.

E seguia o seu caminho,
porque era um deus que passava.
Alheio a tudo o que via,
enleado na melodia
de uma flauta que tocava.

E, no entanto, este deus que passa, um Eros de passagem, encanta com sua flauta mágica, como o flautista da lenda. Acende o desejo que não se apagará, pois a satisfação não se mostra fácil. Nega-se. Mas negar-se ao encontro da carne não é negar a vida. É negar-se para que viva permaneça a ânsia, o desejo. O ser desejante alimenta-se da própria fome. E se não se perpetua na criança a nascer, contribuição para espécie animal, perpetua-se no discurso, na linguagem essa matéria de que é feita a consciência que nos torna humanos.

A poesia de Eugénio é recorrente destas imagens em que o objeto do desejo escorre pelo poema, como um rio, ou vai e vem como ondas. Podemos ver isso em *Amigos*, *Mar de setembro*, na própria imagem que o título cria em *Eros de passagem* (idem: 64; 69; 79), além dos poemas já citados.

Considerar o caráter fugidio dos amores uma característica do amor homossexual seria simplismo. A impossibilidade é o alimento do fogo da paixão e, por isso está presente em todo discurso amoroso. O que Eugénio realiza em sua poesia é justamente, de maneira franca, incluir o discurso do amor entre os homens nesta tradição. E o faz sem, em momento algum, marcar diferença desta forma de amar. A marca homossexual é mais presente pela ausência da explícita nomeação da mulher, rara na obra, do que pela nomeação do homem. Eugénio fala sem precisar estabelecer o código prévio, com naturalidade. Embora em poemas como *Amigos* e *Envio* [2] ele deixe claro sobre o que fala, como um senha que abre todas as portas.

O poeta das matérias luminosas e fugidias, do tempo e do corpo que escorrem como um rio, constrói translúcidas imagens do amor, o ser amado impresso na memória como um delírio, fonte que flui sem se desprender do chão (idem: 25, A uma fonte).

Notas

[1] "La nature est un temple où de vivant pilier/ Laissent parfois sortir de confuses paroles/ L'homme y passe à través des forêts de symboles/ Qui l'observent avec des regards familiers". (BAUDELAIRE, 1985: 114)

[2] O verso de que falo está transcrito na epígrafe.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Eugénio de (1999). *Poemas de Eugénio de Andrade*. Sel., estudo e notas Arnaldo Saraiva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

BACHELARD, Gaston (1989). *A Água e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes.

BARTHES, Roland (1997). *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix.

BAUDELAIRE, Charles (1985). *As flores do mal*. Trad., introd. e notas Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

LOURENÇO, Eduardo ([1998]). Angelismo e poesia. In: *Tempo e poesia*. Lisboa: Relógio d'água.

GIDE, André (1984). O tratado de Narciso (Teoria do símbolo). In: GIDE, André. *A volta do filho pródigo*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Breve reflexão sobre a representação da mãe num recorte da poesia brasileira

Margarete Edul Prado de Souza Lopes (Doutoranda do PPGLL/UFBA)

"Quero voltar, invisível, pra dentro da barriga de mamãe"

Rita Lee

"Lá está ela:
nos engenhos do silêncio
Como açúcar do senhor, tecendo filhos e rezas,
Pastando orgasmo sem sal, passando de pai a marido
Como mobília real."

Affonso Romano de Sant'anna

Alguns conceitos e teorias

O breve estudo que faremos de alguns poemas que tratam da representação de mãe na poesia brasileira apresenta uma discussão envolvendo uma análise do discurso sobre o amor materno existente nestes textos. Eni Orlandi afirma que a linguagem é uma prática; não no sentido de efetuar atos, mas porque pratica sentidos, intervém no real. O sentido é história. O sujeito se constitui e o mundo se significa pela ideologia (ORLANDI, 2001). Assim, nosso objetivo é verificar nas poesias sobre o amor materno quais as condições de produção deste discurso, ou seja, suas formações discursivas, os sujeitos envolvidos, as relações de força existentes, o interdiscurso e as formações imaginárias.

O interdiscurso, o já-dito que está na base do dizível, disponibiliza dizeres que afetam o modo como o sujeito significa em uma situação discursiva dada. Quanto à chamada relação de forças, segundo essa noção, podemos dizer que o lugar a partir do qual fala o sujeito é constitutivo do que ele diz. Além disso, não são os sujeitos físicos nem os seus lugares empíricos como tais, isto é, como estão inscritos na sociedade, e que poderiam logicamente ser descritos, que funcionam no discurso, mas suas imagens que resultam de projeções, essas projeções são as formações imaginárias. Finalmente, a formação discursiva se define como aquilo que numa formação ideológica dada determina o que pode e deve ser dito (MAINGUENEAU, 2000). Michel Foucault diz que a formação discursiva trata de determinar as condições de funcionamento do discurso, de impor aos indivíduos que os pronunciam um certo número de regras e, assim, de não permitir que toda gente tenha acesso a eles. Ele considera fundamental restituir ao discurso o seu caráter de acontecimento, tirá-lo da condição de transparência, contemplá-lo na sua materialidade.

Além da teoria sobre a Análise do Discurso, alguns textos e estudos teóricos feministas são essenciais para as reflexões que serão feitas aqui, as quais ajudam a aclarar os aspectos a serem discutidos acerca do discurso sobre o amor materno presente na poesia brasileira.

Parafrazeando Tereza de Lauretis, a construção de tecnologias de gênero a partir de determinismos biológicos e de uma divisão sexual do trabalho foi fundamental para solidificar o discurso patriarcal e a hegemonia masculina. Segundo Lauretis, o termo gênero é

na verdade, a representação de uma relação, a relação de pertencer a uma classe, um grupo, uma categoria (...), o gênero atribuí a uma entidade, digamos a uma pessoa, certa posição dentro de uma classe, e, portanto, uma posição *vis-à-vis* outras classes pré-constituídas (LAURETIS, 1994: 210-11).

Assim, ser mãe seria pertencer a uma classe especial, ter uma posição de aparente prestígio dentro da sociedade. Mas, de acordo com Elisabeth Badinter, o amor materno é resultado de uma construção social e cultural, nada tendo a ver com instinto ou fator sanguíneo, ou um determinismo da natureza. A sacralização da figura de mãe surge como uma forma de reprimir o poder e a autonomia da mulher, a partir da construção de um discurso que a culpará e a ameaçará, caso não cumpra o seu dever materno dito natural e espontâneo (BADINTER, 1985: 104). Elisabeth afirma que uma mulher pode ser "normal" sem ser mãe, e que toda mãe não tem uma pulsão irresistível em se ocupar do filho (idem: 11). Dessa forma, poderíamos afirmar que o mecanismo de criação do mito do amor materno natural e instintivo poderia ser classificado como mais uma tecnologia de gênero.

No levantamento do corpus desse trabalho foram selecionados poetas românticos, parnasianos, simbolistas, modernistas até chegar aos pós-modernos[1]. Foram pesquisados muitos autores cujos poemas parecem ignorar ostensivamente a temática do amor materno, dizemos parecer, porque aqui e ali, em versos de poemas tratando assuntos vários, há menções de que "mamãe fazia isso ou aquilo", "tive isso, aquilo e outro mais e uma mãe assim e assim". São eles: Álvares de Azevedo, Gonçalves Dias, Machado de Assis, Alphonsus de Guimaraes, Cruz e Souza, Olegário Mariano, Vicente de Carvalho, Murilo Mendes, Vinicius de Moraes, João Cabral de Melo Neto, Mario Quintana, Ana Cristina César, Cecília Meireles, Robélia Fernandes e Ferreira Gullar. Esse silêncio nos pareceu significativo, uma vez que na Análise do Discurso há noções que encampam o não dizer: a noção de interdiscurso, a de ideologia, a de formação discursiva. Quando se diz "x", o não-dito "y" permanece como uma relação de sentido que informa o dizer de "x" (ORLANDI, 2001). Deste modo, observamos que os poetas mencionados têm em seus escritos poemas para o pai, filho, irmão, cachorro, gato, ou ainda poemas falando de infância, da casa antiga, da primeira escola, da professora, alguma tia, família, cujo conteúdo nos parece, de certa forma, construir um discurso aparentemente substitutivo do discurso sobre o amor materno.

Discurso secular

Diante de toda essa argumentação, é importante destacar que a maioria da poesia brasileira pesquisada, notadamente a de autoria masculina, que se ocupa do amor materno, constrói um discurso de representação ideológica, mostrando uma figura de mãe doadora, generosa, bondosa, nutriz e até da *all-powerful mother*, segundo a linguagem de Chodorow. Trata-se da figura da mãe ideal que garantirá filhos moralmente perfeitos e, conseqüentemente, um mundo moralmente desejável. De fato, não causa nenhuma surpresa verificar na poética romântica e parnasiana um conceito ideológico de amor materno. A grande maioria desses poetas pertencia a famílias nucleares burguesas,

abastadas, eram brancos, cultos, formados em faculdade, cuja fala permaneceu como interdiscurso nos poemas dos poetas modernistas como Manuel Bandeira, Cassiano Ricardo, Drummond. Onde também não se encontra um discurso sobre a mãe indígena em tais poemas e raríssimos sobre a mãe negra e escrava:

Da pátria formosa distante e saudoso,
Chorando e gemendo meus cantos de dor,
Eu guardo no peito a imagem querida
Do mais verdadeiro, do mais santo amor:
"Minha mãe!"

(CASIMIRO DE ABREU, 1971)[2]

Que esta mulher me devora!
Que eu quero fugir, quero a minha
mãezinha,
Quero o colo de Nossa Senhora!
(VINICIUS DE MORAES, 1981)

Por que Deus permite
Que as mães vão-se embora?
Mãe não tem limite,
É tempo sem hora,
Luz que não apaga
Quando sopra o vento
E a chuva desaba,
Mãe, na sua graça,
É eternidade.
(CARLOS DRUMMOND, 1969)

Quando a vida está
Mais dura, mais vida
Ninguém como a mãe
Pra agüentar a gente.
(MARIO DE ANDRADE, 1987)

Nos trechos citados, temos a sacralização da imagem da mãe que protege, ama o filho sobre todas as coisas, aquela figura tão forte que não deveria morrer nunca, aquela que é a única que sabe agüentar a gente, para onde se quer fugir nas horas de aperto e desespero. Este discurso de mãe idealizada é freqüente e predominante na poesia de autoria masculina, mas não exclusivo dela, podendo aparecer também nas poesias de autoria feminina:

Meu Deus,
Me dá cinco anos.
Me dá uma noite pra eu dormir com minha
mãe.
Me dá minha mãe, alegria sã e medo
remediável.
(Orfandade, ADÉLIA PRADO, 1991)

Mãe, que eu quis nos meus sonhos
Nas minhas agonias, na minha vida!
Mãe, que eu não tive,

Que eu quero adorar e venerar,
Em todos os momentos,
De toda a minha vida!
(TEREZINHA MIGUEIS PASSOS, 2000)

Atendendo percalços do destino,
Segue a mãe assim embalando o ser,
Cuidando de tudo com amplo tino,
Criando caminhos no árduo viver!
Conta com deveres e obrigações,
Mesclado a grande sonho ou quimera (...)
Toda desvelo e preocupação,
Com ânsia de tudo, tudo acertar,
Vive ela em ritmo de oração!
(EDNA PORTELA, 2000)

Bem, não vive a acreana, e já nascera
A lágrima de mãe – amor vertido,
Bendito seja o fruto concebido
Que o batismo do pranto recebera
Árvore máter – eu, fruto caído
Da flor que tua pálpebra vertera.
(DORNELLAS CÂMARA/agosto de 1922,
IN: SILVA, 1998)

Amor sublime,
Sorriso magnífico,
Inabalável vigor de abrigo,
Realidade mágica
De verdadeira força,
Da existência total.(...)
Em pensamento e atos,
Eleva seu filho aos céus,
Numa fonte inesgotável
De disposição infalível
Constante sabedoria divina
Que nunca enfraquecerá.
Misericordiosa rosa
Sem espinhos.
(SALETE BRANDÃO, 1999)

Num primeiro instante pensamos que a poesia de autoria feminina no Acre dos anos 20 ao ano 2000 teria construído sempre um discurso legitimador do mito do amor materno, sem conseguir superá-lo, mas a poética de Robélia Fernandes matou logo esta primeira impressão, tratando-se de uma poética que fala do povo da floresta, de dor, sofrimento e miséria, de filha revoltada e absolutamente nada sobre maternidades. Em contra partida, encontramos duas publicações recentes de autoras baianas (Edna Portela e Salete Brandão) que transmitem um discurso altamente enaltecedor da maternidade. Além disso, Edna Portela apresenta uma quantidade infindável de poemas intitulados com nomes femininos: Orípedes, Arlete, Maria Leonor, Cristina, Corina, Aneilde, Aninha, Helena, Maria José, Zenaide, Hannahliza etc. Todos poemas enaltecendo nestas mulheres as qualidades de dona de casa, mãe e educadora dos filhos O discurso de autoria feminina recente de ponta a ponta do Brasil em nada difere da

poética de autoria masculina: exaltação da figura materna, mãe como elemento insubstituível na vida, mãe símbolo de dor, sofrimento, divindade, disposição infalível, abrigo inabalável, perfeição, tudo que é bom para o filho.

É freqüente o uso neste tipo de poesia dos verbos adorar, venerar, embalar, acalantar, chorar, velar, sorrir, amar, e substantivos como oração, deveres, obrigações, luz, desvelo, preocupação, sabedoria etc. Termos mais positivos quando se trata de descrever os atributos maternos, termos mais negativos somente na descrição da atividade de maternar. Entre românticos, parnasianos e modernistas é comum poemas intitulados invariavelmente de "Mater dolorosa" (Dornellas Câmara, Castro Alves, Gonçalves Crespo), ou "Elegia para minha mãe" (Manuel Bandeira, Cassiano Ricardo etc), ou simplesmente "Mãe", "Minha mãe", "Para minha mãe" (Gonçalves Crespo, Raimundo Correia, Terezinha Migueis, Salete Brandão, Edna Portela, Mário de Andrade). Não foi encontrado nenhum exemplo de "Ode para minha mãe". Mães ganham de seus filhos poetas elegias somente, que estas falam de tristeza, saudade, melancolia. São sempre poemas de falta da mãe, de separação entre mãe e filho, porque a mãe está morta, o filho foi embora para a cidade, a mãe está velhinha, porque o tempo passou e a idade adulta joga o filho na dura realidade da vida, em que não mais existe o mundo mágico do amor materno. Sempre as mesmas formações imaginárias introduzidas pelo romantismo, cristalizadas pelo parnasianismo e são retomadas pelos modernistas:

À hora difusa, decomposta,
Em que as perguntas terrenas
Ficam no ar, sem resposta,
Em que as coisas maiores do mundo
Nos parecem pequenas;
Minhas mágoas serão serenas;
Pois há um nome que foi feito
Para ser pronunciado por último
Por ser uma sílaba apenas . . .
(CASSIANO RICARDO, 1964)

Nesta quebrada de montanha, donde o mar
Parece manso como um recôncavo de angra,
Tudo o que há de infantil dentro em
minh'alma sangra
Na dor de ter-te visto, ó Mãe, agonizar!
(MANUEL BANDEIRA, 1970)

A falta que me fazes não é tanto
À hora de dormir, quando dizias
"Deus te abençoe", e a noite abria em sonho.
É quando, ao despertar, revejo a um canto
A noite acumulada de meus dias,
E sinto que estou vivo, e que não sonho.
(CARLOS DRUMMOND, 1969)

O discurso poético masculino de idealização materna se faz de três formas básicas: o filho que fala da ou para a mãe, elogiando, saudando, louvando, proclamando saudades e amor eterno; a mãe que fala do ou para o filho se justificando de erros passados, pedindo perdão, despedindo-se, admoestando e até mesmo profetizando; e, finalmente,

apenas descrevendo cenas de mãe e filhos juntos em situações estereotipadas. Os dois primeiros tipos de discurso são sempre na primeira pessoa do singular, enquanto o último necessita ser feito na terceira pessoa, em se tratando da descrição de cenas maternas:

Não há quadro mais belo
Que a mãe, solto o cabelo,
O filho acaalentando !
(GONÇALVES CRESPO, 1967)

Quando se fez ao largo a nave escura
Na praia essa mulher ficou chorando,
No doloroso aspecto figurando
A lacrimosa estátua de amargura
E aquela pobre mãe, não dando conta
Que o sol morrera, e que o luar desponta
A vista embebe na amplidão das vagas . . .
(GONÇALVES CRESPO, 1967)

Só mesmo uma mãe . . .
Só mesmo essa dona
Que apesar de ter
A cara raivosa
Do filho entre os seios,
Marcando-lhe a carne,
Sentindo-lhe os cheiros,
Permanece virgem,
(MARIO DE ANDRADE, 1987)

Meu pai montava a cavalo, ia para o campo.
Minha mãe ficava sentada cosendo.
Meu pequeno irmão dormia.
Eu sozinho menino entre mangueiras
(...) Minha mãe ficava sentada cosendo
Olhando para mim:
- Psiu . . . não acorde o menino.
Para o berço onde pousou um mosquito.
E dava um suspiro . . . que fundo!
(CARLOS DRUMMOND, 1969)

Mãe! A teu filho muita vez disseste
Que o céu tem anjos, e há
Só alegrias no viver celeste,
E é melhor viver lá;
Mas nunca lhe disseste, inconsolável
Mãe, chorosa mulher,
Que ele, o pequeno, te era indispensável,
Que ele te era mister;
Nunca disseste! E agora, morto, apertadas
Nos braços teu filhinho!
Deixaste as portas da gaiola abertas,
Voou o passarinho . . .
(RAIMUNDO CORREIA)

Virando a mesa

Affonso Romano de Sant'anna, cuja poética não trata do amor materno, nem paterno, nem fala de irmã ou irmão, e sim da mulher amada, contudo, em longo poema intitulado "Mulher", apresenta um discurso singular de denúncia do androcentrismo.

Nossos crimes nem sempre são conventuais
São seculares e pendem das mãos dos
Césares
Como a vida dos soldados depende dos
generais.
E assassinamos de um modo doce e caseiro:
Te darei casa e comida, de filhos te encherei
E viagens quantas queiras, na casa em que te
ancorei.
Te darei pensão e roupas e um cinto da
castidade
Com que te possuirei.

(SANT'ANNA, 1997)

Foi praticamente o único poema que encontramos fazendo a crítica da maternidade e da condição da vida da mulher dentro do patriarcado. O poema tem cinco partes, todas denunciando os mecanismos utilizados pelo patriarcado desde o Brasil-colônia para repressão e dominação das mulheres. Nele não há nenhuma exaltação da figura materna, mas são mencionados a gravidez indesejada, o aborto, os estupros e os assassinatos das mulheres:

Estamos matando nossas filhas, mães e
irmãs
Como sempre derrubamos negras nos
celeiros e índias na floresta,
Em Nova York estupramos 45 por hora
Num sufoco de abatidas gazelas. Nos
subúrbios
De São Paulo e nas favelas do Rio já não há
contas,
Mas se pode ouvir no amanhecer
O enorme grito das reses pelos alaridos dos
jornais.

(SANT'ANNA, 1997)

Um discurso masculino de exceção, um discurso de homem branco da classe média, admitindo uma culpa secular: "*estamos matando*", com metáforas reveladoras das mulheres sendo tratadas sempre como posse e objeto: "*abatidas gazelas*", "*grito das reses*", é muito pouco ainda ou quase nada. Uma linguagem agressiva e totalmente crua, mas completamente isolada:

Algumas aprendem línguas sexônicas e
ladinas (...)
A outras damos cursos de piano empoeirado
No descante das visitas (...)
Cursos de etiqueta
Que detêm o arrotado, ensinam o queijo e o
vinho,
Mas não esfriam a buceta.

(SANT'ANNA, 1997)

Deve haver outros discursos tão contundentes quanto este com certeza,

da parte de autores negros e ou homossexuais, mas não têm quase nenhuma circulação ou marketing. O discurso descrito até o momento foi sempre sobre a mãe branca, discurso dominante e privilegiado na poesia masculina, mas em Castro Alves temos várias poesias para a mãe negra. Seja matando o filho para livrá-lo da escravidão, seja pedindo perdão pelo filho ser bastardo, resultado de estupro feito pelo padrão branco:

Perdão, meu filho . . . se matar-te é crime . . .
Deus me perdoa . . . me perdoa já.
Meu filho dorme . . . dorme o sono eterno
No berço imenso que se chama o céu.
Pede às estrelas um olhar materno,
Um seio quente, como o seio meu.

(CASTRO ALVES, 1996)

Sobre as mães negras, Alessandra Fernandes argumenta que elas não são discriminadas apenas por seu gênero mas também por sua raça, o que faz com que a primeira preocupação delas seja lutar, juntamente com os homens negros, contra a discriminação racial. Não existe por parte do homem negro o desejo de exercer sua supremacia sobre a mulher negra, e isto já colabora para mudar radicalmente os papéis familiares e sociais que ela exerce dentro da comunidade negra (FERNANDES, 1996). Não esquecendo que no Brasil a mulher negra foi secularmente a ama de leite, a babá, a segunda mãe de crianças brancas:

Lá está ela: como nos tempos do avô
Numa tríade exemplar:
A mãe preta no peito
A mulata no leito
A mãe branca no lar.

(SANT'ANNA, 1997)

Apesar da argumentação de Banditer, de que o amor materno foi "implantado" nas mulheres, a maternidade ainda é um tema sagrado. Continua sendo difícil questionar o amor materno, e a mãe permanece, em nosso inconsciente coletivo, identificada a Maria, símbolo do indefectível amor oblativo (BANDITER, 1985: 9). São inumeráveis os poemas sobre Maria, enquanto modelo para todas as mães e como a mãe das mães, percorrendo os diversos períodos literários e ambas as vozes masculina e feminina. O poema "Natal", de Olavo Bilac descreve todos os elementos do cenário como a lua, o pão, o armento, o teto, as árvores, a água, a palha, enaltecendo o nascimento de Cristo e profetizando seu futuro de glórias. Somente Maria "*como escrava, em lágrimas desfeita/ sendo pobre, temia; e sendo mãe, chorava*" (BILAC, 1957). Alphonsus de Guimarães escreveu um "Setenário das Dores de Nossa Senhora", um conjunto de 49 sonetos dedicados cada sete a uma das dores, precedido de uma "antífona" e fechado com uma "epífona", sendo o livro precedido de uma dedicatória e quatro versos em latim. Enquanto Manoel Bandeira, no poema "Menino Doente", descreve a mãe adormecer de cansada de tanto velar o filho, então Nossa Senhora vem e a substitui em cantar a acalantar a criança doente.

Para além da rígida permanência do discurso de consagração da maternidade nos poemas de autoria masculina, temos na poesia de autoria feminina diferenças significativas. Podemos encontrar entre as mulheres poetas três tipos básicos de discurso: o de exaltação da

maternidade, que já foi mostrado aqui, um discurso por vezes duplo, uma vez que a mulher pode falar como filha e como mãe. Em segundo lugar, temos um discurso de total indiferença; algumas mulheres (Adélia Prado, Lia Luft, Robélia Fernandes) preferem tratar do amor conjugal e privilegiam um discurso por vezes erótico. Em terceiro, o tratamento da maternidade como experiência negativa, mostrando as relações tensas da poeta com sua mãe, que depois pode ou não se repetir com suas filhas.

Casar, ter filhos,
foi tudo só um disfarce, recreio,
um modo humano de me dar repouso.
Dias há em que meu desejo é vingar-me,
Proferir impropérios: maldito, maldito!
(O sacrifício, ADÉLIA PRADO, 1991)

Gerou os filhos, os netos,
Deu o ar de sua graça e vai morrer de
câncer.
O modo como pousa a cabeça para um
retrato
É o da que afinal, aceitou ser dispensável.
Espera, sem uivos, a campa, a tampa, a
inscrição:
1906-1970
SAUDADES DOS SEUS, LEONORA
(Resumo, ADÉLIA PRADO, 1991)

posso dormir sossegada. Mamãe vem me
cobrir,
tomo a benção e fujo atrás dos homens, (...)
Os topázios me ardem onde mamãe sabe,
por isso ela me diz com ciúmes:
Dorme logo, que é tarde.
Sim, mamãe, já vou:
Passear na praça sem ninguém me ralar.
(...)
O Céu é aqui mamãe.
(Moça na sua cama, ADÉLIA PRADO,
1991)

Éramos quatro as filhas de minha mãe.
Entre elas ocupei sempre o pior lugar.
Duas me precederam - eram lindas,
mimadas.
Devia ser a última, no entanto,
Veio outra que ficou sendo a caçula. (...)
Cresci filha sem pai,
Secundária na turma das minhas irmãs.(...)
Sem carinho de mãe. Sem proteção de pai . .
.
Melhor fora não ter nascido.
(Minha infância, CORA CORALINA, 1987)

Concluindo, a Análise do Discurso nos permite ver a grande força de consolidação do discurso sobre o mito do amor materno feita através

da poesia. Citamos mais dois exemplos que comprovam este olhar sobre o assunto Em primeiro lugar, o poema "Dona Maria", de Thiago de Mello; um longo poema de muitas páginas, descrevendo por completo e com detalhes a vida de uma certa senhora de nome Maria: infância, educação, casamento, trabalhos na comunidade, dona de casa perfeita, inúmeros filhos, netos e bisnetos, sempre exemplar, amorosa, perfeita. Ao final é revelado se tratar da mãe do eu-lírico, que velhinha, está morrendo no hospital e ele presencia seu passamento. Poema escrito em finais dos anos 80, mostrando a continuidade e a força do discurso de enaltecimento do amor materno. O segundo exemplo é a publicação no ano 2000, do livro *Minha mãe e todas as mães*, de Mansour Challita, trazendo dezenas de textos em prosa e em verso, de exaltação do amor materno e da maternidade. Entre os autores pode-se encontrar, ao lado de textos de J. G. de Araújo Jorge, Jorge Tufic, Julia Lopes de Almeida e outros nomes da literatura brasileira, textos de Derci Gonçalves, Roberta Close e outros mais, não somente textos brasileiros, mas árabes, ingleses, portugueses, etc. Esta publicação até parece o coroamento de um discurso sobre mãe criado e perdurando há mais de um século.

O discurso literário sempre foi utilizado conscientemente ou não para a transmissão dos mecanismos de controle do patriarcado, feitos através da maternidade e do mito do amor maternal. Principalmente a poesia romântica, depois a parnasiana contribuíram em peso para popularizar, banalizar o discurso patriarcal sobre a maternidade. Estamos virando a mesa lentamente, a prosa ficcional de autoria feminina já fez há décadas esta ruptura com o discurso tradicional sobre a maternidade. Todavia a poesia segue devagar, com discursos isolados, porque um discurso poético sobre a contingência do amor materno suscitaria uma grande angústia em todos nós. Não vende livros, não tem circulação. "Incerteza insuportável que põe novamente em questão nosso conceito de natureza, ou nossa fé em Deus. Como pode o melhor dos mundos incluir, além do mal físico, moral e metafísico, a ausência possível do amor de mãe?" (BADINTER, 1985:18).

Notas

[1] A pesquisa foi feita na Biblioteca da Universidade Federal da Bahia, na Biblioteca Pública do Estado da Bahia e nas livrarias Siciliano e Civilização Brasileira. É fato que estão ausentes deste estudo muitos e muitos nomes de poetas brasileiros, foi encontrado um número tão grande de poemas que se fez necessário selecionar os que nos pareceram mais significativos.

[2] Para maior praticidade, optamos por citar os poemas sempre sucedidos do nome do autor e ano da publicação utilizada, sem número de página, a bibliografia completa vem listada ao final deste trabalho.

Referências bibliográficas

ABREU, Casimiro de (1971). *Poemas de Casimiro de Abreu*. Org. de João Pacheco. São Paulo: Instituto nacional do Livro/ Cultrix, p. 34.

ALVES, Castro (1996). *Obras completas*. Rio de Janeiro: Ediouro, p. 178, 219-221, 304.

ANDRADE, Carlos Drummond de (1969). *Reunião: 10 livros de poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora.

- ANDRADE, Mario de (1987). *Poesias Completas*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EDUSP.
- BADINTER, Elisabeth (1985). *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BANDEIRA, Manuel (1970). *Estrela da vida inteira: poesias reunidas*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, p. 32; 79 e 90.
- BEAUVOIR, Simone de (1980). *O segundo sexo*. 7. ed. Trad. de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BRANDÃO, Salette Oliveira (1999). *Os parênteses*. Salvador: EGBA.
- CHODOROW, Nancy (1978). *The reproduction of mothering*. Berkaley: University of California Press.
- CHODOROW, Nancy, CONTRATTO, Susan (1992). The fantasy of the perfect mother. In: THORNE, Barrie, YALON, Marilyn. *Rethinking the family: some feminine questions*. Boston: Northeastern University Press, p. 191-214.
- CORALINA, Cora (1987). *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.
- CORREIA, Raimundo (1998). *Melhores Poemas*. Sel. de Telenia Hill. São Paulo: Global, 1998.
- FERNANDES, Alessandra Coutinho (1996). Maternidade X Patriarcalismo, In: *Anais do Seminário de Estudos sobre a Mulher: FAZENDO GÊNERO*. Florianópolis: Centro de Publicações da UFSC.
- FOUCAULT, Michel (1997). *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. Lisboa: Relógio D'Água.
- LAURETIS, Tereza de. *A tecnologia do gênero*. Trad. Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LIMA, Alceu Amoroso (org.) (1957). *Olavo Bilac: poesias*. Rio de Janeiro: Agir. p.38; 45.
- MAINGUENEAU, Dominique (2000). *Termos-chave da Análise do Discurso*. Trad. Marcio Venício Barbosa. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- MEIRELES, Cecília (1963). *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Editora do Autor.
- MELLO, Thiago de (2001). *Poemas preferidos pelo autor e seus leitores*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- MORAES, Vinicius de (1981). *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- ORLANDI, Eni P (2001). *Análise de discurso: princípios e*

procedimentos. 3. ed. Campinas: Pontes.

PASSOS, Terezinha Migueis (2000). *Vivendo, falando, amando através de poemas*. Rio Branco: BOBGRAF Editora, 2000.

PIETRANI, Amélia (1999). O enigma maternidade em Machado de Assis, In: REIS, Livia de Freitas, VIANNA, Lucia Helena (org.). *Anais do VII Seminário Nacional Mulher e Literatura*. Niterói: EDUFF.

PINTO, Rolando Morel (org.) (1967). *Gonçalves Crespo: poesias*. Rio de Janeiro: Agir.

PORTELA, Edna Costa (2000). *Trilhas de inspiração (sonetos)*. Salvador: CEPAC.

PRADO, Adélia (1991). *Poesia reunida*. São Paulo: Siciliano.

RICARDO, Cassiano (1964). *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Editora do Autor.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia (1994). *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*. Rio de Janeiro: Rocco.

SANT'ANNA, Affonso Romano de (1997). *Melhores poemas*. Sel. Donald Schüller. São Paulo: Global.

SILVA, Laélia Maria Rodrigues da (1998). *Acre: prosa e poesia (1900-1990)*. Rio Branco: UFAC.

SOUZA, Robélia Fernandes de (1992). *Asa de vida*. Rio de Janeiro: Oficina do Livro.

XAVIER, Elódia (1998). *Declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos.

As malhas do tempo identitário

Sandro Ornellas

(Doutorando do PPGLL/UFBA)

Memória, tradição e identidade

Pode parecer óbvio estabelecer a relação entre memória e tradição, na medida em que ambas funcionam no movimento de manutenção de um "espírito" passado. Todavia, existem detalhes no funcionamento delas que podem acabar confundindo, desviando ou, mesmo, impedindo uma clareza na sua relação. Por exemplo, em que medida, afinal, a memória mantém e sustenta a tradição, e em que medida ela forja, constrói uma tradição? Mas, então, a tradição continua sendo tradição nessas condições? O que determina e legitima uma certa tradição?

A tradição oral talvez seja o melhor espaço para se pensar essa relação. Aí, a tradição se estabelece pela ação direta da memória; esta se configura como um fio que se enreda como uma malha de referências, que é a tradição. O poeta da oralidade é a personificação da memória de uma comunidade, sua encarnação; no seu corpo e na sua voz se materializam marcas da memória e emblemas da tradição. A tradição oral se somatiza no poeta ao ponto de a sua figura privada carecer de identidade em prol de sua figura pública. É na performance que a transmissão da memória ocorre. Ela é capturada pelos ouvidos e pelos olhos, sensitivamente, no corpo a corpo que tensiona o espaço *entre*. Memória coletiva e coletivizada. Na performance, não há memória individual, não há individualidade, o sujeito se dissolve na ritualização com o poeta e com o contador, entrelaçando seu imaginário pessoal com o imaginário da comunidade. Assim como também faz o poeta. Ele, na sua re-criação da memória coletiva, estabelece vínculos desta com o ambiente, o espaço no qual o lúdico da transmissão se instala. Sua memória é a memória coletiva, das várias coletividades por onde passou. Desterritorializado, o poeta oral também se caracteriza como nômade das diversas falas que flagra e forja. Ele é somente o corpo, o meio, a máquina que re-produz falas de outrora e de alhures. O poeta oral viaja re-colhendo saberes oralizados em canções, poemas e contos e os re-passa adiante, navegante de sons, ritmos, palavras e idéias.

A "função" de poeta da oralidade na Idade Média exigia, como ainda hoje exige dos informantes das zonas rurais, um uso particular, abrangente e criativo da memória. É com o poeta oral que se percebe, aliás, que a memória dos homens possui uma capacidade criativa que ultrapassa a simples função de arquivo, de banco de dados, de repositório de imagens. Por sobre e para além dessas funções, a memória é criação de novos sentidos, é repetição do mesmo em diferença, distorção especular de um dado. Nesse ato criativo da memória entram muitos elementos, e dentre eles o esquecimento. Jerusa Pires Ferreira, que considera o esquecimento como Vontade, Ato desejante, comenta o "branco" do poeta e do contador como um tipo de esquecimento

que desliza, sob os mais diversos pretextos, nas seqüências narrativas, situações em que se mascaram, eufemizam ou simplesmente se omitem fatos e passagens. Deve-se lembrar a questão da seletividade e de como

o indivíduo, a comunidade ou o próprio atrito entre eles expulsa os elementos indesejáveis, aquilo que faz explodir a tensão. A dupla esquecimento/memória, portanto, é apenas uma aparente oposição. Numa grande medida, estas oposições são instrumentos conjuntos e indispensáveis em projetos narrativos que dão conta de eixos do conflito.(FERREIRA, 1991: 14)

Repare-se que o fato que provoca a tensão do esquecimento criativo envolve a comunidade. Ela é a personagem mais interessada no desenvolvimento narrativo que está se dando. O "projeto narrativo" no qual o poeta se insere por força do seu esquecimento criativo é o Projeto da Comunidade, o estabelecimento dos laços socioculturais que vão determinar o grau de pertencimento identitário das pessoas a um mesmo espaço geopolítico e psicossociocultural. Paul Zumthor inicia um texto seu com a seguinte afirmação: "A voz poética assume a função coesiva e estabilizante sem a qual o grupo social não poderia sobreviver" (ZUMTHOR, 1993: 139). Em outras palavras, a identidade, a feição de um certo grupo, é inimaginável sem a construção/criação de laços que remetam, narrativamente (daí o poeta) a um passado legitimador, a uma "origem" arquetípica, a uma *arché* do "caráter" daquele grupo.

É aí que se retorna à tradição, à malha de referências forjada pela memória numa tentativa de conservação de um caráter estável para uma dada comunidade. Na tradição, desfilam exemplos e paradigmas dos valores que vão balizar qualquer ação, qualquer desejo, qualquer olhar efetuado. Na verdade, a tradição vai servir de ponto de partida do quadro de referências de uma comunidade.

Todavia, é longe do desejo de qualquer tradição a perspectiva de ser historicamente contingencial, isto é, ela ser dada a alterações e criações ao sabor dos ventos da história. A tradição de uma comunidade é a expressão virtual da atemporalidade de seus valores, atemporalidade de "matrizes arcaicas" (Jerusa Pires Ferreira), de atos originários. Essa "eternidade" da tradição acaba por servir como o espaço no qual um grupo social pode se instalar metafisicamente. É o que mostra Gerd Bornheim, em um texto exatamente intitulado "O conceito de tradição", quando a vincula à segurança e ao absoluto: "A vontade da tradição está em querer-se tradição, e ela se quer tão totalmente tradição que se pretende eterna, determinando não apenas o passado e o presente, mas o próprio futuro, porquanto tudo pode ser previsto, exige-se a antecipação" (BORNHEIM, 1987: 18).

O tempo da tradição é o tempo circular, não-teleológico, no qual o fim já está na origem; não há como escapar deles, que na verdade são um só, identidade pura. Tudo, então, se explica a partir dela, da tradição. Daí a fidelidade que exige todo o tempo, como que re-lembrando sua presença, sua ritualização (mito encenado), sua mitificação (rito narrado). Daí, também, o absoluto e sua relação com a tradição. Veja-se, novamente, Bornheim: "é a partir do próprio absoluto que se entende a estabilidade, o caráter de permanência que impõe a tradição; ela se quer princípio de determinação, como muito bem afirma Nietzsche, até mesmo do futuro" (idem: 22).

Segurança e determinação. Passado e futuro. Aí se localizam e assentam as certezas da tradição e os elementos com os quais a memória vai trabalhar. Se a memória trabalha, na criação, com algum grau de indeterminação, ele não pode fugir a um certo limite, sob o risco de escapar da segurança metafísica dos valores, do certo e errado, do bem e do mal. Zumthor afirma que a voz da tradição, isto é, o a poesia oralizada,

funciona como o fio que dá visibilidade e sustenta a frágil continuidade da vida humana, é a poesia oral que impede que os laços metafísicos do homem se rompam e advenha o abismo sem sentido e sem nome: a morte (ZUMTHOR, 1993: 142).

Então, a oralidade termina por assumir, resguardada metafisicamente, a ilustração da norma sociocultural. Seu papel de transmissora de conhecimento na comunidade e, mais especificamente, de um conhecimento legitimado pela tradição, sempre em eterno retorno, circular, nunca novo, determina os modos como se estabelecia, e estabelece, a verdade como paradigma de valores a serem seguidos na e pela Comunidade.

No entanto, é parte inerente e automática do esforço da memória, nesse movimento de estabelecer paradigmas de valores para a comunidade, a hierarquização dos elementos que compõem a malha da tradição. Na verdade, não se pode deixar vendiar os olhos e não ver que a tradição possui como motor essa vontade de selecionar, de estabelecer linhagens pelas quais o "espírito" vai se desdobrar da melhor maneira possível. Esse "espírito" se estabelece como uma invariante cuja permanência vai se operar na própria estruturação das malhas da memória. A manutenção desse "espírito" do passado, que é a tradição, pressupõe um centro em torno do qual elementos se movimentam sem, necessariamente, alterar qualquer configuração. E é aí que vai se dar a determinação de uma identidade para a Comunidade, em torno desse centro paradigmático da tradição, legitimador de relações e laços. Ele vai funcionar como a presença virtual do "espírito" arquetípico, e vai se materializar, dentre outras formas, exatamente nas normas sociais que a poesia traz consigo na forma de motivos invariantes da narrativa.

História e escrita

Com a dissolução da Idade Média e os primeiros passos do que se denomina Modernidade, pode-se dizer que a História adquire uma nova configuração. Abandona-se a forma circular, ou pontual, do tempo, na qual o fim já estava dado na origem, na qual as normas de conduta eram legitimadas e justificadas por uma tradição que se pretendia imemorial e que, por isso, recorria à memória para manter sua autoridade tradicional. A partir de então, adentra-se em um espaço Outro da relação do homem com o tempo, um espaço no qual o desconhecido proporciona a sensação de que tudo não estava já dado por graça e obra de Deus, mas que ainda há muito o que se descobrir, e que isso depende única e exclusivamente do Desejo e da Vontade humanas. É a era do Renascimento e seu deslocamento da visão-de-mundo teocêntrica para a antropocêntrica. Esse deslocamento propicia ao homem ver que ele possui condições de se emancipar. Mas toda essa revolução nas concepções da humanidade não se deu da noite para o dia. Foi preciso que alguns elementos decisivos dessem uma ajuda. Sempre são destacados, em qualquer bom manual de história, as Grandes Navegações, com seus "descobrimientos" de terras e, principalmente, de outros povos, a Reforma de Lutero, o Renascimento do classicismo greco-latino na península itálica e, fundamental para este trabalho, a invenção da Imprensa, por Gutemberg.

Não é o desejo deste texto fazer uma história da escrita, mas tentar compreender alguns aspectos da história pelo seu imbricamento com a escrita, isto é, como a forma de apreensão do tempo mudou na medida em que a escrita narrativa passou a possuir um tempo linear, composto por fragmentos encadeados, exatamente como a memória. Nesse momento, a tradição muda um pouco de configuração e passa a se apoiar

na história para exercer sua pedagogia, o que acarreta o desprestígio da oralidade. A Imprensa e a impressão da escrita acabaram determinando o engendramento de um "tempo da história", que é, na verdade, a reconstrução ordenada do calendário passado, dos fatos, guerras, datas, reinados, crônicas, eras, impérios, idéias, etc. Essa ordenação se dá pela comparação, para posterior fixação histórica pela escrita. Justifica-se, assim, a relação que Pierre Lévy estabelece entre esse "tempo da história" e a escrita: "a história é uma efeito de escrita" (LÉVY, 1993: 95).

Ora, sem dúvida, é após a possibilidade de difusão de impressões de narrativas que, pouco a pouco, a percepção do tempo começa a se distender como em uma reta, no processo descrito acima de comparação e fixação de calendários. Nesse momento, a história assume uma configuração teleológica diferente da anterior. Se antes havia a não-teleologia, com a identificação entre o fim e o início, como um círculo, até como um ponto, depois, passa a imperar a teleologia, na qual o fim é virtualmente conhecido no início, mas só alcançado pela história, pelo transcorrer do tempo. Tentando chegar exatamente à atemporalidade absoluta que lhe é, agora, apenas sugerida pela tradição. Antes ela era vivida de fato na ritualização e na presença do mito, agora ela é pedagogicamente escatológica.

É interessante ver como a narratividade da história proporciona a existência de uma forma diferente de tempo. Nesse tempo da história, a memória assume uma outra configuração, pois há a escrita da história para fixar sua versão dos fatos, a versão de quem escreve. Vê-se, com isso, que quem passa a dominar a escrita adquire prestígio e poder. Quem domina o saber veiculado pela escrita, detentora da história e da tradição histórica, este tem o poder. É ainda mais surpreendente ver Rousseau elaborar uma reflexão que muito renderia relativamente ao que estamos tratando, relacionando a narratividade da escrita como uma forma de identificação entre os homens e de formação de sociedade, o que implica em formas de organização nas quais uns têm mais poder que e sobre outros:

Os dialetos, distinguidos pela palavra, aproximam-se e confundem-se na escrita; tudo, insensivelmente, se liga a um modelo comum. Quanto mais uma nação lê e se instrui, mais desaparecem seus dialetos e, por fim, só permanecem como gírias no seio do povo, que lê pouco e nunca escreve. (ROUSSEAU, 1974: 176-7)

O trecho acima parece antecipar a fórmula contemporânea de que nações são narrações que contribuem para, contando uma estória, forjar uma "origem" e estabelecer posições para os diversos grupos ("dialetos", para Rousseau). É exatamente nessa forja de uma "origem" que se busca estabelecer uma tradição que se pretende atemporal, mas que, na verdade, é historicamente determinada. E isso não apenas com relação aos Estados-Nação modernos, que se valeram da escrita para inventar suas tradições, mas, também, pode-se ampliar essa perspectiva a qualquer cultura com algum grau de identidade. O que foi dito anteriormente sobre a memória contribuir para o estabelecimento da identidade de uma comunidade transfere-se para o mundo moderno com suas normas agora deslocadas para a escrita e seu imenso poder fixador. A oralidade possui uma flexibilidade e diafaneidade que se perdem na escrita e seu teleológico Desejo de Verdade. Vejamos o que diz Michel Foucault a propósito de Nietzsche e da história como legitimada pela origem:

Por que Nietzsche genealogista recusa, pelo menos em certas ocasiões, a

pesquisa da origem (*Ursprung*)? Porque, primeiramente, a pesquisa, nesse sentido, se esforça para recolher nela a essência exata da coisa, sua mais pura possibilidade, sua identidade cuidadosamente recolhida em si mesma [...] Procurar uma tal origem é tentar reencontrar "o que era imediatamente", o "aquilo mesmo" de uma imagem exatamente adequada a si; [...] é querer tirar todas as máscaras para desvelar enfim uma identidade primeira. Ora, se o genealogista tem o cuidado de escutar a história em vez de acreditar na metafísica, o que é que ele aprende? Que atrás das coisas há "algo inteiramente diferente": não seu segredo essencial, mas o segredo que elas são sem essência, ou que sua essência foi construída peça por peça a partir de figuras que lhe eram estranhas. (FOUCAULT, 1979: 17-8)

É exatamente esta a relação da história metafísica com a escrita. A diferença que o filósofo francês faz entre história e metafísica, o alemão, por ele tratado, faz entre vida e história. É com a vida em seu desdobrar, em seu devir, que se deve aprender que há forças lutando por prevalência, e que a vida é a única que deve preponderar. A vida, para Nietzsche, é desmemoriada e estetizada, em contraposição ao "espírito histórico":

o espetáculo do passado impele-os para o futuro, dá-lhes coragem para viver, acende neles a esperança de que a justiça há-de- vir, que a felicidade os espera do outro lado da montanha que vão subir. Estes homens históricos pensam que o sentido da existência se revela cada vez melhor no decurso da evolução, só olham para trás para melhor compreender o presente em função da evolução anterior. Não sabem que, apesar de todo o seu saber histórico, os seus pensamentos e os seus actos são pouco histórico, e até que ponto o seu estudo da história é comandado pela vida e não por uma necessidade de conhecimento puro. (NIETZSCHE, 1976: 112-3)

Nietzsche parece pôr a limpo como o homem se relaciona com o sentido histórico, como a história tem sentido para ele, qual é esse sentido. O alemão joga por terra qualquer pretensão a uma verdade histórica, a uma tradição normativo-integrativa. Ilusões puras. Seu interesse maior é com o agora e seu desenrolar presente. Ele sabe que quando se olha demasiadamente para trás a tendência é usar esse saber de uma maneira muito pouco útil e eficiente para o presente, talvez até pelo contrário, se lembrarmos novamente Foucault.

Pode-se buscar um exemplo caseiro para se examinar como uma história que se pretenda normativo-integrativa incorre em exclusões, supressões e parcializações do olhar lançado sobre o passado. Gregório de Mattos e sua relação sempre muito ambígua com a historiografia da literatura nacional é um caso paradigmático desse problema. Primeiro, porque sua obra remete a um período no qual as letras e, por extensão, a cultura impressa no Brasil eram ainda praticamente inexistentes; segundo, porque sua permanência enquanto poeta e figura imaginária na história literária e cultural se deve principalmente a manuscritos apócrifos, recolhidos em um esquema muito próximo à tradição oral e manuscrita da Idade Média, não muito distante no tempo da Salvador de Gregório; e terceiro, porque sua poesia exprime um ambíguo, e barroco, sentido cultural da vida na colônia que vai prenunciar um olhar contemporâneo muito particular sobre a tradição cultural do Brasil. Assim, sua permanência e influência na literatura nacional estão como que colocados por fora da tradição historiográfica da literatura que pretende linearizar, integrar e normatizar o tempo da história. Em um polêmico opúsculo sobre esse caso, Haroldo de

Campos escreve:

O fato de Gregório de Mattos, sem prejuízo de ter "permanecido na tradição local da Bahia", não ter sido redescoberto senão no Romantismo, não é também argumento irresponsável para quem não entretenha uma concepção linear e finalista da história literária; para quem não a veja da perspectiva do ciclo acabado, mas antes como o movimento sempre cambiante da diferença; para quem esteja mais interessado nos momentos de ruptura e transformação (índices sismográficos de uma temporalidade aberta, onde o futuro já se anuncia) do que nos "momentos decisivos" (formativos numa acepção retilínea de escalonamento ontogenealógico) encadeados com vistas a um instante de apogeu ou termo conclusivo. (CAMPOS, 1989: 51-2)

Contemporaneidade

Não há como negar que a sensibilidade do homem neste início de século/milênio mudou radicalmente, relativamente aos últimos 50 anos. Mais ainda, que sua percepção e interação com o mundo também mudaram. Hoje, o homem é bombardeado incessantemente por mensagens enviadas dos mais distantes cantos do planeta. É possível acessar bancos de dados sobre as mais diversas e insólitas informações. De modo que a construção da Comunidade, como foi levantada na primeira parte deste texto, sofreu drásticas mudanças. Assim como os Estados-Nação têm uma vida bastante recente na história das formas comunitárias, está-se em pleno momento de crise de um modelo, onde a indefinição e a instabilidade é a tônica, deixando uma margem muito grande para, de um lado, catastrofismos e conservadorismos obscurantistas, e, de outro, um otimismo ingênuo ou interessado.

Pode-se muito bem começar uma reflexão sobre a contemporaneidade pela onipresença dos meios de comunicação de massa nela. É sua característica mais marcante. Geralmente, a sociedade dos meios de massa e a sociedade de consumo se confundem em uma só, apesar de diferentes. O consumo generalizado só é possível de se efetivar em uma sociedade cuja comunicação e a informação estejam disseminadas, se não por todos, pelos menos por uma parcela significativa da população, independentemente da classe, gênero, raça, origem, etc. Mas, ao mesmo tempo em que se vê a expansão irreversível do consumo por variados estratos da sociedade, engendra-se, na sua contrapartida, a segmentação desse mesmo consumo pela especialização do produto ao gosto do consumidor. As diferenças socioculturais estão se alterando para diferenças de consumo de signos socioculturais. A identificação acontece fundamentalmente no plano do Desejo. Todavia, é no imaginário do consumo que se forjam, hoje, as diferenças em uma sociedade em geral empobrecida e submetida a um bombardeio de sinais de *status*.

É exatamente nesse achatamento da sociedade que se quer localizar o estabelecimento da crise cultural e da reconfiguração identitária do homem contemporâneo. Beatriz Sarlo é definitiva em sua colocação de que "os meios de comunicação de massa, como o ácido mais corrosivo, reagem sobre as lealdades e as certezas mais tradicionais" (SARLO, 1997: 105). "Certezas tradicionais": como é possível se construir um sentido de Comunidade, como se viu na primeira parte do texto, se não há certezas sobre as quais se assente uma tradição e uma memória? Sarlo empreende uma lúcida análise do que ela chama de "balcanização" das identidades tradicionais:

As identidade tradicionais eram estáveis ao longo do tempo e obedeciam a forças centrípetas que operavam tanto sobre os traços originais quanto

sobre os elementos e valores impostos pela dominação econômica e simbólica. Hoje, as identidades atravessam processos de 'balcanização'; vivem um presente desestabilizado pela desaparecimento de certezas tradicionais e pela erosão da memória; comprovam a quebra de normas comuns. A solidariedade da aldeia era restrita e, muitas vezes, egoísta, violenta, sexista, intolerante com os que eram diferentes. Essa trama de vínculos cara a cara, em que princípios de coesão pré-modernos fundavam comunidades fortes, baseadas em autoridades tradicionais, dispersou-se para sempre. As velhas estratégias já não podem soldar as bordas das novas diferenças. (ibidem)

Será o fim do comunitarismo? Certamente não. Todavia, a existência de comunidades transnacionais aumenta a cada dia, assim como as sociedades rurais, cada vez mais, bebem no imaginário urbano os signos que vão balizar seus rituais cotidianos.

No entanto, o poder da urbanidade não é sinônimo de uma homogeneização total das sociedades, da extinção de diferenças e marcas culturais. Na verdade, não se pode mais se basear em antigos parâmetros para uma abordagem cultural; hoje, emergem a todo instante novos parâmetros, que servem de referências para a construção de novas identidades, com tradições e memórias particulares. Nunca se deu tanta atenção à memória como hoje. Tudo é passível de ser encarado como documento portador de um determinado sentido cultural. Dejetos e ruínas são recicláveis tanto no seu uso cotidiano quanto no seu sentido. A força desses elementos como componentes de "narrativas" de vidas, de grupos, de culturas que precisam ser recuperadas e/ou valorizadas é sempre enfatizada hoje em dia. E, concordando com Aníbal Ford, quando diz que "estamos numa cultura em que a narratividade tem forte peso" (FORD, 1999: 53), também se tem que admitir que nunca, nos últimos 200 anos, se viu tamanha diversidade de formas narrativas, com tantos pontos de vista diferentes e legítimos. Pense-se na imprensa, com seus jornais e suas colunas policiais, rivalizando com os violentos filmes que Hollywood produz; pense-se, também, na literatura de um Rubem Fonseca e de um Paulo Lins, deslocando o caráter jornalístico desses mesmos jornais; assim como textos literários e filmes que tematizam eventos históricos ficcionalizando-os; revistas em quadrinhos; músicas; etc.

No caso da música, particularmente, apresenta-se uma expressão extremamente poderosa da indústria cultural contemporânea; ao mesmo tempo, parece que ela recupera certos particularismos da oralidade, que são ainda mais reforçados por uma veiculação pelo vídeo. A música contemporânea, alicerçada numa indústria fonográfica de enormes proporções, tem sido a principal intérprete de uma atitude oral que articula memória, cultura popular, cultura letrada, olhar crítico, massificação, segmentação, enfim, uma cultura própria que é independente das elites culturais de até pouco tempo atrás, e que se configura como a verdadeira legitimadora de posturas e visões-de-mundo na cultura contemporânea. E isso não apenas no Brasil, mas na juventude ocidental de modo generalizado.

Quanto à oralidade do músico hoje, o pesquisador musical Luiz Tatit considera o que ele chama de "cancionista" como um "malabarista. Tem um controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia, distraidamente"(TATIT, 1996: 09). Muitas vezes, e com rara "perícia", o cancionista assume metáforas "do malandro, do apaixonado, do gozador, do oportunista, do lírico" (ibidem). Com isso, ele reproduz tipos sociais – no caso acima, do Brasil – que produzem identificações e rejeições por parte da sociedade, implicando

desdobramentos identitários que, não se pode negar, pululam em grupos e tribos urbanas e interioranas de vários matizes. Mas, acima de tudo, é importante se notar que a "gestualidade oral" do cancionista, sua atitude entoativa e sua postura "natural, espontânea e inspirada" (idem: 17-20) são reproduções, com as devidas diferenças, da performance do poeta e contador medieval, e técnicas de sedução sutis em uma sociedade de consumo com saberes desierarquizados.

Ora, são precisamente esses saberes que vão traduzir a multiplicidade de referências da contemporaneidade, que se, por um lado, dissolve os antigos saberes, com suas memórias e tradições, por outro, erige novos saberes, novas tradições e novas identidades ao sabor do mercado e das narrativas veiculadas na mídia por novos "poetas": cantores, cineastas, videomakers, escritores esotéricos e de auto-ajuda, atores, jornalistas, apresentadores, enfim, uma gama de transmissores e de produtores de uma verdadeira cultura audiovisual, tanto verbal como não-verbal. Mesmo a história, hoje, já pratica um outro olhar para o transcorrer do tempo. Afundado em arquivos à cata de fontes, o historiador tenta fazer reviver um passado calado, emudecido e discriminado pelas narrativas históricas, mas tudo isso como forma de produção de identidade que se faz do presente em diante. Seu olhar não refaz mais o percurso totalizador e linear dos seus precursores não muito distantes; antes, sua vontade é a de diversificar as versões da história, deslegitimar elites e desierarquizar os saberes.

Referências bibliográficas

BORNHEIM, Gerd (1987). O conceito de tradição. In: BORNHEIM, Gerd et al. *Cultura brasileira: tradição/contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Funarte. p.13-29.

CAMPOS, Haroldo de (1989). *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado.

FERREIRA, Jerusa Pires (1991). A força da memória e do esquecimento. In: FERREIRA, Jerusa Pires. *Armadilhas da memória (conto e poesia popular)*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado. p.11-49.

FORD, Aníbal (1999). Navegações. Culturas orais. Culturas eletrônicas. Culturas narrativas. In: FORD, Aníbal. *Navegações: comunicação, cultura e crise*. Trad. Sérgio Alcides, Ronald Polito. Rio de Janeiro: EDUFRJ. p.41-57.

FOUCAULT, Michel (1979). Nietzsche, a genealogia e a história. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Org., introd. e rev. tec. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal. p.15-37.

LÉVY, Pierre (1993). Os três tempos do espírito: a oralidade primária, a escrita e a informática. In: LÉVY, Pierre. *Tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34. p.75-132.

NIETZSCHE, Friedrich (1976). Da utilidade e dos inconvenientes da história para a vida. In: NIETZSCHE, Friedrich. *Considerações intempestivas*. Lisboa: Presença.

ROUSSEAU, Jean-Jacques (1974). Ensaio sobre a origem das línguas. In: Os pensadores. Trad. Lourdes Santos Machado. Introd. e notas Lourival

Gomes de Machado. São Paulo: Abril Cultural.

SARLO, Beatriz (1997). Culturas populares, velhas e novas. In: SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e video-cultura na Argentina*. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: EDUFRJ. p.99-122.

TATIT, Luiz (1996). Dicção do cancionista. In: TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP. p.09-27.

ZUMTHOR, Paul (1993). Memória e comunidade. In: ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras.

Miopias progressivas

Sergio Mota

(Doutorando em Estudos Literários/PUC-Rio)

Partindo da idéia de que a superexposição das imagens pode neutralizar o conteúdo de uma obra, *Corra, Lola, Corra (Lola Rennt)*, Alemanha, 1998 [1], filme de Tom Tykwer, descreve uma mesma história que se repete três vezes, com pequenas variações em seu rumo e desfechos diferentes. A princípio banal, o enredo conta a história da personagem Lola, que tem apenas 20 minutos para conseguir a quantia de 100 mil marcos e salvar o namorado, envolvido com traficantes. Ao sublinhar a estética dos jogos em vídeo, o filme se inscreve no âmbito das produções de massa e surpreende o espectador em um fluxo desorientado de imagens.

As imagens aceleradas ao extremo, a experimentação radical de recursos na tela fílmica e o estabelecimento de diversas possibilidades biográficas das pessoas com quem Lola esbarra no caminho, contribuem para um descontrole provocado pela ausência de limites entre a realidade e a sua respectiva construção virtual ou, ainda, pelo embate definitivo que a personagem estabelece com o tempo. No lugar de uma Alice pós-moderna, a *punk* Lola exercita a incredulidade de sua percepção diante das situações impraticáveis propostas pelo roteiro do filme.

Ao assumir deliberadamente que o filme é um jogo, a personagem Lola, alçada à condição de herói de *videogames*, entende que a sua percepção singular de "jogador" é exterior ao mundo representado no *game*. Entretanto, por outro lado, é apenas ela que detém o comando da história a ser narrada. Dessa forma, a personagem, quando percebe que o desfecho da história não foi feliz ou resultou na sua morte ou na do namorado, reorganiza a noção de destino e fatalidade e, em ritmo frenético, inicia uma outra história.

Dentro dessa perspectiva, o jogo é unilateral e os papéis, distintos. Lola é o sujeito que ativa e decide o jogo de acordo com sua conveniência. Ao espectador, só resta assistir à circulação acelerada das informações, à efemeridade da noção de futuro e à indissociabilidade entre real e simulacro. Na verdade, o excesso de visibilidade produzido pelo filme questiona a cultura sob a perspectiva da proliferação vertiginosa das imagens. Para o espectador, não há tempo para distinguir uma imagem da outra ou a diferença sutil entre as histórias narradas. Sua capacidade perceptiva fica prejudicada na medida em que uma certa artificialidade iguala todas as imagens, produzindo uma sensação de dificuldade visual diante da generalização dos destinos de Lola e do namorado.

Ao eleger a visibilidade como proposta para o novo milênio, Italo Calvino afirma que não se pode correr o risco de perder "a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de pensar por imagens" (CALVINO, 1990: 108). Para o escritor italiano, a experiência contemporânea é pressionada por um acúmulo de imagens sucessivas que não conseguem se sustentar por si mesmas, diluindo-se

antes de adquirir consistência na memória viva do espectador:

Hoje somos bombardeados por uma tal quantidade de imagens a ponto de não podermos distinguir mais a experiência direta daquilo que vimos há poucos segundos na televisão" (CALVINO, 1990: 107).

Ver o filme de Tom Tykwer, dentro do diapasão proposto por Calvino, implica reconhecer a redundância dos destinos de Lola, o esvaziamento progressivo do que nos é dado a ver e, principalmente, a diluição violenta da percepção visual do espectador. Se ver, nesse caso, significa não ver, o excesso imagético provoca um distanciamento diante do exposto, ao mesmo tempo que produz uma sensação de cegueira momentânea no espectador.

Ao falar em termos de uma "máquina de visão", produto inovador de uma visão artificial, Paul Virilio reconhece os efeitos de "uma visão sem olhar sendo ela mesma nada mais do que a reprodução de um intenso cegamento, cegamento que se torna uma nova e última forma de industrialização, a industrialização do não olhar" [2]. Reconhecendo a relação recíproca entre o ver e o não ver, Virilio destaca uma espécie de visão periférica dos objetos, que ganham o estatuto de produtores de visão. A aproximação com o filme de Tykwer é pertinente na medida em que se define a posição do espectador em contato com a realidade fílmica. Reduzido passivamente a um objeto de visão, o espectador, diante do excesso e do descontrole das imagens, não registra o que vê e se sente excluído do campo perceptivo. Está desarmado o jogo. O filme não mostra nada, é redundante na proposta e provoca deformações no olhar do espectador. Deformações entendidas, a partir daqui, como uma cegueira da visão.

Em *Palomar*, romance alegórico e episódico de Italo Calvino, discute-se um outro momento do que se chamou anteriormente de deformações do olhar. O personagem que dá nome ao romance trabalha com a idéia fixa de particularização das imagens, organizando as investidas de seu olhar em um intrincado processo fabulativo. Ao conceder a tudo o que vê a possibilidade de ser história e objeto de pensamento, o personagem senhor Palomar, nome de um conhecido observatório astronômico, questiona se as coisas que estão diante de seus olhos permanecerão sempre as mesmas quando ele se aproximar para reconhecer, de forma mais visível, o objeto preenchido por seu campo de visão.

Quando observa uma onda no mar, um seio nu de mulher ou um raio de sol, por exemplo, Palomar não se move. É o seu olhar que define o foco e o ângulo de visão desejado. O método rigoroso de observação tem como objetivo especializar-se em um determinado ponto da realidade para, daí em diante, concentrar-se nos mínimos detalhes. Ociosa por natureza, a visão de telescópio do personagem estabelece conexões com o que é infinitamente pequeno, desconhecendo, a princípio, que o fragmento recortado contém aquilo que é infinito:

O senhor Palomar procura agora limitar o seu campo de observação; se ele considerar um quadrado, digamos, de dez metros de mar, pode fazer um inventário completo de todos os movimentos de ondas que ali se repitam com variadas frequências, num dado intervalo de tempo" (CALVINO, 1985: 13).

Na verdade, o personagem funciona como um telescópio ao avesso que busca se aproximar daquilo que é possível de ser traduzido em forma de pensamento. Em outras palavras, a atitude ociosa de Palomar parte da

amplidão do espaço para especializar sua visão diante do que parece invisível. "Máquina de visão", Palomar procura na aproximação do objeto visivo, não apenas o reconhecimento geométrico dos contornos de uma forma, mas, principalmente, busca uma interpretação mais detalhada do seu campo visual, do ponto da realidade recortado pelo ângulo escolhido. Ver de perto, corrigir o olhar defeituoso, significa, na verdade, desparticularizar o recorte e inseri-lo na idéia de infinito:

Que desgraça seria se a imagem que o senhor Palomar conseguiu minuciosamente construir se baralhasse e se quebrasse e se dispersasse. Só se conseguir lembrar-se do conjunto de todos os aspectos é que poderá iniciar a segunda fase da operação: estender este conhecimento ao universo inteiro. (CALVINO, 1985: 15)

Em seus estudos sobre o visível, Merleau-Ponty assegura que à visão deve estar associado um certo dado testemunhal que comprove a veracidade presente naquilo que se vê. Para o filósofo, que fala em termos de uma "fé perceptiva", essa atitude crédula diante do objeto escolhido funciona quase como um dogma de visão, em que aquele dado testemunhal é constantemente ameaçado por uma "não-fé". Dentro desse raciocínio, a verdade do que se vê estabelece uma relação intrínseca com o princípio primordial da visão:

é a experiência de habitar o mundo por meio de nosso corpo, a verdade nós mesmos inteiramente sem que seja necessário escolher nem mesmo distinguir entre a segurança de ver e a de ver o verdadeiro, pois que são por princípio uma mesma coisa - a tal fé. (MERLEAU-PONTY, 1999: 37-8)

"Aparelho de ver", na formulação de Merleau-Ponty, Palomar se aproxima do objeto para se apropriar da concretude dele. Na seção "A contemplação das estrelas", Palomar revela sua estreiteza de visão. Ao afirmar-se míope e com dificuldade de observar a olho nu as estrelas, o personagem questiona, pela primeira vez, sua exploração perceptiva. Definir o céu, nesse momento de dificuldades, como o lugar físico onde está aquilo que deseja contemplar, significa reafirmar sua convicção visual, na tentativa de aproximar o que se encontra distante, razão de ser da alegoria de Calvino. Diz o narrador:

Se o senhor Palomar fizesse uso de um telescópio, as coisas seriam mais complicadas sob certos aspectos e simplificadas sob outros; mas, neste momento, a experiência do céu que lhe interessa, é a experiência do olho nu, como a dos antigos viajantes e a dos pastores errantes. Olho nu, para ele que é míope, significa óculos; e como para ler o mapa tem de tirar os óculos as operações complicam-se com este levantar e baixar dos óculos sobre a frente e comportam a espera de alguns segundos até que o seu cristalino consiga focar as estrelas verdadeiras ou as escritas. (CALVINO, 1985: 51)

A associação telescópio/óculos confirma a imperfeição do olho do personagem, a partir do momento em que se percebe que a imagem de um objeto situado no infinito (no caso, as estrelas) forma-se aquém da retina de Palomar. Transformado em novo Galileu, com sua dupla visão (nome de observatório astronômico e "óculos sobre a frente"), o personagem redimensiona o papel do telescópio. Dessa forma, o aparelho não é apenas uma máquina que aumenta o tamanho dos objetos e, por consequência o poder do olhar, mas, sim, um instrumento para corrigir a visão. [3]

Para confirmar a importância da visão aproximativa no romance de Calvino, recorre-se mais uma vez a Merleau-Ponty. Segundo o filósofo,

existe uma convicção que confirma a necessidade de "ver bem", para se aproximar das coisas sem abrir mão do mais coerente ponto de contemplação:

Minha convicção de ver a própria coisa resulta da exploração perceptiva, não é uma palavra para designar a visão proximal; é ela, ao contrário, que me dá a noção do "proximal", do "melhor" ponto de observação da "própria coisa". Tendo, pois, aprendido pela experiência perceptiva o que é "ver bem" a coisa, e que é preciso e possível, para o conseguirmos dela nos aproximarmos. (MERLEAU-PONTY, 1999: 232)

Dentro desse mesmo paradigma, há um outro personagem de vista curta em *Os amores difíceis*, reunião de contos de Italo Calvino, escritos ao longo da década de 50. Espécie de matriz do romance estudado anteriormente, o personagem Almicare Carruga, no início do conto, constata um problema em seu eixo visual, que ocasiona o desinteresse no exercício do olhar. Nessa perspectiva, as imagens desse *flâneur* passam a ganhar um tom desbotado, sem relevo e, principalmente, não conseguem reproduzir o perfil do objeto visado. Como era de se esperar, a sensação de perda produzida pela deficiência visual do personagem vai gerando uma impotência gradativa na vida de Carruga. Ao abrir os olhos para ver, sua experiência passa, obrigatoriamente, pelo não-ver, pela visão desbotada do objeto que está adiante.

Se o olhar do personagem está associado a uma noção de perda, a experiência de ver, a princípio, é mera catalogação daquilo que escapa. Ver e perder passam a ganhar conotações aproximativas:

Coisas à-toa, como, por exemplo, olhar as mulheres na rua; antigamente costumava lançar os olhos em cima delas, ávido; agora até procurava instintivamente olhar para elas, mas logo tinha a impressão de que passavam correndo como um vento, sem lhe dar nenhuma sensação, e então baixava as pálpebras indiferente. (CALVINO, 1992: 97)

O movimento de baixar "as pálpebras indiferente" sinaliza, no primeiro momento do conto, a produção de uma imagem em negativo. O esvaziamento das imagens diante do personagem vai inserindo esse sistema óptico decadente em um processo de desorientação, pelo menos até que se descubra o motivo dos fracassos visuais. A partir do momento em que o conto de Calvino reconhece a desorientação como prática discursiva, a visão "desbotada" desse herdeiro do senhor Palomar constata o aprisionamento a que está provisoriamente condenado.

Em *O que vemos, o que nos olha*, o historiador e crítico de arte Georges Didi-Huberman aprofunda, em seus estudos sobre linguagem e visualidade, a fenomenologia merleau-pontyana. Ao tratar de questões relativas à ausência do olhar, o crítico afirma que

enterrar uma imagem era ainda produzir uma imagem. Seria a imagem aquilo que resta visualmente quando a imagem assume o risco de seu fim, entra no processo de se alterar, de se destruir ou ainda de se afastar até desaparecer enquanto objeto visível. (DIDI-HUBERMAN, 1988: 254)

Relutando em confirmar a afirmação de Huberman, o segundo momento do conto de Calvino constrói-se a partir de uma revelação quase catártica.

Por fim, entendeu. Ele estava míope. O oculista lhe receitou um par de óculos. A partir daquele momento sua vida mudou, tornou-se cem vezes

mais rica em interesse do que antes. (CALVINO, 1992, 98)

A passagem da deficiência para a correção visual adquire contornos de reconhecimento de um novo mundo visual. "Olhar se tornava um divertimento, um espetáculo; não olhar uma coisa ou outra: olhar" (CALVINO, 1992: 38). O espírito perspicaz da visão corrigida compreende a necessidade da aproximação vertiginosa do que antes estava longe. Mesmo sem o discernimento natural da visão ampliada pelas lentes do míope, o personagem de Calvino experimenta novas sensações visuais, resultado de sua privação anterior, incapaz de revelar "detalhes mínimos, com linhas tão nítidas, matizes de expressão antes insuspeitos" (idem: 38).

Provocado pelo excesso, o personagem inicia um movimento de catalogação, capaz de discernir e (re)interpretar a variabilidade de seu campo visual. Chegar ao extremo da possibilidade de ver significa reconhecer o privilégio concedido pela tradição à sensação visual. Ao adquirir uma capacidade excepcional no membro óptico, o personagem míope reconhece que ver em excesso é tornar indistinto o que está à sua volta. Em outras palavras, é recuperar o estado desorientado, anterior à medida corretiva. "Via tal quantidade de coisas que era como se não visse mais nada" (ibidem). Diante da constatação, o conto de Calvino confirma que a clareza provocada pelas novas imagens desorienta a tentativa aproximada do ângulo de visão recuperado. Para o personagem, ver intensamente, conhecer uma realidade até então secreta, é recuperar uma redundância do olhar. É sublinhar os contornos do excesso ou, ainda, é retirar dos objetos o caráter testemunhal neles impregnado pelo tempo.

Com os óculos via uma infinidade de detalhes insignificantes, por exemplo, certa janela, certo balaústre, ou seja, tinha a consciência de vê-los, de escolhê-los no meio de todo o resto, enquanto antigamente os via e pronto. (idem: 102)

Ao mesmo tempo que conjuga visões e não-visões, o personagem míope - paradoxalmente, "cego" de óculos - revolta-se com aquele "objeto estranho, um produto da indústria" (idem: 100), em sua fisionomia. A partir daí, compreende que sua provocada "cegueira" estabeleceu em definitivo a ruptura entre o saber (o reconhecimento da necessidade corretiva) e o poder (a capacidade de redefinir a vista). O narrador diz que "tinha tirado os óculos. Agora o mundo era novamente aquela nuvem insípida e ele se debatia se debatia com os olhos fixos e não puxava nada para a tona." (idem: 104)

Ao não negligenciar a responsabilidade de retirar os óculos para que sua redefinida experiência visual não mais testemunhe os contornos amplificados e as seduções oriundas dessa nova prática, assume a recusa definitiva (ou provisória) de ver. "Os óculos, pô-los ou tirá-los ali dava exatamente no mesmo. Almicare Carruga compreendia que talvez aquela exaltação dos óculos novos tivesse sido a última de sua vida, e agora havia acabado" (idem: 106). Repetindo, alegoricamente, o gesto de Édipo que rasga os olhos, o personagem de Calvino, no fim do conto, interrompe a sua experiência diante das aparências enganadoras do mundo. Assim, estanca a visão para possibilitar a si mesmo fluxos de cegueira.

Notas

[1] -Com música tecno e minimalista na trilha sonora e efeitos conseguidos através de imagens em animação, o filme, em cartaz atualmente no circuito Estação Botafogo, foi um dos mais vistos na Mostra

Rio de Cinema deste ano. No ano passado, o alemão Tom Tykwer foi considerado uma das revelações na mesma mostra com o filme *Wintersleepers*.

[2] A afirmação de Virilio parte de uma frase de Paul Klee sobre a inversão dos procedimentos da visão: "Agora, os objetos me percebem".

[3] Em 'Janela da alma, espelho do mundo', Marilena Chauí afirma que "o telescópio tem a intrigante propriedade de fazer ver o que não existe (porque o olho nu não vê), e de deixar de ver o que existe (porque o olho nu vê), isto é, modifica distâncias, luminosidades, movimentos e grandezas. (NOVAES, 1988: 55).

Referências bibliográficas

CALABRESE, Omar (1987). *A idade neobarroca*. Trad. Carmen de Carvalho, Artuy Mourão. Lisboa: Edições 70.

CALVINO, Italo (1992). *Os amores difíceis*. Trad. Raquel Ramalhate. São Paulo: Companhia das Letras.

CALVINO, Italo (1985). *Palomar*. Trad. João Reis. Lisboa: Teorema.

CALVINO, Italo (1993). *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras.

CALVINO, Italo (1990). *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras.

DIDI-HUBERMAN, Georges (1988). *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Novaes. São Paulo: Editora 34.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1999). *O visível e o invisível*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Perspectiva.

NOVAES, Adauto et al (1988). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras.

SARAMAGO, José (1995). *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras.

SOUZA, Eneida Maria de (1999). *O século de Borges*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Autêntica/Contra Capa.

VIRILIO, Paul (1994). *A máquina de visão*. Trad. Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: José Olympio.

A máquina poética

Sergio Romanelli

(Mestrando do PPGLL/UFBA)

"Senza essere poeta non si può tradurre un
vero poeta (...)
Cercai d'investirmi dei pensieri del poeta
greco,
di rendermeli propri, e di dar così una
traduzione che
avesse qualche aspetto di opera originale, e
non obbligasse
il lettore a ricordarsi ad ogni tratto che il
poema,
che leggea, era stato scritto in greco molti
secoli prima."
(*Zibaldone di pensieri*, Giacomo Leopardi)

Retomando o título do famoso texto de W. Benjamin, poderíamos nos perguntar, ainda uma vez, qual a tarefa do tradutor hoje: na era das máquinas eletrônicas ela é ainda a mesma? As novas ferramentas mudaram ou facilitaram o ofício da tradução?

"A tarefa do tradutor, não obstante o computador, é ainda a mesma" - sentença logo da Costa, no encontro que tivemos no seu escritório no Instituto de Letras da UFBA: "... a tradução eletrônica não resolve porque o homem não está aí; até se poderia construir, não sei como, um dia, uma *máquina poética*, mas ainda assim, seria o trabalho do homem". (ROMANELLI, 2002). A posição de da Costa é clara, firme e insere-se na linha assim chamada de Logocentrismo, segundo a qual o trabalho do tradutor é um trabalho consciente porque ele opera escolhas precisas. Nisso o entrevistado é categórico, ao dizer que atrás de cada palavra há sempre um pensamento, atrás de cada metodologia ou método, há uma teoria.

Essa questão da tradução consciente, já foi abordada por da Costa no artigo "Os conceitos de 'tradução literal' e 'tradução livre' no processo de ensino-aprendizagem", (COSTA, 1996: 83) no livro por ele organizado, *Limites da traduzibilidade*.

Naquela ocasião, falando das técnicas úteis aos neófitos da tradução (dentre as quais a da tradução da gravação oral de um texto), o entrevistado lembrava o perigo da "Tiranía do texto" do qual os tradutores devem-se afastar: se é verdade que o texto constitui o ponto inquestionável de partida de uma tradução, os tradutores não devem, porém, prender-se às palavras, à letra da palavra, à palavra no seu plano físico, na qualidade, como diria Saussure, de *significantes*, senão "corremos o risco de ficar sem um pensamento" (COSTA, 1996: 85). A palavra, como nos lembra Luiz Angélico da Costa, não existe, só tem um certo número de conexões com referentes externos (que como tais aparecem no dicionário) e é somente no contexto que passam a ter sentido, a ter *significado*. Segundo ele, é essa falta de visão geral de um

texto que leva os neófitos a cair na tradução *ipsis litteris* ou *verbum pro verbo* (da qual já falava Cícero). A pretensa fidelidade da tradução *ipsis litteris* "não passa de uma compreensão errônea do conceito de 'tradução literal' simplória e equivocadamente tomada sempre como uma transposição *ipsis litteris*...". (idem: 87)

Não obstante tenham sido bastante analisadas as diferenças entre a tradução *ipsis litteris*, a tradução literal e a tradução livre, ainda permanecem confusões e más interpretações. Segundo da Costa, a diferença entre tradução *ipsis litteris* e tradução literal é que esta acompanha mais de perto o texto como produto final (e não como uma mera seqüência linear de palavras). A tradução literal respeita ao máximo (conscientemente) e segundo concepções definidas por cada tradutor, o texto impresso. A tradução livre, a seu ver, é uma tradução por opção: o tradutor encontra possibilidades de ser fiel à letra do texto mas ele prefere fazer modificações a seu gosto, obedecendo uma série de fatores, que estão moldando o seu trabalho. O tradutor justifica, ou deveria justificar a sua escolha, a sua "nítida opção".

Essas opções do tradutor, confirmam ainda uma vez, segundo da Costa, que o trabalho do tradutor é um trabalho consciente; não pode fugir daquilo que o tradutor é, da sua estética, da sua ideologia, da sua nacionalidade. O entrevistado não se cansa de relevar que quando o tradutor escolhe a tradução livre, como um poeta, ele trabalha sobre uma idéia; logo, há um trabalho consciente. [1]

Essa concepção, lembra da Costa, já está contida na palavra "poeta", que vem do latim e significa aquele que faz, o fazedor. Por isso o "poeta é um *refazedor*, inclusive do seu texto, da sua própria criação" (ROMANELLI:2002).

A tradução livre, então, deve permitir ao tradutor superar as dificuldades que a diferença das duas línguas (a de origem e a de chegada) implica. É a própria língua de chegada que impõe uma tradução diferente. O tradutor resolve essas dificuldades através do que da Costa chama de *probabilidade tradutória* existente entre as duas línguas. [2] Em suma, a tradução livre seria uma tradução opcional, criativa, poética. Livre não porque não tem parâmetros ou tem os parâmetros que cada tradutor escolhe, mas porque o tradutor escolhe uma opção dentre opções, mas sempre, lembra o entrevistado, em um plano estético:

Em breves palavras, o que pretendemos é (talvez um tanto apologeticamente) lembrar ao leitor que toda tradução representa uma dentre várias possíveis opções de transposição de um texto da língua onde ele se formou e informou para uma outra língua onde ele surge dependente e originário de *n* fatores - a começar pela indispensável consideração da identidade cultural dos prováveis consumidores desse texto de chegada. (COSTA, 1990)

A questão da funcionalidade da tradução - para que e para quem se traduz - é privilegiada pelos teóricos contemporâneos e faz parte dos três pontos fundamentais que, segundo da Costa, constituem o tripé no qual se deve basear toda tradução: a) o conteúdo do texto de partida - na forma *sui generis* em que se expressa; b) sua ideologia; c) sua pretendida destinação. Além disso, parte fundamental da competência (ou das competências, a depender do tipo de texto) de um tradutor deverá ser também a de "observar igual fidelidade, particularmente nos itens a e c, embora ao destinar seu texto a consumidores diferentes daqueles do texto original, ele inelutavelmente altere, de certo modo, a 'ideologia do texto'

da *source language*". (ibidem)

Falou-se acima de competência ou competências do tradutor, e de fato, o texto técnico pressupõe conhecimentos que não são os mesmos dos textos poéticos. De modo específico, é a peculiaridade da tradução de poemas que se pretende analisar na segunda parte deste artigo.

O poeta e escritor italiano do século XIX, Giacomo Leopardi, afirma ser indispensável a condição de poeta para se traduzir outro poeta; não se pode senão concordar plenamente com tal asserção. A tradução poética é considerada, por alguns, a tradução impossível por antonomásia. O entrevistado, ao contrário de Roman Jakobson, acha possível, mesmo não sendo tão categórico, afirmando que no caso da poesia só uma transposição criativa teria sentido: "Depende do texto fonte, em alguns casos encontram-se traduções de rara felicidade, devido também à proximidade das duas línguas. Em outros casos, só uma recriação é possível". (ROMANELLI: 2002)

É justamente esse conceito de recriação - no caso da tradução poética - a peça fundamental para se entender a tarefa específica do tradutor "poético" (enquanto poeta também). Na tradução poética, no entanto, lida-se com o que Mario Laranjeira denomina *designificância* do texto e que Walter Benjamin chamou de *significação poética*: "...não se trata, então, da mera reprodução do sentido, não visa ao significado enquanto tal, mas à vinculação do significado com o modo de significar, com *uma forma significante*". (CAMPOS: 1996: 207)

No momento em que se chega à significância das palavras, ou seja, ao seu modo de significar, o tradutor se embate nos seus limites: de fato, a cada palavra está associado um modo de significar e, para manter essa significância, deve-se escolher a forma mais apropriada na língua de chegada. Isso é mais difícil na poesia, onde som, ritmo, prosódia contribuem para se criar o sentido. O tradutor profissional, ao chegar a esse ponto, por incompetência ou por medo de fazer as escolhas necessárias da tradução livre, se prende ao literal, ao significante, à forma. Por sua vez, o poeta conhece o processo criativo que está atrás de uma frase; sabe que antes de traduzir um poema, tem que traduzir e compreender o sentir poético do outro autor. É esse sentir poético do autor que o leva a escolher aquela e não uma outra combinação específica de palavras. Como da Costa afirma, numa tradução poética deve-se permanecer fiel à criação poética, ao processo criativo, ao pensamento que está atrás da palavra. O exemplo de Manuel Bandeira, tradutor de Emily Dickinson, contextualiza bem essa teoria.

No seu artigo, o entrevistado lembra como o poeta brasileiro recriou e não traduziu cinco poemas da poetisa, e americana e enfatiza a importância da escolha do poeta:

Muito mais os une, todavia, do que a mera circunstância de ser ele um de seus tradutores para a nossa língua, vez que a simples escolha do poeta e/ou do poema que se traduz de logo denota alguma forma de afinidade entre o autor e o tradutor. A questão aqui, entretanto, é muito mais do que de forma. É uma questão de essência. (COSTA, 1989: 173)

É essa afinidade, ou o fato de ser uma escolha do poeta, que faz da tradução poética uma recriação paralela do texto original, uma recriação da emoção, e é justamente a forma, a realização dessa emoção. Outra vantagem da tradução feita por um poeta é a de evitar o perigo do assim chamado "tradutor-traidor", que se prende à forma com medo de não ser

fiel ao texto, como afirma da Costa, no citado artigo, ainda falando das traduções de Bandeira. Nesse mesmo artigo, ele define a tradução de poeta a poeta como uma:

tradução livre"- acrescida e aprimorada pela inventiva de outro grande poeta. E ainda assim, não se poderá argüir carência de fidelidade ao texto original, pois nunca é demais repetir: falta de correspondência formal não significa necessariamente falta de fidelidade ao texto original. O quase proverbial "tradutor-traidor" não tem praticamente qualquer sentido na tradução-recriação poética. (idem: 181)

No caso da recriação poética, de fato, o tradutor-poeta visa a manter os "ecos " do texto de origem, mesmo se de forma diferente.

Finalmente, o Prof. da Costa lembra como nem o tradutor, nem as máquinas do século XX podem substituir a competência e a sensibilidade de um poeta. O primeiro não vê nada mais além da forma de um poema enquanto que, as máquinas só podem reproduzir (friamente) a letra fria de um dicionário:

No cerne da poesia está o sentir metafórico, o reconhecer que o homem tem da limitação da palavra, que é, no fundo, uma limitação de si próprio. Como a poesia é essa tentativa de recriar o novo ou de refazer o antigo, ou de desviar, de fazer mudanças naquilo que já está estabelecido, é uma linguagem de irreverência, de distorção, sempre politicamente incorreta. Por essas razões, não pode caber numa máquina. A máquina vai colocar o que está no programa, a poesia, ao contrário, é desprogramação. (ROMANELLI: 2002)

Notas

[1] E da Costa toma como ponto de referência *A filosofia da Composição* de Edgar Allan Poe, pois o escritor americano nos dá uma prova flagrante de que há *a posteriori* um trabalho altamente consciente.

[2] Ele dá um exemplo prático que bem ilustra o conceito: "Se traduzo 'How old are you?' (fora de contexto) por 'Quantos anos você tem?' ou 'Qual é (a) sua idade?' é porque já tenho esta possibilidade em **estoque na língua de chegada**, no caso, a língua portuguesa. E esta é uma tradução **literal**, a despeito de não ser *ipsis litteris*".

Referências bibliográficas

CAMPOS, Haroldo de (1996). Paul Valéry e a poética da tradução. In: COSTA, Luiz Angélico da (org.) *Limites da traduzibilidade*. Salvador: EDUFBA, p. 201-16.

COSTA, Luiz Angélico da (1990). Tradução ou traduções? *EXU*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, n.16-7, p. 12-6.

COSTA, Luiz Angélico da (org.). (1996). *Limites da traduzibilidade*. Salvador: EDUFBA.

COSTA, Luiz Angélico da. (1989). Manuel Bandeira tradutor de Emily Dickinson. *Estudos lingüísticos e literários*. Salvador: UFBA. Instituto de Letras, n. 9, p. 173-82.

COSTA, Luiz Angélico da. (1996). Os conceitos de "tradução literal" e "tradução livre" no processo de ensino-aprendizagem. In COSTA, Luiz Angélico da (org.) (1996). *Limites da traduzibilidade*. Salvador: EDUFBA,

p. 83-90.

ROMANELLI, Sergio. (08/05/2002). *Entrevista ao Prof. Luiz Angélico da Costa*. Salvador: UFBA. (texto inédito)

Nota sobre um autor : anotação para um esboço biográfico

Vilma Mota Quintela
(Doutoranda do PPGLL/UFBA)

"No passado, podiam-se acusar os historiadores de querer conhecer somente as "gestas de reis". Hoje, é claro, não é mais assim. Cada vez mais se interessam pelo que seus predecessores haviam ocultado, deixado de lado ou simplesmente ignorado. "Quem construiu Tebas das sete portas? – perguntava o "leitor operário" de Brecht. As fontes não nos contam nada daqueles pedreiros anônimos, mas a pergunta conserva todo seu peso."

(Carlo Guinzburg, *O queijo e os vermes*)

Retrato do artista quando velho

Vi, a primeira vez, Manoel D'Almeida Filho, o poeta, em um box de madeira estreito, espremido entre muitos, numa das vielas que formavam, até meados da década de 1990, um dos pavilhões do Mercado Municipal de Aracaju. O lugar onde o autor passava todas as manhãs, de segunda a sábado, pouco se assemelhava às imagens que, já na última década do século, ele recordaria, contando sua chegada à cidade, em 1940, aos vinte e seis anos. Sentado em um banco atrás do balcão, as pernas cruzadas como um buda, o poeta lia, sobrepondo uma lupa aos óculos de lentes grossas, uma das quais rachada ao meio. Seu temperamento ríspido com os inoportunos me recebeu. Era quase hora do almoço.

Dezenas de títulos que, presos por fios de arame, forravam as laterais internas e a parede do fundo do cubículo, o emolduravam. A maioria era edições modernas de obras antigas ou mais recentes, de autores diversos do cordel brasileiro. Mas havia, ainda, junto a esses impressos de capa colorida, num estreito balcão próximo ao autor, um bom número de folhetos com capas de papel jornal, compostas a partir de xilogravuras ou de clichês de postais zincografados. Estas últimas ainda podem ser vistas nas bancas de cordel que ainda resistem no Nordeste, não obstante essa técnica tenha hoje cedido a popularidade à xerografia. Antes de assinar, na década de 50, contrato com a Luzeiro (então chamada Prelúdio), editora paulistana que se tornou a principal produtora de cordéis nordestinos de 1970 até meados de 1990, o autor trabalhava, predominantemente, com essas publicações, depois substituídas pelas edições de capa colorida.

Além dos cordéis, via-se, em uma das paredes do minúsculo gabinete, uma edição, sem qualquer referência bibliográfica, do *Luciolo*, de Alencar; um livro sobre questões ligadas ao baixo ocultismo, o *São Cipriano*, de Urbain Laplace; livros de piadas para maiores; brochuras com letras de sucessos musicais da hora. À frente e um pouco abaixo do pequeno balcão interno, empilhados sobre um balcão um pouco mais largo, um número incalculável de livros de faroeste, novelas sentimentais e revistas em quadrinhos usadas.

Universo da criação: o mercado

Quando chegou a Aracaju para se estabelecer longe da concorrência dos poetas de Pernambuco e da Paraíba, onde nasceu, não havia, em volta dos dois prédios antigos que formam o Mercado Municipal, os compartimentos fixos de madeira ou azulejados, construídos, entre outras coisas, para facilitar o controle dos impostos sobre os comerciantes. Nessa época, o poeta expunha os folhetos numa mala armada no largo que existe entre esses dois prédios e, como era costume, atraía o público *cantando*. Mais adiante, apenas Marcelino Bitencourt, um velho com sotaque estrangeiro, que não

compunha, era seu concorrente diário na venda de cordéis. Uma vez ou outra, poetas ambulantes de outras cidades apareciam, mas logo iam embora.

Morto o autor, resta, em Aracaju, uma banca permanente de cordéis, a de João Firmino Cabral, armada em uma das passagens do mercado, a ele cedida após a "revitalização" dos antigos prédios, recentemente realizada. Os cubículos de madeira ali improvisados, ou seja, a compartimentação precária daquele espaço público, imposta aos mercadores, - sem dúvida um fator decisivo para a limitação da prática dos poetas populares naquele espaço - cedeu lugar a um modo de organização padronizada de acordo com o projeto turístico ali realizado. Pode acontecer, uma vez ou outra, violeiros e poetas ali se juntarem para a comemoração de algum evento, quem sabe, apoiado por alguma instância pública ou particular. Mas, há muito, os freqüentadores habituais do lugar desconhecem a velha e, antes, ordinária cantilena dos poetas mercadores. A propósito, esta e o posterior box de Manoel D'Almeida, embora representem a prática mercantil do folheto em momentos bem diferentes, têm algo em comum. Ambos mostram o poeta popular disputando um espaço para seu produto, de certo ponto de vista, colocando-se como um mercador como qualquer outro ali apresentado. Seu produto é, nesse contexto, tão ordinário quanto as ervas vendidas por ambulantes, o alimento ou - como se via até meados da década de 1990 - as roupas penduradas e os sapatos expostos nas bancadas, ainda que o cordel possa, como produto, destacar-se dos demais pela aura poética que, porventura, para alguns conserve. Já o poeta João Firmino (1940) - que até o final da década mantinha, a duras penas, uma banca magra, armada ao sol e sob a constante ameaça da fiscalização - remanejado para lá após a reforma, insere-se, no contexto atual do mercado, em um lugar providencialmente distante dos produtos que costumam ser considerados básicos pelo freqüentador habitual. O poeta mercador tornou-se, nesse ambiente, quase um elemento folclórico, como sugere o espaço que, em princípio, reservaram a ele: um vão de acesso às lojas de artesanato e de outros produtos voltados à empresa turística, ao invés das bancas anônimas da década de 40, sujeitas à interdição fiscal, testemunhadas por Manoel, ou do espaço compartimentado, previamente cadastrado para o controle do uso público, que pertenceu a Manoel D'Almeida antes da reforma recente do mercado, uma banca a João Firmino cedida. Um misto de honra ao mérito com gesto de condescendência. Honra ao mérito, porque lhe é dada como homenagem pelo posto simbólico que ocupa, por seu *status* como representante de um estrato da cultura reconhecido por instâncias avalizadas, oficiais ou não. Gesto de condescendência, à medida que lhe é cedida como reparo a sua pobreza material explícita.

Especialmente no caso de Manoel, podemos dizer que o *mercado* (não apenas o de Aracaju, onde o poeta viveu grande parte de sua vida, mas também os mercados e as feiras livres de outras cidades nordestinas onde ele trabalhou durante anos como ambulante) representa um espaço privilegiado à atividade produtora. Observando a tendência do público, o ritmo das vendas e conversando com os amigos, o poeta capta as impressões, dá notícias, descobre um novo romance de aventura, ouve um fato jornalístico extraordinário. Mais que um espaço para a negociação, esse organismo, onde circulam assuntos e mercadorias várias (das ervas medicinais aos livros de faroeste), torna-se domínio consagrado à elaboração poética. Lugar de ajuntamento de pessoas que comungam idéias semelhantes, mas também ponto em que mundos distintos se inter cruzam: o mercado se encontra na base da formação de sua obra. Nas grandes feiras do interior da Paraíba, onde se reunia uma confraria de poetas veteranos e iniciantes, o autor encontrou mestres incentivadores como o poeta violeiro Luiz Gomes de Albuquerque [1]:

Naquela época, ele me incentivou até a cantar. Cheguei a fazer algumas cantorias com ele. Quando estávamos juntos, vivíamos glosando (...). Em uma dessas ocasiões, nos encontrávamos na feira de Itabaiana, Estado da Paraíba, numa bodega, com uma roda de poetas (...). O compadre Luiz Gomes costumava dar uns temas muito difíceis para quem não entendia da coisa, mas fáceis para quem já estava prático. Então ele deu o tema: 'Só os poetas conhecem/ as suas dores que sentem'. Todos se concentraram para entrar, cada um com o seu primeiro verso, que quem entrasse primeiro levava vantagem. E eu saí: "Lá nos tronos divinais/ quando existem eleições/ são santas inspirações/ das cortes celestiais/ que os anjos descer consentem./ Pois são luzes que não mentem/ com as centelhas que descem./ Só os poetas conhecem/ as suas dores que sentem." Essa estrofe é uma

lembrança de quando eu iniciei minha carreira de poeta popular. Naquele tempo, esse compadre Luiz Gomes dizia que eu seria um dos maiores. [2]

Antes de se tornar poeta profissional, isto é, de *bancada*, para fugir do trabalho pesado da construção civil e das fábricas, o autor já escrevia alguns versos, décimas e sextilhas à moda dos improvisadores que se juntavam nas feiras e à moda dos folhetos, uma das principais fontes de erudição no Nordeste arcaico. Vale ainda ressaltar que seu contato inicial com as letras, como é comum entre os autores do cordel, se deu em uma dessas feiras onde viu, pela primeira vez, um vendedor de romances rimados à moda da cantoria:

Até uns oito anos, mais ou menos, eu nunca tinha ido à cidade. Quando fui pela primeira vez, vi um rapaz vendendo uns folhetos na feira e pedi a meu pai para comprar um. Eu fiquei doido com aquele negócio daquelas letras, como era que se lia aquilo. Eu tinha uma prima que sabia ler alguma coisa, trocando as palavras, mas sabia. Eu comprei uma carta de ABC e ela começou a me ensinar... e assim eu fui lutando até que aprendi a carta do ABC: a metade errada, a metade certa. Depois comprei um segundo livro... O tempo correu até 1930, quando fui para a capital, que naquele tempo ainda era chamada Paraíba. Lá eu enfrentei a vida trabalhando de servente de pedreiro, em uma fábrica de óleo, fazendo todo serviço pesado e, por último, em 1936, eu trabalhava na fábrica de cimento Dorabela Portela... Durante esse tempo, eu nunca deixei de ler livro de cordel, como também escrevia, sem ter idéia de publicar nada. Mas, nessa época, surgiu o caso de uma menina que nasceu em Cruz das Almas. Nasceu morta, mas com os lábios um pouco vermelhos e as faces também vermelhas. E uma criança, quando nasce, não tem sobrancelhas. Mas todo mundo achou, como era época do uso da sobrancelha raspada e dos lábios pintados e as faces, que aquilo tinha sido um exemplo, um castigo de Deus. Então eu aproveitei e escrevi o folheto: A menina que nasceu pintada, com unhas de ponta e sobrancelhas raspadas. Publiquei o folheto e deixei a fábrica de cimento. Comecei a comprar folhetos dos outros colegas, fazer permutas e comecei a escrever. Não quis mais ser trabalhador, fui ser poeta.

As últimas palavras do fragmento acima (então ditas graciosamente) são bem ilustrativas do *status* do criador popular no contexto ideológico em que se insere o autor. Com efeito, elas exprimem a distância que separa, em seu imaginário, o poeta de um trabalhador comum, o que Manoel D'Almeida teria sido, caso não tivesse encontrado seu destino em uma feira na Paraíba. Como itinerante, vivendo, de cidade em cidade, dos rendimentos da imaginação e da memória, do sucesso eventual de suas histórias, o poeta se confunde à linhagem dos saltimbancos, vendedores de ilusões já existentes em épocas bem remotas. Não obstante, a vida nesta esfera, onde insólitos acontecimentos da realidade cotidiana se imbricam aos mais fabulosos contos das *Mil e uma noites*, é bem mais difícil do que supõem as palavras do autor, analisadas isoladamente [3]. Divulgando dramas impressos em folhetos enebados de passar de mão em mão, o *poeta itinerante* se desdobra para sustentar a si e a família e, com o dinheiro das vendas, publicar sua obra. Percorre uma infinidade de feiras do interior e dos centros urbanos. Muitas vezes, incomodado pelos fiscais, vai fazendo amizades, conquistando a praça, arranjando forma de, finalmente, se estabelecer. Sua posição social, como se pode imaginar, é ambígua. É por muitos respeitado por seu esclarecimento, pelo poder de compor, em estilo poético, textos que ensinam, informam ou, simplesmente, divertem os populares; mas também pode ser mal visto, como os antigos mascates, personalidades misteriosas que, refratárias ao trabalho pesado, vão refinando a astúcia para aumentar o número das vendas. A própria atividade poética, um ajuste entre Eros e Tanatos, marca-o com o sinete da ambivalência. Da mesma forma, o *mercado* se encontra *naencruzilhada* do espaço social em que se insere o poeta, sendo, ao mesmo tempo, lugar de trabalho e de divertimento.

De itinerante a sedentário

Pelo menos até 1955, quando começou a deixar a vida de andarilho e a se estabelecer como poeta sedentário, restringindo seu comércio ao Mercado de Aracaju e a algumas viagens à Bahia, Manoel D'Almeida andava pelas feiras, principalmente entre Ceará e Alagoas, fazendo permutas e pagando, com o dinheiro das vendas, o preço da publicação. Encomenda suas capas nas clicherias dos jornais e leva-as às tipografias para a montagem

dos exemplares. Prefere as capas reproduzidas de gravuras em alto relevo - em chapas de zinco ou clichês com poses de artistas de cinema e de modelos, copiados de revistas, melhor recebidas pelo público - às feitas a partir das artesanais xilogravuras, melhor apreciadas por turistas e intelectuais [4]. Sua posição econômica varia de acordo com o interesse da audiência, o preço do papel e os golpes da sorte.

Por essa época, além dos trabalhos publicados em tipografias, como a do famoso poeta João Martins de Athayde (1880-1959) [5], o autor já possuía alguns títulos em capas coloridas, por ele encomendadas à editora Moderna da Bahia e, pelo visto, sua obra já ultrapassara as fronteiras do Nordeste. Tendo ido a São Paulo, um *seu compadre* teria encontrado um exemplar de uma das mais conhecidas obras do poeta, o *Vicente, o rei dos ladrões*, um conto sobre as aventuras de um herói malandro, então reeditado pelos irmãos Armando Augusto Lopes e Arlindo Pinto de Souza, da então Prelúdio [6].

Especializados na publicação de cordéis portugueses e modinhas vendidas por cegos desde a época do pai – o português José Pinto de Souza, fundador da Tipografia Souza na década de 20 – os irmãos descobriram os folhetos nordestinos com a leva de trabalhadores que iam tentar a sorte na capital paulista. Observando o interesse da comunidade de emigrados por esse gênero, os editores compram de ambulantes alguns exemplares e, a partir de 1953, passam a republicá-los por conta própria.

Ao tomar conhecimento da reedição do seu livro, Manoel D’Almeida nomeia como procurador o amigo Rodolfo Coelho Cavalcante, poeta alagoano radicado na Bahia, muito bem articulado, que, então, viajava em busca de patrocínio e do apoio dos intelectuais para o I Congresso Nacional de Trovadores e Violeiros, acontecido naquele ano, em Salvador. Dessa maneira fortuita e quase anedótica, ocorreu o contrato do autor com a editora, fato que pode ser considerado muito importante em sua trajetória, pois o acerto lhe permitiu certa estabilidade financeira, dificilmente alcançável a um poeta autônomo com tão poucos recursos. Isto e, certamente, a experiência e os conhecimentos adquiridos em quinze anos de banca e de praça, permitiram, enfim, sua fixação definitiva na cidade e - graças à visibilidade alcançada pelo autor a partir desse fato - na tradição da nossa literatura de cordel, tornando-o, em certo sentido, o principal representante dessa tradição desde as três últimas décadas do século passado.

A Associação Nacional de Violeiros e Trovadores e seu I Congresso: exalta-se a consciência de autor

O ano de 1955 parece ter sido de grande significação para o poeta Manoel D’Almeida. Além do contrato com a Prelúdio, que representou um divisor de águas em sua trajetória profissional, deu-se, nesse ano, com a anuência do professor sergipano Virgílio Sobrinho, então colunista do *Diário da Bahia*, sua estréia no jornalismo oficial. Nessa mesma ocasião, compôs a trindade realizadora do I Congresso Nacional de Violeiros e Trovadores, junto com o poeta Minelvino Francisco Silva e Rodolfo Coelho Cavalcante e, através desse último, engajou-se à Associação de Imprensa Periódica da Bahia. Essa experiência, que favoreceu, posteriormente, o seu ingresso na Associação Sergipana de Imprensa, sinaliza um traço significativo de sua personalidade, que, por enquanto, deixo por tratar. Agora, interessa ressaltar, em relação a esse fato, o cruzamento destes dois campos de atividade social: o da imprensa e o da literatura de cordel. Por um lado, tal configuração ressalta a relação de alguns intelectuais, ligados ao publicismo oficial, com a causa dos poetas de bancada. Por outro, declara o empenho dos poetas e violeiros representados por Rodolfo Coelho Cavalcante – idealizador do Congresso e um dos fundadores da Associação de Imprensa Periódica da Bahia – em dar um sentido *institucional* a essa causa (PROENÇA, 1986: 580-581).

Rodolfo, que, diz Manoel D’Almeida, "*foi o maior organizador, incentivador e defensor da classe a que pertenceu*", fundou, ainda por essa época, a Associação Nacional de Trovadores e Violeiros (ANTV), dissolvida pouco tempo depois, e produziu os periódicos *A voz do Trovador* e *O Trovador*, dedicados a discutir, entre outros assuntos, problemas relativos a sua atividade poética (PROENÇA, 1986: 580-581). O próprio Congresso, assim

como a Associação dos Trovadores, intitulado "Nacional", explicita a existência de um movimento consciente, no sentido de assegurar ou promover um caráter corporativo à legião dos violeiros e dos poetas mercados. É certo que os poetas Rodolfo e Manoel não devem ser tomados como os casos estatisticamente mais comuns na história da literatura de cordel. Não seria recomendável, portanto, generalizar, tão rapidamente, os efeitos da militância desses poetas que, por essa época, se reuniram em Salvador, em torno da causa da profissionalização. Mas é oportuno observar que, de alguma forma, esse arroubo político manifestado pelos poetas e violeiros, representados por Rodolfo, assim como o apoio de intelectuais à causa serviram para reavivar o problema do *direito autoral*, presente na história da literatura de cordel desde o tempo de Leandro Gomes de Barros [7]. Quanto a esse último, já em 1909, se não antes, imprimia, em alguns dos seus folhetos, avisos, na tentativa de evitar a apropriação indevida de suas obras [8]. Não por simples coincidência, em 1955, quando a Prelúdio já editava folhetos nordestinos há dois anos, Rodolfo Coelho Cavalcante andava em São Paulo, reclamando direitos de publicação.

A era Luzeiro

É importante ressaltar que, a partir de 1973, quando a Prelúdio passou a ser chamada Luzeiro, além de colaborar com diversas obras, Manoel D'Almeida exerceu, extra oficialmente, a função de consultor da empresa (selecionava e revisava textos, opinava sobre as ilustrações das capas etc.), tornando-se, até a sua morte, personagem fundamental do movimento de editoração de cordéis no país. Se não o último, o mais significativo sobrevivente entre os autores que já produziam na década de 30, – período em que o folheto era literatura comum entre os frequentadores das feiras nordestinas – Manuel D'Almeida, tendo convivido com alguns dos mais importantes poetas e cantadores da primeira metade deste século, como os já mencionados João Martins de Athayde e Manoel Raimundo, colocou a serviço da Luzeiro toda a experiência resultante do trato permanente com o mercado do cordel. Profundo conhecedor de tudo que se relacionava a sua atividade e consciente das inevitáveis mudanças resultantes da modernização dos meios de produção cultural e da influência dessas transformações no "gosto" do seu público habitual, ele se posicionava como uma espécie de *mediador* entre os valores tradicionais, que representava como poeta, e os valores impostos pelas forças inovadoras, representadas pela editora.

Em uma entrevista que me concedeu em 1993, ao falar de suas relações com a Luzeiro, talvez por modéstia ou por não atribuir muita importância ao fato, o poeta pouco se referiu a sua atividade como redator, ainda que essa tenha sido uma contribuição muito significativa à editora. Além de recomendar a edição de obras de autores menos conhecidos ou de grandes sucessos que, com a crise das folhetarias nordestinas, deixavam de ser publicados [9], e de selecionar originais enviados por novos poetas nordestinos à Luzeiro, o autor cooperava reelaborando textos. Nesse trabalho, ele podia empreender desde pequenas correções ortográficas até grandes mudanças de ordem léxica ou composicional. Quando se tratava de textos inéditos, de acordo com as informações do editor Arlindo Pinto de Souza, muitas vezes o trabalho de reelaboração consistia em aumentar ou reescrever inteiramente a obra. Na maioria dos casos, uma vez que a editora conservou apenas o original manuscrito por Manoel D'Almeida, dificilmente se poderia precisar a dimensão dos acréscimos ou o teor dessas modificações. De qualquer forma, esse fato não deixa de ser revelador dos princípios que orientaram, nesse caso particular tão significativo, o sistema de produção da literatura de cordel. Nesse contexto, vemos que a noção da obra como criação individual, de certa maneira legitimada pelos poetas (para todos os efeitos, a obra é dada a lume como sendo da lavra de alguém a quem se reconhece como autor), não corresponde, necessariamente, à idéia da obra como produto de uma consciência autoral única.

A regra do jogo

Certamente, o debate em torno da profissionalização ou da defesa dos direitos autorais - configurado, não por acaso, em meados da década de 1950, provavelmente ainda sob influência da era Vargas - não logrou (nem poderia) fixar as regras de funcionamento do sistema de produção do cordel. O sistema de publicação do cordel, que se realiza, basicamente, de três maneiras - a produção independente [10], a financiada por editores e a

patrocinada por instâncias públicas ou particulares - segue as regras instáveis do mercado, a lei da oferta e da procura, que o poeta assimila como maneira de dar continuidade à sua obra. No que diz respeito ao contrato de poetas com editores, o mais comum é que o editor adquira os direitos de propriedade em troca de um número determinado de obras editadas, entre exemplares do título vendido e composições de outros autores. Esse tipo de acerto, o mais freqüente entre os negócios realizados pela Prelúdio/Luzeiro, parecia mais vantajoso a Manoel D'Almeida, que costumava receber, por cada original, mil exemplares, os quais, grande parte, renegociava com outros comerciantes. Caso contrário, teria, de qualquer forma, de usar o dinheiro recebido pelo original para comprar, da própria editora, os cordéis e demais publicações que vendia em sua banca.

Para que tenhamos uma idéia do que esse acordo representou para a editora em termos comerciais, basta dizer que, só em 1955, a Prelúdio publicou trinta e cinco mil exemplares do folheto *O herói desconhecido*, cento e vinte e cinco mil exemplares de *O sacrifício do amor e o noivo ressuscitado*, e quatrocentos e vinte e três mil de *Josafá e Marieta*. Já em 1953, a editora tinha publicado quinhentos e vinte e cinco mil exemplares de *Vicente, o rei dos ladrões*, sendo *Vivente e Josafá e Marieta* reeditados várias vezes, é certo que em quantidades bem mais modestas, até o ano da morte do autor [11].

Não obstante lhe tenha permitido viver apenas modestamente e, desse modo, manter sua família, o contrato com a editora parece ter representado, pelo menos naquele momento, um bom negócio para Manoel D'Almeida, que agora publicava pelo método independente apenas os folhetos de poucas páginas e sobre assuntos de interesse restrito [12]. Além disso, rendiam-lhe exemplares extras, sempre menos que os recebidos como pagamento dos originais, alguns serviços prestados pelo autor à editora. Já na década de 60, Manoel D'Almeida escrevia cordéis encomendados pela editora e, a partir de meados de 70, passou, regularmente, a fazer revisões, selecionar textos e a dar consultas sobre ilustrações de capas e outros elementos composicionais. Tendo sido o autor de inúmeros sucessos da Prelúdio/Luzeiro (além dos já mencionados, *A luta de Zé do Caixão com o Diabo*, *A princesa Rosinha na cova dos ladrões*, *A sorte do amor*, entre outros), foi também o que teve mais trabalhos publicados pela editora [13]:

Eu tive vantagens que nenhum poeta popular no país teve. Nem o próprio João Martins de Athayde que possuiu uma gráfica. Eu tive tempo - desde 1936 até hoje vão cinquenta e tantos anos de vida escrevendo - e tive uma editora a minha disposição, não só comprando tudo o que eu escrevia, como fazendo encomendas e me incentivando. Por isso, eu publiquei esse grande número de livros...inclusive *O direito de nascer*, que é o maior livro de cordel escrito e publicado até hoje no Brasil.

Todavia, embora tenha alcançado certas vantagens em sua trajetória, o autor, seguindo a regra dos poetas mercadores, produziu, até a sua morte, sob a tensão da instabilidade. Nos seus últimos anos, recebendo constantes maus presságios de seu editor, que ameaçava vender a Luzeiro, suas expectativas em relação ao cordel, não eram as mais otimistas. O trecho a seguir é de uma carta datada de 1994:

(...) a minha banca, continua aberta. Porém, sem vender quase nada, pois, cada dia que se passa, diminui o poder aquisitivo do povo. A crise financeira ataca todos setores da vida brasileira. Aqui, vários "Grandes Hotéis" já fecharam as portas, o comércio está morto, não se vende nada... a não ser os gêneros de primeira necessidade.(...) Mas o setor mais atingido, foi o do papel. Livros, revistas e jornais subiram tanto de preços que mais de 80% do povo leitor deixou de ler. Aqui já algumas bancas de revistas fecharam...(...) A nossa editora, a Luzeiro, a única que ainda publica cordel, no Brasil, passa a pior crise de sua história. Queira Deus não feche as portas (...). (...) o nosso cordel chegou ao crepúsculo, se continuar assim... será embrulhado pelo lençol da noite, da crise.

A hora da estrela

A Luzeiro não fechou as portas, mas, em 15 de março de 1995, quarenta anos depois do primeiro contrato de Manoel D'Almeida com a empresa, Arlindo Pinto de Souza, então seu

editor exclusivo, anuncia ao poeta, por carta, a venda da editora e, com ela, o prenúncio do término de mais um capítulo, o último, de sua trajetória. Eis um trecho da carta-resposta enviada por Almeida a Arlindo:

Desde quinta-feira, às 16 horas, quando recebi a sua carta de 15 corrente falando da venda da Editora, que ando como um sonâmbulo, sem querer acreditar na realidade. Ora compadre, com o seu incentivo, com o seu apoio e com a sua garantia de comprar toda a minha produção, você me fez o maior poeta popular do Brasil, de todos os tempos.

Agora, compadre, sem a sua bênção paterna, eu me sinto orfão. Quanto aos compradores dizerem que 'vão continuar editando cordel, inclusive reeditar livros que estão fora da lista'. Sinceramente, compadre, eu não creio. E os livros inéditos? Como você sabe, compadre, essas publicações precisam capacidade, prática e muito amor... Para publicar cordel, escolher o gosto do povo, precisa convivência e, sobretudo, ser poeta.

O tom apelativo dessa mensagem, dirigida a Arlindo Pinto em 19 de março, não esconde o ceticismo do poeta em relação ao futuro do cordel e à garantia de continuidade de sua atuação como o mais importante autor de folhetos da editora. De fato, desde que, por razões econômicas ou por motivo de morte, fecharam-se as maiores tipografias dedicadas à publicação de folhetos no Nordeste [14], a editora Luzeiro, de São Paulo, representava, se não a única, pelo menos, a mais segura alternativa para os autores que, como Manoel D'Almeida, viviam exclusivamente do cordel. Havia alguns anos que – tendo comprado o espólio e a razão social do poeta João José da Silva (MEYER, 1980: 12 e ALMEIDA e SOBRINHO, 1990) antes proprietário da Editora Luzeiro do Norte, de Pernambuco – a editora paulista publicava o maior número de folhetos em circulação no Brasil [15]. Durante esse período, o cordel foi o principal elemento de divulgação da empresa, também especializada em publicar livros eróticos, manuais facilitados de música, guias astrológicos, entre outros produtos similares. A venda da Luzeiro à firma dos irmãos Nicoló [16], que, ao contrário do antigo dono, não dispunha de nenhuma experiência no ramo de publicação da literatura de cordel, afigurava-se, então, como o prenúncio de novos tempos. O fato é que, quase três meses depois de escrevê-la, no dia 8 de junho, como se para ratificar o mau pressentimento expresso em suas últimas correspondências, morre o poeta Manoel D'Almeida, deixando como herança aos novos editores a obra de toda a sua vida.

Notas

[1] Poeta de bancada, cantador, astrólogo, horoscopista, Luiz Gadelha, como foi conhecido no começo da vida, Luiz Gomes de Albuquerque, como ficou conhecido, foi um poeta "tido e havido como talentoso". Nasceu em Bandeiras - PB, em 1905, e faleceu em Sapé – PB, em 1959 (ALMEIDA e SOBRINHO, 1990: 7).

[2] Todos os depoimentos aqui apresentados foram extraídos de uma fala do autor registrada em vídeo caseiro, cujo roteiro produzi, tendo-o realizado em Aracaju, na casa do autor, em 1993.

[3] Em anos de militância jornalística em função da causa dos poetas populares, Manuel D'Almeida desabafa: "São muitos os poetas populares que, desiludidos e desanimados, abandonam a profissão em procura de outros meios de vida. Alguns até melhoram de situação, outros, porém, continuam enfrentando a adversidade, sem encontrar um ofício condigno, mas, mesmo assim, esses desviados continuam amando a poesia e escrevendo versos onde dissipam os dissabores e revivem alegrias. Já a maioria dos poetas prosseguem na profissão inspirada pelas musas, apesar de enfrentarem os maiores sofrimentos, pois só contam com o auxílio mútuo, entre colegas entre colegas que acham-se em melhores condições, mas, pelo grande amor a arte, jamais deixam a poesia. (...) Tenho sido um dos mais *pesados* nesta vida, pois tenho passado os maiores sacrifícios e sofrimentos, porém, amo-a de coração. Só me sinto feliz quando estou no meio de uma praça ou numa feira,

rodeado de fãs e cantando ou lendo aquelas estrofes tocantes, que embalam a minha alma sobre as asas das musas" Extraído do periódico da Associação Nacional dos Trovadores e Violeiros, *A voz do trovador*. Salvador, maio de 1955, p. 3.

[4] Antes da popularização dos cordéis em capa colorida, editados em grande escala pela editora Prelúdio-Luzeiro, de São Paulo, desde 1953, pelo menos, as chamadas "capas de zinco" eram as preferidas entre os compradores habituais de folhetos. Manuel D'Almeida não era o único a estar atento a essa tendência do público. A propósito, vale transcrever este depoimento do poeta-editor Manuel Caboclo e Silva, de Juazeiro do Norte - CE: "A zincogravura é uma coisa que ajuda o povo de menor cultura, porque o clichê de zinco representa figura nítida e perfeita de um artista. E o clichê de madeira representa a inteligência. Eu não desprezo nem um nem outro. Um é para o matuto e o outro é para o intelectual, porque o intelectual acha que seja mais perfeita uma coisa manual do que uma coisa mecânica. O clichê de zinco se usa no romance, porque tem que dar uma presença mais bonita e mais agradável. De 16 páginas para baixo, temos que fazer um clichê de madeira do que já foi dito no folheto, do tipo do indivíduo, dando um movimento de chapéu de palha, alpercata, rifle, pistola e faca" (SOUZA, 1981: 23). Vale também ver esta crítica do reverendo Edson Pinto da Silva, de Recife: "Eu já avisei a dona Maria José que as gravuras que estão botando naqueles romances vai findar ninguém comprando mais. A não ser turista, porque turista compra. Sendo de Zinco, não quer. De madeira eles querem, porque interessa mais a gravura do que a história. Agora mesmo rejeitei o romance *Rosa muda e a Morte do Gigante*, era uma capa de zinco, mudaram para madeira. Se eu apresentar este romance para qualquer pessoa daqui da praça, eles vão dizer que é falsificado. Que isto não é *Rosa Muda*! Isto é qualquer coisa por aí!" (SOUZA, 1981: 25).

[5] Da década de 20 ao final da década de 40, o autor possuiu uma importante editora de cordéis, em Recife (MEYER, 1980: 10 e ALMEIDA e SOBRINHO, 1990: 58).

[6] A partir de 1973, quando foi registrada como Luzeiro, a editora passou a pertencer apenas a Arlindo Pinto de Souza. Informação fornecida por A. P. de Souza.

[7] Salvo engano, o Tomo I do *Literatura popular em verso*, publicado em 1961 pela Fundação Casa de Rui Barbosa como parte da Coleção de Textos da Língua Portuguesa Moderna, é o primeiro catálogo de folhetos nordestinos a ser editado por entidade oficial. (DIEGUES JR., *et alii*, 1986: 19-25).

[8] Quanto a esta hipótese ver a antologia de Horácio Almeida, *Literatura popular em verso*, onde aparecem fac-símiles de obras do poeta, contendo avisos desse tipo, sendo que o mais antigo datado é de 1909. Ver também, o texto de Bráulio do Nascimento (DIEGUES JR., *et alii*, 1986: 196-203).

[9] É o caso, por exemplo, de algumas obras da coleção de João Martins de Athayde, antes sob a responsabilidade do editor José Bernardo.

[10] Assim como as tipografias que fazem esse tipo de publicação, o modo independente vai se tornando muito raro (SOUZA, 1981: 16-17). Uma das grandes tipografias nordestinas, a Tipografia São Francisco, de José Bernardo da Silva, que comprou os direitos de José Martins de Athayde em 1949 (ALMEIDA e SOBRINHO, 1990: 58), teve, salvo engano, seu acervo vendido ao Governo do Estado do Ceará há alguns anos (essa informação me foi dada, em entrevista, por Manoel D'Almeida Sobrinho, que, durante muito tempo, vendeu obras editadas pelos herdeiros de José Bernardo). A única editora que publica cordéis no Brasil é a Luzeiro. A propósito, sobre a história da publicação de folhetos no Brasil até 1930 ver a tese de doutorado de Maria Azevedo Abreu, *Cordel português / folhetos nordestinos: confrontos*, do Departamento de Teoria Literária da UNICAMP.

[11] Dados fornecidos pela editora Luzeiro.

[12] A exemplo, o caso do menino assassinado em Aracaju, por volta da década de 70. Conta Lindóia, a filha mais velha de Manuel D'Almeida, que o folheto *O bárbaro assassinato do menino Carlos Werneck* teria sido usado no julgamento do provável assassino pelo advogado de acusação.

[13] Dado fornecido pelo editor Arlindo Pinto de Souza, que até 1955 foi dono da Luzeiro.

[14] "O fechamento, em Fortaleza, da Tipografia Graça de Fátima, do poeta Joaquim Batista de Sena; em Campina Grande, da Tipografia A Estrela da Poesia, do poeta Manuel Camilo dos Santos; e, no Recife, da Tipografia Luzeiro do Norte, do poeta João José da Silva, foi um grande golpe no seu comércio" (SOUZA, 1981: 16). Como já foi dito em outra parte, a última grande tipografia que imprimia folhetos no Nordeste, a de José Bernardo da Silva, mantida, depois da morte do poeta, por seus herdeiros, foi desativada há alguns anos.

[15] Sobre o movimento comercial das folhetarias nordestinas em 1973, ver a pesquisa de Antônio A. Arantes, *O trabalho e a fala*, da FUNCAMP, São Paulo. Em sua pesquisa, o autor faz um levantamento das editoras de cordéis mais produtivas do Brasil naquele ano: a firma de J. Bernardo e a de João José, respectivamente de Juazeiro do Norte e de Recife, e a Luzeiro, de São Paulo.

[16] Editora e Distribuidora Irmãos Nicoló Ltda, antes apenas distribuidora de revistas e outras publicações populares.

Referências bibliográficas

ABREU, Márcia Azevedo (1993). *Cordel português / Folhetos nordestinos: confrontos*. Tese de doutorado do Dep. de Teoria Literária/IEL/UNICAMP, Campinas.

ALMEIDA, Átila, SOBRINHO, J. A. (1990). *Dicionário biográfico de poetas populares*. 2. ed., Campina Grande: EFPB.

ALMEIDA, Horácio [s.d.]. *Literatura popular em verso*; tomo II. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.

ARANTES, Antônio A [s.d.]. *O trabalho e a fala*. São Paulo: Kairós/FUNCAMP.

A voz do trovador: periódico da Associação Nacional dos Trovadores e Violeiros (1995). Salvador, maio.

DIEGUES JR., Manuel et al (1986). *Literatura popular em verso: estudos*. São Paulo/Rio de Janeiro: EDUSP / Fundação Casa de Rui Barbosa.

MEYER, Marlyse (1980). *Autores de cordel*. São Paulo: Abril.

PROENÇA, Manuel Cavalcante (org.) (1986). *Literatura popular em verso: antologia*. São Paulo: Itatiaia/EDUSP.

SOUZA, Liêdo M. (1981). *O folheto popular: sua capa e seus ilustradores*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Massangana.

MARRONI, Francesco. *O Ouro de Sevilha*. Tradução de Renata Lucia Bottini. Introdução de Paolo Lagazzi. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2002, 175 p.

Profa. Dra. Eugenia Maria Galeffi & Sergio Romanelli (UFBA)

A nossa literatura se enriquece com a tradução brasileira de Silverdale (Palermo: Edizioni della Battaglia, 2000), o primeiro livro de contos do Professor Francesco Marroni, Diretor da Faculdade de Letras da Universidade Gabriele D'Annunzio de Pescara e Professor de Língua e Literatura Inglesa na mesma universidade. Autor de vários ensaios de crítica literária e conceituado especialista de literatura vitoriana, o Prof. Marroni, observador perspicaz do caráter humano, neste livro realiza o seu mais íntimo desejo: dar vida a personagens já outrora sonhadas.

A sua veia artística nos é revelada à medida que avançamos na leitura. O cinzelador vai moldando sua escultura com a precisão de um indagador cuidadoso em cada pormenor, sem nada omitir, pois penetra no mundo que descreve como se realmente lhe pertencesse. Retomando, indevidamente, um maravilhoso verso do poeta italiano Eugenio Montale, poder-se-ia dizer que os diversos protagonistas dos sete contos estejam, conscientemente ou não, à espera de encontrar o "anello che non tiene" (o elo que não segura) no grande mecanismo, bastante desgastado, da vida. Dos vales encantadores do Chester à cor enigmática das igrejas de Sevilha até ao inexorável fluir do Tejo, as personagens buscam, paradoxalmente no silêncio, a única palavra ainda não pronunciada, aquela que poderia resgatar gestos e relacionamentos já desfiados e artificiais. Por isso Mrs. Preston, em "Silverdale", escreve cartas falsas, fingindo ser Elizabeth Gaskell, talvez para dar à vida dela e à própria uma nova ordem, mais humana e também mais original. Mais original do que a vida estéril e falsa do mundo acadêmico e intelectual, protagonistas negativos destes contos. Aquele mundo acadêmico incapaz de erguer-se em defesa da cultura, a única que poderia enfrentar a fraqueza das relações humanas. Marroni consegue, assim, desempenhar a difícil tarefa de fazer crítica social, narrando. Com o olhar distanciado e um pouco desiludido, Francesco, o protagonista do primeiro conto, se pergunta: "talvez seja melhor não acreditar nas coisas humanas", "nesses homens e mulheres tão bons em complicar o projeto de suas existências", e se não seria melhor "não plantar raízes no terreno fértil da fraqueza humana" escolhendo o silêncio: verdadeiro denominador comum de todos os contos, juntamente com a palavra escrita, única testemunha dessa opção. O mesmo silêncio que Paolo Laredo em "O castelo de São Jorge" prefere à "banalidade de uma conversação sem futuro". Se a realidade sempre difere das palavras, como diz a sua fugaz companheira de viagem, por que usar nomes? Melhor sentar-se, anônimos, para observar o Tejo, como faz Paco, o vagabundo, que há anos não fala com "viva alma". Atrás de uma linguagem intencionalmente bastante formal, que tenta refletir a rigidez do mundo acadêmico, percebemos a dureza da vida forçando as sílabas destas histórias de cotidiana incompreensão: a relação entre Paolo Laredo e sua esposa, como a de George e Nell e, enfim, de Anatoli com o mundo inteiro. O jovem e excêntrico pesquisador russo contrapõe à imobilidade do universo acadêmico, a sua mobilidade física e intelectual. Como as palavras, tudo é instável e não se pode cristalizar a felicidade. O "anello che non tiene" é para Anatoli a sua dignidade e para George, a intimidade subentendida com Eduard. A inquietação dos protagonistas é a mesma que acompanha o leitor, uns

e outro cidadãos da contemporaneidade, em busca daquele centro ordenador do mundo que não existe e que Charles Norton pede desesperadamente a Elizabeth, a Gaskell do primeiro conto, e Liz do último. O sentido anti-horário dado pelo autor ao tempo dos dois contos, confirma a impossibilidade de dar ao mundo uma ordem que não consegue ter. Marroni escolhe, então, começar pelo fim, contando a respeito das seis cartas inéditas de Elizabeth Gaskell, alimentando dessa forma o mistério sobre a identidade da autora inglesa e revelando sua verdadeira história somente no último conto. Espalhando indícios ao longo de todo o livro, com tiradas dignas de um Sherlock Holmes, ele envolve cada vez mais o leitor em um jogo de encaixe.

A escrita de Marroni é, sem dúvida, a qualidade maior deste livro. A sua capacidade de revelar-nos, tímida e gradativamente, escondida atrás de histórias aparentemente comuns, a decepção do homem de cultura tornando universais referências claramente autobiográficas. O narrador, as personagens e o leitor, do mesmo modo que os heterônimos de Fernando Pessoa, mesmo contra a vontade, encontram-se esperando, na pluralidade da sua solidão, a Revelação e o manifestar-se da palavra originária que o pensamento e a linguagem, sua única concretização, obscureceram definitivamente.

ANTLE, Martine; FISHER, Dominique (eds.). *The rhetoric of the other: lesbian and gay strategies of resistance in French and francophone contexts*. New Orleans: University Press of the South, 2002, 177 p.

Prof. Dr. José Luiz Foureaux de Souza Júnior (UFOP)

Em São Paulo, a Feira da Liberdade é um ponto de atração turística que arrasta multidões, aos domingos, em busca de coisas "típicas" do Japão. Um exemplo claro de multiculturalismo que acaba por transformar as casas e as vidas de muitos brasileiros em algo que poderia ser chamado de cultura nissei, porque já herdada dos imigrantes japoneses e seus descendentes e misturada ao "gosto" brasileiro. Não há como definir o que acontece e qual seria resultado de tal mistura, mas fica claro que esse "encontro" de culturas acaba por se aproximar do que hoje se conhece como alteridade, no sentido de explicitar a dificuldade, quase impossibilidade de se definir fronteiras, quando o assunto é cultura.

Da mesma forma - e o intuito de minha observação ficará claro num instante -, em São Paulo, deu-se a primeira manifestação pública de preocupação legislativa com questão às relações homossexuais no Brasil. Marta Suplicy foi autora de uma lei polêmica que, guardadas as devidas proporções, ainda não deu sinais de estar sendo levada muito a sério. O que me interessa aqui é a evocação de São Paulo como espaço de uma multiplicidade de culturas e práticas sócio-culturais diversificadas e, ao mesmo tempo, palco do primeiro pronunciamento público acerca da homossexualidade. Isso, no Brasil, mesmo no início do século XXI, ainda pode ser considerado uma surpresa. Muita coisa ainda permanece em estágios bastante aquém do que seria considerado minimamente necessário para uma convivência realmente "pacífica" entre as mais diversas dessas práticas sócio-culturais.

Essa evocação serviu-me como uma espécie de provocação para apresentar o livro organizado por Martine Antle e Dominique Fisher, intitulado *The rhetoric of the other: lesbian and gay strategies of resistance and francophone contexts*. Trata-se de uma coletânea de ensaios, dos mais diversos matizes, sob ângulos diferenciados para tratar da mesma questão: a homossexualidade, em algumas de suas manifestações. Literatura, Cinema, Sociologia e Pedagogia, entre outras, são algumas das áreas do saber privilegiadas pelo volume. Partindo da premissa de um possível equívoco na utilização da teoria de gênero como retórica homofóbica, principalmente no contexto da francofonia, os ensaios passeiam por diversas áreas do conhecimento, tendo sempre como ponto de fuga comum a leitura do pacto homosocial, para invocar, em meu discurso, a teorização feita por Eve Kosofsky Sedgwick.

O último conjunto de ensaios, intitulado *(In)visibilities* é, a meu ver, o que dá o "tom" de todo o volume, no sentido que é apresentado pelo sub-título da obra. Trata-se de uma leitura dos PAC (Pacte Civil de Solidarité), na França – daí a minha necessidade de fazer a referência a São Paulo, no caso do projeto de Lei encaminhado por Marta Suplicy – em que a questão da "visibilidade" reivindicada pela população homossexual é tratada, de maneira crítica. A proposta dos três ensaios desse conjunto passa pelo questionamento de estereótipos culturais que povoam a identidade

francesa, aos olhos do mundo. A aparente liberalidade de costumes contrapõe-se ao sisudo caráter conservador da política francesa, quando se trata de equanimizar os direitos civis, incluindo nesse processo a população homossexual, masculina e feminina, indistintamente. Como se trata de duas mulheres e um homem, os autores dos ensaios, a perspectiva da "identidade" sexual, demarcada pelo tradicionalismo heterossexista, deixa transparecer a dicção transgressora que as afirmações explicitam, fazendo com que o texto chegue perto de um panfleto. Isso não quer dizer que os textos pecam por exagero, em termos de proselitismo ideológico, pró ou contra as posições aqui assumidas. O fato é que a leitura da proposta implícita nos PAC é por demais esclarecedora do ambíguo perfil da cultura social francesa, no que diz respeito à questão dos direitos civis de seus cidadãos. Particularmente o último dos ensaios, intitulado *To be one is not to be, not to be one is to be not*, sobressai como uma "palavra de ordem". A partir do jogo de palavras do título, propõe uma análise comparativa dos contextos norte-americano e francês, com evidente ênfase na defesa da perspectiva francesa, como não podia deixar de ser. Centrando sua atenção na questão do reconhecimento da igualdade de direitos civis, homofobicamente rasurado pela sisudez francofônica e, aparentemente, sustentado por uma retórica de sotaque ianque, a análise apresentada constata que, com posicionamentos idênticos aos criticados aqui, questões pertinentes a qualquer cidadão do mundo acabem por servir de tábula rasa para um discurso conservador e míope.

A literatura tem presença marcante no volume. Balzac, Sthendal, Proust, entre outros mais contemporâneos, são referências interessantes para as colocações feitas pelos autores. Aqui cabe uma observação. À parte o fato de estar centrado na problemática da francofonia, uma das grandes contribuições do livro é a sua preocupação em desmistificar a idéia de que a literatura gay é uma instituição que suporta, e somente ela, o tipo de abordagem das problemáticas anunciadas nos textos. A grande surpresa vem, então, da constatação de que os textos "canônicos" são os que dão suporte às análises realizadas. Isso é um ponto que deve ser ressaltado.

Na atualidade dos "estudos culturais", nada mais saudável e positivo que a re-leitura de "clássicos" da literatura – e quando se trata de Literatura Francesa, essa perspectiva pode tomar ares de uma grande polêmica, por mais "datado" que tal fato possa parecer – por um viés que faça a crítica abandonar de vez um lugar que nunca existiu: o de centro de um discurso "verdadeiro" sobre os valores a serem considerados, quando da leitura de textos consagrados. Esse lugar é uma utopia e, enquanto tal, propicia no volume em apreço uma interessante leitura dos clássicos franceses, sobretudo. Talvez esse fosse um ponto "negativo" na recepção da obra aqui apresentada, mas não chega a comprometer a qualidade dos estudos coligidos. Isso porque a francofonia poderia ser um "cinturão" a fechar o cerco sobre a questão da homossexualidade – sobretudo da homossexualidade feminina. Poder-se-ia argumentar que, ao fazer tal seleção, as editoras do volume deixaram de lado substanciais possibilidades de abordagem do "fato cultural". Isso não deixa de ser verdade, mas também não desmerece o trabalho.

Foucault, Derrida, Deleuze, Lacan, Culler e uma galeria enorme de outras referências são outro ponto positivo da obra, uma vez que abre, para o leitor, um extenso horizonte de expectativas. Extenso e, por que não, inusitado, uma vez que, na maioria dos casos, essas referências acabam passando despercebidas, pois a obra não chega, sequer, a ser lida, por falta de um "grande nome" a encabeçar ou, pelo menos, compor a galeria de autores editados. Esse ainda é um problema com a bibliografia estrangeira

que chega até aqui ou, em sentido contrário, da bibliografia nacional que alça vãos internacionais. Toda uma série de injunções acaba por fazer com que o leitor interessado perca excelentes oportunidades de contato com o que se pensa sobre assuntos de interesse, às vezes, por pura falta de informação!

No caso dos estudos voltados para a homossexualidade, essa situação é mais flagrante. Para além do já decantado preconceito e da "refinada" homofobia, que a cada dia se explicita nos discursos acadêmicos (para ficar apenas em uma de suas condições de manifestação!), esse conjunto de estudos ressentem-se, vamos dizer assim, de lutas político-ideológicas "internas". Em outras palavras, há que se levar em consideração a (ainda) insuperada diferença de posicionamento crítico, dividindo correntes e opiniões em dois grandes grupos de tendências: essencialistas e construtivistas. Essa dicotomia, infelizmente, ainda faz parte do rol de discussões de, pelo menos, parte daqueles que se dedicam a esmiuçar os intrincados caminhos dessa gama de representações culturais. Por outro lado, há que se repetir a aparente (e apenas assim!) "redução" exercida pelo recorte da francofonia. Apesar de terem sido escrito em solo norte-americano, os artigos que compõem a coletânea tratam dessa questão de maneira particular. Como já disse, isso não compromete o conjunto de investigações, uma vez que as "direções" apontadas para o estudo da homossexualidade, em sua inscrição cultural, revelam uma abertura inquestionável e instigante.

Os autores usam as condições *queer*, lésbica e gay para acentuar que não privilegiam uma posição política fixa, incluindo uma diversidade de aproximações que questionam o estado "normal" do conhecimento hegemônico e os "regimes de verdade", como também representações, situações e identidades lésbica e homossexual masculina. Nesse sentido, pode-se inferir que os estudos *queer* estiveram sujeitos a várias críticas, inclusive à carga de pólvora contra a idéia de que o campo privilegia os homens, em detrimento de lésbicas. A teoria do desempenho de gênero, de Judith Butler, não foi recebida calorosamente pela crítica feminista e círculos lésbicos mais tradicionais, pelo fato de se constituir em acampamento do "macho gay", que parodia uma versão submissa de feminilidade e é explorada habitualmente pela indústria de sexo, argumenta uma das autoras. A aproximação *queer* de Sedgwick foi depreciada semelhantemente, por força do foco de atenção dessa série de propostas feministas centrar-se no erotismo de homens homossexuais. Do lado dos "teóricos", Leo Bersani critica esse tipo de polarização, argumentando que tal posicionamento acaba por mitigar o impacto político que tal teorização acarreta e reflete. Como se vê, nem tudo são flores nesse campo de investigação relativamente jovem no âmbito das Ciências Humanas.

No entanto, à volta do século, uma *queer theory*, conforme argumentação apresentada ao longo do volume, interessou-se crescentemente por problemas políticos, como o jogo imposto ao universo da cultura homossexual, jogo que tem encontrado espaço, principalmente, em território norte-americano, incluindo os Estados Unidos e o Canadá. Por exemplo, em *Epistemology of the closet*, Sedgwick adverte que esse "pânico do homossexual" é uma defesa estratégica da crítica, em sua performance homofóbica. Esse posicionamento acabou por invocar avanços num processo de legitimação de ódio e violência contra homossexuais. Esse é um dos aspectos abordados em diversos momentos do livro, com os quais eu concordo. Digo isso, pois

percebo, no Brasil, uma ânsia quase desenfreada de acatar modelos legitimados de reação à crítica estabelecida (entendendo-se por isso a faceta mais homofóbica dessa mesma crítica), em nome de uma "visibilidade" que, ao fim e ao cabo, apenas reproduz aquilo que a crítica homossexual pretensamente busca "desconstruir". A estereotipização de comportamentos e seus modelos, a exigência de um *outing* modelar e a necessidade de "imitar" a mesma "consciência" que o elemento estrangeiro parece sustentar fazem com que eu desconfie, um tanto, da crítica que daí possa surgir. Em outras palavras, a contribuição estrangeira deve ser aproveitada (seria muita pretensão utilizar antropofagicamente aproveitada?), mas na medida em que sustente o processo de instrumentalização de um modo próprio de pensar as mesmas questões. Qualquer passo em falso nessa direção pode acarretar a desestabilização de posições críticas, tidas e havidas como avançadas ou mais "atentas" ao momento presente.

Nesse sentido, nota-se essa situação de que falei acima, nos Estados Unidos, sobremaneira. Então, o posicionamento "francofônico" do volume ganha mais densidade e consistência, pois busca enxergar as mesmas problemáticas com a atenção voltada exatamente para esses exercícios discursivos de imposição de idéias e modelos. Continuando, nos Estados Unidos um tipo de posicionamento político dinâmico envolvido no que poderia ser chamado de "pânico de raça" ou "pânico heterossexual" fica muito mais evidenciado, por força da própria identidade cultural norte-americana. Isso seria de relevância perigosa, do ponto de vista que sustenta a violência contra pessoas de cor ou contra mulheres. Embora a crítica de Sedgwick sobre o "pânico do homossexual" seja aplicada a homens homossexuais, ela cristaliza um estereótipo, uma categoria abaixo da qual as lésbicas também são subscritas. Essa é uma particularidade importante no conjunto de textos do volume em apreço.

É em seu senso ativista que os autores do livro utilizam o termo *queer*. Daí, talvez, a tentativa de sinalizar para uma "outra" direção possível para os mesmos estudos: desejo explicitado já no título a obra *The rethoric of the other*. Os ensaios incluídos no volume procuram essa linha de investigação, uma vez que todos os autores discutem as implicações políticas de arruinar artefatos culturais e práticas, através da leitura. E mais, da leitura de textos que, antes, jamais seriam considerados como "viáveis", utilizando um olhar homofóbico com que a crítica primou ao longo dos tempos. Os ensaios também enfocam a resistência encontrada nos círculos acadêmicos francófonos, quando currículos interrogativos e a produção de significado são orientados nesse sentido. Acima de tudo, essa seleção de textos revela a existência de duas tradições contraditórias no mundo acadêmico francês: uma hegemonia heterossexual institucionalizada pelo princípio do universalismo francês, na academia, as regras do cânone da crítica literária e da psicanálise; e uma tradição *queer*, adversária, explicitada e constituída pela releitura feita de obras canônicas, antes trancada nos "armários" do poder legitimador da própria crítica literária. *The rethoric of the other* é, então, uma resposta às obsessões francesas, ao mesmo tempo e paradoxalmente, heterossexistas e homofóbicas, ontem e hoje. Por isso, os textos compõem um volume que não obedece a uma ordem em sua apresentação, procedendo da mesma maneira em relação ao corpus, constituído como objeto de interesse das análises realizadas. Essa ordem, então, não é cronológica, mas obedece ao critério de agrupamento por temas, problemáticas comuns que os autores escolheram explorar: a depauperação pedagógica, provocada por reações homofóbicas; as práticas de leitura homosocial (o termo se refere às perspectivas

masculina e feminina da homossexualidade, simultaneamente, não necessariamente nessa ordem!); tanto no contexto francês, como em sua abrangência francófona. Da mesma maneira, fazem parte do rol de preocupações abordadas aquelas voltadas para os processos de visibilidade e inclusão, e suas negativas, no universo da cultura.

Volume cerrado, mas sem ser redutor. Perspectivas comuns, sem fecharem possibilidades de outras abordagens. Textos que ecoam idéias em território "estrangeiro", sem privilegiar pontos de vista particularistas ou nacionalistas. Tudo isso pode ser dito de "The rethoric of the other: lesbian and gay strategies of resistance in French and francophone contexts". O convite para a leitura acaba de chegar às suas mãos: bom proveito!

Os conceitos emitidos em artigos e resenhas assinados são de absoluta e exclusiva responsabilidade de seus autores.

Todos os direitos reservados.

Nenhuma parte desta revista poderá ser reproduzida ou transmitida sejam quais forem os meios empregados, sem permissão por escrito do Conselho Executivo e dos autores dos artigos e/ou resenhas.

Capa de Inventário concebida por Leila França Rocha (vencedora de concurso realizado no ILUFBA em 2002).

As demais imagens foram gentilmente cedidas pelo artista plástico [Almo](#).

Concepção do site: Sérgio Barbosa de Cerqueda
