

OS BÁRBAROS SUBMETIDOS

(INTERFERÊNCIAS MUDIÁTICAS NA PROSA DE FICÇÃO BRASILEIRA)

ANTONIO MANOEL DOS SANTOS SILVA

OS BÁRBAROS SUBMETIDOS

(INTERFERÊNCIAS MIDIÁTICAS NA PROSA DE FICÇÃO BRASILEIRA)

AC
ARTE & CIÊNCIA
EDITORA

Unimar
FORMANDO EMPREENDEDORES

São Paulo/2006

©2006 by Antonio Manoel dos Santos Silva

Direção Geral
Henrique Villibor Flory
Supervisão de Editoração
Benedita Aparecida Camargo
Diagramação e Capa
Rodrigo Silva Rojas
Revisão
Letizia Zini Antunes

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Acácio José Santa Rosa (CRB - 8/157)

S 578i

Os bárbaros submetidos: interferências midiáticas na prosa de ficção brasileira/Antonio Manoel dos Santos Silva — São Paulo: Arte & Ciência, 2006.
p.172, 21 cm

Bibliografia

ISBN - 978-85-7473-325-8

1. Ficção brasileira – interferência – Mídia. 2. Literatura brasileira – Ficção – Presença da Mídia 3. Meios de comunicação de massa – Influência – Ficção brasileira. 4. Literatura brasileira – Crítica e interpretação. 5. Narrativas ficcionais - Literatura brasileira – Interferência midiática – Autores. I. Título.

CDD - 869.909
- 869.9309
- 301.161
- 301.240981

Índices para catálogo sistemático

1. Literatura brasileira: História e crítica 869.901
2. Ficção: Brasil: Interferência midiática 869.9309
3. Meios de comunicação: Influência: Literatura 301.161
4. Brasil: Mídia: Influência: Ficção 301.240981

Proibida toda e qualquer reprodução desta edição por qualquer meio ou forma, seja ela eletrônica ou mecânica, fotocópia, gravação ou qualquer meio de reprodução, sem permissão expressa do editor.

Todos os direitos desta edição, em língua portuguesa, reservados à Editora Arte & Ciência

Editora Arte & Ciência

Rua dos Franceses, 91 – Morro dos Ingleses
São Paulo – SP - CEP 01329-010
Tel.: (011) 3284-8860
www.arteciencia.com.br

Editora UNIMAR

Av. Higyno Muzzy Filho, 1001
Campus Universitário - Marília - SP
Cep 17.525-902 - Fone (14) 2105-4000
www.unimar.br


FORMANDO EMPREENDEDORES

Papel Reciclado: a Universidade de Marília preservando o meio ambiente.

Sumário

Introdução	9
Capítulo I - Percurso de uma experimentação	13
O folhetim, espaço do jornal e crônica	14
A crônica e um livro de crônicas contemporâneo	17
O folhetim e o romance-folhetim	23
O cinema e um roteiro.	28
Cinema e outros meios: permanência da literatura	32
Notas	35
Bibliografia	35
Capítulo II - Interferência da imprensa escrita em	39
Machado de Assis1	39
Visualização e vazios significantes	41
Síntese e performatividade	46
O leitor variável e movente	50

Movimento da fantasia: vertigem e regressão ao infinito	57
Notas	59
Bibliografia	60
Capítulo III - Presença da mídia em Mário de Andrade	63
Referências	64
Experiência e suporte	75
Experimentalismo: as interferências	85
Notas	97
Bibliografia	100
Capítulo IV - Ficção literária, vários meios	101
Miguel Jorge: testando os experimentos	106
Roberto Gomes: a experimentação discreta	114
Ignácio de Loyola Brandão: Zero	120
Dinorath do Valle: literatura e experiência midiática	135
De volta ao folhetim	148
Valêncio Xavier: apontamentos sobre duas narrativas	152
Notas	162
Bibliografia	165
Conclusão	167

Introdução

Em 1972, tive a oportunidade de ler um livro de Ferenc Féher intitulado *O romance está morrendo?*¹ O livro continha reflexões sobre a ambivalência do romance, e contestava (em alguns pontos equivocadamente, segundo minhas leituras), as idéias de Lucien Goldmann. Ousaria afirmar que naquele autor encontra-se uma das motivações deste livro, uma vez que o estudioso húngaro punha sob o signo da dúvida a morte ou a dissolução do romance que há algum tempo vários teóricos e pensadores estavam anunciando. Outra fonte remota inspiradora deste livro está no campo ideológico oposto: os breves ensaios que Alain Robbe-Grillet publicou entre 1955 e 1963, reunidos depois no livro *Por um novo romance*.² O escritor francês, se não afirmava a morte do romance, pelo menos insinuava a sua dissolução, ainda que descortinasse a perspectiva de uma nova forma.

Apesar dos anúncios da morte e da dissolução, a narrativa de ficção, principalmente a de ficção romanesca, proliferava cada vez mais na sociedade capitalista segundo modelos os mais diferentes: narrativas de aventura e de divertimento, narrativas de ficção científica, narrativas policiais, narrativas neo-góticas, narrativas fantásticas, narrativas-verdade, narrativas fantástico-realistas, “novo romance”, romance-reportagem, “romance do inacabado acabado”, romance experimental, “meta-ficção autobiográfica”, etc.

Sugeria-se que a crise do romance (e do conto), prelúdio de sua morte ou dissolvência, tinha como causa mais profunda, segundo alguns, a apropriação capitalista dos bens culturais, transformados em valores de troca, sendo seu instrumento principal a proliferação dos meios de comunicação de massa e das artes da imagem visual,

que não apenas reproduziam ou multiplicavam seus produtos, mas eram também instrumentos de sua multiplicação e reprodução. O próprio fato de a indústria cultural fomentar a leitura de narrativas, como o romance, diretamente por meios convincentes de estratégias de venda, ou indiretamente por meio de sua transformação em filmes, em novelas radiofônicas e televisivas, e em histórias em quadrinhos, viciava a alta literatura de valores degradados. E degradados desde sua causa eficiente: as narrativas de ficção, enquanto mercadoria consumida por milhões, provinham de autores-criadores que eram comprados antes mesmo de “produzirem seus textos”. Com outras palavras: os contos, as novelas e os romances seriam previamente encomendados como qualquer produto comercial segundo demandas definidas por pesquisas de mercado cultural. Algumas obras não chegam a ser escritas visando à sua transformação posterior em filmes ou em novelas ou em minisséries televisivas?

Acontece, porém, que desde o século XIX, período do apogeu do romance burguês, a alta literatura tem convivido com os meios de comunicação, além do seu uso como instrumento de divulgação, primeiro com a imprensa escrita (jornais e revistas), depois com o cinema e com o rádio, depois com a televisão, depois com a *internet*, cumulativamente. Nessa convivência, nem sempre pacífica, a literatura influenciou as obras expressas segundo as novas linguagens, bastando lembrar, por exemplo, as adaptações cinematográficas de contos, de romances, de textos dramáticos e poéticos, afora as teorias da montagem fundadas na estrutura das metáforas e das antíteses, as séries televisivas baseadas em textos literários e todos os tipos de transcodificações implícitas nos textos publicitários e de propaganda. Por outro lado, a literatura não ficou imune às novas técnicas e estratégias comunicativas, ou seja, a literatura mais recente, que já procedia a experimentos no interior de seus próprios códigos (transposição de gêneros, relevo de elementos e de níveis lingüísticos, relações lítero-intertextuais), passou a dialogar com outros códigos, não só artísticos, mas técnico-comunicativos.

Este livro procura mostrar de que modo, na literatura brasileira, as formas narrativas foram afetadas por técnicas e procedimentos dos meios de comunicação de massa; tenta, portanto, verificar como e em

que grau se realizou – caso, de fato, tenha-se realizado – o caminho inverso da operação artística que tornou possível a existência de narrativas experimentais que causaram estranheza no mundo das letras, a tal ponto que muitas obras “contaminadas” pela mídia foram condenadas ou relegadas ao anonimato ou acolhidas com uma benevolente tolerância crítica.

Ao contrário do que se pode imaginar num momento em que as reflexões teóricas sobre a literatura tomam o lugar preponderante que a esta deve caber, este livro tende a ser mais compreensivo do que explicativo. No fundo, o livro tem a pretensão de mostrar a presença da mídia na literatura. Para os espíritos mais sutis ou tinosos, há algo de fantasia nesta idéia. E de fato há. Pois desde quando apareceu a televisão, senão antes, uma ameaça parecia rondar o território das letras, como se os meios de comunicação de massa fossem os novos bárbaros, dispostos à invasão. O livro, como suporte das grandes e pequenas histórias, estava fadado à obsolescência e com ele os seus conteúdos ficcionais representados. Criou-se e até se cultivou uma expectativa ambígua, como no belo poema de Konstantino Kavafy “À espera dos bárbaros”.

No poema grego, a multidão está nas ruas. Aguarda a vinda anunciada dos bárbaros e, com eles, as novas leis para a sociedade. Os bárbaros amam os títulos honoríficos, a riqueza e sua ostentação. Os bárbaros se aborrecem com eloquências e retóricas. A cidade os aguarda com apreensão e esperança. De repente, viajantes chegam da fronteira e anunciam que não há sinal dos bárbaros. O final melancólico vem assim narrado, segundo a tradução de Jorge de Sena:

Porque subitamente começa um mal-estar,
e esta confusão? Como os rostos se tornaram sérios!
E porque se esvaziam tão depressa as ruas e as praças,
e todos voltam para casa tão apreensivos?

Porque a noite caiu e os Bárbaros não vieram.
E umas pessoas que chegaram da fronteira
dizem que não há sinal de Bárbaros.

E agora, que vai ser de nós sem os Bárbaros?
Essa gente era uma espécie de solução.³

Trazendo este poema à tona – como justificativa de uma fantasia, não quero identificar o sistema dos meios de comunicação (seus agentes, seus códigos, seus produtos, sua finalidade econômica), com os estrangeiros (os bárbaros) que ameaçam o império da literatura. Nem quero transformar o poema em instrumento crítico que mostra quão inofensivos são os bárbaros, já que nem na fronteira eles chegaram. Quis apenas inocular na fantasia um pouco de veneno: no universo do sistema literário criam-se problemas e levantam-se mitos que a realidade da própria literatura desfaz. Basta pensar numa observação feita por Ítalo Calvino no apêndice em que comentou a resenha sobre seu romance *Se um viajante numa noite de inverno*, feita por Angelo Guglielmi que o criticou por, “mesmo inconscientemente”, seduzir ou adular o leitor médio, o comprador do livro. Escreveu Ítalo Calvino:

O que não consigo aceitar nesse discurso é o *mesmo inconscientemente*. Como inconscientemente? Se coloquei Leitor e Leitora no centro do livro, foi porque sabia o que estava fazendo. Não esqueço nem por um minuto (dado que vivo de direitos autorais) que o leitor é o comprador e que o livro é um objeto que se vende no mercado. Quem pensa que pode prescindir do aspecto econômico da existência e de tudo o que ele comporta não teve jamais o meu respeito.⁴

Notas

¹ Férenc Fehér: *O romance está morrendo?* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

² Alain Robbe-Grillet: *Por um novo romance*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1965.

³ Constantino Cavafy: *90 e mais quatro poemas*. Tradução, prefácio, comentários e notas de Jorge de Sena. Porto. Editorial Inova, [1969], p. 46.

⁴ Italo Calvino: *Se um viajante numa noite de inverno*. Trad. Nilson Moulin. 1ª edição. 3ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 269.

Capítulo I

Percurso de uma experimentação

Pode-se afirmar que a narrativa de ficção brasileira começou ao mesmo tempo em que surgiu, no Brasil, a imprensa escrita, desta recebendo algumas técnicas de narração. Está claro que a imprensa escrita não tinha na época o alcance que se costuma atribuir hoje aos meios de comunicação de massa, mas era o meio mais amplo enquanto possibilidade de leitura e o de maior abrangência informativa, servindo até como o canal para publicação de capítulos de romances, de “seriados”, de contos. O jornal foi também o espaço de acolhimento, talvez de formação e de desenvolvimento, de um gênero híbrido que posteriormente seria conhecido como “crônica”.

Antonio Candido deixou escrito, em *Formação da Literatura Brasileira*, que quando se estuda o interesse pelo romance na primeira metade do século XIX, três fatores talvez devam ser levados em conta: as primeiras manifestações românticas, o desenvolvimento do jornalismo e o exemplo francês conhecido por meio de traduções. Todos sabemos que as primeiras manifestações românticas, cada vez mais aprofundadas posteriormente, se apresentavam como defensoras ou propugnadoras da ruptura com as normas que definiam ou regulavam os gêneros clássicos. A esta desobediência das normas ou das regras conhecidas, se deve acrescentar a ampliação do público leitor, devida em grande parte à atividade jornalística crescente.¹

Lembremos a respeito o que afirma Alfredo Bosi quando trata da prosa de Hipólito José da Costa (*Correio Brasiliense*) e de Evaristo da Veiga (*Aurora Fluminense*):

A prosa de Hipólito é a do ensaísmo ilustrado. A de Evaristo cinge-se à crônica política que tempera como pode as reações ao imprevisto. Mas uma e outra foram indispensáveis à formação de um público leitor em um país que mal nascera para a vida política.²

Com o passar do tempo, jornais e revistas passam a estampar as traduções dos textos franceses, principalmente os textos que alguns críticos e historiadores tratam como sublitteratura e que se podem considerar, ao lado da crônica literária, como um produto da imprensa escrita: os folhetins. Com outras palavras, os folhetins, cujos padrões narrativos se definem por modelos e técnicas próprios do jornal (séries encadeadas, sucessão marcada por transições em suspenso, ausência de pensamento crítico, representações facilmente reconhecíveis pelo leitor e, acima de tudo, entretenimento) darão a base para muitas narrativas de ficção brasileiras, pelo menos as narrativas demandadas pelo novos leitores da pequena e média burguesias.

O folhetim, espaço do jornal e crônica

Houve, pois, ou há ainda elementos estruturais próprios do folhetim na narrativa de ficção literária ou pelo menos em algumas. Começemos por lembrar o fato de que o folhetim constituía o espaço do jornal (diário ou semanário) e também das revistas, em que algum escritor discorria “livremente” sobre fatos recentes, expunha suas opiniões sobre acontecimentos políticos ou culturais, exercia sua crítica literária e de teatro, e se permitia algum vôo da fantasia e da imaginação para inventar uma história originada de acontecimentos reais. Num texto de 1854, José de Alencar, indagando-se sobre a natureza do folhetim, aproxima-o de Proteu e caracteriza o folhetinista como uma “espécie de colibri a esvoaçar em ziguezague, e a sugar, como o mel das flores, a graça, o sal e o espírito que deve necessariamente descobrir no fato o mais comezinho”.³ Com bom humor (e auto-ironia, pois José de Alencar escrevia como folhetinista), o grande romancista aponta

no escritor de folhetim a tendência à volubilidade, à invenção, ao plágio e à tagarelice. Trata-se de alguém que escreve sob a pressão do gosto variável do público leitor:

O namorado acha que o folhetim não presta porque não descreveu certo toilette, o caixeiro porque não defendeu o fechamento das lojas ao domingo, as velhas porque não falou na decadência das novenas, as moças porque não disse claramente qual era a mais bonita, o negociante porque não tratou das cotações da praça, e finalmente o literato porque o homem não achou a mesma idéia brilhante que ele ruminava no seu alto bestunto.⁴

Inventar em vez de contar, eis uma fórmula que Alencar tentava aplicar ao folhetinista. Pouco mais de vinte anos depois, em 1877, invertendo os termos, mas com a mesma idéia, Machado de Assis escreveria:

Mais dia menos dia, demito-me deste lugar. Um historiador de quinzena, que passa os dias no fundo de um gabinete escuro e solitário, que não vai às touradas, às câmaras, à Rua do Ouvidor, um historiador assim é um puro contador de histórias.

E repare o leitor como a língua portuguesa é engenhosa. Um contador de histórias é justamente o contrário de historiador, não sendo um historiador, afinal de contas, mais do que um contador de histórias. Por que essa diferença? Simples, leitor, nada mais simples. O historiador foi inventado por ti, homem culto, letrado, humanista; o contador de histórias foi inventado pelo povo, que nunca leu Tito Lívio, e entende que contar o que se passou é só fantasiar.⁵

O “historiador de quinzena” era o mesmo folhetinista de que falava José de Alencar. Agora, este folhetinista fica sendo o cronista que escreve naquele mesmo espaço do jornal conhecido como folhetim. O folhetim já era, então, em 1877, conhecido como crônica. E crônica tornou-se em definitivo, com aqueles traços de estilo que se fixariam em nossa literatura e para os quais Machado de Assis imaginou uma gênese e um estatuto, o da conversa fiada:

Não posso dizer positivamente em que ano nasceu a crônica; mas há toda a probabilidade de crer que foi coetânea das primeiras duas vizinhas. Essas

vizinhas, entre o jantar e a merenda, sentaram-se a porta, para debicar os sucessos do dia. Provavelmente começaram a lastimar-se do calor. Uma dizia que não pudera comer ao jantar, outra que tinha a camisa mais ensopada do que as ervas que comera. Passar das ervas às plantações do morador fronteiro, e logo às tropelias amatórias do dito morador, e ao resto, era a coisa mais fácil, natural e possível do mundo. Eis a origem da crônica.⁶

Ainda jovem, Machado de Assis tratara do tema do folhetim (depois crônica) e do folhetinista (depois cronista), com aguda propriedade, ao fazer do jornal o pai (ou a mãe) do folhetim e considerar o folhetinista como um tipo de jornalista: “O folhetim, disse eu em outra parte, e debaixo de outro pseudônimo, o folhetim nasceu do jornal, o folhetinista por consequência do jornalista. Esta íntima afinidade é que desenha as saliências fisionômicas na moderna criação.”⁷

Essa filiação define, ou melhor, ajuda a entender a ambigüidade da nova forma e de sua causa eficiente, cabendo observar que o Machado de 20 anos vê o folhetim como o espaço da futilidade e o folhetinista como um ser predisposto à volubilidade, o mesmo colibri de José de Alencar:

O folhetinista é a fusão admirável do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo. Estes dois elementos, arredados como pólos, heterogêneos como água e fogo, casam-se perfeitamente na organização do novo animal.

Efeito estranho é este, assim produzido pela afinidade assinalada entre o jornalista e o folhetinista.. Daquele cai sobre este a luz séria e vigorosa, a reflexão calma, a observação profunda. Pelo que toca ao devaneio, à leviandade, está tudo encarnado no folhetinista mesmo: o capital próprio.

O folhetinista, na sociedade, ocupa o lugar de colibri na esfera vegetal; salta, esvoaça, brinca, tremula, para e espanja-se sobre todos os caules suculentos, sobre todas as seivas vigorosas. Todo o mundo lhe pertence: até mesmo a política.⁸

Se for assim de fato, o folhetinista (o cronista de hoje) se identifica com um jornalista puxado pelo devaneio e pela volubilidade

ou, caso se prefira, um ser volúvel mantido sob os freios da seriedade reflexiva própria do jornal comprometido com a verdade.

A crônica e um livro de crônicas contemporâneo

São poucas as variantes de definição ou de compreensão da crônica literária depois do que sobre ela escreveram José de Alencar e Machado de Assis. Ninguém põe em dúvida que se trata de uma forma nascida com a imprensa escrita (jornal diário, semanários, revistas) e que foi adquirindo, ao longo do tempo, sua configuração própria: tom de coloquialidade, diversidade temática, variedade discursiva, senso da presença (e da importância) do leitor, tendência ao anticlímax. A crônica constitui, pois, desde o século XIX, um gênero não apenas marcado pela interferência do meio impresso, mas um gênero nascido das entranhas do jornal. Os ensaios e estudos existentes, com maior ou menos ênfase, lembram sempre este vínculo, o qual ajuda a explicar as várias espécies de crônica, pois o jornal abriga, por si mesmo, uma enorme diversidade de formas e formatos, temas e orientações discursivas. Vejamos isto num conjunto de crônicas recentes, publicadas num jornal regional (*Diário da Região*, de São José do Rio Preto, SP), na *Revista Globo Rural* (São Paulo) e em sítios eletrônicos do Brasil (www.diarioweb.com.br; www.alomusica.com.br — Rio de Janeiro) e de Portugal (www.triplov.com) e depois reunidas no livro *Liberdade é azul*.⁹ O autor é Romildo Sant'Anna.

Lendo essas crônicas, seja no jornal ou na revista, seja nos meios de comunicação eletrônicos, a primeira impressão que temos é de que a crônica acontece. Ou seja, parece que cada crônica implica a existência de uma situação fora da linguagem, uma situação sem cujo conhecimento ficamos no ar. Referencialmente perdidos, sem a situação ficamos dependurados no texto. Este só vai adquirir sentido pleno se nos valermos, pela vivência ou pelo conhecimento, da circunstância real que o motivou, que o desencadeou, que o fez enunciar-se.

Pois a crônica nasce de uma situação real: se não se desprende dela, vira reportagem, vira documento, vira historiografia, vira história ou, monumentalmente, História. Caso se desprenda totalmente da situação real, vira poema em prosa, vira até mesmo poema, vira ensaio,

vira conto ou narrativa curta ou, monumentalmente, romance. Sendo assim, perguntará o leitor, quando a crônica vira crônica? Torna-se crônica quando, despreendendo-se da situação real que lhe deu origem, cria outra situação... mas conserva o visgo do real.

Chegamos a pensar que não se pode classificar a crônica como gênero literário, pois tem a aparência de um anti-gênero, uma espécie de ser anárquico no meio da Literatura. Mas também vamos, com o tempo, nos convencendo de outra coisa: de que a crônica contém a potencialidade de muitos gêneros, já que tende a gerar o ensaio informal, o discurso lírico ou poético, o conto de ação e de clima. Diríamos que a crônica pode ser definida (se já não é mesmo) pelo gênero do “quase” (um texto que é quase conto, quase poema, quase ensaio curto, quase reportagem). Talvez seja um belo exercício de liberdade criadora provocado pelas circunstâncias concretas da vida e que demanda do leitor a despreocupação com a literatura, ou melhor, com os sistemas teóricos que nos ficam importunando, mediante artigos e livros herméticos, para enquadrar em modelos aquilo que originalmente é arte ou, como gosta de dizer Romildo Sant’Anna, realidade viva, pulsante. Uma escrita que move a fala viva.

Dissemos que a crônica nasce de uma situação real. Isso é verdadeiro em todas as crônicas, as não-literárias e as literárias. Entretanto há um componente situacional que se precisa destacar como sendo a sua base ou a sua essência: a conversação. A crônica costuma simular a conversação; alguém, o cronista, escreve como se conversasse conosco, escreve como se esperasse, nessa conversa, que lhe respondêssemos ou que, pelo menos, o “ouvíssemos”. De vez em quando os cronistas deixam claro ser sua essa expectativa, própria de quem conversa querendo ser ouvido, querendo ser contestado, querendo ser confirmado ou negado (o que costuma ocorrer por meio de cartas diretas ao cronista ou por meio da coluna de cartas do leitor). Na literatura brasileira, por exemplo, essa relação com o leitor vem explicitada desde José de Alencar e Machado de Assis até Rubem Braga, passando por Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade e chegando até nossos contemporâneos, dentre os quais Luís Fernando Veríssimo, Ignácio Loyola Brandão, Mário Prata e João Ubaldo Ribeiro, Carlos Heitor Cony e Roberto Gomes. O autor de *Liberdade é*

azul faz parte deste elenco de cronistas que fazem do leitor (o leitor de jornal) um ser ativo de suas crônicas.

Está claro que o leitor pode ser um ente virtual. Mas o nosso autor, que também imagina seus leitores (em primeiro lugar os leitores do jornal, da revista ou dos sítios da internet onde se faz presente), costuma nomeá-los (mesmo que não tenha certeza de que será lido pelo indicado). Às vezes a nomeação não vem direta, mas se sutaliza como personagem indeterminada (indeterminada para a quase totalidade dos leitores, mas reconhecível por alguém específico que se vê na crônica, surpreso talvez pela exibição de um fato secreto). Outras vezes a nomeação do leitor se dá por meio do participativo plural “nós”, o que também serve ao cronista para expor sentimentos que supõe – e geralmente são – compartilhados pelos outros.

Esse clima de conversação constitui uma estratégia de discurso do jornal; traz o leitor para o nível do cronista, o que possibilita a este as variadas posturas desse estar em situação de fala: a de simplesmente lembrar o que não se deve ou não se deseja esquecer, as várias histórias reais de vida, da morte e da arte que ocupam boa parte de *Liberdade é azul*. Aí encontramos o autor preocupado com o esquecimento coletivo, o escritor resistente ao “país sem memória”, que nos lembra, a todo instante, do primitivo José Antonio da Silva, da importância de Dinorath do Valle (arte-educadora, cronista, contista, romancista, cineasta), de Daniel Firmino, dos artistas caipiras e de muita gente comum que as circunstâncias crivaram de tragédia, de drama, de comédia e até de farsa.

Mais ainda, o clima de conversação propicia a Romildo Sant’Anna ora tratar com humor sobre insetos e suas fábulas e lendas ou sobre o velho e teimoso automóvel, ora baixar a voz e confessar o prazer da contemplação de homens e natureza, ora elevá-la com calor para exprimir seu constrangimento, sua vergonha pública e sua indignação (que são sentimentos nossos) diante das guerras, das injustiças, da violência, da coisificação humana e da futilização da vida. Nesses momentos seu texto alcança uma condensação e uma intensidade tais que, mesmo prescindindo do verso, se fazem linguagem poética, isto é, tornam som e imagem um só sentido.

Tem-se, pois, que a crônica é, por sua própria natureza, a representação em ato da situação de conversa. Este fato não pode ser

desprezado num mundo em que os valores úteis predominam (quando não dominam) sobre os transcendentais, os sociais, os éticos e os estéticos. Mas a crônica não apenas representa e tenta preservar essa situação de fala viva no próprio discurso que a constitui; ela nasce e se motiva de situações reais. E este é o ponto, diria o professor de anatomia do corpo literário, tal qual Herófilo, no “Conto alexandrino” de Machado de Assis, disse ao seu aluno que propôs a experimentação de dissecar partes de corpos humanos vivos.

A matéria da crônica é o tempo presente. Pode-se aplicar para ela o que afirma Carlos Drummond de Andrade em “Mãos dadas”: ‘O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, a vida presente’. Mesmo quando a crônica, como ocorre em muitas de *Liberdade é azul*, projeta o passado diante de nós (histórias de pessoas como Silva, Vieira e Vieirinha, João Pinguinha, histórias de gentes como os índios e os negros e os presos de Carandiru, histórias de instituições como os cinemas das cidadezinhas do interior, museus, galerias de arte e prisões), o passado não se faz presente como documento seco, inerte, mas como força no presente, como necessidade do presente.

Uma necessidade presente é lembrar o passado. O autor afirma e repete com insistência que há um passado presente, um passado latejante por meio da arte: diz-nos que os que morreram ainda participam de nossa vida com suas canções ou suas peças de música instrumental (Tom Jobim, Astor Piazzolla, Pablo Casals, Vieira e Vieirinha, Tião Carreiro), com sua poesia (João Cabral de Melo Neto, Pablo Neruda, Jorge Luis Borges, Fernando Pessoa), com sua pintura (José Antonio da Silva, Pablo Picasso, Portinari), com seus filmes (Glauber Rocha, Alfredo Hitchcock), com sua ação pessoal para promover a arte e o convívio comunitário em esferas menos chãs (Roberto Sousa, Nelson Castro) e com a experiência quase intransferível, mas exemplar, de alguns desconhecidos. Trata-se de pessoas – vale insistir – de pessoas, que marcaram a vida do cronista.

Nesses textos Romildo Sant’Anna se aproxima do documentário, ou melhor, reaviva o documental, tornando concreta a tendência moderna de resgatar o cotidiano esquecido por aquela que se consagrou como ciência dos acontecimentos humanos, a História. O que livra essas crônicas de serem documentos objetivos e frios é a escrita tensa

de um instrumento encordado que tine sob a pressão dos sentimentos. Deste modo, a história do dia-a-dia se anima por aquela esfera da existência – a emocional – que, embora seja tão decisiva na vida de cada um e, portanto, de todos, tende a ser anulada pelos estereótipos das totalidades, das objetividades, das neutralidades científicas. O nosso autor, assim como outros cronistas já fizeram e fazem, quer nos lembrar que a cotidianidade constitui o chão da História magna, e que sem o miúdo não há o graúdo. Talvez por isso, e por crer que a tarefa civilizadora maior do ser humano seja valer-se da possibilidade que o homem tem de aperfeiçoar-se constantemente, Romildo Sant’Anna gosta de voltar os sentidos de sua escritura para os acontecimentos de nosso tempo.

Aqui ele surpreende o pedinte de esmola com suas solertes estratégias de convencimento; mais adiante flagra a esperada multa que uma oração à Virgem Maria impede que se execute; noutra parte, acompanha o velho e ilustre professor que passeia silencioso, devagar e incógnito; em alguma cidade – será preciso dizer que é Rio Preto, sua circunscrição civil imediata? – divisa o contraste irônico dos espetáculos, o subsidiado pelo poder público e o vendido pelo mercado; nalgum canto nos mostra o escritor mal conhecido, o pintor rústico com suas criações enraizadas na terra mais fecunda; de um livro ou de ter ouvido contar, recolhe as esquisitices do astro intocável da Bossa Nova, que se parece com todos nós. E mostra gente a viver: a viver seus dramas, suas angústias, seus amores e, de um modo que raramente se consegue perceber em outros cronistas, viver a opção existencial que deixa escapar o melhor caminho. Para este cronista, pode haver na vida de cada um de nós vazios que se estabelecem definitivamente ou em virtude da franqueza do destino, ou por um equívoco de leitura do mundo ou das circunstâncias, ou por uma deliberada submissão a forças de coerção social e natural.

Muita vez a matéria de suas crônicas torna-se a própria linguagem. Palavras, expressões idiomáticas, frases, a nossa língua portuguesa, a fala do povo, poemas, crônicas, novelas e romances, canções e modas, quadros e desenhos, filmes e espetáculos; a linguagem, enfim, com seus códigos vários, cuja força atravessa todos os textos, passa a ser o foco central. Não à maneira dos especialistas acadêmicos – ironizados, aliás, com frequência – mas à maneira de

quem escreve para ser entendido, na plenitude da própria linguagem enquanto ato comunicativo. No centro dessa preocupação temática está o amor à língua e uma apurada consciência dos significados que cada palavra suporta e irradia desde seu núcleo constitutivo; por conseguinte, consciência crítica, que se foi formando ao longo do tempo, pelo convívio empenhado com a literatura e as artes.

Se tomarmos essa consciência crítica e esse amor cultivado da língua e os somarmos ao conhecimento dos limites e das virtudes do linguajar cotidiano e ao trato jornalístico, chegaremos a compreender bem a legibilidade fluída e fluente das crônicas que compõem o livro. São textos movidos pela memória crítico-estética e pela experiência da criação artística. Ambos os motores fazem as crônicas, com o visgo da realidade, se desprenderem para os vãos da ficção e da poesia, fazendo-se imagem e ritmo.

Estas observações obrigam a que se destaquem alguns textos dignos das mais rigorosas antologias de crônicas literárias. A transformação da memória em recordação e do fato em devaneio fazem nos ler pequenos contos de clima que lembram Tchekov e uma certa linha de Dalton Trevisan, quando não o disfarce duplo de Borges, quer dizer, Cervantes. São narrativas curtas cujo enredo se tece sorrateiro e imperceptível na cabeça do leitor: “Num campo de flores”, “Pensando em ti”, “Hora fantástica”, “Eleanor Rigby no solo”, “Audaz navegante”, “A casa dos três mundos”, “Homem-Aranha”, “Outras histórias de amor”. Há também as crônicas de musicalidade difusa mas impregnante, que fazem dos acontecimentos uma pauta para as palavras murmurarem a melodia sonhadora da contemplação ou proporem o canto coral de protesto contra a guerra, a espoliação e a miséria. Nestas se faz sentir o movimento do ritmo, inclusive o do verso medido, em todas os níveis da forma lingüística de expressão e de conteúdo. Momento altos dessa densidade poética: “Liberdade é azul”, “A flor que enfeita a morte”, “A morte de Golias”, “Os que vão morrer o saúdam”, “Mascando chicletes”, “Três pablos e a mesma guerra”.

Liberdade é azul, como livro de crônicas, nos conduz a outro território: o do prestígio sócio-literário. Dizem alguns críticos e teóricos que o livro não suporta as crônicas: com outras palavras, que o lugar das crônicas (quem sabe o lugar de que não devam sair) é o jornal

diário (e, agora, sítios da *internet*) ou, quando muito, as revistas semanais e mensais. Mas as crônicas, que na *internet* e no jornal têm-se tornado espaços prazerosos de leitura e substantivos de interlocução humana, vão-se preservando nos livros de contistas, de romancistas, de poetas e ... de cronistas. Nesse sentido confrontam e contradizem a crítica que as minimiza e as elucubrações teóricas que as fixam nas soleiras da Casa da Literatura. Vêm demonstrando, com o correr do tempo, sua importância, no mínimo documental, para a compressão do tempo humano. Têm que ter lugar nos livros e, como se observa em *Liberdade é azul*, tornam-se livro. E não é porque o livro, por ser livro, se sua dignidade e lhes confira uma nobreza artística que elas não possam ter fora dele; mas sim, e inversamente, porque transcendem os limites das situações efêmeras e, como modo privilegiado de comunicação, tornam-se linguagem humamente eficaz, dando ao livro a pulsação da arte que o livra de ser mero objeto. E assim acontece, hoje, a crônica, filha legítima (ou bisneta, ou tataraneta) do folhetim antigo.

O folhetim e o romance-folhetim

O folhetim antigo, enquanto espaço de jornal, não abrigava, porém, apenas a crônica. Era o lugar de vários assuntos e formas, cuja natureza versátil e volátil foi objeto de um estudo *fundamental*, ao qual remeto o leitor interessado: “Voláteis e versáteis, *de variedades e folhetins se fez a crônica.*”¹⁰ Com graça e leveza, combinando humor e ironia fina, com observações agudas e informações preciosas, a autora, Marlyse Meyer, traça um roteiro da evolução do folhetim, que começa enquanto “espaço vale-tudo”, até à sua diversificação, ou melhor, às suas diferentes especializações, dentre as quais a crônica e o “filé mignon do jornal”, o romance-folhetim. Cito um trecho do artigo que resume o início dessa trajetória:

Aquele espaço vale-tudo [*le feuilletton*] suscita todas as formas e modalidade de diversão escrita: nele se contam piadas, se fala de crimes e monstros, se propõem charadas, se oferecem receitas de cozinha ou de beleza; aberto às novidades, nele se criticam as últimas peças, os livros recém saídos, o esboço do Caderno B, em suma. E, numa época em que a ficção está na crista da

onda, é o espaço onde se pode treinar a narrativa, onde se aceitam mestres ou noviços no gênero, curtas ou menos curtas – adota-se a moda inglesa de publicação em série se houver mais texto e menos coluna. Título geral desse pot-pourri de assuntos (Martins Pena falara em *sarrabulho litero-jornalístico*): *Variétés*, ou *Mélanges*, ou *Feuilleton*. Mas este último, repita-se, era antes um termo genérico, designando essencialmente o espaço na geografia do jornal e seu espírito. Com o tempo, o apelativo abrangente passa a se diferenciar, alguns conteúdos se rotinizam, e o espaço do folhetim oferece abrigo semanal a cada espécie: é o *feuilleton dramatique* (crítica de teatro), *littéraire* (resenha de livros), *variétés*, e “cosi via”. As mesmas rubricas com as mesmas funções e a mesma liberdade existem não só nos jornais diários, mas se estendem às revistas periódicas. Com o barateamento da ilustração – o qual, entre outras inovações técnicas na tipografia marca a época romântica —, vão surgir e se multiplicar folhas que são extensões da vocação recreativa do folhetim, com o mesmo esquema básico, amplamente ilustradas. São os tipo *Magasin Pittoresque*, *Musée des Familles*, etc., e os muito populares *magazines* ingleses.¹¹

Marlyse Meyer mostra como nesta secção dos jornais começa a proliferar a “ficção em fatias”, até que a receita do “continua amanhã” se consolida, dando início à modalidade do folhetim-romance. Cito o trecho em que a autora, simpatizada com o novo gênero, expõe com finura e sem espantado preconceito o surgimento desta literatura de massa promovida pela imprensa escrita, tornada já uma indústria:

Brotou assim de puras necessidades jornalísticas, uma nova forma de ficção, um gênero novo de romance: o indigitado, nefando, perigoso, o muito amado, o indispensável folhetim folhetinesco de Eugène Sue, Alexandre Dumas Pai, Soulié, Paul Feval, Ponson du Terrail, Montepin, em outras terras Perez Escrih, etc. etc. O romance rocambolesco, em suma, para lembrar o nome de uma de suas mais ilustres criaturas, com toda a carga pejorativa amarrada à coisa, e, por extensão, à palavra. Mas isso não assusta os jornais, qualquer que seja sua cor política: aderem todos à novidade que pode, quando agrada, provocar uma explosão de assinaturas; numa verdadeira guerra, disputam a preço de ouro os melhores folhetinistas.¹²

Marlyse Meyer descreve e esclarece muito bem que nem todos os romances publicados no espaço folhetim eram romances folhetins.

Estes apresentavam algumas características, determinadas – assim parece – pelas expectativas dos leitores cujas necessidades de divertimento, sonho e reconhecimento, os jornais buscavam atender. Marlyse não cataloga essas características, mas as vai disseminando ao longo de seu trabalho: a seriação, o espichamento, a ressurreição, o corte, o suspense, as redundâncias (aspectos por assim dizer técnico-formais) e os tipos fortes de fácil identificação, os sentimentos opostos, as relações de conflito como as de amor e ódio, de pureza e de perversão (aspectos temáticos). Valendo-nos de Antônio Cândido e de outros autores, vejamos como seria a estrutura da ficção folhetinesca, filha do jornal.

Antes de tudo, na ficção folhetinesca, a peripécia domina sobre as personagens e suas circunstâncias sócio-espaciais. Desse domínio por assim dizer absoluto, derivam as outras características relativas à ação. Consiste, então, a peripécia, de um acontecimento que se abate sobre as personagens como uma espécie de fado que governará implacavelmente suas vidas e que elas lutam por vencer ou superar, às vezes inutilmente, às vezes com sucesso. Por isso, os fatos que ocorrem tendem a subordinar-se aos lances do azar, a algo superior e incomum numa velocidade espantosa e incontrolável, chegando à beira do inverossímil ou trespassando-se por este. Esta subordinação explica dois aspectos da estrutura: a sua seriação com as possibilidades de prolongamento “ad infinitum” e, por parte do leitor, com reflexos no discurso narrativo, a expectativa do desfecho ou, contraditoriamente, a expectativa do adiamento do desfecho, que deve ser posto sempre mais à frente. Dentre as técnicas utilizadas para alimentar essas expectativas ou adiar sua satisfação, estão o suspense (ou, conforme nos ensinam os manuais de retórica literária, a suspensão) e o corte do fluxo narrativo, bem como a digressão.

Ao contrário do que se poderia imaginar, a digressão mostra a relevância da peripécia e a acentua. Trata-se da inserção ou intercalação de histórias secundárias, retrospectivas ou simultâneas, que retardam a narrativa e intensificam a expectativa em relação à peripécia. Tecnicamente esticam o texto (e a leitura) e não custa lembrar que constituem o embrião dos núcleos temáticos paralelos das novelas de televisão contemporâneas. O suspense e o corte do fluxo narrativo foram, sem dúvida, mais eficientes quando a ficção folhetinesca se fazia pelo jornal, tendo quase uma função comercial

(levava o leitor a comprar outro número ou a manter-se como assinante). Em todo caso, tinham a dupla serventia de nexos narrativos e de manutenção da tensão do discurso.

A tirania da peripécia define os caracteres, que são tipos de fácil identificação. As personagens são planas ou (segundo uma nomenclatura que Antonio Cândido aplica a algumas personagens alencarianas) inteiriças, imutáveis do começo ao fim da narrativa. Essas personagens planas quase sempre se dispõem por meio de simetrias em pares (protagonista (herói) e o antagonista (o vilão), o denodado e o covarde, o bondoso e o maldoso, o benigno e o maligno, o generoso e o perverso, o mocinho e a mocinha) ou em trios (o malfeitor, a vítima e o salvador; o traidor, o traído e o vingador; o mandante, o executor e o objeto). Essas simetrias propiciam que o leitor assimile com facilidade as intrigas que tematizam os conteúdos e possibilitam a defesa de valores que a tradição e a vida quotidiana consagraram como guias autênticos de sua conduta social: o amor, a fidelidade, a honra pessoal ou familiar, a generosidade, a honestidade, o destemor, a justiça, etc. Costuma-se simplificar esse conjunto de temas e valores, com seus opostos, como a luta do bem e do mal. No folhetim, a vitória será sempre dos que encarnam o bem que inclusive se identifica com a verdade.

Por último, uma característica própria da narrativa folhetesca era a narração em terceira pessoa, uma terceira pessoa intrusa que não se acanhava de intrometer-se com explicações e, como é próprio da imprensa escrita, com o apelo à interlocução; essa tentativa, inútil na prática mas convincente como retórica, trazia o leitor para dentro do discurso a fim de esclarecer, de dirigir a atenção, de tirar dúvidas possíveis e, nos casos extremos, de atender aos pedidos de mudança do fio da história, de correção de rumos, de “ressurreições”, de prolongamentos. É bem provável que essa vontade de interlocução seja causa do esgarçamento da estrutura narrativa que se observa, por exemplo, em *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antonio de Almeida, um tanto distante dos esquemas de entretenimento próprios do folhetim.

Todos os primeiros romances brasileiros trazem as marcas do folhetim. Estas marcas dominam, por exemplo, nos textos de Teixeira e Sousa: *O filho do pescador* (1843), *Tardes de um pintor* (1847), *A providência* (1854), *As fatalidades de dois jovens* (1856), *Maria ou A*

menina roubada (1859). Embora se contrabalancem com a tendência ao documento de nossos costumes e ambientes, estão visíveis também em muitos romances de Joaquim Manuel de Macedo, especialmente *A moreninha* (1844), *O moço loiro* (1845), *Os dois amores* (1848), *O forasteiro* (1855) e *O culto do dever* (1865). Podemos notá-las no José de Alencar dos mocinhos e das mocinhas, das meninas virginais e dos heróis impolutos, bem como no Bernardo Guimarães de *A escrava Isaura* e *O seminarista*. Mas é também em José de Alencar que verificamos estarem, os recursos folhetinescos, assimilados pelo romance e já incorporados em outro nível de qualidade, de modo que, ao lê-lo, esquecemos do meio, a imprensa escrita, que lhe deu origem.

Cabe lembrar ainda que, em plena vigência do Realismo-Naturalismo e prosseguindo pelo século XX, a estruturação das narrativas de ficção segundo os moldes folhetinescos continua a se fazer presente. Lembrem-se Aluísio de Azevedo (*Girândola de amores* e *A Condessa Vésper*) ou o praticamente desconhecido Benjamim Constallat, sucesso de vendas em seu tempo, e toda a literatura paralela dos *pocket-books* e das narrativas-rosa. Precisa-se lembrar aqui o romance *Salomé* (1940) de Menotti Del Picchia, com seu sucesso de vendas?

Quase todos os grandes escritores brasileiros do século XIX foram jornalistas ou escreveram para jornal. Não se pode descartar a hipótese de que a experiência tenha revertido em modos de narrar literário “contaminados” pela imprensa, assim como o inverso tenha sido verdadeiro. E aqui entra o elemento estranho: a consciência crítica da diferença dos discursos. Como o romance burguês, portanto o romance, pura e simplesmente, assimilou, no século XIX, técnicas de narrar do jornalismo, pouco sentimos hoje as diferenças, a menos que alguém, sob a máscara de um narrador ou fazendo-se valer como autor implícito, escancare os procedimentos. Creio que esse desvelamento das artimanhas do jornal, muito claro em alguns autores do século XX, teve sua primeira aparição – e de modo crítico – em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis.

O cinema e um roteiro.

O mesmo fenômeno de assimilação observa-se a partir do nascimento e da evolução do cinema. A ninguém estranha que a literatura do começo do século XX tenha-se apropriado de técnicas cinematográficas. Na ficção brasileira modernista, em seu momento mais combativo (1920-1930), torna-se freqüente o uso da montagem paralela e alternada, da montagem expressiva e ideológica, do choque das imagens, dos planos aproximados e dos planos gerais, o que pode ser exemplificado com *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte-Grande*, de Oswald de Andrade, com *O estrangeiro* e *O Esperado*, de Plínio Salgado, e com alguns contos de Antônio de Alcântara Machado. Deste último, o documentário *Pathé baby* (1926) é o mais abertamente cinematográfico e também o mais “multimidiático” texto modernista, com chamadas publicitárias e com ilustrações que integram o corpo narrativo.

Entretanto, esta assimilação, pela literatura, dos códigos próprios da linguagem cinematográfica, deve ser tratada com cuidado. Não se pode esquecer que o cinema, por meio de seus inventores e mestres, desenvolveu-se e cresceu muito às expensas da literatura e de seus procedimentos, de modo que, muitas das técnicas que hoje atribuímos como próprias do cinema foram traduções de técnicas literárias; e que, no começo do século XX, o cinema não era o mesmo que o de hoje, com toda a perfeição ilusionista que conhecemos. Por outro lado não custa aceitar que haja uma analogia entre a composição por fragmentos que caracteriza o par constituído por *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*, e, parcialmente, as obras dos autores já citados, e a sintaxe cinematográfica perceptível nas montagem alternadas e paralelas, ensaiadas na Europa e nos Estados Unidos, desde a segunda década do século XX. A composição da narrativa em blocos ou em cenas lembra bastante a descontinuidade de seqüência e de cenas dos primeiros filmes registrados pela história do cinema. Esta semelhança permitiu a Haroldo de Campos a seguinte afirmação:

Uma vez que a idéia de uma técnica cinematográfica envolve necessariamente a de montagem de fragmentos, a prosa experimental do Oswald dos anos 20, com a sua sistemática ruptura do discursivo, com a sua estrutura fraseológica

sincopada e facetada em planos díspares, que se cortam e se confrontam, se interpenetram e se desdobram, não numa seqüência linear, mas como partes móveis de um grande ideograma crítico-satírico do estado social e mental de São Paulo nas primeiras décadas do século, esta prosa participa intimamente da sintaxe analógica do cinema, pelo menos de um cinema entendido à maneira eisensteiniana.¹³

Alfredo Bosi vai pela mesma via ao escrever:

O estilo das *Memórias Sentimentais* é a prosa que poderia seguir a poesia da *Paulicéia Desvairada* de Mário e Andrade: a “*immaginazione senza fili*”, o telegrafismo das rupturas sintáticas, do simultaneísmo, da sincronia, das “ordens do subconsciente”, dos neologismos copiosos. A composição mesma do romance é revolucionária: são capítulos-istantes, capítulos-relâmpagos, capítulos-sensações. O que importava ao Oswald leitor dos futuristas e profundamente afetado pela técnica do cinema era a colagem rápida de signos, os processos diretos, “sem comparações de apoio”, como diria, no mesmo ano de *Miramar*, pelo Manifesto da Poesia Pau Brasil.¹⁴

Entretanto, apesar da famosa congenialidade de nosso modernismo literário, acreditamos que a utilização da linguagem cinematográfica como operador discursivo da ficção literária não se dava ainda com consciência construtiva, ou seja, como deliberada vontade estilística ou artística, consciência construtiva que se pode comprovar, no caso de Oswald de Andrade, em relação a outros códigos, por exemplo, o do jornal, o da telegrafia e o da pintura cubo-futurista.

Consciência construtiva de uso do cinema, mesclado com outras linguagens – inclusive a da publicidade – e suas técnicas expressivas, só encontraremos, salvo engano e mais à frente, nos textos do “cosmopolita” e tão brasileiroamente cosmopolita José Geraldo Vieira (1897-1977), no meu entender o primeiro escritor multimídia de nossa literatura e que está por merecer, neste sentido, um estudo à parte: *A túnica e os dados* (1947), *A ladeira da memória* (1950), *O albatroz* (1952), *Terreno baldio* (1961) e *Paralelo 16: Brasília* (1966). Foi no meio tempo das tentativas de José Geraldo Vieira de revolucionar o romance brasileiro, que surgiu “*Cara-de-bronze*”, conto de João Guimarães Rosa, uma das sete narrativas de *Corpo de baile* (1956) que,

depois do desmembramento, faz parte do livro *No Urubuquãquã, no Pinhém*.¹⁵ Lendo-se “o conto”, que experimenta os códigos da encenação teatral, das citações em rodapé, da moda de viola, da narrativa medieval e mítica, não se tem dúvidas de que o cinema foi aproveitado de maneira deliberada e de um modo artisticamente motivado.

O argumento da narrativa (que comporta vários níveis de significação) pode resumir-se à fórmula da busca: um cavaleiro (o vaqueiro Grivo), a mando de seu senhor (o Velho ou Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho) sai em busca de algo ou de alguém (o absoluto, a palavra, a mulher (também a totalidade que une o bem, a verdade e a beleza), ou a revelação de um suposto crime. O vaqueiro retorna com o objeto de sua busca, revelando-o, em quarto fechado, ao seu senhor. Enquanto ele faz a revelação, os vaqueiros, na cobertura dos carros, procuram saber a natureza da tarefa do Grivo e o resultado delas. Assim como nós, os leitores, acabam eles por ficar nas incertezas.

Um pouco antes da metade material da narrativa, quando o narrador a suspende para uma digressão reflexiva que é também metalinguagem, o cinema comparece sob a forma de um roteiro técnico ou “ROTEIRO”, com as duas conhecidas colunas: do lado esquerdo das páginas os indicadores dos elementos visuais (planos, enquadramentos, angulações, movimentos de personagens e de câmera), e do lado direito, os elementos estético-sonoros (som da viola e da moda, falas das personagens, música-de-fundo), conforme se pode visualizar com a transcrição da página inicial:

Roteiro

Interior – Na cobertura – Alta manhã

Quadros de filmagem:
Quadros de montagem:
Metragem:
Minutagem:

1 G.P.G. Int. Coberta.

Entrada dos vaqueiros. Curto prazo de saudações ad libitum, os chegados despindo suas croças – bem trançadas, trespassadas

adiante e reforçadas por um ca-
beção ou “sobrepeliz” sobre os
ombros, também de palha de
buriti.....

Inhó Ti entra no plano, de costas
Inhó Ti saúda os vaqueiros re-
cém-vindos.....

Som: O violeiro estará to-
cando uma mazorca.

Som: o fim da mazorca.

Som: Touros, de curral para
curral, arruam o berro tos-
sido, de **u-hu-hã**, de desafio.
(O touro involuntario, que
tem o movimento mau das
tempestades.)

2 P. A. Int. Coberta.

O vaqueiro Mainarte guarda na
orelha o cigarro apagado. Apon-
ta, na direção da varanda, e faz
menção de sair.....

O vaqueiro Mainarte: Pedir
a ele pra cantar cantigas
de olêolá, uma cantiga de
se fechar os olhos...¹⁶

Desvia-se dessa disposição uma cantiga de vaqueiros.

Depois desse roteiro técnico, o narrador faz a referida pausa (como se interrompesse a projeção de um filme já devidamente montado de acordo com o roteiro que acabara de tornar explícito), para explicar que o conto contém uma “Estória custosa [de se ler ou de se entender?], que não tem nome; dessarte, destarte. Será que nem o bicho larvim, que já está comendo da fruta, e perfura a fruta indo para seu centro. Mas, como na adivinha – só se pode entrar no mato é até ao meio dele.”¹⁷

Nossa primeira impressão, quando nos deparamos com este roteiro incrustado um pouco antes do meio do conto, acaba sendo

a de estarmos diante de mais um virtuosismo. Além de haver usado, até este momento, dos registros normais da narrativa, o autor implícito havia passado pela moda de viola, pelas rubricas da encenação teatral, pela nota de rodapé indiciada por asterisco, pela entoação litânica. Depois do roteiro, deixará para trás a ladainha, e continuará com as outras modalidades de registro, mediante a introdução de um narrador interno cuja voz é cortada pelas das outras personagens.

Tantas formas de expressão, incluindo a mais moderna, a do cinema, casam-se com a busca empreendida por Grivo e outros vaqueiros, antes da definição de quem será o escolhido por Cara-de-Bronze a fim de realizar a outra busca, a busca maior. Grivo é quem passa por todas as provas da melhor palavra, a palavra essencial, a intuição, num ambiente meio pré-socrático, da unidade no meio da diversidade. Enfim, Grivo foi escolhido porque foi melhor poeta, ou seja, foi o mais filósofo, pois, segundo o vaqueiro Tadeu, “Cara de bronze” queria “era que se achasse para ele o quem das coisas!¹⁸. Ora, esta busca, que constitui o empenho central da Metafísica, exige – segundo nos sugere o autor – o exercício de várias linguagens, da mais tecnológica (o cinema), científica e filosófica (as notas de rodapé contém denominações da Botânica e da Zoologia, além de citações de poetas como Dante e Goethe, de filósofos como Platão, de estudos de folclore e de livros religiosos), até a mais rudimentar, que é a fala dos vaqueiros, fala que domina soberana.

Cinema e outros meios: permanência da literatura

As experimentações de José Geraldo Vieira e de João Guimarães Rosa mostram que a prosa de ficção brasileira toma duas direções inventivas, ambas presentes nos dois autores: uma se cinge ao universo da literatura e a seu código de base, ou seja a linguagem verbal; outra acolhe outros códigos, artísticos como os do arabesco e do desenho, do cinema e do teatro, da arquitetura e da fotografia, ou não artísticos como os da formulação geométrica ou matemática, do jornalismo e da publicidade, da televisão e do rádio etc.

Embora as experimentações de segundo tipo pudessem ser notadas antes, intensificaram-se na década de 1970, quase forçando o florescimento de estudos de intertextualidade menos restritos às citações, às estilizações, às paródias, às paráfrases e aos diálogos entre obras de diferentes literaturas e épocas diferentes. Com raras exceções, os experimentos, geralmente múltiplos numa mesma obra, nos reportam ao cinema ou à técnica cinematográfica, mas também a outros meios como o jornal, as histórias em quadrinhos, o rádio-jornalismo, a televisão.

Que obras poderíamos considerar, hoje, como referências para que verificássemos o diálogo inclusivo com os vários códigos dos meios de comunicação de massa? Ou, com outras palavras, em que obras adquirem relevo construtivo ou expressivo os códigos, as técnicas e os procedimentos típicos da *mídia* e seus produtos? Deve haver muitas, mesmo depois que a febre dessas experiências baixou. Aponto aqui algumas que, sem se identificar com o rigor cerebral e construtivo de *Nove, novena* e de *Avalovara*, de Osman Lins (alguém que apostou na representação do caos submetido a uma ordem), parecem representar a realidade fragmentada do eu e a multiplicidade simultânea das mensagens que nos chegam por diferentes vias e sinais.

A primeira dessas obras foi *Zero*, de Ignácio Loyola Brandão. Já pronta em 1969 e publicada em 1974, em tradução italiana, primeiro, e depois em sua forma original, mobiliza desenhos geométricos, gráficos, cardápios, signos hieroglíficos, ideogramas, letras de música popular, códigos de histórias em quadrinhos, carimbos, relatórios, questionários, a dupla coluna jornalística, as técnicas cinematográficas de montagem (ora narrativa, ora ideológica, ora rítmica), a reportagem e a narrativa de mocinha (M. Delly).

Outra – uma pequena obra-prima de experimentação literária – é de 1977. Trata-se de um conto de Dinorath do Valle, intitulado “Classificados”, publicado num jornal, o *Dia e Noite*, em São José do Rio Preto (20/02/1977), composto em forma de recorte e caixas de classificados e notas necrológicas, entremeadas com conhecidíssimas orações populares (Oração Jesus de Praga, Oração das 13 Almas Benditas, Oração ao Divino Espírito Santo). A mesma Dinorath do Valle publicaria, em 1980, a novela (na falta de melhor classificação) *Enigmalião*, em que se fazem presentes os desenhos de Voltolino, as

vinhetas, as fichas, as referências aos quadrinhos e uma enormidade de citações de distinta natureza. Mesmo na obra mais prestigiada e conhecida desta quase desconhecida escritora, o premiado (Casa de las Américas) *Pau Brasil* (1982), encontraremos os resumos de filmes, extraídos de folhetos semanais publicados por redes de televisão, resumos que ocupam posições estratégicas na por assim dizer economia semântica do romance.

Por esse período saíram algumas narrativas desprezíveis que combinavam quadrinhos e literatura de entretenimento com algum pendor didático ou educativo. Por exemplo, *O último tiro* de Dagomir Marquês e *Seqüestrado!*, de Márcia Kupster e André Toral. Quadrinhos e ficção literária também são os ingredientes da novela folhetinesca, *Pega pra kapput* (1978), de Josué Guimarães, Moacyr Scliar, Luis Fernando Veríssimo e Edgar Vasques. Parece, porém, que essas obras buscam responder ao esforço comercial das editoras em promover o gosto pela leitura, isto é, em se tornarem atraentes aos jovens e os iniciarem ou prepararem para obras mais complexas.

No começo do século XXI, outra ficção folhetinesca, com orientação diferente da que se observa nos textos anteriormente citados, se vale do cinema não só enquanto referência ao modo de produção e aproveitamento de estereótipos, mas também como técnica de ligação entre os capítulos e alusões à filmagem e à montagem. Trata-se de *Jesus Kid* (2004), de Lourenço Mutarelli.

Outras obras dentro desta linha de inclusão midiática, e que merecem menção, pertencem a Uilson Pereira: *Outra Inquisição* (1982), *Nonadas* (1983), *A Implosão do confessor* (1984), *Ruidurbano: entrevistas* (1992), *Ruidurbano: uma antologia* e *A educação pelo fragmento* (1996). Uilson Pereira foi um de nossos melhores especuladores do caos, um mestre da colagem que conseguiu montar com humor e às vezes com sarcasmo a melhor sátira concreta ao mundo das comunicações e da multiplicidade das linguagens.

Por fim, uma referência obrigatória: Valêncio Xavier. Tem sido ele, desde *O mez da gripe*, em 1981, até *Minha mãe morrendo e o Menino mentido* (2001), o mais persistente e obstinado manipulador de formas e de técnicas que, de origem diversa (jornais, revistas, cartões postais, fotografia, cinema, riscos, rabiscos, desenhos, quadrinhos,

poesia erudita, poesia popular, etc.), combinam-se, em equilíbrio instável e relativo, na composição do texto, ou se subordinam à linguagem verbal, visando à construção de narrativas que solicitam a intervenção do leitor. Talvez seja Valêncio Xavier o melhor exemplo de criador de obra aberta em movimento dentro da literatura (literatura?) brasileira recente. Além disso, é o caso mais evidente de como a múltipla experiência profissional (publicitário, diretor de TV, jornalista, diretor e roteirista cinematográfico) deixou de decantar-se em exclusiva experiência literária.

Notas

¹ Candido (1964, p. 109-146).

² Bosi (1970), p. 94.

³ Idem, p. 40

⁴ Machado de Assis (1983, p. 395).

⁵ Idem, p. 403

⁶ Idem, p. 968

⁷ Idem, p. 968

⁸ Romildo Sant'Anna: *Liberdade é azul: crônicas da vida da morte e da arte*, 2003. Reproduzo nesta e nas próximas páginas, com algumas modificações, o prefácio escrito para este livro, "Vida e arte da crônica".

⁹ Marlyse Meyer: *Voláteis e versáteis, de variedades e folhetins se fez a crônica*. (apud Cândido, *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*, 1992, p. 93-134.

¹⁰ Marlyse Meyer, idem, p. 96-97.

¹¹ Idem, ibidem, p. 98.

¹² Haroldo de Campos: *Miramar na Mira*, p. 39.

¹³ Bosi: *op. cit.*, p. 404.

¹⁴ Guimarães Rosa, *No Urubuquaquá, no Pinbém*, 1965.

¹⁵ "Cara-de-Bronze" – *No Urubuquaquá, no Pinbém*, p. 92.

¹⁶ Idem, ibidem, p. 967-977.

¹⁷ Idem, ibidem, p. 101.

Bibliografia

ABREU, Caio Fernando. *Onde andarás Dulce Veiga?* São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
ALENCAR, José de. *Ao correr da pena*. 3. ed. São Paulo: Melhoramentos, [s/d]

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.
- ANDRADE, Oswald. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra Completa* (vol. III). Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Zerol Romance pré-histórico*. 7. ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1980.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 2. ed. revista. São Paulo: Livraria Martins, 1964.
- CAMPOS, Haroldo de. *Miramar na Mira*. In: ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964, p. 9-44.
- GUMARÃES, J. et al. *Pega pra Kaputt*. 3. ed. Porto Alegre: L & PM, 1981.
- KUPSTAS, Márcia; TORAL, André. *Seqüestrado*. São Paulo: Brasiliense [s/d]
- LINS, Osman. *Avalovara*. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- MACHADO, Antonio de Alcântara. *Pathé-baby*. Edição fac-similar. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado. 1983.
- _____. *Novelas paulistanas*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.
- MARQUEZI, Dagomir. *O último tiro*. São Paulo: Brasiliense, [s/d]
- MEYER, Marlyse. *Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a chronica*. In CANDIDO, Antonio et. al. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992, p. 93-133.
- MUTARELLI, Lourenço. *Jesus Kid*. São Paulo: Devir, 2004.
- PEREIRA, Uilson. *Outra Inquisição*. São Paulo: Editora do Escritor, 1982.
- _____. *Nonadas*. São Paulo: Editora do Escritor, 1983.
- _____. *A implosão do confessorário*. São Paulo: Editora do Escritor, 1984.
- _____. *Ruidurbano: entre/vistas*. Jardinópolis: Coleção Macondo, 1992.
- _____. *Ruidurbano: uma anatologia*. Jardinópolis: Coleção Macondo, 1993.
- _____. *A educação pelo fragmento*. São Paulo: Editora do Escritor, 1996.
- ROSA, João Guimarães Rosa. *No Urubùquaquá, No Pinhém (Corpo de Baile)*. 3. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1965.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- SANT'ANNA, Romildo. *Liberdade é azul -Crônicas da vida, da morte e da arte*. São Paulo: Arte e Ciência, 2003.
- VALLE, Dinorath do. *Ados—Classificados—Classificados—Classifica*. In *Dia e Noite*. São José do Rio Preto, 20/02/1977.
- _____. *Enigmalião*. São Paulo: Hucitec, 1980.
- _____. *Pau Brasil*. São Paulo: Hucitec, 1980.

XAVIER, Valêncio. *O mez da gripe*. Curitiba: Casa Romário Martins/Fundação Cultural de Curitiba, 1981.

_____. *Maciste no Inferno*. Curitiba: Criar Edições, 1983.

_____. *Minha mãe morrendo e o menino mentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Capítulo II

Interferência da imprensa escrita em Machado de Assis¹

O romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* é reconhecido pela crítica e pela história literária como a narrativa da virada artística de Machado de Assis e, também, como um dos textos inaugurais, no Brasil, do Realismo. Talvez seja, ao lado de *D. Casimiro*, uma das obras mais estudadas de nossa literatura, não porque as ambigüidades dos caracteres façam desdobrar as polêmicas de natureza moral e da virtude social da honra, mas porque faz os focos analítico-interpretativos se multiplicarem sobre a coerência ou incoerência discursiva, sobre os limites entre fantasia e realidade, sobre a impressionante, diversificada e variada relação de intertextualidade com a Bíblia e com os clássicos da antiguidade grega e latina, quanto com Shakespeare, Cervantes e Sterne, afora os modernos em seu tempo, dentre os quais os cronistas contemporâneos franceses.

Trataremos aqui de nos limitar ao experimentalismo formal, dando por estabelecidas e indiscutíveis as dívidas de Machado com Cervantes, quanto aos modos de presentificação e de desdobramento do narrador, e com Sterne, quanto aos modos de assimilação da crônica folhetinesca ou jornalística, enquanto estratégia de narração e de interlocução com o leitor virtual, e quanto à utilização dos recursos tipográficos. Importa-nos, portanto, o rendimento estético das experimentações e não apenas a sua novidade ou o seu caráter inovador em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, mesmo porque algumas delas

já haviam sido feitas pelo próprio Machado muitos anos antes de seu primeiro romance realista.

Assim acontece, por exemplo, em “Miss Dollar” (*Contos Fluminenses*, 1870) com a incorporação do leitor plural e polifacético à narração, até que se identifique a natureza da personagem que dá título à narrativa segundo o jogo de esconde-esconde que parece caçoada do autor implícito ao leitor desprevenido ou, pior ainda, ao leitor sem perspicácia. Citando: “A Miss Dollar do romance não é a menina romântica, nem a mulher robusta, nem a velha literata, nem a brasileira rica. Falha desta vez a proverbial perspicácia dos leitores; Miss Dollar é uma cadelinha galga.”²

O mais grave: o leitor perspicaz é o que provavelmente passara por cima dos anúncios estampados no *Jornal do Commercio* e no *Correio Mercantil*, que referiam o sumiço da cachorrinha e anunciavam uma gratificação para quem a encontrasse.

Esse jogo repete-se na abertura da penúltima parte (Capítulo VI) de “A parasita azul” (*Histórias da Meia Noite*, 1873) entre o autor “que sabe investigar todos os recantos do coração”,³ e o leitor impaciente, que vai sendo corrigido a cada intervenção indevida. A este modo de interlocução, presentes em duas obras românticas, poderíamos acrescentar dois outros procedimentos em *Histórias da Meia Noite*: (1873) o da transposição iconográfica, existente em *Aurora sem Dia*,⁴ um prospecto imaginado pela personagem

GOIVOS E CAMÉLIAS

POR

LUÍS TINOCO

Um volume de 200 páginas 2\$000 rs.

e o da transposição formal do gênero epistolar, que permite a montagem da sucessão narrativa em “Ponto de vista”.⁵ São experimentações que se podem qualificar ainda de rudimentares, se comparadas com as que o próprio Machado de Assis realizou depois de 1880, tanto em seus romances como nos contos, seja por meio da

transposição de gêneros e formas específicas, seja por meio da paródia textual, destacando-se nesse sentido “Teoria do medalhão”, “Na arca – Três capítulos inéditos do Gênesis”, “O Segredo do Bonzo – Capítulo inédito de Fernão Mendes Pinto”, “O anel de Polícrates”, “A sereníssima República (Conferência do Cônego Vargas)”, “Uma visita de Alcibíades,” todos contos de *Papéis Avulsos* (1882); “Trio em Lá Menor e Viver!”, de *Várias Histórias* (1896), “Lágrimas de Xerxes” e “Sermão do Diabo” (*Páginas recolhidas*, 1899), “O melhor remédio” (*Outros Contos*, p. 932-934). Esses experimentos que incorporam e dinamizam outros códigos comunicativos e artísticos, que dialogam com outros textos e outras formas específicas de vários gêneros literários, e mais os que derivam da potenciação interna dos elementos propriamente narrativos, têm seu momento culminante em *Memórias póstumas de Brás Cubas*.⁶

Começaremos, para analisá-los, pela utilização, feita por Machado de Assis, de outros códigos comunicativos, seguindo, para tanto, a ordem de leitura.

Visualização e vazios significantes

Um dos princípios norteadores dos criadores-críticos (Machado de Assis foi um deles) tem sido a visualidade do texto,⁷ não apenas no sentido, apontado por T. S. Eliot, de que a imaginação visual constitui uma das forças operadoras da alta poesia ou da literatura mais densamente significante,⁸ ou, segundo Ezra Pound, enquanto fanopéia,⁹ mas, de um modo mais palpável, enquanto iconização gráfica. Este segundo modo, que na poesia ocidental remonta aos gregos,¹⁰ já houvera sido explorado por Laurence Sterne, fundamentando-se possivelmente na tipografia jornalística do século XVIII, em *The Life and Opinions of Tristram Shandy Gentleman*, com as páginas pretas ou mosqueadas, capítulos em branco ou faltantes, linhas pontilhadas, travessões alongados etc.¹¹ Em *Memórias póstumas*, sua primeira ocorrência se dá no capítulo XXVI (O autor hesita), cujo final transcrevemos:

Bebeu o último gole e café; repotrou-se, e entrou a falar de tudo, do senado, da câmara, da Regência, da restauração, do Evaristo,

de um coche que pretendia comprar, da nossa casa de Matacavalos... Eu deixava-me estar ao canto da mesa, a escrever desvairadamente num pedaço de, papel com uma ponta de lápis; traçava uma palavra, uma frase, um verso, um nariz, um triângulo, e repetia-o muitas vezes, sem ordem, ao acaso, assim:

arma virumque cano
A
arma virumque cano
arma virumque cano
arma virumque
arma virumque cano
virumque

Maquinalmente tudo isto; e, não obstante, havia certa lógica, certa dedução, por exemplo, foi o *virumque* que me fez chegar ao nome do próprio poeta, por causa da primeira sílaba; ia a escrever *virumque*, e sai-me *Virgílio*, então continuei:

Vir
Virgílio Virgílio
Virgílio
Virgílio

Meu pai, um pouco despeitado com aquela indiferença, ergueu-se, veio a mim, lançou os olhos ao papel...

– Virgílio! Exclamou. És tu, meu rapaz; a tua noiva chama-se justamente Virgília.¹²

A cena é conhecida. Brás Cubas, recluso após a morte da mãe, recebe a visita do pai que o pressiona com duas propostas: a da carreira política como deputado e a do casamento com Virgília, que o rapaz ainda desconhece. Aturdido e hesitante, enquanto o pai tagarela sem parar sobre vários assuntos, Brás Cubas, misturando arabesco, desenhos e letras, dispõe, errática e repetidamente, parte do primeiro verso da *Eneida*, até desembocar no nome de seu autor, Virgílio. A iconização que se observa busca ser a representação espacializada do

desnorreamento interior que se cristaliza na aparente desordem da escrita, em que o narrador-autor intui haver um certo ordenamento lógico. De fato, a disposição do trecho latino, combinada com a do nome do pai da latinidade, faz-nos perceber um sutil afinamento para, primeiramente, *virumque*, e, depois, para *Virgílio*. Seria o caso de concluirmos que estamos diante de uma antecipação machadiana da dispersão do verso à Mallarmé ou, com certo grau de ousadia e provocação, de um procedimento construtivo (repetição e combinatória do acaso) que os concretistas imitariam ou inventariam quase setenta anos depois.

A repetição e o desmembramento de metade do primeiro verso da *Eneida* de modo a convergir para o nome de Virgílio, saltando para o de Virgília, imitam, no romance, a dispersão e a repetição que “maquinalmente” Brás Cubas executa sobre um pedaço de papel. Brás Cubas, o narrador, bem como seu pai, interpreta isso como uma coincidência extraordinária, como uma intervenção providencial do acaso. Entretanto, o automatismo de Brás Cubas torna-se experimentação do autor implícito; em outros termos, a experimentação não é, do ponto de vista estético, casual; pelo contrário, constitui um produto da consciência operante. Pergunta decorrente: por que esta sentença virgiliana?

O objeto da busca empreendida pelo herói problemático vem explicitado várias vezes no romance: o prestígio público. Para satisfazer esta sede de nomeada, para gozar este amor da glória, o herói se utiliza de vários meios, que se vão frustrando quando socialmente positivos: a carreira política (desde o primeiro namoro com Virgília), a generosidade hipócrita, a fundação de um jornal e a invenção do emplasto. Em resumo, o anti-herói ético ansiava pela sagração do herói épico. Ainda que suas aventuras não sejam as de um herói fundador, como Enéas (protagonista da epopéia virgiliana), nem sua escrita se possa comparar à do cantor de Enéas, o herói demoníaco, Brás Cubas, pretende-se Enéas e Virgílio. Desse modo o autor implícito, valendo-se do texto virgiliano, ironiza impiedosamente Brás Cubas, que não consegue desprender-se dos dois primeiros pés e meio do verso latino, exatamente os que anunciam o canto, as armas e o varão, sem prosseguir pelas sentenças que evidenciam a peregrinação trabalhosa, pois seria exigir muito de quem colheu “de todas as cousas

a fraseologia, a casca, a ornamentação...”.¹³ Assim sendo, a fragmentação da sentença e sua dispersão pela página parecem, em outro nível, motivar-se pela representação de uma distração psicológica, que já se denominou de “volubilidade”, mas que de fato se move pelo impulso lúdico.

O acaso, que se faz presente no encaminhar-se sutil da repetição e da dispersão para o nome de Virgília, também tem sua justificativa interna, pois se trata de motivo recorrente em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, devidamente relacionado com o motivo da necessidade. Este acaso de se evidenciar o nome pelo jogo “casual” das palavras soma-se a muitos outros: o da intervenção do almocreve (capítulo XXI), a vizinhança de Dona Euzébia e da filha Eugênia (XXV), o encontro desta no cortiço (CLVIII), o reencontro inesperado com Marcela, a descoberta do bibliômano (cap. LXXII), o achado da moeda de ouro, o tropeço no embrulho com dinheiro, a morte de Nhã-loló, e outros mais secundários. Deste modo, o acaso que parece presidir, na diegese narrativa, a repetição e a dispersão da frase no “pedaço de papel”, constitui necessidade (discutida também na diegese e que, em confronto com o acaso, serve para relativizar as certezas do cientificismo do século XIX) da construção da obra, ou seja, da consciência operante e estética do autor implícito.

Na seqüência de leitura, a visualidade se apresenta outra vez, na supressão do título do capítulo LIII (em que a denominação se substitui por pontos) e, extensamente, no capítulo LV (O velho diálogo de Adão e Eva), em que ocupa o espaço de pouco mais de uma página. Consta de rubricas dramáticas que apontam alternadamente os nomes das personagens Brás Cubas e Virgília, cujas falas se ocultam por pontilhados e por sinais de pontuação (pontos, interrogações e exclamações) que nos permitem ora reconhecer as entoações (anti-cadências, cadências, suspensões), ora pressupô-las (semi-cadências e semi-anti-cadências). Ou seja, da fala das personagens, ficamos apenas com a música abstrata, ou seja, a tonalidade sem a letra. Esta apresentação que vela o seu objeto está precedida pela mediação da fantasia do herói, narrada no último parágrafo do capítulo anterior. Sabemos, por isso, que se trava uma conversação imaginada entre pensamentos especulares, enquanto as duas personagens, resistindo ao sono, rolam na cama vadiamente.

Se assim for, o procedimento da visualização constitui um meio de velar a conversa dos amantes enquanto, no domínio da fantasia que intensifica a luxúria, desfrutam do prazer do encontro amoroso. Trata-se, conseqüentemente, da concretização plástica do decoro dramático, próprio do teatro neoclássico, não por meio da remissão aos acontecimentos sucedidos fora do palco, mas, sim, por meio da vaga e sugestiva música das tonalidades, cuja polissemia se alimenta da parte final do capítulo precedente e de todo o capítulo posterior, que lhe servem de moldura. Independentemente, porém, deste vínculo estético, o capítulo permite, pela força mesma da representação icônica, outras leituras mais ousadas e instigantes.¹⁴

Moldura análoga sustenta a iconização que se observa do Capítulo CXXV (“Epitáfio”): o capítulo anterior, “Vá de Intermédio”, prepara-nos para o impacto a ser causado pela transcrição do epitáfio, uma vez que, sem esta preparação, “padeceria o leitor um forte abalo, assaz danoso ao efeito do livro”;¹⁵ o capítulo posterior, “Desconsolação”, supre a nossa curiosidade sobre as circunstâncias da morte da jovem Nhá-loló (a moléstia da febre amarela, “a morte, o desespero da família, o enterro”) que não se narra, apenas se mostra, sem deixar de ser a síntese do que aconteceu (*morta aos dezenove anos de idade*), daquilo que está e é (*Aqui jaz*) e do que se deseja e pede no futuro (*orai por ela*). Estamos diante de uma linguagem condensada que sobrepõe narração e descrição, economia de meios e surpresa, frieza aguda e alta temperatura estética, visualidade e silêncio significantes. Citando, ou melhor, copiando:

CAPÍTULO CXXV / EPITÁFIO

AQUI JAZ

D. EULÁLIA DAMASCENA DE BRITO

MORTA

AOS DEZENOVE ANOS DE IDADE

ORAI POR ELA

O narrador nos havia explicado que seria muito danoso ao efeito do livro se não amenizasse o forte abalo com a transcrição do epitáfio, pois o

leitor não quer ver no livro o que seja real e comum, o leitor se refugia no livro para escapar à vida. O narrador se esquivava da autoria desta afirmação, mas a afirmação fica. A iconização a que procede aproxima o leitor da realidade brutal da vida, que é o seu fim, ou seja, a morte, realidade tanto mais brutal quanto comum e tanto mais sentida e penetrante quanto se restringe, não à transposição do formato da lápide, mas às palavras que nela estão inscritas. Deste modo o leitor não fixa os olhos na lápide, mas no anúncio do fim de uma existência cortada antes de sua plenitude, um anúncio de inevitabilidade objetiva. Se o leitor quer escapar à vida, as palavras da lápide prendem-no à morte; se a morte constitui uma exclusão ôntica, a figuralidade retangular da lápide também se exclui, assim como se excluem a subjetividade, as lágrimas e os sentimentos. Permanecem as palavras e o significativo silêncio instaurado de modo icônico. Estamos, pois, um pouco longe das modalidades de configuração gráfico-espacial vistas com os exemplos anteriores. Nada de jogo e de acaso, nada de velamento e musicalidade sugestiva. E nada de humor.

O humor comparece no vazio pontilhado do capítulo CXXXIX (“De como não fui Ministro d’Estado”). As linhas pontilhadas preenchem o espaço do capítulo e são a redundância do enunciado do título. Esta dialética negativa da repetição engendra e é humor, na medida em que inverte os papéis: o título do capítulo narra; o não discurso do capítulo mostra o conteúdo a ser narrado. O espaço da dêixis torna-se epidíctico; o espaço do epidíctico nega-se pela figuração de seu conteúdo, a saber, o vazio da página.

No meio caminho entre a iconização e os experimentos que potenciam a suma eficácia dos elementos próprios da narrativa, estão os capítulos sintéticos que, em sua maioria, desempenham função performativa, que aqui usamos no sentido que Pareyson atribui ao fenômeno da formatividade ou das relações entre forma formante e forma formada.¹⁶

Síntese e performatividade

Comparados com a divisão existente nos romances anteriores, os capítulos de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, com exceção de poucos (os capítulos VII, XII, XIX), tendem à brevidade. O grande número de trechos de pequeno e irregular tamanho, que ora se

encadeiam ora se justapõem, ora cortam o andamento da narrativa ora o retomam, propicia que o leitor forme a imagem de uma história fragmentada e diversionista. Esta novidade compositiva – que nos atinge, antes de tudo, pela visualidade inerente – não escapou aos críticos contemporâneos de Machado de Assis, que a avaliaram com discordâncias às vezes profundas. Para os defensores do estilo alto, por exemplo, esse modo de compor, coerente com a estruturação das frases, denotava carência retórica e hesitação estilística.¹⁷ O texto, de fato, incorporava técnicas de apresentação jornalística e, nesse sentido, experimentava outro modo de acesso possível ao romance por um leitor familiarizado tanto com os folhetins (as crônicas) quanto com os noticiários. Acrescentamos nós que, como resultado estético, intimamente relacionado com o jogo do intelecto e com a visão da arte como atividade prática, essa conjunção de fragmentos, de maneira aparentemente aleatória, traz à luz uma espécie de obra aberta à participação do leitor, que pode mover as peças e até descartá-las. Aliás, o narrador-escritor, como veremos mais adiante, incita o leitor a esta participação ativa – mesmo que seja por pura caçoada – e, de vez em quando, desnorteante, a ponto de nos perdermos na ambigüidade autoral.

Vamos deter-nos aqui nos capítulos curtíssimos, ou seja, nos capítulos constituídos de apenas um parágrafo, lembrando que se pode encontrar capítulo de dois ou mais parágrafos com dimensão escrita igual ou menor aos que escolhemos. Pela ordem de leitura são os seguintes: IX (“Transição”), XVI (“Uma reflexão imoral”), XXXIV (“A uma alma sensível”), XLII (“Que escapou a Aristóteles”), XLV (Notas), LXII (“O travesseiro”), LXXXVI (“O mistério”), XCV (“Flores de Antanho”), XCVII (“Entre a mosca e a testa”), CII (“De repouso”), CV (“Equivalência das janelas”), CVII (“Bilhete”), CX (31), CXIII (“A solda”), CXVIII (“A terceira força”), CXXIV (“Vá de intermédio”), CXXV (“Epitáfio”), CXXVIII (“Na câmara”), CXXIX (“Sem remorsos”), CXXXII (Que não é sério), CXXXIII (“O princípio de Helvetius”), CXXXVI (“Inutilidade”), CXXXVIII (“A um crítico”), CXXXIX (“De como não fui ministro de Estado”), CXLIII (Não vou), CXLV (“Simples repetição”), CLI (“Filosofia dos epitáfios”), CLII (“A moeda de vespasiano”), CLV (“Reflexão cordial”) e CLVI (“Orgulho da servilidade”).

O primeiro fato que chama atenção é a frequência distributiva dos capítulos curtíssimos proporcionalmente ao todo do livro; eles aparecem em disposição relativamente equilibrada até três quintos do romance (duas vezes até o trigésimo segundo capítulo; quatro vezes entre o trigésimo terceiro e o sexagésimo quarto capítulos; duas vezes entre o sexagésimo quinto e o nonagésimo capítulos). A partir daí há 20 ocorrências, sendo oito entre os capítulos 97 e 128, e doze entre o capítulo 129 e o último. Este aumento progressivo a partir do capítulo nonagésimo sétimo parece corresponder a uma desaceleração da narrativa, à necessidade de mais paradas para repouso, o que, de resto, vem lembrado pelo narrador no capítulo CXXXVIII (“A um crítico”):

Meu caro crítico,

Algumas páginas atrás, dizendo eu que tinha cinquenta anos, acrescente: “Já se vai sentindo que o meu estilo não é tão lesto como nos primeiros dias”. Talvez aches esta frase incompreensível, sabendo-se o meu atual estado; mas eu chamo a tua atenção para a sutileza daquele pensamento. O que eu quero dizer não é que esteja agora mais velho do que quando comecei o livro. A morte não envelhece. Quero dizer, sim, que em cada fase da narração da minha vida experimento a sensação correspondente. Valha-me Deus! É preciso explicar tudo.¹⁸

O texto nos evidencia que, da perspectiva da trama narrativa, o capítulo é descartável. Funciona, como se dá com muitos outros capítulos curtos e curtíssimos, como motivo livre. Entretanto, da perspectiva da narração, se caracteriza pela tríplice função que exerce: como enlace ou remissão a páginas precedentes; como metalinguagem, ou, se se quiser, como metaestilística; e como discurso dialógico que caracteriza um tipo especial de leitor, leitor que não é o mesmo que comparece em outras partes. Estamos, pois, diante de um capítulo nexivo (e anafórico, no caso) e de um discurso performativo, um discurso que explica o modo de se elaborar a obra no momento mesmo em que ela se faz, explicitando a operação analítica e judicativa sobre este fazer e sobre sua fruição.¹⁹

Esta complexidade do discurso performativo constitui um processo exaustivamente reiterado em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Leia-se o capítulo IX (“Transição”), em que a remissão se faz para trás (regressão) e para frente (antecipação), em que o leitor, agora uma genérica terceira pessoa (a não pessoa dos lingüistas), é informado da maestria técnica no instante mesmo em que esta se faz presente, enquanto o autor-personagem avalia a pertinência e a eficácia dos procedimentos e praticamente define o estilo substancial de sua narrativa, que, segundo ele, deve contrapor-se à rigidez das normas:

E vejam agora com que destreza, com que arte faço eu a maior transição deste livro. Vejam: o meu delírio começou em presença de Virgília; Virgília foi o meu grão pecado da juventude; não há juventude sem meninice; meninice supõe nascimento; e eis aqui como chegamos nós, sem esforço, no dia 20 de outubro de 1805, em que nasci. Viram? Nenhuma juntura aparente, nada que divirta a atenção pausada do leitor: nada. De modo que o livro fica assim com todas as vantagens do método, sem a rigidez do método. Na verdade, era tempo. Que isto de método, sendo, como é, uma cousa indispensável, todavia é melhor tê-lo sem gravata nem suspensórios, mas um pouco à fresca e à solta, como quem não se lhe dá da vizinha fronteira, nem do inspetor de quartelão. É como a eloqüência, que há uma genuína e vibrante, de uma arte natural e feiticeira, e outra tesa, engomada e chocha. Vamos ao 20 de outubro. ²⁰

Os dois exemplos nos permitem adiantar uma classificação dos 28 capítulos selecionados e que pode servir para todos os demais em que aflora a interlocução com o leitor, independentemente de sua extensão. Há um grupo constituído por textos performativos, e outro por textos não performativos. Cada um destes grupos pode funcionar como nexivo zero, como nexivo antecipador, como nexivo regressivo, e como nexivo tanto de antecipação quanto de regressão. Todos esses capítulos constituem motivos autônomos ou livres da forma do conteúdo narrativo, a saber, nada acrescentam às relações causais que definem a biografia do herói, assim como nada lhes tiram. Por outro lado, os textos não performativos caracterizados como nexivos-zero nada acrescentam também (e também nada lhes tiram) às relações formais que se estabelecem no nível da narração, ou seja, no nível da

interlocução simulada entre narrador e leitor. Em termos de totalidade narrativa, este tipo de capítulo fica totalmente solto e errático.

Retornemos, agora, para concluir, aos capítulos curtíssimos. Alguns deles, quer performativos quer não, complementam capítulo ou capítulos anteriores, ocasionalmente têm seqüência em capítulos posteriores, e quase sempre se apresentam como um fecho reflexivo. Exemplos: Capítulo XVI (“Uma reflexão imoral”), Capítulo XCV (Flores de Antanho), Capítulo CX (31), Capítulo CXVIII (A terceira força). Esta complementaridade torna arbitrária a extensão. Por isso mesmo, constitui um corte expressivo: destaca por meio da visualização e pela individuação do capítulo, como se fora um relevo no espaço da página, a informação complementar.

O leitor variável e movente

O leitor que o defunto autor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* situa no mundo real não é um leitor nem é leitor real. São vários leitores, são leitores virtuais (como nos ensinam os teóricos) e chegam, às vezes, ao estatuto do fantástico. Vejamos, primeiramente, a variedade.

No pórtico de seu livro, o defunto autor, valendo-se da corrigibilidade, reduz o número de seus leitores a um hipotético cinco. Trata-os, primeiramente, como ser geral (“gente”) dividido em duas classes, a “grave” e a “frívola”. Logo em seguida, encurta a distância, tratando-os pelo familiar “tu” que pode ser “fino” (se gostar da obra) ou sem atributo algum (talvez “grosseiro leitor”) se não gostar.

Essa variabilidade percorrerá o livro inteiro, tanto no que se refere à dêixis pessoal, quanto aos atributos que qualificam o leitor do romance. O leitor é não pessoa (singular ou plural), segunda pessoa do singular, segunda pessoa do plural, ser indefinido (a gente); situa-se ora no futuro, ora no presente; aqui é impaciente, ali paciente; num lugar sábio, noutra, ignaro; de vez em quando, atento, muitas vezes desatento. E os adjetivos podem suceder-se; pesado (pesadão), leve, ignorante, indiscreto, curioso, circunspecto, amado, obtuso, contestador, pacato, crítico, indulgente, irritadiço, velho, moço, profundo, penetrante, etc. Enfim, assim como para alguns professores, que não podem ser professores sem os alunos, estes são o defeito ou o

problema da Escola, para o defunto autor (que precisa do leitor para seu almejado prestígio público), o leitor é o defeito do livro. Citando:

Começo a arrepender-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade. Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave, e aliás ínfimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direita e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem...²¹

Este leitor variável, tanto na dêixis quanto nos atributos, quer como razão geradora do livro quer como defeito, determina a sua virtualidade, que, no caso do romance de Machado de Assis, nos aponta para três dimensões potenciais, além desta que acabamos de anotar: o leitor como ser movente ou participativo, o leitor como ser aperfeiçoável, o leitor como ser de resistência.

O leitor como ser de resistência – resistência ao livro que se propõe para leitura, portanto, resistência ao defunto autor – é aquele que recebe as apreciações ou qualificações negativas do narrador-escritor. Numa outra formulação, a de Guimarães Rosa, este leitor faz parte daqueles alguns que “quererem chegar depressa a um final”.²² Nos termos machadianos, mediante Brás Cubas, é o leitor que tem “pressa de envelhecer”, que ama “a narração direita e nutrida, o estilo regular e fluente”, é aquele que tem mais interesse na anedota e nas aventuras do que no modo de narrá-las ou na reflexão sobre elas. Seu perfil, ou melhor, sua dupla face lembra o frívolo ledor (ledora) neoclássico ou romântico das histórias romanescas de folhetim, que lê por vontade de “escapar à vida”; insinua, porém, que pode ser o crítico enfatuado, que mede o valor da obra pela obediência às normas estabelecidas ou já consolidadas para o gênero. O narrador Brás Cubas costuma, diante deste leitor, aconselhá-lo a pular partes do livro, costuma, uma ou outra vez, orientá-lo para a reflexão e para outro modo de compreender a história, quando não o ironiza e até o expulsa

do espaço de leitura; de vez em quando, com a volubilidade que lhe é própria, cede ao interlocutor e capitula. Exemplos desse perfil ambíguo:

Deus te livre, leitor, de uma idéia fixa: antes um argueiro, antes uma trave no olho” [...] Não me ocorre nada que seja assaz fixo nesse mundo; talvez a lua, talvez as pirâmides do Egito, talvez a finada dieta germânica. Veja o leitor a comparação que melhor lhe quadrar, veja-a e não esteja daí a torcer-me o nariz, só porque não chegamos à parte narrativa desta memórias. Lá iremos. Creio que prefere a anedota à reflexão, como os outros leitores seus confrades, e acho que faz muito bem. Pois lá iremos.²³

Que me conste, ainda ninguém relatou o seu próprio delírio; faço-o eu, a ciência mo agradecerá. Se o leitor não é dado à contemplação destes fenômenos mentais, pode saltar o capítulo; vá direito à narração. Mas, por menos curiosos que seja, sempre lhe digo que é interessante saber o que se passou na minha cabeça durante uns vinte a trinta minutos.²⁴

Vim... Mas não; não alonguemos este capítulo. Às vezes, esqueço-me a escrever, e a pena vai comendo papel, com grave prejuízo meu, que sou autor. Capítulos compridos quadram melhor a leitores pesadões; e nós não somos um público *in-folio*, mas *in-12*, pouco texto, larga margem, tipo elegante, corte dourado e vinhetas... principalmente vinhetas... Não, não alonguemos o capítulo.²⁵

Desço imediatamente; desço, ainda que algum leitor circunspecto me detenha para perguntar se o capítulo passado é apenas uma sensaboria ou se chega a empulhação...²⁶

Ouçõ daqui uma objeção do leitor: – Como pode ser assim, diz ele, se nunca jamais ninguém não viu estarem os homens a contemplar o seu próprio nariz?

Leitor obtuso, isso prova que nunca entraste no cérebro de um chapeleiro.²⁷

Não a vi partir; mas à hora marcada, senti alguma cousa que não era dor nem prazer, uma cousa mista, alívio e saudade, tudo misturado, em iguais doses. Não se irrite o leitor com esta confissão. Eu bem sei que para titilar-lhe os nervos da fantasia, devia padecer um grande desespero, derramar algumas

lágrimas, e não almoçar. Seria romanesco, mas não seria biográfico. A realidade pura é que eu almocei, como nos demais dias, acudindo ao coração com as lembranças da minha aventura, e ao estômago com os acepipes de Mr. Prudhon...²⁸

Para quem há lido este livro é escusado encarecer a minha satisfação, e para os outros é igualmente inútil.²⁹

E agora sinto que, se alguma dama tem seguido estas páginas, fecha o livro e não lê as restantes. Para ela extinguiu-se o interesse da minha vida, que era o amor.³⁰

Para arrematar, não resistimos em reler o Capítulo CXXXVI, que condensa, em relevo visual, a capitulação do defunto autor, diante dos leitores que resistem, por virtude de sua adesão às narrativas de entretenimento, a alguma reflexão sobre a existência e sua fugacidade. Capítulo de uma frase só, performativa, cortante e rápida como guilhotina até em seu ritmo e na seqüência de seus sons:

Mas, ou muito me engano, ou acabo de escrever um capítulo inútil.³¹

Capitular diante do leitor, cedendo ante sua resistência, não constitui a estratégia fundamental do defunto autor, ou porque se acha numa posição superior a seus leitores, ou porque acredita em sua perfectibilidade. Brás Cubas costuma insistir com o leitor sobre a necessidade de um outro modo de ler, um modo não passivo, um modo menos tradicional e mais adequado aos tempos do jornal e dos semanários, sem a provisoriidade e a superficialidade destes, mas sem a rigidez dos gêneros fixos e sua metodologia invariável. Na realidade, este Brás Cubas disposto a uma pedagogia da leitura quase se poderia identificar com o Machado de Assis infenso à exclusividade do público de auditório e favorável à formação de um novo público, disposto a apreciar a literatura escrita para ser lida.³²

O aperfeiçoamento constitui, pois, outra virtualidade do leitor representada em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, virtualidade que exige do defunto autor certa disposição para se corrigir, alguma

tolerância da ambigüidade, a abertura para a escolha e a opção de quem o lê e humor; em resumo, exige do defunto autor o espírito pedagógico moderno. Às vezes o pedagogo se esquece dessas qualidades e se vale da autoridade, resvalando do humor para a ironia e desta para a sátira.

No já citado capítulo IV, Brás Cubas, depois de advertir o leitor por sua impaciência, explica-lhe umas das suas intenções educativas:

“Todavia, importa dizer que este livro é escrito com pachorra, com a pachorra de um homem já desafrontado da brevidade do século, obra supinamente filosófica, de uma filosofia desigual, agora austera, logo brincalhona, cousa que não edifica nem destrói, não inflama nem regela, e é todavia mais do que passatempo e menos do que apostolado.”³³

A função didática da literatura fica entre o entretenimento que aliena da vida e o sermão que a coage para o exercício de uma missão. Visando à *aurea mediocritas*, fica difícil para Brás Cubas fugir da corrigibilidade:

“Quem não sabe que ao pé de cada bandeira grande, pública, ostensiva, há muitas vezes várias outras bandeiras modestamente particulares, que se hasteiam e flutuam à sombra daquela, e não poucas vezes lhe sobrevivem? Mal comparando, é como a arraia-miúda, que se acolhia à sombra do castelo feudal; caiu este e a arraia ficou. Verdade é que se fez graúda e castelã... Não, a comparação não presta.”³⁴

Deixando a comparação constar no livro, Brás Cubas simplesmente dá validade didática ao truque da preterição. E como está se dirigindo ao leitor, a correção final insinua uma discordância de quem lê, fenômeno que se observa em todo o capítulo CVIII (“Que se não entende”).

Concorrem para os mesmos efeitos (corrigibilidade, discordância sugerida, afirmar pela negação) as falsas supressões que se anunciam, sutil ou escancaradamente, sem se confirmarem. Assim, todo o capítulo LXXI está intacto, apesar de o começo do capítulo LXXII (“O Bibliômano”) lançar a hipótese de eliminá-lo por causa de uma frase desproposital existente no segundo parágrafo. Mas é no capítulo

XCVIII, intitulado exatamente como *Suprimido* que se chega ao melhor exemplo. É deste que destacamos o parágrafo final:

Estou com vontade de suprimir este capítulo. O declive é perigoso. Mas enfim eu escrevo as minhas memórias e não as tuas, leitor pacato. Ao pé da graciosa donzela, parecia-me tomado de uma sensação dupla e indefinível. Ela exprimira inteiramente a dualidade de Pascal, *l'ange et la bête*, com a diferença de que o jansenista não admitia a simultaneidade das duas naturezas, ao passo que elas aí estavam bem juntinhas, – *l'ange*, que dizia algumas coisas do céu, – e *la bête*, que... Não, decididamente suprimo este capítulo.³⁵

No trecho nos deparamos com a frase incompleta, cujo seguimento e completude a reticência supre. Esta suspensão se casa com a tática de prender o interesse do leitor e, simultaneamente, estimulá-lo à livre participação a fim de preencher a lacuna.

Suspensões, antecipações e digressões explicativas, combinadas ou não com os processos de nivelamento (estabelecimento de uma identificação entre os interlocutores) casam-se com os procedimentos de ganhar a simpatia do leitor, para que sua leitura melhore ou, caso queira, se torne mais eficiente ou menos rasa. Torna-se significativo, neste sentido, que a primeira aparição textual de Quincas Borba mostra-o como aluno das primeiras letras, um aluno resistente à coerção social da escola. Menino que já antecipava o adulto inventivo, imaginoso, travesso e louco. Brás Cubas, porém, não adianta os fatos futuros, preferindo suspendê-los, a fim de que o leitor possa conferir-los mais à frente:

Era um gosto ver o Quincas Borba fazer de imperador nas festas do Espírito Santo. De resto, nos nossos jogos pueris, ele escolhia sempre um papel de rei, ministro, general, uma supremacia, qualquer que fosse. Tinha garbo o traquinas, e gravidade, certa magnificência nas atitudes, nos meneios. Quem diria que... Suspendamos a pena; não adiantemos os sucessos. Vamos de um salto a 1822, data da nossa independência política, e do meu primeiro cativo pessoal.³⁶

Função análoga, embora com metas diferentes, têm as suspensões que se verificam em “O mistério” (Capítulo LXXXVI) e

em “De repouso” (Capítulo CII). A primeira anuncia um enigma a ser decifrado pelo leitor (a gravidez de Virgília), mas o segredo será revelado pelo próprio, narrador capítulos adiante. O segundo antecipa uma frustração moral em virtude de um comportamento particular e próprio que se disfarça sob a encenação de um acontecimento dado com outro.

A perfectibilidade do leitor se arredonda com a atitude magisterial do escritor-narrador. Há momentos em que o narrador não apenas deseja aperfeiçoar a leitura do romance, mas faz com que suas reflexões sobre os modos de ler sejam acompanhadas de reflexões morais e de lições de filosofia e de história, ainda que (por meio da ironia, seja do autor real, seja do defunto-autor) sejam freqüentemente descaracterizadas pela hesitação e pela volubilidade. Encontramos essa atitude didática na identificação forçada do jovem Brás Cubas com o leitor jovem (cap. XV) “Marcela”; nas digressões reflexivas em “Uma reflexão imoral” (cap. XVI), “A uma alma sensível” (cap. XXXIV), “Geologia” (cap. LXXXVII), “Que se não entende” (cap. CVIII); e nos parênteses intrusivos de “A opinião” (cap. CXII).

O leitor protético de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, além de resistente, por conservadorismo ou por superficialidade, e de perfectível, tem a virtualidade do movimento. É um ser, que além de mover o defunto-autor para realizar as estratégias da pedagogia de leitura, também é convidado a mover-se durante a leitura não só para outros textos, como se conhece tradicionalmente, mas no próprio texto.

De acordo com essa virtualidade, se o defunto autor nos provoca com a hipótese de expor, em alguma parte do livro, a teoria das edições humanas (“Talvez eu exponha ao leitor, em algum canto deste livro, a minha teoria das edições humana”),³⁷ lá iremos buscar os cantos ou os recantos do livro em que essa teoria vem exposta, para pelo menos verificar se está, o autor, nos engambelando; se encarnamos o papel do virtual crítico, podemos pesquisar em que páginas anteriores o defunto narrador deixou escrito, no já citado capítulo CXXXVIII: “Já se vai sentindo que o meu estilo não é tão lesto como nos primeiros dias”.³⁸ Às vezes o autor nos convida a não saltar um capítulo (ver o começo do capítulo XVII, bem como o começo do terceiro parágrafo do capítulo CXXI), às vezes, desconfia que saltamos e nos aconselha a ler o que pulamos (ver cap. LXXV). No cap. XVI nos remete ao

capítulo XIV; no XVII, ao capítulo II e, no CXXXI, ao CI. No XXXVII pede-nos para relermos o capítulo XXVII; no capítulo LXI, dirige nosso olhar para o XXV; no LXIII, lembra-nos o capítulo VI, como o LXXVI, o capítulo XI e o LXXXVII, o capítulo XXIII. Todo o capítulo LXVIII (“O vergalho”) faz-nos voltar ao começo do capítulo XI (“O menino é pai do homem”); o capítulo CX (31) repercute invertidamente o capítulo LXXXIII (13), enquanto o CV confirma as leis anunciadas no capítulo LI. Esta mobilidade (que o leitor apressado costuma recusar), que constitui uma virtualidade no domínio concreto das páginas do livro, não fica atrás da mobilidade temporal e ontológica: o leitor pode estar no futuro, como o bibliômano, no presente da leitura e da escrita, e no passado do próprio herói. Pode ser ainda, e paradoxalmente, uma irrealidade, uma impossibilidade.

Movimento da fantasia: vertigem e regressão ao infinito

Afora outras ocorrências de menor complexidade ou grandeza, o leitor virtual de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* possibilita dois experimentos narrativos que, por se situarem nos limites da estética filosófica, ficam além dos limites deste artigo: repõem a discussão sobre os quatro conceitos de verossimilhança³⁹ e também sobre a obra aberta em movimento⁴⁰ enquanto performatividade impraticável, se radicalizada.

O capítulo XXVII, um dos que somos instados a reler, representa a hipótese de que Virgília, uma das personagens principais do relato de Brás Cubas, seja uma leitora do próprio relato em que atua como personagem. Uma leitora, aliás, ignorante e indiscreta, segundo a qualificação de Brás Cubas. Se o próprio ato de leitura, por Virgília, está no relato, como se explica que ela esteja lendo o texto em que ela aparece se lendo? Estamos aqui no domínio da fantasia ditatorial, numa espécie de vertigem em que o produto do relato se desprende do relato para se ver (ler) enquanto produto do relato, o que constitui uma progressão alucinante ao infinito.

A regressão ao infinito, pelo contrário, tal como proposta pelo defunto autor, enquadra-se como verossimilhança e constitui, a nosso

ver, a culminação do experimento performativo que possibilita ao leitor participar da construção da obra, penetrando cada vez mais em seu interior, repetindo o mesmo ato, como Sísifo. Está claro que nenhum leitor real se aventura a este suplício, ainda que ele possa ser imaginado como aventura inesgotável de um leitor virtual. Só um leitor virtual se dedicaria a vida inteira a compor e recompor os poemas do inalcançável livro de Mallarmé, ou mesmo de seu *Lance de Dados*,⁴¹ para chegar a um dos milhares de milhões de livros possíveis. Só um leitor virtual, com ajuda das potencialidades combinatórias programadas em computador, se dedicaria à tarefa de multiplicar o romance experimental *Rayuela*,⁴² em inumeráveis *rayuelas*. A prudência e a limitação de tempo nos aconselham a ficar apenas com o texto oferecido.

O texto oferecido por Machado de Assis, mediado pelo defunto autor Brás Cubas, nos propõe que intercalemos o capítulo CXXX entre a primeira oração e a segunda do capítulo CXXIX. Se seguirmos à risca o conselho, a obra não passará do capítulo intercalado, a repetir-se regressiva e indefinidamente. Como não somos um leitor virtual, saltemos o conselho e encerremos este capítulo.

Acabamos de fazer referência a obras de autores que experimentaram, na poesia e na prosa de ficção, novos modos de expressão ou, mais exatamente, novos modos de dar forma à forma da expressão e do conteúdo. Não o fizemos aleatoriamente, nem para ilustrar com a sombra de grandes bandeiras, internacionalmente prestigiadas, uma bandeira menor, como se esta, que começa a se fazer *graúda e castelã*, precisasse daquelas para se fazer ver. Fizemos para mostrar que:

a) Machado de Assis, com *Memórias póstumas de Brás Cubas* empreende a experiência de duas narrativas, sem contar as interpoladas, a da biografia romanesca (simulada como autobiografia) e a da história formativa dessa biografia (a narração, com a consciência operante da mesma); b) Machado de Assis executa sua experimentação enquanto experimentação estética e, portanto, de maneira oposta ao experimentalismo naturalista, o qual tenta reproduzir o experimentalismo científico como experiência ficcional sem atingir o cerne do estatuto literário que é a sua forma formante; c) Machado de Assis, com este experimento formal introduz,

refletindo a nova sensibilidade instaurada com o jornalismo, uma pedagogia da leitura que desloca o eixo da escrita para se ouvir para o da escrita para se ler, o eixo da leitura passiva para o da leitura participante e ativa; d) Machado de Assis se alinha, com *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, naquela família de escritores-críticos da modernidade que aliam a leveza do discurso com o peso da informação estética, a criação com a maestria técnica, o jogo do intelecto com a práxis deste jogo.

Notas

¹ Este capítulo foi, originalmente, escrito para prova didática de Concurso de Livre-Docência em Literatura Brasileira, realizado no Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da UNESP, campus de São José do Rio Preto, em junho de 1979; posteriormente foi modificado e publicado com o título de *Figuração, leituras e formatividade em Memórias Póstumas de Brás Cubas*, como capítulo do livro “À roda de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*” (org. de Maria Celeste Tommasello Ramos e Sérgio Vicente Motta). Campinas: Editora Alínea, 2006, p. 85-105. Sai aqui com pequenas modificações.

² Machado de Assis: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959, vol. II, p. 28. As citações dos textos machadianos se farão, daqui para frente com base nessa edição da Aguilar, com indicação do número do volume mediante o algarismo romano respectivo, precedido da sigla *OC*.

³ *OC, II*, p. 181.

⁴ *OC, II*, p. 221.

⁵ *OC, II*, p. 237-250.

⁶ Indicaremos esta obra com a sigla *MPBC*. Seguida da indicação referida na nota 1.

⁷ Perrone-Moisés, 1998, p. 158

⁸ Wimsatt e Brooks, 1971, p. 779-806.

⁹ Pound, 1970, p. 40-42.

¹⁰ Fernandes, 1996, p. 17-53.

¹¹ Paes, 1984, p. 20-22.

¹² *OC, I-MPBC*, p. 449.

¹³ *MPBC-OC, I*, p. 446.

¹⁴ Ver, por exemplo, Martins Dias, 2006, p 107-119.

¹⁵ *MPBC-OC, I*, p. 528

¹⁶ Pareyson, 1966, p. 15-24, 109-113.

- ¹⁷ Campos, 1983, pp. 181-184.
¹⁸ MPBC, OC,I, p. 535.
¹⁹ Pareyson, 1966, P. 22.
²⁰ MPBC – OC,I pp. 425-426.
²¹ MPBC-OC,I, p. 487.
²² ROSA, 1965, p. 96.
²³ MPBC – OC,I, p. 417-418.
²⁴ MPBC – OC, I, p. 421.
²⁵ MPBC – OC, I, p. 444.
²⁶ MPBC – OC, I, p. 454.
²⁷ MPBC – OC, I, p. 467.
²⁸ MPBC – OC, I, p. 520.
²⁹ MPBC – OC, I, p. 530.
³⁰ MPBC – OC, I, p. 533.
³¹ MPBC – OC, I, p. 534.
³² Candido, 1965, p. 85-104.
³³ MPBC – OC, I, p. 418.
³⁴ MPBC – OC, I, p. 418.
³⁵ MPBC – OC, I, p. 509.
³⁶ MPBC – OC, I, p. 433.
³⁷ MPBC – OC, I, p. 419.
³⁸ MPBC – OC, I, p. 535.
³⁹ Pareyson, 1950, p. 3-29.
⁴⁰ Eco, 1968, p. 37-66.
⁴¹ Mallarmé, 1979, p. 457-477.
⁴² Cortazar, 1969.

Bibliografia

- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra Completa*, vol I (Memórias Póstumas de Brás Cubas) e II (Contos). Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959.
- CAMPOS, Haroldo de. Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos. In SCHWARZ,Roberto(org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 181-189.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Nacional, 1965.
- CORTAZAR, Julio. *Rayuela*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969.

- ECO, Umberto. *Obra aberta*. (Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas). Trad. Alberto Guzik e Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- FERNANDES, José. *O poema visual*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1979.
- PAES, José Paulo. Sterne ou o horror à linha reta. In STERNE, *Laurence*: a vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy. Trad. José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 7-40.
- PAREYSON, Luigi. Il verisimile nella Poetica di Aristotele. Università di Torino, Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia, vo. II, Fascicolo 2, Torino, 1 *Conversazioni di estetica*. Milano: U. Mursia & C, 1966.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.
- ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá, no Pinhém* (Corpo de Baile). 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1965.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- _____. Um mestre na periferia do capitalismo (entrevista). In *Seqüências*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- WIMSATT, William K. ; BROOKS, Cleanth. *Crítica Literária*. Breve história. Trad. Ivette Centeno e Armando de Moraes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1971.

Capítulo III

Presença da mídia em Mário de Andrade

Bem no começo do movimento modernista, Mário de Andrade, apropriando-se de uma frase famosa de Boileau, escreveu:

O Malherbe da história moderna das artes é a *cinematografia*.

Realizando as feições imediatas da vida e da natureza com mais perfeição do que as artes plásticas e as da palavra (e note-se que a cinematografia é ainda uma arte infante, não sabemos a que apuro atingirá), realizando a vida como nenhuma arte ainda o conseguira, foi ela o Eureka! das artes puras.¹

Esta é uma das poucas referências ao cinema que se pode encontrar em toda a obra do autor de *Macunaíma*,² referência cuja funcionalidade está clara: indicar a importância histórica da nova arte na caracterização da natureza própria de cada uma das outras artes: pintura, escultura, literatura, teatro, música... O trecho citado mostra a intuição do possível papel a ser desempenhado pelo cinema nas reflexões de Estética, insinua também uma aceitação do ilusionismo realista como seu princípio fundamental, mas também passa ao largo de qualquer consideração sobre ser o cinema um meio de comunicação, talvez por considerar isto um pressuposto ao lado de outros meios modernos, então tecnologicamente avançados, como a telefonia, a telegrafia, inclusive a telegrafia sem fio. Mário de

Andrade vê o cinema como arte nascente que ocupa um duplo lugar no sistema das artes: a perfeição da mimese e a recondução das outras artes à sua pureza substancial.

Se, enquanto meio de comunicação, o cinema ocupa um papel escassamente relevante na obra de Mário de Andrade, menos até que a fotografia, não se pode afirmar o mesmo do jornal, o qual adquire importância não só como espaço privilegiado de atuação do escritor, seja como cronista seja como crítico, mas também como suporte de sua experiência criativa seja na poesia seja na prosa de ficção. Sem nos preocuparmos com uma hierarquia quantitativa ou qualitativa da presença dos meios, os quais se transformariam, no Brasil, em meios de comunicação de massa depois da morte do autor, observemos, preliminarmente, que se notam em sua obra a publicidade, o cinema, o rádio e jornal. E se notam ora como objeto de reflexão e crítica (rádio-difusão, cinema, jornal), ora como experiência e suporte (jornal), ora como interferência operante na estruturação dos textos (publicidade e jornalismo).

Referências

Em *Paulicéia Desvairada*, o jornal, genericamente ou particularizado (“O Diário”, que nos permite identificar o *Diário Popular* e *A Platéia*), aparece referido com seu preço e as duas ordens de matéria, a da comemoração das virtudes e a das notícias dos crimes, ambas unificadas sob o signo da superficialidade, a saber, da aparência: “Os jornais estampam as aparências/ dos grandes que fazem anos, dos criminosos que fazem danos...”³. No mesmo poema (*A Caçada*) comparecem as alusões à publicidade da época, com as características de todo tempo: vistosidade e ocultação, sedução da imagem e mascaramento do real:

Os cinismos plantando o estandarte;
Enviando para todo o universo
Novas cartas-de-Vaz-de-Caminha!...
[...]

Mas sobre a turba adejam os cartazes de Papel e Tinta

Como grandes mariposas de sonho queimando-se na luz...⁴

O cinema não escapa dessa visão negativa, seja por meio da sugestiva ironia ao servilismo político, o seriado que parece retratar a vida nacional

Há fita de série no Colombo,

O Empurrão na Escuridão. Film nacional.⁵

seja pelo sarcasmo que o amalgama ao burguês (Ode ao Burguês), com a expressão *burguês-cinema*,⁶ seja por meio da enumeração caótica ou polifônica (atriz, ator, cenas, gêneros) que culmina com um juízo de valor depreciativo, fazendo da sétima arte um símbolo da banalidade e da degradação de valores:

Central. Drama de adultério.

A Bertini arranca os cabelos e morre.

Fugas... Tiros... Tom Mix!

Amanhã fita alemã... de beijos...

As meninas mordem os beijos pensando em fita alemã...

As romas de Petrônio...

E o leito virginal... Tudo azul e branco!

Descansar... Os anjos... Imaculado!

As meninas sonham masculinidades...

Futilidade, civilização.⁷

Referências semelhantes, com outra tonalidade expressiva, encontram-se em *Losango Cáqui*, este longo poema narrativo desenvolvido em dois planos superpostos e estruturado sobre 45 “cenas” poéticas de modo a lembrar, com a composição, a montagem cinematográfica. O jornal comparece como indício objetivo no terceiro poema,⁸ ou seja, como meio de comunicação compartilhado por duas personagens (“um desconhecido” e o eu poético, “Mário de Andrade”). Já o cinema, cujas técnicas expressivas parecem interferir na totalidade do texto, está mobilizado fortemente no poema VIII (identificação do tenente com o cow-boy e da ordem unida com um filme) e mais prosaicamente nos poemas XXXII (semelhança do desenrolar dos fatos quotidianos com o cinema), XXXIII (o endomarketing dos cigarros:

“os retratinhos/ de artistas de cinema, desses que vêm nos maços de cigarros”⁹ e no poema XXXIX (a sensação de ser ator/personagem sendo filmado durante uma parada militar).

Também esporádica e praticamente lexical se verifica a presença do jornal, do rádio e do cinema em “*Clã do Jabuti*” e em “*Remate de Males*”. O genial Charles Chaplin, o Carlitos que fora objeto de admiração em *A Escrava que não é Isaura* se perde na enumeração caótica de um verso de “Carnaval Carioca” (“E pros carlitos marinheiros gigoletes e arlequins”),¹⁰ enquanto o rádio pega carona na lista das indicações arquitetônicas da capital mineira em “Noturno de Belo Horizonte” (“Pórticos gregos do Instituto de Rádio/ Onde jamais Empédocles entrará...”).¹¹ Cinema, enquanto espaço de divertimento e também de encontros, está em “*Remate de Males*” (“Todos os homens vão no cinema./ Lindas mulheres nos camarotes./ Leves mulheres a passar...”),¹² e, como correlato objetivo da indiferença, o jornal com que o poeta entra nos teatros (“Entro no teatro lendo os jornais”).¹³ Ainda na mesma obra podemos ler algo sobre o rádio como objeto do desejo para uma boa fruição da música:

Que bom! Possuir um aparelho de...
Rádio-telefonía tão perfeito
que pegasse New York e Buenos Aires ¹⁴

Não muito diferentes em sua função e significado são as referências ao cinema em “O Carro da Miséria” (“Basta Mussolini Trotski/ A Neoescolástica Freud/ Crise virtuosos cinema”)¹⁵ e a alusão ao jornal em “Grã Cão do Outubro” (“Torres, chaminés perto, notícias, milhões de notícias”).¹⁶

Quando chegamos em *Lira Paulistana*, nos depararemos com uma referência ao cinema quando se nomeia o crítico Paulo Emílio Sales Gomes e, marcando com a harmonia imitativa promovida pelas aliterações, se sugere o ilusionismo do movimento cinematográfico:

Paulo Emílio assim que o ruído
Ruiu, o trem descarrilou
No screen-play ruim... Mas os ratos
Os ratos roem por aí.¹⁷

Nesta última obra, o jornalismo comparece num contexto marcado pela ironia e pela sátira, como se pode ler em “Eu nem sei se vale a pena”:

São glórias desta cidade
Ver a arte contando história,
A religião sem memória
De quem foi Cristo em verdade,
Os chefes nossa amizade,
Os estudantes sem textos,
Jornalismo no cabresto,
Todos cantando vitória,
Isso é glória? ¹⁸

ou em “Beijos mais beijos”:

Jornais, jornais,
Notícias que enchem e esvaziam,
– Me dá uma bomba sem retardamento,
Implacável! ¹⁹

e também num dos momentos de desencanto e fúria contra a demagogia no belíssimo “A meditação sobre o Tietê”:

Calípedes flogísticos e a Confraria Brasiliense e Clima
E os jornalistas e os trustkistas e a Light e as
Novas ruas abertas e a falta de habitações e
Os mercados?... E a tiradeira divina de Cristo!... ²⁰

Assim, em sua última obra, escrita no fim da segunda guerra, Mário de Andrade retorna modificado a seu começo, o de “Há uma gota de sangue em cada poema”, fase ainda pré-modernista, quando o jornal lhe causava impacto com as notícias da Europa durante a primeira guerra. Achava então que as notícias lhe pareciam mais confiáveis e, menos demagógicas e por isso, não encobriam a realidade cruel que despertou nele a vontade de exprimir sentimentalmente sua vontade de paz e sua repulsa aos conflitos entre os homens.

Não é, porém, na poesia que nos deparamos com os meios de comunicação enquanto objeto privilegiado do discurso de Mário de Andrade, mas, sim, lá onde a reflexão constitui a tônica dominante, a saber, nos seus ensaios e em seus textos críticos, principalmente nos contidos em o *Baile das quatro artes*, no caso do cinema, e em *Táxi e Crônicas do Diário Nacional*, no caso da rádio-difusão e do próprio jornal. Recomeçamos pelo cinema que já havia aparecido em *A Escrava que não é Isaura*.

Num dos ensaios, “Arte Inglesa”, de 1943,²¹ o cinema entra meio de intruso, pois Mário tem como objetivo tratar das artes musicais e plásticas da Inglaterra com a intenção de mostrar seu fundamento cultural ou sua identidade em torno de três características: “o senso prático, tão apegado à inteligência lógica e também ao senso-comum”; a “adaptabilidade hospitaleira e mansinha, mas no seu horror das *mésalliances* sempre atenta nas escolhas” e o “instinto quase agressivo das jerarquias e da defesa social da família”. Em função dessa identidade proposta, Mário interpreta uma das imagens mais permanentes ou emblemáticas do cinema, o rosto de Carlito: “E como não lembrar o sentido ‘brasão’ artificial que Charles Chaplin deu à cara lívida de Carlito...”²² Esta face do “heraldismo familiar” vai-se articular com o humor inglês, que Mário faz derivar de uma espécie de miniaturismo moral cuja raiz está no cultivo paciente, no âmbito familiar, da arte das minúcias e das filigranas que se verificam nos bordados:

Não são apenas as artes menores que demonstram esse miniaturismo inato. Ele atinge a própria arquitetura na renda dos tetos e dos vãos enormes, como nas frontarias bordadas de madeira de Speke Hall, de Bramhall Hall, de Staple Inn. E se é verdade que esperdiça menos o virginal de Giles Farnaby que o cravo dos Couperin, ele se instala na pintura, criando os maiores miniaturistas do mundo. Vai para a jardinagem que toda se pontilha em fábricas do brinquedinho chinês. Aliás, estou imaginando si o *humour* não derivará também de um como que miniaturismo moral... E com efeito, eu vejo esse miniaturismo inglês surgir estranhamente nesse alucinante rodaminho de detalhes, detalhes, detalhes, que transmuda mesmo os mais dramáticos painéis de Charles Chaplin num rendilhado itinerante de símbolos, chegando a lhes enfraquecer um bocado a força pragmática da lição. Como em *City Lights* ou no *Great Dictator*.²³

Sente-se que Mário de Andrade devota uma admiração sincera a Charles Chaplin, mas o aprecia por razões diferentes daquelas exclusivamente artísticas ou técnicas. Vê no cineasta anglo-americano o “gênio artístico talvez mais atual da época nossa”, mas descreve sua arte não como “arte do futuro”, mas “arte de decadência”, decadência da era vitoriana. Se, por um lado, afirma que Charles Chaplin “percebeu como ninguém a funcionalidade artística do cinema, a sua funcionalidade popular”, logo interpreta: “Porem, apesar do significado social das suas obras grandes, Carlito ainda é o riso, ainda é a gargalhada, ainda é o passado, porque no geral os que apontam o futuro não sabem rir”.²⁴ E para que não haja dúvidas sobre o vínculo culturalista que estabelece, nem sobre a interpretação que faz dos filmes deste autor que marcou a história do cinema, Mário de Andrade, depois de afirmar a excepcionalidade e a universalidade de Chaplin, escreve este parágrafo por assim dizer ditatorial, em que parece demandar de Chaplin um descortino que as circunstância não lhe permitiam e um desprendimento ou superação da identidade nacional que ele mesmo, Mário, vê como uma qualidade da alma inglesa:

Si ele compreendeu como ninguém a eficiência coletiva, atualíssima, do cinema, si soube como raros delimitar e oferecer verdades elementares, cujas cores simples são mais aptas a tingir as multidões, Carlito persegue essas verdades mais pela assuada que pela crítica destruidora, deixando os corações gozados, na inatividade da recusa cumprida. Quando em verdade as recusas inda estão por se cumprir. E, como prova final do seu sentido decadente, Carlito acaba o painel grandioso do *Grande Ditador*, defendendo a democracia num discurso que tem todos os aspectos do panegírico. Talvez sem querer, o que Carlito defendeu, mas foi uma Inglaterra ainda vitoriana. E não é possível imaginar que a própria Inglaterra, sempre, em seu conservadorismo, tão flexível às realidades do mundo, volte no futuro a esse passado que Carlito defendeu.²⁵

Neste ensaio, Mário de Andrade, à cata da identidade inglesa latente ou palpitante nas manifestações de seus artistas, acaba por descobrir o nascimento do filme documental, cuja raiz, como não poderia deixar de ser, estaria no ideal, presente em outras artes (pintura, desenho e música) “de revelar a doçura grave e a humanidade

da vida rural inglesa”.²⁶ Para ele, o cinema inglês tornou-se incomparável na realização dos documentários:

Apesar de um Alfred Hitchcock e do movimento ambicioso de Wardour Street, não é possível atribuir ao cinema inglês a importância, por exemplo, do cinema russo ou da cosmopolita Hollywood. Mas quando se aconselhou com o racionalismo ingênito da raça, o Inglês criou o movimento “neo-realista” do filme documental, numa obra que não sofre confronto. Embora iniciado o movimento por um escocês, John Grierson, a criação da G. P. O. e dos que dela se destacaram como Buchanan, é profundamente inglesa. E se a ideologia trabalhista lhe inspirou alguns dos seus mais impressionantes documentários, *Song of Ceylon*, *Coal Face*, e dirige o sentido social permanente dos seus filmes, também por quase todos eles, em *Night Mail*, *Drifters*, *The Voice of Britain* e muitos outros, Grierson e a sua escola nos contam essa satisfação da sua ilha, da vida e da paisagem que está sempre no fundo fatigado do viajante inglês.²⁷

No outro ensaio, de 1941, “Fantasia” de Walt Disney,²⁸ o cinema, mais especificamente um filme, torna-se objeto central das reflexões de Mário de Andrade. E reflexões que se detêm na estrutura do filme enquanto obra total, nas diferentes partes, nos nexos entre estas partes, no equilíbrio ou no desequilíbrio entre cinema e música em cada uma das partes, no rendimento estético-semântico de cada uma delas, na interferência mercadológica sobre a estrutura e a qualidade do filme, na forma substancial do cinema e nas transcodificações possíveis entre as artes.

Parece-me que a base do julgamento efetuado por Mário de Andrade sobre o valor do filme está num princípio que ele defendia desde *A Escrava que não é Isaura*. Em termos chãos, a regra de ouro se formulava como variante do provérbio “cada macaco em seu galho”, ou seja: “Cada arte no seu galho”.²⁹ Como pressuposto estético, tal princípio se torna uma constante nas teorias de Mário: a adequação perfeita entre a criação e seu material. A obediência a este princípio, afóra a necessidade da pesquisa ao lado do que ele qualificava como fatalidade do humano, regula a maioria, senão a totalidade, dos juízos de valor observáveis nos textos de análise e de crítica produzidos por ele entre 1925 e 1945.

O material do cinema para Mário de Andrade é a luz, material que Etienne Souriau denominaria, muitos anos depois, em sua *A correspondência das artes*,³⁰ como qualia fundamental tanto desta arte quanto da fotografia.

Por defender esse pressuposto, Mário de Andrade destacará como os melhores momentos de *Fantasia* aqueles em que o cinema não se subordina à música (o material ou a qualia fundamental do som puro), ou à cor (qualia fundamental da pintura), ou ao traço (qualia fundamental do desenho), mas ou se equilibra com essas qualidades (ou materiais) sensíveis ou então as transforma em luz. Talvez não se encontre em nenhuma outra crítica desse filme de Walt Disney melhor análise e interpretação desse diálogo inter-artístico do que o que faz Mário neste ensaio, e cujo melhor exemplo, por sua agudeza, pertinência e sensibilidade, seja este parágrafo:

E o problema da cor? Em toda a Fuga [a parte do filme que tem como suporte a Fuga de Bach], em todos os momentos de fantasia pura, e mesmo em outros passos freqüentes, o grande artista alcança maravilhosos efeitos de colorido. Mas o que me parece importantíssimo verificar é que, justo nesses momentos, se dá uma adequação perfeita entre a criação e o seu material, lei eterna! É justo nesses momentos que a cor se torna luz; e o cinema não tem como material a cor, mas exatamente a luz. Para o meu gosto, o colorido cinematográfico ainda não conseguiu resultados satisfatórios, é apenas uma infância que promete, sem outras credenciais mais que a esperança. Mas eis que Walt Disney, auxiliado pelos seus técnicos, num golpe verdadeiramente genial que é a melhor lição artesanal de “Fantasia”, em vez de colorir o branco e preto da fotografia, se lembra de colorir a luz. Enfim: no cinema, que é luz, em vez da luz se transformar em cor, o que a empobrece e embaça, a cor é que se sublima em luz. Em passagens como as citadas, e ainda nas tão convincentes manifestações do sr. Som, a luz se expande em toda a sua personalidade com uma riqueza de vibração, com tais belezas de combinações cromáticas que chega a ser delirante.³¹

Esse procedimento crítico permite a Mário de Andrade destacar como realizações artísticas perfeitas ou próximas de uma refinada perfeição, as seguintes partes de “Fantasia”: seqüência inicial do sr. Som, a Fuga em Ré Menor de Bach, o Quebra-Nozes, a Dança das Horas, o Feiticeiro Aprendiz e, parcialmente, a Pastoral.

Possibilita ainda perceber que a comparação inter-artística do autor ou, no caso do filme, a tradução da música em cinema, se pauta por um método definido e rigoroso. Este mesmo método abre-lhe o caminho para detectar a degradação da arte ou, se quisermos, a sua subordinação às exigências do mercado, que acabam por afetá-la estruturalmente, essencialmente.

Ao tratar do desenho animado e de seu prolongamento no filme, Mário de Andrade, depois de referir à forma de suíte que o caracteriza e de, em seguida, sugerir que esta forma de certa maneira disfarça os encomprimentos e as falhas (artísticas, bem entendido) de criação, aponta para sua falta de unidade: “Na verdade não se trata de um filme. São vários filmes ligados por impostura.”³² Salta então dos nexos técnico-artísticos, cujas incongruências já descrevera, para a sua causa sócio-econômica:

Digo “impostura” sem a menor intenção de ofender Walt Disney, nem esse Stocóvsqui, que hoje está na moda achincalhar. Desconfio que Walt Disney foi o primeiro a ser... imposturado. A impostura vem das condições do cinema, que ainda não conseguiu (o conseguirá nunca?...), se dividir em arte e comércio, com franqueza. Foram exigências não-artísticas, que levaram ao encomprimento de “Fantasia”. Fora exigências anti-artísticas que levaram à parte do Bem e do Mal, tão cara a certas mães de família, aliás tão humanas cada uma delas como Dante ou o Itatiaia. Foram exigências comerciais que levaram ao absurdo econômico do cinema, arte de todos, arte contemporânea das coletividades, cobrar dez mil réis pra assistir “Fantasia”. Quem pode gastar dez mil réis pra ver “Fantasia”? Ópera. É o tenor Fulano com o soprano sra. Dona Fulana, questão de oferta e de procura, que fazem o teatro como o cinema (artes coletivas por excelência) inacessíveis às coletividades, ora bolas!³³

Não escapa a ninguém que Mário de Andrade enxerga no cinema uma arte para as massas e que, por isso e pelo fato de se tornar um produto comercializável, corre o risco de se degradar enquanto valor estético, valor este que abriga o outro, o ético. Este pendor funcional do cinema para a serventia social mais ampla articula-se certamente com as idéias de arte que Mário de Andrade vinha propondo desde 1938 pelo menos, conforme se pode verificar em “O artista e o artesão”, outro estudo constante em *O baile das quatro artes*.³⁴ Seria o caso de

se indagar se ele estava intuindo um parentesco, quanto à função social, entre o cinema e a literatura de cordel, também objeto de outro estudo publicado em 1932: “Romanceiro de Lampeão” ou, inversamente, se as narrativas de cordel não constituiriam para ele a forma original – e artesanal – de outra literatura de massas. Deixemos essa indagação no ar com a crença de que seu esclarecimento se pode encontrar nas linhas e entrelinhas dos estudos referidos e, antes de passar a outro tópico, lembremos que Mário de Andrade exercera a crítica de cinema (*Klaxon*) e que, em sua experiência como fotógrafo amador,³⁵ demonstra, inclusive com anotações, ter aprendido, com o expressionismo e Charles Chaplin, o jogo de luz e sombras, os enquadramentos excêntricos, as angulações oblíquas, as geometrizações etc.

Outro meio sobre o qual Mário de Andrade lançou seu olhar crítico foi a rádio-difusão, ou melhor um instituto de rádio-difusão. Sem a atmosfera poética com que aureolou o rádio em “*Losango Cáqui*” e em “*Remate de Males*”, Mário de Andrade escreveu sobre o rádio em várias crônicas de teor opinativo, publicadas entre 4 e 11 de janeiro de 1931, no *Diário Nacional*.

A instituição foi a Rádio Educadora Paulista e a causa foi a mudança de sua direção artística, mudança para pior que se verificava na programação: música ruim, declamação gemida, excesso de alunos de música incompetentes para a execução das obras, excesso de anúncios, uso de um organismo social para proveito próprio, personalismo.

No fundo, a crítica – não no sentido de análise e julgamento de valor de obra de arte, mas no sentido de denúncia pública – aponta para a contradição entre os fins pretendidos idealmente pela Sociedade Educadora que mantém a Rádio Educadora Paulista e os meios utilizados, entre a educação anunciada e a deseducação praticada.

Do artigo com que fecha suas manifestações indignadas, transcrevo um pequeno trecho que exemplifica o tom, o alcance e os objetivos principais dessa denúncia que, se por acaso foi movida por alguma razão política, não deixa de apontar para as vias éticas e sociais a serem trilhadas por uma instituição pública:

Todos os que se arriscaram a ter vida pública, têm que ser mesmo, e publicamente, a soma de quanto os outros pensam de nós. Mas no caso que

a Rádio Educadora abrira entre mim e ela, não se tratava de mim, porém duma questão pública. D'aí a razão desta série de artigos bárbaros com que desnudei toda a incapacidade social e artística desses indignos, espertos e ambiciosos diretores. Demonstrei que uma Sociedade que se quer Educadora, se transformou num redil de educandos, porquanto são numerosíssimos e quase diários os alunos que lhe enxameiam nos programas. E inda mais, me acrescentaram cartas e relações, mesmo nesse regime de alunagem sistemática, a diretoria artística da Rádio Educadora formava uma espécie de camorra, permitindo apenas que alguns professores, naturalmente os amigos e os que lhe interessava, demonstrassem pelo microfone a sua aptidão pra ensinar. Aliás, quem percorrer os programas da Sociedade pelo *Diário de S.Paulo* ou pela *Gazeta*, como fiz, terá mais outra acusação grave a fazer: a monotonia extrema, a repetição boba de mesmos nomes de executantes e de mesmas obras detestáveis. E se me dei ao trabalho de percorrer de novo essa programação completamente tonta e desorientada, foi porque pretendia demonstrar aos leitores a inanidade não apenas educativa mas de prazer, de programas que não posso qualificar porque teria neste artigo o emprego das mais violentas expressões.³⁶

Deve-se anotar que Mário de Andrade vê o rádio como instrumento de difusão cultural, principalmente como meio de divulgação da música e, sendo assim, com um papel pedagógico a desempenhar no Brasil. Esta função sócio-educativa exige uma conduta correspondente que sobrepõe interesses coletivos aos individuais; simultaneamente exige profissionalismo. Lendo as crônicas, tem-se a impressão que ambas as coisas, a conduta insuspeita e isenta bem como o exercício cuidadoso dos cargos, das funções e das profissões (a de rádio-jornalista e a de músico), não se observavam no cotidiano da Rádio Educadora Paulista. Mas o profissionalismo e o conhecimento do ofício constituem normas de atuação defendidas por Mário em qualquer ramo da atividade humana. Leia-se, por exemplo, o que ele escreve a respeito da gravação de discos, atividade vizinha à da rádio-difusão:

A lição está clara. Exigir do produtor de músicas folclorizado (sic), que não se deixe levar pelo fácil que lhe dá menos trabalho. Guiar os passos dele pra evitar nos discos (que não são documentação rigidamente etnográfica) a

monotonia que é por exemplo a censura possível a discos também esplêndidos como *Vamo apanhá limão* (Odeon), o *Senhor do Bonfim* (Victor) ou o recente *Escoiêno noiva* (Colúmbia), da série regional de Cornélio Pires. A intromissão da voz tem de ser dosada para evitar o excesso de repetição estrófica. Os acompanhamentos têm de variar mais na sua polifonia, já que não é possível na harmonização, que os tornaria pedantes e extra-populares. E variar também na instrumentação.³⁷

Experiência e suporte

A imprensa escrita, seja o jornal diário seja a revista, está referida muitíssimo em toda a obra de Mário de Andrade. Arriscaria afirmar que não há texto seu que não pressuponha a leitura de jornais e de revistas ou que não lhes faça referência. Não se pode estranhar que assim seja, pois o jornal e a revista fazem parte da experiência de vida do autor de *Macunaíma*, desde setembro de 1915 (quando publica seu primeiro texto na imprensa (*Jornal do Commercio*), até, comprovadamente, em 1944, quando publica, na *Folha de S. Paulo*, as séries de *Mundo Musical* e *O Banquete*. Assim, durante 29 anos, seu nome (e às vezes seus pseudônimos) aparecerá para denotá-lo como autor de artigos, artiguetes, crônicas, comentários, ensaios, poemas, etc, sobre os mais diversos assuntos nos seguintes jornais: o já citado *Jornal do Comércio*, *A Gazeta*, *O Echo*, *A Cigarra*, *Papel e Tinta*, *Ilustração Brasileira*, *Revista do Brasil*, *Klaxon*, *Ariel*, *América Brasileira*, *Estética*, *A Revista*, *A Noite*, *Revista de Antropofagia*, *Revista do Brasil*, *Terra Roxa e Outras Terras*, *A Manhã*, *Diário Nacional* (onde está a maior parte de sua produção como jornalista), *Verde*, *Revista Nova*, *Boletim de Ariel*, *Diário de São Paulo*, *Festa*, *Revista Brasileira de Música*, *Revista do Arquivo Municipal*, *Boletim* (Sociedade de Etnografia e Folclore), *Revista Acadêmica* (Rio), *Estado de S. Paulo*, *Diário de Notícias*, *Clima*, e também a já citada *Folha de S. Paulo*. Parte dessa obra jornalística foi recolhida em livros, o que explica que estes contenham textos em linguagem desataviada conforme um padrão de legibilidade próprio de quem deseja ser lido e entendido, enfim, como pede o discurso escrito do bom jornal.

Estamos pois diante de um escritor com grande experiência como profissional e como colaborador da imprensa escrita, especialmente, do jornal diário. Sem dúvida, esta experiência se faz sentir na sua literatura e de duas maneiras: como suporte ficcional ou poético e como intervenção discursiva. Interessa-nos agora a primeira.

O jornal ou sua matéria primeira, a notícia, tem-se tornado, na literatura contemporânea, o principal fornecedor de temas e assuntos para poemas de circunstância (veja-se o emblemático “Poema tirado de uma notícia de jornal”, de Manuel Bandeira), para contos (v.g. “Relato de uma ocorrência em que qualquer semelhança não é mera coincidência”, de Rubem Fonseca) e para a quase totalidade das crônicas literárias; não é raro que as notícias se tornem matéria prima de alguns romances, adquiram ou não o formato de reportagem. Nos poemas de circunstância de Mário de Andrade pode-se verificar com facilidade este aspecto; em suas crônicas, nem se fala; nos contos e nos romances, pelo menos nos acabados, só de maneira muito alusiva ou indireta.

Entretanto, num conto, “Primeiro de Maio”,^{3,8} as notícias chegam a agir como personagem auxiliar. Esse texto, cuidadosamente elaborado até às minúcias, narra a história da frustração de uma personagem, o carregador de malas 35 (a simbologia múltipla desta identificação constitui um dos signos sugestivos do texto): ele sai de casa para celebrar o seu dia, o dia do trabalho. Celebrar significa para ele não só o clima de festividade que as ruas ostentassem, mas principalmente um acontecimento público que concertasse com aqueles noticiados pelos jornais, ou seja, os motins esperados em Paris, em Madri, no Chile e em Cuba. Em sua cabeça, os anunciados motins se traduziam por um “turumbamba macota”, um tumulto em que ele, jovem de 20 anos, pudesse enfrentar a opressão, representada apelos policiais. Nada disso acontece: a cidade não mostra o ar festivo esperado, os companheiros de trabalho não o acompanham (pelo contrário, riem dele), os espaços públicos ficam ocupados por policiais, as comemorações lhe parecem ou alienantes e diversionistas (piqueniques e jogo de futebol) ou devidamente domesticadas pelo poder vigente e manipulado pelos deputados trabalhistas. Sente-se aniquilado e solitário pela covardia (sua e dos outros), pelo amedrontamento e pela solidão. Ficam-lhe apenas o desdém pela mascarada política de socialismo e uma indiferença resignada diante

da impotência pessoal e coletiva dos trabalhadores à opressão sofrida pelo operariado, opressão sabida “mais da leitura dos jornais que de experiência”.³⁹ Acomoda-se, finalmente, em seu recesso individual, aos sentimentos de piedade, de amor, de fraternidade, num desamparo interior de dar dó. Assistimos, pois, a uma história de degradação do herói: a busca da celebração coletiva, que pede senso da realidade e colaboração dos integrantes da classe operária, termina em fracasso e solidão. O jornal alimenta essa busca com esperanças ilusórias, a realidade a desfaz.

De fato, o entusiasmo do herói e a sua vontade inicialmente indomável de celebrar o seu dia (o dia do trabalhador torna-se o dia dele) havia crescido, senão nascido, com a leitura dos jornais. Mário de Andrade assim escreve:

Ia devagar porque estava matutando. Era a esperança dum turumbamba macota, Em que ele desse uns socos formidáveis nas fuças dos polícias. Não teria raiva especial dos polícias, era apenas a ressonância vaga daquele dia. Com seus vinte anos fáceis, o 35 sabia, mais da leitura dos jornais que de experiência, que o proletariado era uma classe oprimida. E os jornais tinham anunciado que se esperava grandes “motins” do Primeiro de Maio, em Paris, em Cuba, no Chile, em Madri.⁴⁰

Na mente desta personagem, a ressonância vaga das notícias (ele desconhece a localização precisa dos lugares referidos) concretiza a antecipação do seu primeiro de maio, festa e glorificação da classe, celebração e tumulto coletivo, conflito em que se tornaria herói agressivo:

Mas o 35 não sabia direito, ficava atordoado com as notícias, os jornais falavam tanta coisa, faziam tamanha mistura de Rússia, só sublime ou só horrenda, e o 35 infantil estava por demais machucado pela experiência pra não desconfiar, o 35 desconfiava. Preferia o turumbamba porque não tinha medo de ninguém, nem do Carnera, ah, um soco bem nas fuças dum polícia.⁴¹

Suas primeiras decepções acontecem: percebe que, em vez de tomar o caminho de sua festa, toma automaticamente o caminho do trabalho; é ridicularizado pelos companheiros trabalhadores; percebe que a cidade nada tem de festiva; lembra do anunciado jogo de futebol

como atividade de comemoração instituída para distrair; nota um policiamento inusitado. Decide, depois disso, comprar um jornal que vai ler meio às escondidas, sentindo-se ridículo como um João Bobo e disponível como uma mulher de rua. Lendo o jornal adquire novas forças:

Abriu o jornal. Havia logo um artigo muito bonito, bem pequeno, falando na nobreza do trabalho, nos operários que eram também os “operários da nação”, é isso mesmo. O 35 se orgulhou todo comovido. Se pedissem pra ele matar, ele matava roubava, trabalhava grátis, tomado dum sublime desejo de fraternidade, todos os seres juntos, todos bons... Depois vinham as notícias. Se esperavam “grandes motins” em Paris, deu uma raiva tal no 35. E ele ficou todo fremente, quase e sem respirar, desejando “motins” (devia ser turumbamba) na sua desmesurada força física, ah, as fuças de algum... polícia? Polícia. Pelo menos os safados dos polícias.⁴²

Ganham relevo neste trecho dois aspectos relativos ao jornal: os gêneros – o artigo, de um lado, e as notícias, de outro – e sua força persuasiva. Insinua-se que o artigo apela para o *pathos* do herói, uma vez que trata o trabalho não como força produtiva e explorada mas como um valor nobilitante e trans-individual; as notícias não carregam esse tom subjetivo, mas, lidas depois do artigo, incitam à ação voluntarista e agressiva, inclusive do ponto de vista físico. A reação imediata do pobre 35 é a raiva, já que às notícias vindas da França se somam as que lê a respeito da cidade de São Paulo:

Pois estava escrito em cima do jornal: Em São Paulo a Polícia proibira comícios na rua e passeatas, embora se falasse vagamente em motins de-tarde no Largo da Sé. Mas a polícia já tomara todas as providências, até metralhadoras, estavam em cima do jornal, nos arranha-céus, escondidas, o 35 sentiu um frio. O sol brilhante queimava, banco na sombra? Mas não tinha, que a Prefeitura, pra evitar safadez dos namorados, punha os bancos só bem no sol.⁴³

Sob esse clima opressivo, as notícias provocam também propósitos desencontrados de ação: não participar da reunião proletária no pátio do Palácio das Indústrias, ir a este local e, junto com os companheiros, pôr fogo no Palácio das Indústrias, não fazer isso (já que esse palácio se identificava, segundo o artigo lido, com o operariado

nacional); incendiar a igreja de São Bento, não incendiar; sacrificar-se publicamente; desistir de tudo. Neste ponto, a personagem auxiliar o salva novamente, pois estampa a notícia da chegada dos deputados trabalhistas bem como o convite para recebê-los na Estação do Norte (a da Estrada de Ferro Central do Brasil):

Salvou-se lendo com pressa, oh! Os deputados trabalhistas chegavam agora às nove horas, e o jornal convidavam (sic) o povo pra ir na Estação do Norte (a estação rival, desapontou) pra receber os grandes homens. Se levantou mandado, procurou o relógio da torre da Estação da Luz, ora! não dava mais tempo! quem sabe se dá! ⁴⁴

Entretanto, à medida que o dia avança, a realidade vai desmentindo o jornal, ou melhor, vai desmentindo as esperanças e os desejos que a leitura do jornal fora alimentando. Percebe que os jornais nada falam efetivamente dos trabalhadores, pelo contrário ridicularizam um deputado trabalhista; percebe que o proletariado vive desorientado e sem sinal de organização de resistência e luta; percebe, de maneira difusa, a manipulação política das massas e, de maneira contundente, a covardia de um companheiro e a sua mesma; e se sente, para concluir, aniquilado. Nenhum jornal o salva.

Há um trecho, quase no fim do conto, em que Mário de Andrade desenha esse desamparo do herói de mistura com sua indiferença e desdém para toda a realidade anunciada pela imprensa, talvez um desdém à própria imprensa, pois se recusa a imitar o discurso desta (“mentir”, “enfeitar”), substituindo-o pelo gesto obsceno e pelo muxoxo de menosprezo para o mundo à sua volta:

E o 35 inerte, passivo, tão criança, tão já experiente da vida, não cultivou vaidade mais: foi se dirigindo num passado arrastado para a Estação da Luz, pra os companheiros dele, esse era o domínio dele. [...] comprou uma maçã bem rubra, oitocentão! Foi comendo com prazer até os companheiros. Eles se ajuntaram, agora sérios, curiosos, meio inquietos, perguntando pra ele. Teve um instinto voluptuoso de mentir, contar como fora a celebração, se enfeitar, mas fez um gesto só, (palavrão), cuspiu um muxoxo de desdém pra tudo. ⁴⁵

Em “Primeiro de Maio”, o jornal se apresenta como suporte referido e, ao mesmo tempo, se representa como uma espécie de adjuvante do protagonista. Nas crônicas, porém, o jornal, como não poderia deixar de ser, se torna o suporte natural e a diretriz operante do discurso, segundo uma articulação complexa já devidamente estudada em sua gênese e desenvolvimento, em trabalho primoroso, por Telê Porto Ancona Lopes.⁴⁶ Vou-me deter num texto de 1930 que, no meu entender, exemplifica um – e apenas um – dos processos de criação cronístico-literária de Mário de Andrade: de um dado real que é notícia e anúncio, chega-se, por meio de uma progressão dialética, a uma síntese que revê e configura sob nova luz o objeto do anúncio. O texto tem o título de “Flor Nacional”, abrindo-se com o seguinte primeiro parágrafo:

A revista *Rural* está fazendo agora um concurso pra se decidir qual é a rainha das flores brasileiras.⁴⁷

O texto começa desta maneira mesmo, em linguagem objetiva e direta: a notícia de um anúncio existente numa revista, que realmente existe, um anúncio de concurso para se decidir sobre a rainha das flores. No parágrafo seguinte o narrador se intromete com um juízo de valor sobre esse fato real e, ainda de conformidade com a linguagem jornalística, dá mais detalhes sobre a primeira informação:

Está claro que todo e qualquer concurso é feito exame: pouco e mesmo nada indica. Inda mais um, cheio de restrições, como esse da *Rural*, em que entram só as flores cultiváveis em todo o país em vaso ou no toco do pau, parasitas. Assim é que o prof. A. J. Sampaio, do Museu Nacional, foi logo votando vagamente na *Catléia*.⁴⁸

O juízo de valor expõe a posição do narrador sobre o grau de validade do concurso, e o faz por meio de uma comparação, ou seja, por uma aproximação com outra atividade subordinada a alguma forma de convenção e ao arbítrio: o exame. Como qualquer tipo de avaliação, o exame depende da aceitação de pressupostos ou princípios que dependem de serem aceitos, valendo, portanto, para aqueles que os aceitam. As novas informações referem exatamente

esses princípios, que são restritivos: podem ser objeto de concurso somente flores cultiváveis no Brasil e cultiváveis em vasos ou no toco de pau. Referem também a uma escolha feita por autoridade: insinua-se, pois, que os princípios estabelecidos para o concurso emanam arbitrariamente de autoridades; não passaram, portanto, pelo crivo de um consenso por assim dizer mais democrático. Arbitrariedade por arbitrariedade, por que o cronista não pode, com base no seu poder autoral, estabelecer outra base para a escolha geral? É o que vai propor no terceiro parágrafo:

Este meu Táxi é a favor da Vitória-régia. Sei bem que não é cultivável em vaso nem no toco do pau, mas por que se há-de inventar essa generalização obrigatória quando nem a nossa gente está generalizada num tipo único? Roquette Pinto, adiantando sobre os trabalhos atualmente em via de realização no Museu Nacional (que ele está dirigindo admiravelmente), conta nos *Seixos rolados* que apresentamos, os brasileiros, pelo menos seis tipos antropológicos diferentes. Isso não impede, está claro, que o gaúcho sr. Getúlio Vargas e o nordestino sr. João Pessoa formem no momento uma ótima síntese do ideal brasileiro. Da mesma forma não vejo porque a Vitória Régia amazônica não possa adquirir o valor simbólico de representação nacional pra um catarinense, por exemplo. Tanto mais, meu Deus! Que ela é de fato bem símbolo nosso...⁴⁹

O jornalista já se afasta da imparcialidade com que começara o seu texto. Torna-se abertamente opinativo e, além disso, opositivo. Mas justifica o enfrentamento e o confronto com base em estudos de antropologia, e estudos sob a chancela de outra autoridade hierarquicamente maior que aquela que votou na catléia. Se, enquanto seres humanos, os brasileiros não somos um tipo único, conforme demonstra o diretor do Museu Nacional, por que a restrição para definir a flor simbólica? O narrador ameniza o seu argumento com a leve ironia que junta Getúlio Vargas e João Pessoa “numa ótima síntese do ideal brasileiro”, introduzindo sutilmente uma idéia que se abrirá em leque no sentido de captar a nacionalidade e sua melhor representação. A frase final com a exclamação seguida de uma oração reticente anuncia que o narrador estará passando para outro universo, o mundo transfigurado pela imaginação e pela

sensibilidade, e seu respectivo discurso: o discurso poético. Tal transição se observa no quarto parágrafo:

A primeira vez que vi a vitória-régia no seu habitat verdadeiro, foi na lagoa do Amamium, formada por um dos igarapés do rio Negro, na vizinhança de Manaus. Tive uma impressão que não se apaga mais. Primeiro foi a boniteza que me idealizou. Nunca imaginei lugar de tamanha calma. Aquele lagoão fechado em pleno mato, sem um risco de vento, ao Sol branco do norte, na modorra mortífera do calor, Campos Elíseos... Ou Águas Elíseas, se quiserem. O passarinho cacauê, pernaltnha manso, de vez em longe abria o vôo, riscando a vida em branco do lugar e no chato da água pesadíssima o folheado escarrapachado da vitória-régia. Era prodigioso. Fazia já um pouco mais que manhã e as flores abertas estavam também dum branco finíssimo.⁵⁰

O narrador, como se espera de um cronista, situa-se no plano da boa conversação: compartilha uma experiência pessoal, ostentando-a com todas as características de um fato realmente acontecido, a saber, o habitat natural da flor, o ponto exato em que a viu pela primeira vez, as denominações necessárias para que o leitor conheça o ambiente e o reconheça geograficamente (mediações de Manaus, rio Negro, confluência de dois igarapés). Em seguida chama o leitor para mais perto de sua intimidade, a impressão indelével que o afetou durante a contemplação; e, logo, dá um salto para a espiritualização que, na falta de melhores palavras, podemos classificar como idealização estética do eu: “a boniteza que me idealizou”. Este transporte para o universo da beleza vai ditar a descrição da paisagem que adquire a textura, os contornos, a composição de (não) cores de um quadro abstrato: brancura infinita, quietude absoluta, calor prenhe. Indeciso no socorro aos espaços míticos, o cronista devaneia no Elíseo, entre os campos e as águas. E para dar mais nitidez à totalidade imóvel faz atravessar o fundo do quadro os riscos do vôo esporádico de um passarinho manso. Pareceria um Miró extasiado, se não fora o surgimento, para a sua contemplação, do folheado espaçoso da vitória régia, que concentra em suas flores o prodígio de sua cor consubstancial à branca solaridade do ambiente. Nessa descrição assistimos a um movimento do olhar muito semelhante ao realizado por uma câmera cinematográfica: um plano de grande conjunto em panorâmica

horizontal, depois a câmera fixa para captar ao fundo o movimento de um pássaro, depois uma aproximação em lento mergulho que enquadra o folheado, por fim o plano aproximado (close) sobre as flores cuja brancura entra em dissolvência com “a vida em branco do lugar”. Saberemos que esse branco finíssimo será a flor, ou melhor, a Flor, quando lermos o penúltimo parágrafo. Entretanto, ao lê-lo, percebemos que o cronista se dá conta de haver-se desprendido da realidade para alcançar abstrações difíceis para o pobre do leitor que se seduzira pela conversa inicial; de alguma forma o cronista deverá voltar à demonstração de que a vitória-régia é a rainha vitória das flores nacionais. Deverá descer do absoluto das idéias para o relativo do mundo comezinho e concreto:

Não achei possível se comparar essa flor com outra nenhuma. Perfeição absoluta de forma, e principalmente flor que é declaradamente flor. A gente olha e diz: É flor. Não evoca imagem nenhuma. Não é que nem a rosa que às vezes parece repolho. Ou evoca repolho. Nem feito o cravo que evoca espanador. E muito menos ainda é que nem as parasitas que evocam aeroplano, mapas e o Instituto do Café. Atualmente há um senador por S. Paulo, que apesar de não ser paulista, é parecidíssimo com o amor-perfeito. Essa é pelo menos a opinião duma senhora das minhas relações.⁵¹

Depois de nos confessar a tentativa frustrada de encontrar uma flor comparável à que contemplara, e realizando um vôo, do passado de sua visão, ao presente de sua comunicação conosco, o cronista se vale de três frases para esculpir a flor, quer dizer, a Flor. Forma universal, um em-si irredutível a qualquer representação. Na ordem sintática com que se apresentam as sentenças intermediárias, a flor não se tornou o *verbum* por um triz; é palavra ainda, a convenção que designa o que concretamente foi visto: “A gente olha e diz: É flor”. Todavia, a palavra, não o *verbum*, se denota a flor sem demais correlações (não evoca imagem nenhuma), está no mundo real e por isso força, para ter existência completa, a configuração de um contexto. E este se estabelece pela... comparação. Comparação negativa, mas comparação, em que os segundos termos – a rosa, o cravo e as parasitas – estão destituídos de suas qualificações mais nobres. A rosa, que poderia ser lembrada como símbolo do amor ou da amizade ou da perfeição e da ordem,

passa a evocar o repolho; o cravo está visto como espanador; e as parasitas, desvestidas de seus atributos de beleza e de adorno natural ou não artificial, assumem, em gradação decrescente, características de objetos artificiais, acabando por se identificarem com o Instituto do Café. O que já se torna ironia e permite a transição para a referência descabida – desvio próprio da crônica – ao senador comparado com o amor-perfeito estrategicamente logo após a descrição das parasitas. Chegados a este ponto, ficamos com a impressão de que o cronista esquece-se do motivo desta crônica: a escolha da flor que pudesse ocupar o trono de rainha das flores brasileiras. Na realidade, ele nos preparou, com essas referências negativas, para a pertinência da escolha feita. Está na hora da demonstração final:

A vitória-régia é imediatamente flor. E apresenta todos os requisitos da flor. O colorido é maravilhoso, passando, à medida que a flor envelhece, do branco puro, quase verde, ao róseo-moça, ao vermelho-crepúsculo, pra acabar no roxo-sujo desilusório. E tem aroma suave. Forma perfeita, cor à escolha, odor. Toda a gente diante dela fica atraído, como Saint-Hilaire ou Martius ante o Brasil. Mas vão pegar a flor pra ver o que sucede! O caule e as sépalas, escondidos na água, espinham dolorosamente. A mão da gente se fere e escorre sangue. O perfume suavíssimo que encantava de longe, de perto dá náusea, é enjoativo como que. E a flor, envelhecendo depressa, na tarde abre as pétalas centrais e deixa ver no fundo um bandinho nojento de besouros, cor de rio do Brasil, pardavascos, besuntados de pólen. Mistura de mistérios, dualidade interrogativa de coisas sublimes e de coisas medonhas, grandeza aparente, dificuldade enorme, o melhor e o pior ao mesmo tempo, calma, tristonha, ofensiva, é impossível a gente ignorar que nação representa essa flor...⁵²

O escritor move seus instrumentos descritivos por meio de escalas e gradações. O que era unidade vira dualidade, o que se apresentava como concreção da pureza se torna mistura. O perfume, mudado em odor, passa de “suave” e, mais intensamente, “suavíssimo”, a nauseante e excessivamente enjoativo. Toda a variável gradação e nitidez das cores se transforma em aparência turva. O gracioso caué não risca mais o céu ao longe; o que se vê agora é o bandinho nojento de besouros, de cor barrenta, melecados de pólen. O que era êxtase e

contemplação, suspensão do espírito e idealização, participação enlevada da natureza e sentimento de plenitude, rebaixa-se em realidade incerta, triste, agressiva. Com essa sensação de abatimento e frustração, o cronista retoma seu motivo central depois de contaminar o nosso espírito com as anti-comparações. Como forma perfeita, a vitória régia é a flor e, sendo flor, apresenta no grau máximo os caracteres de flor: além da forma essencial, a cor e o perfume. Seu colorido reflete a temporalidade existencial: branco puro, quase verde (infância), róseo-moça (juventude), vermelho-crepúsculo (maturidade-velhice), roxo-desilusório (velhice-morte); seu perfume exala o comedimento da suavidade. A síntese – “Forma perfeita, cor à escolha, odor” – se exprime num decassílabo sáfico, fonicamente perfeito em seus apoios assonantes e aliterantes, com um detalhe sugestivo do ponto de vista poético: a seqüência melódica repousa no final – *dor* – que subliminarmente nos antecipa o significado que surgirá mais adiante. Em todo caso, essa retomada culmina com a referência a Saint Hilaire e Martius, pontes para o vínculo simbólico da flor com o Brasil: diante da vitória-régia sentimos a mesma atração que sentiram Saint Hilaire e Martius diante do Brasil. Estabelecida esta equivalência, o poeta, corrijo, o cronista, unirá as pontas soltas – os aspectos negativos da comparação por inferioridade (repolho, espanador, etc.) e a dor subliminar – para a sua interpretação final do símbolo, que constitui também a demonstração de sua escolha. A flor esconde a agressividade ou o sofrimento decorrente, causa náuseas, torna-se repulsiva. Simboliza enfim a síntese dos contrários. Como objeto de contemplação e o devido distanciamento, é toda a perfeição e a beleza absoluta; de perto, é a sujeira e a feiúra. Sublime e grotesca, representa o Brasil... à perfeição. Ou seria o contrário? Pois na frase final não se pode afirmar qual seja o seu sujeito. Ambígua como a flor. Como o Brasil, ambígua.

Experimentalismo: as interferências

Sem contar as múltiplas apropriação e mobilizações de outros textos, literários ou não literários, empreendidas por Mário de Andrade na elaboração de suas narrativas, estas compreendem experimentos intertextuais que desbordam o universo de expressão fundado na linguagem estritamente verbal. Com esta afirmação não pretendo

lembrar apenas *Macunaíma*, em que a Música, sob a forma da suíte, se instaura como princípio ou eixo de estruturação. Estou-me referindo aos contos “Eva”, “Moral quotidiana” e “História com data”, de *Primeiro Andar*⁵³ e ao romance (idílio), *Amar, Verbo Intransitivo*.⁵⁴

O primeiro conto, “Eva”,⁵⁵ apresenta-se como texto dramático de um ato, com duas cenas; o segundo, “Moral quotidiana”,⁵⁶ que o narrador jura ser tragédia – mas que nos dá a impressão de ser um esboço de argumento cinematográfico —, tem como singularidade, além do juramento burlesco em nota de rodapé (“Juro que é tragédia”), o fato de ser também dramático, com um *3º e Único Ato*, dividido em duas cenas, em cuja parte final entra a música (cavatina e rubricas que referem o jazz e a marcha fúnebre de Chopin, a cujo som um cortejo “desfila, desfilará pela Terra inteira e civilizações futuras até a vinda por todos os humanos desejada do Anticristo”⁵⁷), fechando a encenação – sob uma atmosfera abertamente surrealista – com anúncios publicitários que ocupam, iconicamente simulando propagandas, o espaço inferior da página:

SALUS

LACTA

GUARANÁ ESPUMANTE

BELLA COR

*DUNLOP*⁵⁸

Este conto constitui, salvo engano, o primeiro texto brasileiro de ficção em que se observa a intrusão da linguagem publicitária, à qual, aliás, Mário de Andrade dedicou um artigo ainda atual, “Psicologia da Publicidade”.⁵⁹

Já o conto **História com Data**,⁶⁰ de 1921, mas refundido para a edição de 1943, repetida como segunda edição em 1972, pode ser definido como narrativa com rasuras e correções. Mobiliza abertamente e com ironia as técnicas de notas de rodapé, com explicações, remissões a textos científicos e esclarecimentos sobre uma personagem de outro conto do autor e sobre um possível e falso plágio; e, o que nos interessa aqui, se serve abertamente das frases ou expressões estereotipadas que

freqüentavam os jornais da época em que teria acontecido. Tais frases, extraídas ou supostamente extraídas dos jornais, postas entre aspas, ficam niveladas com o discurso do narrador que, assim, se apropria “honestamente” delas. Indicamos abaixo os estereótipos e o jornal ou revista que, em rodapé, o narrador aponta como sua fonte:

– As lágrimas já cansadas paravam pouco a pouco nos olhos de irmãos tias e da snra. Figueiredo Azo e mãe do “infeliz rapaz” (1) – (1) *Jornal do Comércio*, 14 de fevereiro de 1931. ⁶¹

– E fortificados pelo pedido da família os três grandes cirurgiões tomam conta do “imprudente moço” (2) – (2) *Estado de S. Paulo*, 14 de fevereiro de 1931. ⁶²

– Apenas um estilhaço de motor esmigalhara parte do cérebro do “arrojado aviador” (4). – (4) *Gazeta*, 14 de fevereiro de 1931. ⁶³

– O “digno sucessor de Edú Chaves” (11) se moveu mole, abriu os olhos. – (11) *Diário Popular*, 22 de março de 1931. ⁶⁴

– O reflexo do espelho iluminava o corpo da “ilustre dama” (12) – (12) *Cigarra*, 20 de dezembro de 1929. Sob uma fotografia da Liga das Senhoras Catholicas. ⁶⁵

– José não sabia onde estavam as botinas. Indicava-as o “imprudente e glorioso cientista” (18) – (18) *Gazeta* desse dia, 22 de março de 1931. ⁶⁶

– Os dois “ilustres representantes da ciência e do esporte paulista” (19) foram se espedaçar muito longe nos campos vazios. (19) *Correio Paulistano*, 23 de março de 1931. ⁶⁷

Há no final da narrativa, abaixo da nota 19, uma observação intrigante do narrador (ou do autor implícito):

NOTA: Este conto é plagiado do “Avatara” de Teófilo Gautier que eu desconheceria até hoje sem a bondade do amigo que me avisou do plágio. Mas como geralmente acontece no Brasil o plágio é melhor que o original. Quanto a

Germaine conseguiu casar com o príncipe Lotti depois de mais vinte-e-três fascículos a quinhentos réis cada. ⁶⁸

A referência ao “plágio” inconsciente explica a ironia das aspas que abraçam os trechos extraídos dos jornais e revistas. Por outro lado, a indicação das fontes funciona como motivação realista e como crítica às banalidades estilísticas dos textos da imprensa escrita. A motivação realista torna plausível, para os leitores, a fantasia, entre gótica e futurista, do conto; valendo-se das citações em rodapé, o narrador (autor) cria a ilusão de verdade autorizada pelos jornais e pelos livros de ciência, o que reforça o terror do conteúdo representado (o transplante de um cérebro para que possa sobreviver no corpo de um homem rico morto em um acidente de avião). A crítica às banalidades jornalísticas, por sua vez, casa-se com outra interferência, a do “folhetim” *A filha do enforcado*, que se engasta na narrativa com autonomia semelhante à que observamos no corpo do piloto amador revivificado por meio da cirurgia, ainda que as peripécias do romance, cujo desfecho está sintetizado na NOTA, sejam re-enunciadas como argumento que resume a leitura distraída de um motorista.

O encaixe folhetinesco esconde, em outro nível, as complicações de outra história digna de folhetim, a do próprio personagem que não sabe – e com ele o próprio narrador – qual é a sua identidade. Transcrevemos a passagem em que se faz a transição do conteúdo narrativo do conto para o conteúdo narrativo do folhetim, como se este fora a continuidade daquele:

Foi um custo. Assassina! Com o barulho os criados, o motorista acorreram. Prendam! Ela também!... Me largue!... Braços punhos. Embrulho. Barulho. Foi difícil. Afinal os homens conseguiram separar os dois. Amélia liberta fugiu por uma porta. Desapareceu. A cólera de Alberto, Alberto ou José? Foi tremenda. Berrava termos repetidos numa língua infame. Socava os que o prendiam. Machucara fortemente um dos irmãos. Depois diminuiu a resistência pouco a pouco. Suor frio lhe irisava a fronte. A palidez. E desmaiou. O esforço para livra-lo do desmaio continuava... A campanha tocou. Um repórter. Mandado embora. Depois do desmaio a prostração. A campanha tocou. Outro repórter. Mandado embora. A campanha tocou. O primeiro

repórter insistia. Mandado embora. Desordem. Criados comentando... Automóvel de prontidão.. O motorista lia desatento uma passagem do romance em folhetos “A filha do Enforcado”. O conde de Vareuse, devido ao velho ódio de família fora enforcado por um sobrinho...⁶⁹

Colocando no mesmo nível discursivo, por meio da não diferenciação gráfica, a história de Alberto-José e a contida em *A Filha do Enforcado*, o autor implícito parece insinuar que a banalidade do romance-de-folhetim tem parentesco com a superficialidade que se observa nas reportagens cujos objetivos sejam a mera satisfação da curiosidade. Aliás, o narrador introduz o resumo do folhetim no momento em que repórteres tentam em vão e repetidamente documentar não sabem bem o que: a briga de um casal? O mistério da loucura do protagonista? A autoria de um assassinato? Um segredo médico?

“História com Data” evoca, por contraste, o livro de Machado de Assis, *Histórias sem data*, que, por sua vez tem seu título contestado pelos próprios contos, todos bem datados, interna (em sua diegese) e externamente (sua publicação). A consciência dessa intertextualidade não aparece no prefácio (advertência inicial) da edição de 1925 onde se fazem presentes outros escritores: “Andei portando nos pomares de muitas terras, comendo frutas cultivadas por Eça e por Coelho Neto, por Maeterlink... Só reflexo? Não sei. Sei que ficou perturbando o vácuo nobre e taciturno das gavetas um dilúvio de manuscritos recorridos muitas vezes.⁷⁰ O que aparece é a confissão de que os textos de *Primeiro andar* foram “façanhas de experiência literária” ou “enganos bem iludidos de aprendiz”, que, aos trinta e dois anos, o escritor avalia como “muita literatice muita frase enfeitada”.⁷¹

Sendo verdadeiro que o texto de Mário de Andrade dialoga com o de Machado de Assis, “História com data” desvenda o sentido camuflado pelo livro, como se tudo fora representação e fantasia. Mas, em termos de estruturação, “História com data” confirma um experimento de colagem que interfere no discurso ficcional. Os trechos extraídos de jornais e de revistas, junto com as notas de rodapé, interrompem a voz autoral do narrador, como se fossem remendos, ou melhor, como se fossem cerziduras mal disfarçadas de uma vestimenta. Se quisermos pensar o texto como um corpo (tópico por

analogia muito utilizado na crítica), essas pequenas interferências mostram-se como cicatrizes de uma cirurgia despreocupada com a plástica estética; denotam cortes de maior ou menor profundidade num organismo que sofreu um grave acidente, o acidente que leva ao transplante de um cérebro como foi o do argumento folhetinesco. O Frankenstein da história corresponde a uma espécie de Frankenstein da linguagem. Seria este conto experimental um dos “enganos bem iludidos de aprendiz” referidos por Mário de Andrade na “Advertência Inicial” de *“Primeiro andar”*?

Sobre a quarta narrativa, *Amar, Verbo Intransitivo* (1927),⁷² Mário de Andrade fez, em, carta a Sérgio Milliet, a seguinte observação: “Atualmente escrevo *Fräulein* – romance. É possível que fique no meio, como todas as grandes empreitadas que tomo. Cinematográfico. Mando-te do prefácio (curto) as duas idéias que contém. Por outra: a idéia e a razão”.⁷³ Esta observação, em carta de 2 de agosto de 1924, indica que o romance estava sendo elaborado em 1924. A empreitada chegou ao fim em 1927, com a publicação sob o título hoje conhecido. Trata-se de um romance experimental sob vários aspectos: não se divide em capítulos, discute a relação entre autor e narrador e entre estes e as personagens, concerta-se com o idílio romântico e ensaia o estilo mesclado em que um dos componentes é a fala brasileira. Há nele a interferência do cinema enquanto arte tomada como princípio estruturante? Enfim, pode-se vê-lo ou lê-lo como cinematográfico?

Ainda que desconhecêssemos algumas declarações do autor ou certos comentários laterais da crítica, seríamos tentados a aproximar a composição desse “idílio” *sui generis*, ou pelo menos alguns de seus trechos, à linguagem cinematográfica ou a alguns de seus elementos construtivos.

De fato, o romance não se distribui em capítulos, como costuma acontecer com o gênero; vem dividido em cenas, se quisermos adotar a palavra usada pelo narrador no primeiro momento em que se expõe como autor e parafraseia *Memórias póstumas de Brás Cubas*:

Não vejo razão pra me chamarem vaidoso se imagino que o meu livro tem neste momento cinqüenta leitores. Comigo 51. Ninguém duvide: esse um que lê com mais compreensão e entusiasmo um escrito é autor dele. Quem

cria, vê sempre uma Lindóia na criatura, embora as índias sejam pançudas e ramelentas.

Volto a afirmar que o meu livro tem 50 leitores. Comigo 51. Não é muito não. Cinquenta exemplares distribuí com dedicatórias gentilíssimas. Ora dentre cinquenta presenteados, não tem exagero algum supor que ao menos 5 hão de ler o livro. Cinco leitores. Tenho, salvo omissão, 45 inimigos. Esses lerão meu livro, juro. E a lotação do bonde se completa. Pois toquemos pra avenida Higienópolis!

Se este livro conta 51 leitores sucede que neste lugar da leitura já existem 51 Elzas. É bem desagradável, *mas logo depois da primeira cena*, cada um tinha a Fräulein dele na imaginação. (grifo nosso) ⁷³

A expressão grifada não deixa dúvidas sobre a caracterização. Entretanto, o termo “cena”, todos sabemos, designa não só a parte da seqüência fílmica com unidade de ação num mesmo espaço delimitado, mas também designa, no teatro tradicional, parte de um ato definida segundo a entrada e a saída de personagem (o número de atores presentes em palco). Rigorosamente, a cena a que o autor se refere compreende o episódio que sugere um fechamento de contrato, logo no início do romance. Infere-se que no romance a cena constitui cada trecho da narração separado por um intervalo gráfico maior, equivalente ao espaço duplo, às vezes triplo, de linhas ou alíneas. Estes espaços, sim, lembram as transições cinematográficas conhecidas como corte, dissolvência, fusão, cortina.

Se essa leitura for verdadeira, o romance-filme está composto por 70 cenas, sendo a primeira (a do contrato) uma seqüência integral (conforme certa nomenclatura cinematográfica) constituída de duas cenas (a do corredor e a do quarto de pensão) ou, caso se prefira, uma cena-seqüência, caracterizando-se a última (a do curso carnavalesco) como seqüência integral.

Retomemos a citação do trecho interrompido, repetindo o começo do parágrafo em que estávamos:

Se este livro conta 51 leitores sucede que neste lugar da leitura já existem 51 Elzas. É bem desagradável, mas logo depois da primeira cena, cada um tinha a Fräulein dele na imaginação. Contra isso não posso nada e teria sido indiscreto se antes de qualquer familiaridade com a moça, a minuciasse em todos os seus

pormenores físicos, não faço isso. Outro mal apareceu: cada qual criou Fräulein segundo a própria fantasia, e temos atualmente 51 heroínas pra um só idílio.

51, com a minha, que também vale. Vale, porém não tenho a mínima intenção de exigir dos leitores o abandono de suas Elzas e impor a minha como única de existência real. O leitor continuará com a dele. Apenas por curiosidade, vamos cotejá-las agora. Pra isso mostro a minha nos 35 atuais janeiros dela.

Se não fosse a luz excessiva, diríamos a Betsabê, de Rembrandt. Não a do banho que traz bracelete e colar, a outra, a da “toilette”, mais magrinha, traços mais regulares.

Não é clássico nem perfeito o corpo da minha Fräulein. Pouco maior que a média dos corpos de mulher. E cheio nas suas partes. Isso o torna pesado e bastante sensual. Longe porém daquele peso divino dos nus renascentes italianos ou daquela sensualidade das figuras de Scopas e Leucipo. Isso: Rembrandt, quase Cranach. Nenhuma espiritualidade. Indiferente burguesice.

[....]

Fräulein não é bonita, não. Porém traços muito regulares, coloridos de cor real. E agora que se veste, a gente pode olhar com mais franqueza isso que fica de fora e ao mundo pertence, agrada, não agrada? Não se pinta, quase nem usa pó-de-arroz. A pele estica, discretamente polida com os arrancos da carne sã. O embate é cruento. Resiste a pele, o sangue se alastra pelo interior e Fräulein toda se roseia agradavelmente.

O que mais atrai nela são os beijos, curtos, bastante largos, sempre encarnados. E inda bem que sabem rir: entremostrom apenas os dentinhos dum amarelo sadio mas sem frescor. Olhos castanhos, pouco fundos. Se abrem grandes, muito claro, verdadeiramente sem expressão. Por isso duma calma religiosa, puros. Que cabelos mudáveis! Agora louros, ora sombrios, dum pardo em fogo interior. Ela tem esse jeito de os arranjar, que estão sempre pedindo arranjo outra vez. Às vezes as madeixas de Fräulein se apresentam embaraçadas, soltas de forma tal, que as luzes penetram nelas e se cruzam, como numa plantaçao nova de eucaliptos. Ora é a mecha mais loura que Fräulein prende e cem vezes torna a cair...⁷⁴

A transcrição deste trecho bem longo permite-nos verificar de modo menos abstrato a presença do cinema, pois Mário de Andrade põe em tela a questão da recepção do texto. Se fosse só literatura, ou

seja, se o cinema nada contasse para a feitura do romance, não seria preciso essa aula de estética da recepção. De fato, o texto narrativo de literatura propicia tantas figurações das personagens quantos são os leitores, por mais que seja detalhista a descrição de seus aspectos físicos. No cinema, a figura da personagem se faz em imagem imediata; é a do ator ou da atriz que a interpreta; a polissemia receptiva fica para outros elementos. Mário de Andrade discorre sobre 51 leituras possíveis, e assim como um diretor que adapta um conto ou um romance, escolhe a sua atriz-personagem, moldada segundo a figura criada por Rembrandt, não qualquer figura, mas uma específica. E a detalha. O segundo ponto: a configuração física da protagonista não se limita a apontar a Betsabê de Rembrandt, “a da toilette”, mais magrinha, traços mais regulares”. Vai aos poucos valendo-se do olhar como câmera indiscreta que se aproxima em *close* para pôr em relevo os “traços muito regulares, coloridos de cor real” e depois, em movimento, por meio de planos de detalhe, para mostrar o formato e a coloração dos lábios, os dentes, os olhos e, com luminosidade frontal, ou seja, os cabelos e os gestos de arrumá-los ou arranjá-los. Mas aí o olhar da câmara se sobrepõe ou se confunde com o olhar do jovem personagem Carlos, como se poderá ler no parágrafo seguinte: “Porém Carlos com o movimento da professora, viu que ela percebera a insistência do olhar dele.”⁷⁵ Essa transposição do olhar objetivo para o subjetivo (a câmera objetiva que imperceptivelmente cede lugar para a câmara subjetiva) é coisa de cinema, nos dois sentidos que esta expressão comporta.

Há muitos trechos em que o enquadramento, a angulação e os planos nos fazem sentir a presença do olhar cinematográfico. Assim, estas panorâmicas em angulação oblíqua, de cima para baixo (da perspectiva do olhar das personagens), com a segunda em *travelling* para frente:

Lhe deu um olhar de confiança. Tudo foi sossegando pouco a pouco. Penca de livros sobre a escrivainha, um piano. O retrato de Wagner. O retrato de Bismarck.⁷⁶

No primeiro andar a janela se abriu, que rompante! Carlos engoliu a avenida, buscando ver, querendo ver, vendo, o automóvel que sabia sem saber estava

longe nunca mais, deserto só. Não estendeu os braços. Não gritou. Porém o olhar turvo escorreu pela avenida até onde! Meu Deus...⁷⁷

estes primeiríssimos ou primeiros planos:

Uns olhos de 12 anos em que uma gaforinha americana enroscava a galharia negro-azul apareceu na porta.⁷⁸

Mãozinha tamborilando no mármore. Depois olhou as unhas. Repuxava uma pele mais saliente.⁷⁹

Os olhos dela, descendo pela coluna termométrica dos falecimentos e natalícios, vinham descansar no clima temperado do folhetim.⁸⁰

Comprimiu o seio com a mão, ao mesmo tempo que amarfanhava-lhe a cara uma dor vigorosa, incompreendida assim!⁸¹

Chora o filho, chora a mãe. Os dedos dela alisam os cabelos de Carlos.⁸²

este encadeamento de primeiros planos com a câmera (o olhar) de cima para baixo, compondo a cena em que não falta o som:

Duas horas da manhã. Vejo esta cena.

No leito grande, entre linhos bordados dormem marido e mulher. As brisas nobres de Higienópolis entram pelas venezianas, servilmente aplacando os calores de verão. Dona Laura, livre o colo das colchas, ressona boca aberta, apoiando a cabeça no braço erguido. Braço largo, achatado, nu. A trança negra flui pelas barrancas moles do travesseiro, cascadeia no álveo dos lençóis. Concavamente recurvada, a esposa toda se apóia no esposo dos pés ao braço erguido. Sousa Costa completamente oculto pelas cobertas, enrodilhado, se aninha na concavidade feita pelo corpo da mulher. O ronco inda acentua a paz compacta.⁸³

estes enquadramentos expressionistas:

Elza trouxe de novo os olhos de fora. O criado japonês botara as malas bem no meio do vazio. Estúpidas assim. As caixas, os embrulhos perturbavam as retas legítimas.⁸⁴

O rapazinho derrubara o braço desocupado sobre a perna direita retesa. Assim, ao passo que um lado do corpo, rijo, quas reto, dizia a virilidade guapa dum força crescente ainda, o outro, apoiado na mesa, descansando quebrado em curvas de braço e joelho, tinha uma graça e uma doçura mesmo fêmea, jovialidade! ⁸⁵

Susto. Os temores entram saem pelas portas fechadas. Chiuiii... ventinho apreensivo. Grandes olhos espantados de Aldinha e Laurita. Porta bate. Mau agouro?... Não... Pláaa... Brancos mantos... É ilusão. Não deixe essa porta bater! Que sombras grandes no “hall”... Por quês? Tocaiando nos espelhos, nas janelas. Janelas com vidros fechados... que vazias! ⁸⁶

Os exemplos nos levam a indagar se semelhantes procedimentos não se encontram nos textos literários anteriores ao aparecimento do cinema. Encontram-se: o que não se encontram são os modos de descrever mediados pelo olho-objetiva. Arriscamo-nos afirmar que o olhar que comanda a descrição está agora educado pela forma de olhar do cinema. Comprova-se este fato com as sobreposições descritivas, na realidade verdadeiras *fusões* na passagem do fragmento 19:

Depois do almoço as crianças foram na matinê do Royal [...] Todo o corpo se retesou numa explosão e pensou que morria. Pra se salvar murmura:

– Fräulein! ⁸⁷

para o 20:

Baixam rápidos do Empíreo os anjos do Senhor, asas, muitas asas. Tatalam produzindo brisa fria que refrigera as carnes exasperadas do menino. As massagens das mãos angélicas pouco a pouco lhe relaxam os músculos espetados, Carlos se larga todo em beata prostração. ⁸⁸

no interior do fragmento (cena) 36 (“Aqui se devem trocar [...] a saudade”), ⁸⁹que se separa do anterior por uma espécie de dissolvência em branco, e no interior do fragmento 37 (“A aurora entrecortada lança um primeiro suspiro nos céus noctívagos [...] E sabe que essas coisas ninguém deve descobrir”). ⁹⁰

Comprova-se, ainda, com as referências do narrador ao quadro fílmico, em passagens como as seguintes:

Quando ele sentiu sobre os cabelos uma respiração quente de noroeste, principiou a imaginar e criticar. Criticar é comparar. Que gosto que teriam esses beijos no cinema? Ergueu a cara. E, pois que era de novo o mais forte, beijou Fräulein na boca.

Das lombadas de couro, os grandes amorosos espiavam, Dante, Camões, Dirceu. Não digo que pro momento fílmico do caso, estes sejam livros exemplares, porém asseguro que eram exemplares virgens.⁹¹

Pensava? Laurita pensava que havia uma história triste. Fräulein com Carlos. Tal qual na fita de Glória Swanson.⁹²

São muitíssimos os trechos que nos permitem pressupor o fazer próprio do cinema, mas o melhor mesmo é chegar ao romance para fruí-lo não como filme, mas como texto pontuado por técnicas cinematográficas que ligam os diferentes fragmentos, no sentido de manter a unidade artística acima das diferentes perspectivas com que o discurso está moldado. O que podemos avaliar é se a montagem narrativa está motivada esteticamente, ou, sem hermetismos pascoais, verificar se existe correspondência entre este discurso, composto de cenas regidas pela imaginação visual, e a sua forma substancial. Há, sim, tal correspondência, se pensarmos que há dois tipos de personagens principais no romance: um coletivo, a família Sousa Costa, e outros, os que formam o par do idílio: Elza (a Fräulein), herói problemático, e Carlos, figura plana. A família esfacela-se diante dos valores cuja aparência pretende manter; a heroína problemática, nesse meio degradado, busca como valor autêntico a educação para o amor verdadeiro, mas se vale de meios degradados; busca também alcançar a meta cada vez mais distante da solidez familiar, também por meios degradados. Tanto um como outro valor se refletem no futuro da figura plana, Carlos, futuro simbolicamente concretizado no curso carnavalesco em que ele desaparece e se funde, igual aos seus iguais de classe alta. Evidentemente, essa correspondência estética da composição do romance exigiria um estudo bem mais extenso, muito além dos propósitos e dos limites deste capítulo.

Notas

¹ Mário de Andrade; *Obra Imatura*, 1972, p. 258.

² A expressão “poucas referências” se usa tendo em vista a comparação com a quantidade de referências relativas a outras artes e a outros meios de comunicação.

³ Mário de Andrade: *Poesias Completas*, 1987, p. 94.

⁴ Idem, *ibidem*, p. 93.

⁵ *Ibidem*, p. 84.

⁶ *Ibidem*, p. 89.

⁷ *Ibidem*, p. 91.

⁸ *Ibidem*, p. 126.

⁹ *Ibidem*, p. 146.

¹⁰ *Ibidem*, p. 170.

¹¹ *Ibidem*, p. 178.

¹² *Ibidem*, p. 217.

¹³ *Ibidem*, p. 222.

¹⁴ *Ibidem*, p. 240.

¹⁵ *Ibidem*, p. 290.

¹⁶ *Ibidem*, p. 316.

¹⁷ *Ibidem*, p. 367.

¹⁸ *Ibidem*, p. 360.

¹⁹ *Ibidem*, p. 366.

²⁰ *Ibidem*, p. 389.

²¹ Mário de Andrade: *O Baile das quatro artes*, 1963, p. 167-198. Referiremos o livro por meio da sigla BQA.

²² BQA, p. 184.

²³ BQA, p. 185.

²⁴ BQA, p. 191.

²⁵ BQA, p. 192.

²⁶ BQA, p. 196.

²⁷ BQA, p. 196.

²⁸ BQA, pp. 67-83.

²⁹ Mário de Andrade: *Obra Imatura*, 1972, p. 265.

³⁰ Etienne Souriau em seu livro, *La correspondance des arts*, propõe um sistema das artes baseado nas qualidades sensíveis (qualia) segundo dois modos de existência, o fenomenológico e o reico (projetivo). Lendo-se os textos de Mário de Andrade sobre as diferentes artes, nota-se que ele tende a identificar o material com a qualidade sensível

(linha ou traço, cor, volume, luz, som puro, palavra) embora, uma ou outra vez – como se pode observar em “O artista e o artesão” (BQA, p. 9-33) – o identifique com a matéria (madeira, mármore, pedra, etc.), matéria que Etienne Souriau desloca para a chamada existência física.

³¹ BQA, p. 82-83.

³² BQA, p. 74.

³³ BQA, p. 74-75.

³⁴ BQA, p. 9-33.

³⁵ Ver IEB-USP: *Mário de Andrade* – Fotógrafo e Turista Aprendiz, 1993

³⁶ Mário de Andrade: *Táxi e Crônicas do Diário Nacional*, 1976, p. 317-8. Para referir trechos deste livro, usaremos a sigla TCDN.

³⁷ TCDN, p. 236-7.

³⁸ Mário de Andrade: *Contos novos*, 1972, p. 35-48. Para as citações usaremos a sigla *CN*.

³⁹ *CN*, p. 36.

⁴⁰ *CN*, p. 36.

⁴¹ *CN*, p. 36.

⁴² *CN*, p. 39.

⁴³ *CN*, p. 39.

⁴⁴ *CN*, p. 41.

⁴⁵ *CN*, p. 47.

⁴⁶ TCDN, p. 37-59.

⁴⁷ TCDN, p. 183.

⁴⁸ TCDN, p. 183.

⁴⁹ TCDN, p. 183.

⁵⁰ TCDN, p. 183.

⁵¹ TCDN, p.184.

⁵² TCDN, p.184.

⁵³ Mário de Andrade: *Obra Imatura*,1972, p. 45-194.

⁵⁴ Mário de Andrade Amar, *Verbo Intransitivo*, 1972.

⁵⁵ Mário de Andrade: *Obra Imatura*, p. 104-112.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 154-163.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 163.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 163.

⁵⁹ TCDN, p. 483-485.

⁶⁰ Mário de Andrade: *Obra Imatura*, p. 130-153.

⁶¹ *Ibidem*, p. 130.

⁶² *Ibidem*, p. 131

⁶³ Ibidem, p. 131.

⁶⁴ Ibidem, p. 140

⁶⁵ Ibidem, p. 140.

⁶⁶ Ibidem, p. 152.

⁶⁷ Ibidem, p. 153.

⁶⁸ Ibidem, p. 153.

⁶⁹ Ibidem, p. 147-148.

⁷⁰ Ibidem, p. 45.

⁷¹ Ibidem, p. 45.

⁷² Para transcrição dos trechos seguiremos a edição já referida na nota nº 54 , identifican-
do-a por meio da sigla AVI.

⁷³ Paulo Duarte: Mário de Andrade por Ele Mesmo, 1977, p. 293.

⁷³ AVI, p. 21-22.

⁷⁴ AVI, p. 22-4.

⁷⁵ AVI, p. 24.

⁷⁶ AVI, p. 8.

⁷⁷ AVI, p. 166.

⁷⁸ AVI, p. 8

⁷⁹ AVI, p. 11.

⁸⁰ AVI, p. 25.

⁸¹ AVI, p. 59.

⁸² AVI, p. 163.

⁸³ AVI, p. 68.

⁸⁴ AVI, p. 9.

⁸⁵ AVI, p. 42.

⁸⁶ AVI, p. 75.

⁸⁷ AVI, p. 43.

⁸⁸ AVI, p. 45.

⁸⁹ AVI, p. 90-97.

⁹⁰ AVI, p. 97.

⁹¹ AVI, p. 80-81.

⁹² AVI, p. 163.

Bibliografia

- ANDRADE, Mário de. *Obra imatura..* 2. ed. São Paulo: Martins; Brasília: Instituto Nacional do Livro-MEC, 1972
- _____. *Amar, verbo intransitivo* – idílio. 3. ed. São Paulo: Martins; Brasília: Instituto Nacional do Livro – MEC, 1972.
- _____. *Contos novos*. 3. ed. São Paulo: Martins Editora.;Brasília: Instituto Nacional do Livro-MEC, 1972
- _____. *Poesias completas*. (Edição Crítica de Diléa Zanotto Manfio). Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
- _____. *O baile das quatro artes*. São Paulo: Martins Editora, 1963.
- _____. *Táxi e crônicas do Diário Nacional*. Estabelecimento de texto,introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.
- _____. *O turista aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades / Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.
- ÁREAS, Vilma. Mário: alguns comentários à contraluz. *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo, v. 52, p. 25-30, 1994.
- AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.
- DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: HUCITEC/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.
- LOPES, Telê Porto Ancona. As viagens e o fotógrafo. In ANDRADE, Mário de: *Mário de Andrade: fotógrafo e turista aprendiz*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1993, p. 109-119.
- MARTIN, Marcel. *Le langage cinématographique*. Paris: Editeurs Français Réunis, 1977.
- PAULINO, Ana Maria: Fotografia: uma arte para Mário. In ANDRADE, Mário de: *Mário de Andrade: fotógrafo e turista aprendiz*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1993, p. 121-124.
- SEGATTO, José Antonio: Arte e realidade. In: SILVA, Lúcia Neiza Pereira da (org.). *Mário universal paulista: algumas polaridades*. São Paulo. Secretaria Municipal de Cultura – Departamento de Bibliotecas Públicas, 1997, p. 105-112.
- SOURIAU, Etienne: *La correspondance des arts*. Paris: Flammarion, 1966.

Capítulo IV

Ficção literária, vários meios

Três fenômenos marcantes, na segunda metade do século XX, compõem a nossa vida literária: a progressiva descentralização, o experimentalismo artístico e, como derivativo deste, o recrudescimento da incorporação dos códigos visuais pela literatura.

A descentralização teve como fatores determinantes a disseminação das universidades públicas e, depois, a proliferação das universidades privadas, que se criaram e se instalaram não só em grandes centros, mas em cidades de médio porte; a formação de quadros intelectuais novos que, junto com os mais experientes, convergiram para esses espaços; o aumento das concentrações urbanas em virtude da industrialização moderna e a oferta de empregos (com a correspondente diminuição da população rural); os concursos regionais de literatura e a facilidade das comunicações, propiciada pelas novas tecnologias, as quais, por sua vez, demandaram e absorveram profissionais cada vez mais especializados, geralmente cultos e letrados. Essa descentralização tornou-se, em alguns momentos, deliberada ou intencionalmente buscada, não porque houvesse um programa político para isso, mas por uma consciência difusa de resistência local, que beirava a um sadio provincianismo, e também por uma visão não sistemática e programada de desenvolvimento regional. Aconteceu, assim, uma benéfica reação de desconfiança referente ao poder e ao valor dos tradicionais centros de influência (Rio de Janeiro e São Paulo, principalmente). Estes passaram a não ser vistos como sendo os únicos

capazes de fornecer os meios, os métodos e os produtos que ajudassem no processo de transformação dos quadros cultural e social em regiões distantes do eixo. Não se pode ocultar que esse fenômeno carregava o avesso irônico, ou seja, a demanda de um selo de qualidade expedido pelos centros detentores do prestígio, fenômeno segundo que não é tão secundário no Brasil e em outras partes do mundo.

Muitos escritores, por perceberem talvez o fundo falso das gloriinhas literárias e das meteóricas e passageiras consagrações, dedicaram-se ao trabalho criativo dentro da circunstância específica em que viviam, congregaram-se em sua comunidade cultural próxima sem perder a visão do todo e inverteram os percursos de seus mapas interiores e de convivência literária. A consagração nacional e, valhamos Deus, a internacional deixou de ser para eles a meta fundamental. De repente, o eixo começou a descobri-los na Amazônia, no centro-oeste, nos diferentes estados do sul e no nordeste. E não é que alguns do sudeste migraram para as províncias?

O experimentalismo artístico-literário ficou mais conhecido em virtude do espetáculo promovido pelas neo-vanguardas poéticas e pelo instrumentalismo verbal com ressonâncias míticas e metafísicas de Guimarães Rosa, de Clarice Lispector, de Ariano Suassuna e outros poucos. Mas verificou-se também por meio de uma postura nova do escritor de ficção narrativa, postura que ainda se mantém neste começo do século XXI. Trata-se do distanciamento crítico-explicativo entre o escritor e a interpretação de todos os tipos de eventos que se sucedem na narração. O autor implícito sente-se desobrigado de emitir opiniões sobre os fatos que ele inventa, arranja ou transfigura; furta-se a dar explicações ao leitor sobre a importância desse ou daquele acontecimento ou sobre as causas, superficiais ou profundas, que motivaram as ações e as reações das personagens; quer fazer da ficção um mundo objetivo, cuja interpretação passar a ser da competência do leitor. Com essa atitude os escritores pretendem (ou parecem pretender) eliminar a antiga fórmula de relação entre autor e obra, segundo a qual a obra constitui uma representação do mundo que é e, ao mesmo tempo, significa, mas cujo significado compete ao autor fornecer. Rejeitada essa fórmula o criador-escritor fica com duas outras. Uma pode ser entrevista nos programas e realizações da maioria dos autores do “novo romance” e se resumiria assim: a obra de ficção é

um mundo de representação e transfiguração; esse mundo é e, ao mesmo tempo, significa: compete ao leitor encontrar os seus significados. A outra fórmula, praticamente irrealizável como expressão autenticamente artística e verbal, mas tentada como experiência de linguagem por Robbe-Grillet, tem sua base no seguinte princípio: “O mundo não é nem significativo, nem absurdo. Ele simplesmente é”.

Em termos de uma poética da narrativa, a fórmula se parodia por: “A obra de ficção é um mundo de representações e transfigurações, mas um mundo que simplesmente é e não significa”. Chegamos a estas duas fórmulas – com os defeitos inerentes a toda fórmula resultante de interpretação – cotejando as proposições teóricas de Michel Buttor¹ com as de Robbe-Grillet.² Está claro que, no caso do objetivismo puro deste último, estamos levando às últimas conseqüências, e em plano estritamente teórico, as suas afirmações sobre a neutra significância do mundo, sua presença objetiva e não reflexível,³ transpostas para um possível mundo de ficção auto-consistente, um objeto antes que um signo.⁴ À medida que o século XX caminhava para seu fim, o mundo ficou de uma objetividade estranha e contraditória, mais ou menos como o mundo visto por Fabiano em *Vidas secas*: um mundo cheio de penas. Um mundo cheio de signos, mas objetivo. De sua presença objetiva fazem parte signos e signos de múltipla natureza, que se cruzam emitidos e recebidos por múltiplos meios de comunicação. Se tantos meios tecnicamente aperfeiçoados numa velocidade espantosa ou admirável, quase milagrosa, são criados e transformados em função dos atos comunicativos entre seres humanos, como é que pode o mundo, por eles constituídos, ter uma significância neutra, ser objetivo a ponto de tornar-se seco de humanidade, um universo de relações frágeis, de objetos quebradiços quando se tocam (se por acaso se tocam)? O mundo virou o reino dos signos, signos que se tornaram os seus meios de comunicação por uma contaminação perversa. Pela impostura de que falava Mário de Andrade. E neste ponto entram as experimentações que comentaremos neste capítulo.

A incorporação dos códigos visuais ou audio-visuais pela literatura de ficção narrativa teve um recrudescimento evidente a partir da década de 1970. Em si mesma, não surgiu como experiência nova;

o que lhe dava um aspecto de novidade era, num plano mais superficial, a diversificação e a quantidade de obras e experimentos realizados segundo essa tendência, e, num plano mais profundo, seu vínculo com um princípio estético do Romantismo.

A diversificação – e junto com esta, uma grande quantidade de obras – se mostra desde uma comedida presença de uma das linguagens visuais, quer artísticas (arabesco, desenho, pintura, fotografia, cinema) quer informacionais (cinema, fotografia, rádio-difusão, jornalismo, televisão), quer retórico-persuasivas (propaganda, publicidade), quer matemáticas, até a sua concretização simultânea e mista. Talvez uma das causas desta multiplicidade proliferante de experimentações derive do fato de que os profissionais dos diferentes meios de comunicação, muitos deles recrutados dentre os escritores de poesia e de prosa de ficção, ou já estavam familiarizados com a criação literária ou passaram a ver na literatura um meio de expressão mais adequado à sua visão do mundo.

Outra causa pode ser aquela concepção da literatura ou das letras que se instaurou com o movimento romântico. Como se sabe, o homem romântico, ao contrário do homem barroco – que acha a palavra poderosa diante da realidade – e diferentemente do clássico – que busca o equilíbrio entre a palavra, de fato possível, e o mundo –, acha a palavra insuficiente para a expressão da verdade, dos sentimentos e do mundo imaginário.

Esta insuficiência está na origem de dois fenômenos opostos, bem próprios do romantismo: o primeiro se chama transbordamento e se caracteriza pelo excesso vocabular, pela inflação de adjetivos e orações adjetivas, principalmente explicativas, pelas frases caudalosas, pela multiplicação das imagens e das metáforas etc. Este excesso retórico supria a insuficiência da palavra ou, pelo menos, dava a impressão de supri-la.

Contrariamente, observa-se no criador romântico (principalmente no poeta), o outro fenômeno: o do espaço equivalente: se a palavra não consegue exprimir a totalidade dos sentimentos ou do pensamento, estabelecem-se os equivalentes espaciais, ou seja, os silêncios ou vazios entre os versos, entre as estrofes, entre os parágrafos. Valendo-se dos equivalentes, os poetas criam fragmentos.

Não se torna necessário lembrar que essa desconfiança para com a palavra provinha de uma concepção (termo que aqui designa ou a aceitação ou a crença absoluta ou a convicção filosófica) arraigada na idéia da consciência absoluta, que se convertia, em muitos autores, em individualismo atroz, o qual se manifestava em visões sentimentais que definiam o poeta (ou o escritor) como criador que ecoava, ou mediava, a voz do Criador, o *verbum*, ou como ser inspirado portador de dons divinatórios (o vate, o profeta), ou encantatórios (o bardo) destinado a ser, por sua palavra mágica, o guia dos povos. Se em fins do século XX, especialmente nos países de alto desenvolvimento científico e tecnológico (e nos países periféricos que os seguem), esta sentimentalidade não se faz segundo sua fonte original, pois o século laicizado expulsa o absoluto de seus domínios, não é menos certo que a insuficiência da palavra confirma a impotência da razão e tenta ser compensada pelo pedido de socorro a outros signos não verbais, que buscam superar vazios cada vez mais vastos e multiplicados.

E se agora os poetas e prosadores de ficção narrativa têm a consciência de não mediar a voz do absoluto (a Razão, a Sentimentalidade, Deus), que voz estão ecoando ou intermediando? Seria a voz dos meios de comunicação, corrigindo, a voz dos que detêm o poder dos meios de comunicação? Os autores de narrativa de ficção experimental parecem estar hoje numa situação dos heróis demoníacos descritos por Lucien Goldmann: realizam a busca degradada dos valores autênticos da comunicação humana plena, num mundo degradado, por meios degradados.⁵

Como escrevemos mais atrás, a incorporação dos códigos não literários – comuns nos meios de comunicação de massa – pela literatura de ficção, é diversificada, e se apresenta diferente em grau (conforme a intensidade e intenção experimentalista) e natureza (conforme os códigos manipulados). Tentaremos mostrar essa diversidade e algumas modalidades de intrusão midiática por meio de uma viagem que segue irregularmente a ordem do tempo, mas que nos possibilita determo-nos em alguns autores e uma ou outra de suas obras. Começaremos por dois escritores em cujas obras se pode observar que os recursos próprios da literatura de ficção prevalecem sobre os tomados de empréstimo

do cinema e de outros meios e artes, de tal modo que estes, totalmente dominados e assimilados, acabam por se fundir e se identificar com aqueles.

Miguel Jorge: testando os experimentos

Miguel Jorge, que reside em Goiânia, é poeta, dramaturgo, romancista e contista. Escreveu, dentre outras obras de ficção narrativa, *Antes do túnel*, *Texto e corpo*, *Caixote*, *Avarmas*, *Veias e vinhos*, *A descida da rampa*, *Pão cozido debaixo da brasa*. Segundo notícias veiculadas pela imprensa, *Veias e Vinhos* está para se transformar em filme.

Trataremos aqui de alguns aspectos de *Avarmas* (1978),⁶ livro de contos, obra em que o autor incorpora outros textos e outros códigos, inclusive o cinematográfico. Convém esclarecer que *Avarmas*, conforme a composição vocabular do título sugere, faz parte do elenco de textos experimentais da literatura brasileira produzida na década de 1970. No meu entender, pode ser visto como o patamar de consolidação estilística do autor e também o seu limite experimental, pois *Avarmas* impressiona, desde a primeira leitura, pela diversidade de técnicas de estruturação dos textos que, além da prática do jogo com vocábulos, sintagmas, sentenças e frases inteiras, passa pelo manejo deliberado de códigos extraliterários como o arabesco, o desenho, o cinema, a colagem direta. Esses experimentos concorrem para aguçar o reflexo estético de situações humanas e para determinar, com clareza e relativo rigor, os temas e as situações. Sob esse aspecto, a construção narrativa em dois planos, ambos divergentes e não causais na linha da história, torna-se um dos achados formais mais interessantes e prediletos de Miguel Jorge, com a função de *pintar* um clima de insatisfação em todos os momentos em que as pessoas de um grupo, de uma classe, de uma comunidade, de uma coletividade, se descrevem como seres anônimos. Manipulados ou não, os gestos, falas e movimentos das massas tornam-se sinais dos tempos intranquilos e instáveis, cujas causas ficam no ar. Algo se pressagia, criando uma espécie de “Véspera de Pânico”, clima que se encarna no conto sob este título, conto simultaneamente chave e síntese dos temas, motivos e situações de *Avarmas* em que se pode observar a súmula de relações intertextuais e inter-códigos que compõe o texto descontínuo: o discurso

narrativo normal, o discurso de rádio-difusão, entrevistas, depoimentos, conversas de rua, registro de reportagem fotográfica, monólogos.

Estes vários registros discursivos, apresentados, alguns, com solução de continuidade, outros de maneira independente, casam-se com o pavor e a confusão das personagens desorientadas pela insólita praga de grilos que invadem e tomam as moradias, as lojas e outros estabelecimentos e edifícios.

Não estaremos muito longe da verdade se afirmarmos que predominam no livro as situações trágicas, situações estas tão marcantes na obra que até os sonhos se transformam em meios de mergulho na desgraça: um onirismo não de maravilha mas de horror. Apenas um conto, “Guerra no tabuleiro”, parece fugir desta tendência dominante.

“Guerra no tabuleiro”, tem como suporte a mídia, isto é, a vida de um extraordinário e conhecido enxadrista norte-americano cuja fama os meios de comunicação de massa ajudaram a criar, propagar e consolidar-se. O conto mostra-nos dois fatos: um personagem dominado pela paixão do jogo, ou melhor, pelo aperfeiçoamento racional da paixão do jogo e, simultaneamente, a contraditória reação das massas diante das figuras endeusadas pela imprensa escrita e televisiva. Para a sociedade que cerca o herói mitificado, este personagem central comparece sob a imagem da impostura moral. A assistência aplica-lhe vários epítetos: *megalomaniaco*, *excêntrico*, *prima donna*, *menino malvado do Brooklin*, *tarado*, *complexado*, *beberrão* (os cinco primeiros, com alguma sobreposição de figuras, podiam ser lidos nos jornais da época em que o conto foi escrito). Para o herói, de lucidez e constituição problemáticas, porquanto movido pelo senso moral da busca da perfeição e pela vontade de ser publicamente reconhecido, a sociedade (a assistência) desconhece o significado político do jogo ou, traduzindo, se desconhece. Entretanto, esta situação dramática adquire tons de comédia quando a assistência, derrotada pelo desempenho magistral do herói, o aplaude com entusiasmo.

Mesmo assim, o drama – na linha do estilo problemático de que nos fala Emil Staiger ⁷ – se faz presente: de fato, o autor cria um herói que tem a consciência crítica de sua situação, pois sabe, o jogador, que tanto o adversário quanto ele são peças de uma trama de poder político, o deus por trás dos contendores. Para não deixar dúvidas sobre isso, Miguel Jorge usa, como epígrafe, em tradução (de Carlos Nejar?), os seguintes versos de Jorge Luis Borges:

También el jugador es prisionero
(La sentencia es de Omar) de otro tablero
De negras noches y de blancos días.
Dios mueve al jugador, y éste, la pieza.
¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza
De polvo y tiempo y sueño y agonías? ⁸

Assinalemos que a mídia não comparece apenas como suporte para o assunto do conto; num determinado trecho invade o texto com a transcrição de entrevistas e da posição das peças de xadrez, de conformidade com a seção de jornais que acompanha os grandes embates do jogo. Exemplificando:

(brancas)	(negras)
01 – P4R	C3BR
02 – P5R	C4D
03 – P4D	P3D
04 – C3BR	P3CR
05 – B4BD	C3C
06 – B3C	B2C
07 – CD2D	0-0
08—P37R	P4TD
09 – P47D	PXP
10 – PxP	C3T
11 – 0-0	C4B
12 – D2R	DIR
13 – C4R	C(3C)xP
14 – BxC	CxB
15 – TIR	C3C
16 – B2D	P5T
17 – B5C	P3T
18 – B4T	B4B
19 – P4CR	B3R
20 – C4D	B5B
21 – D2D	D2D

Eu, o deus que amo. A estrela cadente que iluminava aqueles rostos intactos.
Que iriam dizer
agora?

- Vamos à pergunta.
- Esta entrevista vai demorar muito?
- Mas nós não começamos ainda.
- Está bem. Então vamos.⁹

Trata-se de uma ocorrência mínima, comparável à colagem do recorte de jornal que se verifica no conto vazado em estilo epistolar “O guardador de automóveis”. Ali, a notícia recortada define o anticlímax narrativo de uma história que, sem apelar para o fantástico, nos desafia as vicissitude de duas vítimas da sociedade, uma empregada doméstica e um subempregado, submetidos ao destino violento de leis superiores.

Mais implacável se mostra o domínio restritivo da lei superior naquele conto que consideramos o melhor da série: “Putein”. Nele, tudo parece, inicialmente, orientado para a farsa folhetinesca: saída de um mundo normal, reunião de personagens num bosque, promessa de renovação, ritual que celebra a vida e o amor, com recusa do artificial e do estéril. Mas essa situação, com todos os elementos da amenidade arcádica, recebe um sopro crestante que a transforma, primeiro, em grotesca euforia e, depois, em expiação trágica.

O sopro gerador do grotesco acontece à maneira de Buñuel, cujo *Veridiana* nos acode à mente, e faz-nos imaginar Goya, o da última fase. Aliás, neste aspecto, a ilustração de Aderbal Moura dialoga harmonicamente com o texto.

Em todo caso, há uma paródia da santa ceia, não sendo difícil determiná-la em virtude de claras aproximações com a Bíblia; o líder (Putein), que convoca doze marginais mendigos para o banquete noturno; alguns nomes de personagens que traem diretamente o texto parodiado: Pedro, Scariotes, Madalena; outros que se disfarçam. Novos e conhecidos índices analógicos desse uso invertido: a centralização dos alimentos simbólicos, pão, vinho e peixe. Um pequeno trecho resume este simpósio, os participantes, os instrumentos do ritual, a paródia sombria:

Putein ordenava fazendo exame minucioso dos seus páreas. Que riqueza, nunca vi tanta coisa bonita! Com muita gravidade, imensos latões, latas e bandejas foram colocadas sobre a toalha. Os olhos de Putein verificavam. Uma sombra rodeando outras sombras: doze copos e doze pães. Os latões com comida, pratos, garfos, facas e colheres ganhavam dimensões de importância. Pão e vinho no centro. E peixe. Putein conferia, agora, seus convidados exigindo a mobilidade da voz e do corpo: Madalena, falou olhando a mulher que ousava apresentar-se com cheiro de limpeza.¹⁰

Graças à paródia, o que podia ser idílio e louvação da vida torna-se, com a ruptura de todas as normas, exacerbada manifestação dos sentidos, voracidade sexual e gula pantagruélica, violência e gozo desenfreado. A nova ordem estabelece-se de modo orgiástico quando, neste ponto, entra em cena um personagem estranho, o mendigo Geraldo, que será o objeto da expiação trágica. Julgado pelos pares, recebe a condenação e é morto a punhaladas pelos membros do grupo.

Em “*Putein*”, o autor conduz seu olhar irônico – cortado por rubricas, à maneira de anotações de roteiro cinematográfico, que referem sons, ruídos, falas, risadas – ao máximo de intensidade; com diferentes angulações e enquadramentos, chega ao limiar da sátira absoluta, pois nada lhe escapa, nem o mundo normal que recusa os marginais por culpas que não são deles, nem o mundo do refúgio, também pleno de sanções, nem o personagem sacrificado, pois também se tornou vilão.

Este conjunto todo de atores e *décor* se dá a ver por meio das luzes e sombras que provêm da paródia à santa ceia feita pelo mestre Buñuel. Já em “Décima quarta estação”, a intertextualidade se estabelece com o episódio que segue à ceia sagrada. “Décima quarta estação” fixa-se, portanto, no tópico do dilaceramento físico e espiritual, constituindo-se numa revisão poética daquilo que nossa cultura mais comum considera a tragédia exemplar: a paixão e a morte de Jesus Cristo. Muito colada aos quadros da via-sacra – uma de tantas bases para o surgimento das histórias em quadrinhos – a narrativa de Miguel Jorge ressent-se, enquanto invenção, da força proveniente da história fundamental que moderniza e parodia séria e gravemente. Até na disposição de seus quadros, aproxima-se da estruturação dos autos dramáticos da paixão. Embora dependente

dos textos bíblicos e dos textos que reconstituem religiosa ou teatralmente àqueles, neste conto se articulam os elementos da tragédia em que o herói se superpõe em Cristo: inocência e abandono extremo, expiação dos pecados, a tortura e crucificação, comportamento incompreensível (do ponto de vista humano) das massas, cujo comportamento está movido por cartazes e propaganda.

Nos contos até agora referidos, os meios de comunicação ou se diluem nas sugestões e nos indícios ou, quando se explicitam, se submetem passivamente aos propósitos da literatura. Em “Macro Micro”, o diálogo com outro código mal se equilibra, embora o tônus trágico dos demais contos se conserve. A ordem impiedosa que nele observamos se chama competição no ambiente de trabalho, derivada das exigências de lucro próprias do mundo capitalista. Assim, não temos no conto a história de uma inocência condenada pelos realmente culpados. Temos, sim, a história da ascensão e queda de um indivíduo, com ênfase na queda (e desenvolvimento paralelo de outra ascensão), por falha do protagonista em relação ao sistema que ele mesmo ajuda a sustentar e a expandir. Queda se torna, neste contexto, sinônimo de descida progressiva na escala do prestígio social e, ao mesmo tempo, o despenhar-se do comportamento normal (normal dentro do mundo degradante da competição destrutiva) para o esfacelamento final da loucura.

A falha do herói, Fernando Lucena, origina-se de uma “qualidade” humana, aceita na sociedade burguesa como valor fundamental: a ambição (“grandes ambições”), fomentada pelo processo de “endomarketing”. Trata-se, porém, de alguém demasiado humano num mundo desumano, desumano a ponto de que nele importam menos as pessoas do que as funções técnicas, avaliáveis em termos de eficácia de produção exclusivamente material. Ilustra bem este fato a substituição de Dom Alberto (que num determinado instante tem sua imagem fundida à do Kane de Orson Welles), por dom Carlos: pai e filho não são pessoas, mas funções dentro da empresa, cuja engrenagem regula as relações inter-pessoais de maneira impessoal.

Há uma cena de “Macro Micro”, focalizada em primeiro plano, em que Fernando Lorena se vê (meta)cinematograficamente arquivado, dilacerado em sua vida:

Minha imagem em mil pedaços. Morte. Como se meu corpo estivesse em jogo sem minha alma. Sim, parece que foi assim, as luzes se acendendo, a claridade iluminando meu rosto, agonizando minha agonia. Minha vida. Ir para onde? ¹¹

Esta sensação especular de despedaçamento, possível quando a integridade individual cede diante da mais completa reificação, explica que o personagem seja arquivado: ato irônico que se aplica a outros personagens também. E que se sedimenta na forma impessoal da organização do texto, recortado em planos, conforme a tipologia de roteiros técnicos do cinema.

Um pouco mais da metade do conto está decupado segundo indicações oriundas, à primeira vista, da produção de um filme na etapa que antecede à sua realização efetiva, a etapa do roteiro. Disse “a primeira vista”, porque, rigorosamente falando, temos, no conto, um roteiro ainda embrionário, de certo modo desajeitado em relação aos roteiros técnicos convencionais. Primeiramente, a faixa da sonoridade ocupa o espaço da faixa dos elementos visuais. Em segundo lugar, os planos e os movimentos (de câmera ou de carro ou de câmera e carro) não batem com as indicações relativas ao foco da objetiva. Sem comentários adicionais sobre esse tipo de desajuste, pois o exemplo se torna auto-explicativo, extraído do texto, três planos sucessivos:

PORMENOR

A câmara focaliza o charuto de Dom Alberto passando, logo a seguir, para o rosto lívido do rapaz. O jovem fixa sua atenção no charuto de Dom Alberto. Na parede do fundo, vê-se o quadro de honra da firma com alguns nomes em destaque.

INTERIOR. SALÃO DE FESTAS DA COMPANHIA. NOITE. PLANO GERAL

O salão de festas está todo iluminado e enfeitado com balões coloridos e árvores de natal. Há uma enorme mesa com salgados, outra com bebidas e

uma terceira com doces e enfeites. Vê-se um enorme Papai Noel bem no centro do salão. Outra mesa com frutas, castanhas, avelãs.

CARRINHO AVANTE. PRIMEIRO PLANO

Com gesto seguro, Dom Alberto tira enormes baforadas de seu charuto. Alguns funcionários observam-no. Outros conversam entre si.

Primeiro funcionário: — É verdade que vamos ter um aumento de salário?

Segundo funcionário: — É melhor não se dizer isso agora.

Primeiro funcionário: — Por que não?

Terceiro funcionário: — O que vocês estão dizendo?

Segundo funcionário: — Nada não. Eu não disse nada.

Quarto funcionário: — Feliz Natal.

Todos: — Feliz Natal.

Dom Alberto continua embevecido fumando seu charuto. Sua mulher aproxima-se dele e diz-lhe qualquer coisa ao ouvido. Dom Alberto balança a cabeça.^{1 2}

A leitura do conto fica afetada por esta invasão do cinematográfico, mesmo que o experimento realizado pelo autor não contemple com rigor a técnica do roteiro técnico. Pois se a contemplasse aí sim que o conto deixaria de ser conto e se transformaria num roteiro a ser descoberto por algum cineasta ou a ser comprado por algum produtor que, se entendido de fato em cinema, exigiria um novo roteiro. Supondo-se que um pouco mais da metade de “Macro Micro” esteja desenvolvido como um pré-roteiro, por que torná-lo constitutivo do discurso literário próprio de um conto? Seria para sugerir a algum leitor a possibilidade (que realmente tem) de se transformar num filme? Seria para esfacelar a narrativa de modo a tornar o discurso, descontínuo e dissonante, a imagem, em linguagem verbal, do esfacelamento das personagens? Ou, acolhendo uma hipótese descabida, seria para confirmar que o pré-roteiro faz parte do conteúdo na narrativa? Há uma quarta questão que somente se responderia por meio de um ensaio, entre filosófico e sociológico, sobre a pertinência estética e o rendimento artístico e significativo de semelhante experimento. Mas tal ensaio só um herdeiro dos frankfurtianos poderia empreender.

Roberto Gomes: a experimentação discreta

Roberto Gomes, autor de um livro de filosofia, *Crítica da Razão Tupiniquim* (1977), elogiado por Darcy Ribeiro em *Aos Trancos e Barrancos*, publicou livros dirigidos ao público infantil (*O menino que descobriu o sol* (1982), *Carolina do nariz vermelho* e *Aristeu e sua aldeia*), o livro de crônicas o *Demolidor de Miragens* (1983), os romances *Alegres Memórias de um Cadáver* (1979), *Antes que o teto desabe* (1981), *Terceiro Tempo de jogo*, e *Os dias do demônio* (1995). Tem dois livros de contos, o premiado *Sabrina de trotoar e de tacape* (1979), base do filme *Flor do desejo*, e *Exercício de Solidão* (1998).

De sua última obra, *Todas as Casas*, extraio o seguinte trecho:

Apesar de não existirem fotos, lembro da oficina do jornal. Ando sempre por ali, mexo nos papéis, observo fascinado a impressora abocanhando uma sucessão alucinante de folhas, num vai-e-vem barulhento, devolvendo a página impressa por meio de um conjunto de varetas que golpeavam o papel, empilhando-o com um estalo seco. Gosto de ficar ao lado do Nelson, ver como dedilha com agilidade fantástica o teclado da velha linotipo, que faz um barulho metálico e desencadeia, a partir do magazine, a queda das matrizes, que correm disciplinadas – moedas tilintando – e mergulham numa agitação febril através das canaletas; a elas vão se juntar os espaçadores, formando o conjunto que será levado à fundição. Antes disso, Nelson corrige manualmente, com dedos ágeis, os espaços, inclui uns, retira outros, justifica melhor o texto – e puxa uma alavanca que dispara a fundição da linha, que cai, ainda quente, na galé. O chumbo fervilha, perigosamente, a poucos centímetros da mão esquerda de Nelson – um dia, anos depois, uma máquina igual àquela deceparia seu dedo indicador. Mas agora a linotipia é uma festa em meio à barulheira seca dos metais, como se colheres e panelas estivessem sendo agitadas numa cozinha mecanizada e enlouquecida.¹³

Esse trecho, cujo assunto se prolonga por outro parágrafo, ilustra o modo como o discurso descritivo se orienta por um outro modo de focalização do espaço.

O narrador sobrepõe dois tempos, o do presente que é o da lembrança, e o do passado, conteúdo dessa lembrança. Esta simultaneidade de tempo que o cinema costuma nos ofertar por meio

de sobre-impressões de imagens ou por meio de uma voz *off* que nos traz o discurso interior da personagem, ganha aqui mais força em virtude do movimento que se sente na descrição. Há uma câmera – o olhar memória – que, primeiramente estando fixa sobre a impressora, se move, depois, por meio de panorâmicas ora horizontais ora oblíquas ora verticais sobre todo o aparato que confecciona os jornais. Não custa muito verificar como esse olhar “cinematográfico” dá vida ao trabalho do linotipista por meio de planos aproximados e sucessivos sobre suas mãos, correndo em seguida sobre as matrizes, canaletas e espaçadores, até parar na fundição. Simultaneamente ouvimos a banda sonora em perfeita mixagem. Será que, ao ler o parágrafo, nossa memória visual não está recolhendo cenas daqueles maravilhosos filmes em preto-e-branco que se compraziam em focalizar a velocidade das notícias por meio da filmagem do maquinário dinâmico das oficinas dos jornais? Não estaríamos forçando a leitura? É certo que em *Todas as casas* Roberto Gomes deixa escapar a confissão de seu imenso orgulho pelo fato de o pai haver participado *deste grande fenômeno do século, o cinema*.¹⁴ A esta admiração podemos juntar algumas referências ao truque da câmera lenta,¹⁵ bem como o interesse, na adolescência, pelos seriados de Flash Gordon¹⁶ e, quando no internato, pelos filmes de Charles Chaplin e Harold Lloyd.¹⁷ Todavia, também é certo que o jornal, as histórias em quadrinhos, as charges, o rádio e o desenho entram nessas lembranças como elementos formadores de sua psicologia da criação. Fica, entretanto, difícil apagar a linguagem do cinema ou, mais precisamente, a panorâmica vertical de baixo para cima, em primeiríssimo plano, quando lemos o encontro do herói com o anunciado “maior homem do Brasil” que se transforma, para o menino, no “homem mais assustador do Brasil”, o marechal Juarez Távora:

Fui erguendo os olhos lentamente, virando a cabeça num movimento que parecia não ter mais fim. Percorri um terno marrom que parecia sujo, escalei alguns botões, ultrapassei uma gravata verde e cheguei a um rosto duro, talhado em material escuro e árido, coberto com vincos rudes que me pareceram esculpidos por muito sol, a pele grossa e áspera, como um couro de boi. Ele fez emergir uma mão quilométrica na ponta de um braço assustador e sorriu para mim.¹⁸

Como se vê, Roberto Gomes não faz a decupagem do texto para que sintamos a força operante do cinema; simplesmente incorporou a câmera como extensão de seu olhar descritivo. O mesmo procedimento de subordinação do código cinematográfico ao da ficção literária, pode-se perceber em “Momentos de glória”, de *Exercício de solidão* (1998), uma narrativa curta, de longa extensão temporal em sua diegese, sobre uma atriz de cinema e televisão. São 25 capítulos reduzidos a poucas linhas, equivalentes a cenas cinematográficas. Equivalentes mas não idênticos. Para se tornarem idênticos, bastaria o uso dos inter-títulos.

Se formos a *Os dias do demônio*, comprovaremos esta assimilação construtiva. Há neste grande romance o uso do texto jornalístico¹⁹ como motivação realista, além da radiodifusão e outros textos que parecem, se de fato não são, documentos de época. Se, porém, estamos acostumados a assistir filmes de faroeste, não nos escapam as semelhanças de algumas cenas com as que na tela projetaram John Ford e (por que não dizer?) Sérgio Leoni. Exemplos: a última frase do primeiro capítulo da primeira parte (“O paraíso”)²⁰; o finalzinho do penúltimo parágrafo do terceiro capítulo desta mesma parte;²¹ o final do quarto capítulo da segunda parte (“A guerra é sempre”)²² e a imagem em contraluz, na última página do livro, da mulher que se aproxima enquanto puxa um cavalo sobre cujo dorso oscila o corpo de um homem deitado e que vale a pena transcrever:

Elpídio assentiu com um movimento de cabeça e olhou pela última vez na direção do mato onde estava o corpo de Sergipe. Os homens acompanharam seu olhar e viram uma sombra se movendo na escuridão junto às árvores. Parecia gente, mas parecia também um animal. A sombra saiu de perto das árvores e caminhou contra o sol. Era um homem a cavalo e uma mulher que puxava o animal pelas rédeas. O homem estava deitado sobre o dorso do animal e seu corpo oscilava. A mulher, vestida de vermelho, olhava para a frente como se caminhasse sem rumo. Atravessaram o pasto, alcançaram a estrada e vieram na direção dos homens que engatilharam as armas. A mulher avançou como se não houvesse ninguém a sua frente.

– Alto! Fez um dos homens.

Pararam. O cavaleiro ergueu o corpo e girou a cabeça na direção dos homens. Abaixo da aba do chapéu negro dois olhos vazados tentavam se agarrar aos restos amarelos do sol.^{2,3}

Esta manipulação das técnicas cinematográficas bem como de outros códigos comunicacionais já se observavam em outras obras de ficção e sempre de modo coerente e parcimonioso, desde 1979.

Quem lê, por exemplo, o premiado *Alegres memórias de um cadáver*,^{2,4} se impressiona com, à primeira vista, a inorganicidade do texto. Vamos lendo o livro e sentimos uma espécie de combinação fragmentária. Somente outras leituras, seguidas de análise mais atenta, desfazem essa ilusão de superfície e nos levam a descobrir os fios que interligam as partes, o fator determinante da composição em mosaico, a razão da montagem. Esse contraste entre a aparência e a constituição íntima, que corresponde, no plano da leitura, ao contraste entre a impressão de fragmentariedade e a percepção de uma unidade estrutural, fica evidente se analisamos o foco narrativo, o enredo e as personagens, e mais evidente fica se estudamos a estruturação figurativa ou o estilo. Vejamos apenas o foco narrativo.

No romance há vários focos narrativos, cada um dos quais com variações. O narrador, no primeiro capítulo, demonstra onisciência ao descrever o fim de um pesadelo, fazendo emergir recordações recentes, pinçando fragmentos do fluxo da consciência de uma das personagens centrais, acompanhando o seu campo visual, Tateando, praticamente com o dedo, suas dores físicas. Mas no capítulo seguinte o narrador salta para outra personagem (esta, já secundária), para, no decorrer da narração, mudar o foco e apanhar outros atores desde uma perspectiva mais geral. São esses procedimentos os dois básicos do autor quando se vale do foco narrativo externo: selecionar uma personagem para revolvê-la por dentro ou envolvê-la de fora, apanhando o ambiente e os outros seres desde sua posição, ou então, variar a perspectiva, passando de uma a várias e vice-versa, enquadrando, em cada tomada, as outras personagens a partir da personagem enquadrada. Ocasionalmente, um plano geral, uma panorâmica.

O autor se vale também de focos narrativos internos bastante variados. Primeiro, identificamos com certa frequência, como narrador, o cadáver – protagonista da história – que nos conta sua

vida de ex-bibliotecário, a burla de que foi vítima após morrer, seus passeios pelos corredores e pátios da universidade, sua participação (casual) na quebra da rotina acadêmica, desfilando, concomitantemente, suas reflexões sobre a vida ou sobre a estranha condição de morto, sobre a literatura e suas veleidades de escritor; chega até a arriscar alguns mergulhos em concepções de poesia. Outra modalidade de foco narrativo interno concilia a apresentação objetiva (comum quando o ponto-de-vista é externo) com a fala direta das personagens, sem a mediação explícita da narração externa: transparece claramente no uso dos registros dialógicos que o autor intitulou, apropriadamente, de “Conversação” (I, II e III). Finalmente há as transcrições de escrita (depoimentos, atas, editais, artigos, comunicados), às vezes sob a forma de enclave.

Essa variedade de focos de narração (portanto, de “narradores”) deixa no leitor a impressão de fragmentariedade do texto, portanto, de romance inorgânico. Mas se trata de uma aparência, e por dois motivos principais. Primeiro, o processo enunciativo descontínuo casa-se bem com certos conteúdos da história enunciada tais como o divórcio entre realidade e universidade, real cultura e cultura ornamental, isolamento das personagens, etc., isto é, a fragmentação aparente no plano da enunciação forma-se como figura da aparente fragmentação do mundo percebido. Segundo, a multiplicidade de focos subordina-se a um único foco, o foco de um super-narrador, o verdadeiro cadáver que narra, dramatiza ou mostra, como um diretor fantasma de filme, as histórias contidas em *Alegres memórias de um cadáver*, montadas por alternância e paralelismo.

A título de contraste no uso de vários procedimentos comunicativos, cabem algumas observações sobre o livro de contos publicado em 1981, *Sabrina de trotoar e de tacape*,^{2,5} cujas características principais estão torneadas pelo gênero conto: ironia como atitude criadora; senso de oralidade na expressão, referindo um universo restrito explorado até os extremos limites possíveis permitidos pela forma escolhida; obediência ao princípio da verossimilhança – que claudica apenas uma vez —, princípio que norteia o modo irônico com que o autor conduz suas histórias. Destaquemos um dos contos em que a experimentação de novos códigos fica absorvida pela literatura:– “Memória sobre memória”.^{2,6}

Esta narrativa nos põe diante de duas personagens: um repórter policial, meio indefinido, qualificado como “escritor de jornal”, e um prisioneiro por crime indeterminado. O repórter ou escritor, situado na posição de ouvinte do prisioneiro – o qual exerce a função de narrador –, tem como interesse extrair deste a história do crime; contrariamente, ouve, ou melhor, obriga-se a ouvir os casos e as digressões de memória sem importância para os fins jornalísticos, mas que resgatam imprevistos detalhes da vida, guardados intactos como num documentário cinematográfico. Esta inversão das ordens (da ordem que o jornal investe, da ordem funcional dos elementos envolvidos na narração), nos aponta algumas presenças significativas: a coexistência dos processos comunicativo-verbais (narrar, ouvir, escrever) com os processos comunicativos visuais (memorização análoga à filmagem), superposição de discurso informativo e de construção artística, e mescla de confissão e ficção. Roberto Gomes, sem fazer reportagem com seu conto (com seus contos), assemelha-se muito a esse escritor jornalista de “Memória sobre memória”: guarda a fala de agentes comuns e desconhecidos, ao mesmo tempo em que flagra a realidade para a qual tem os olhos voltados como uma câmera esperta.

Na realidade, em todos os contos, os temas chegam até nós numa linguagem que se pode descrever como discurso em tempo cinematográfico, com saltos de enredo, por meio de cenas e de seqüências sucedidas com elipses ou cortes, através de mudanças de perspectiva e angulação e com enquadramentos que privilegiam planos médios e aproximados.

Há, comprovadamente, nas obras de ficção de Roberto Gomes, uma apropriação de recursos modernos que o cinema e o jornal (e esporadicamente o rádio) impuseram aos escritores. Todavia, essa apropriação não se fez às custas da literatura de ficção e da perda de realismo: antes se fez como processo de assimilação em que a justa medida se dá pelos códigos do narrar lingüístico.

Talvez essa experiência comedida seja um dos determinantes da agilidade e da fluência discursiva dos textos ficcionais de Roberto Gomes: seu leitor não estranha a qualidade literária de suas obras, pois a linguagem destas lhe parece contemporânea, isto é, participa do universo de sistemas de comunicação com que ele, leitor, convive todos os dias. Por outro lado, esse mesmo leitor não se atordoia com

esses códigos interferentes, pois Roberto Gomes os submete à literatura. Ao invés de exibi-los, só os entremostra como se apontasse para os invasores o lugar e a função que lhes cabem no antigo território: serem instrumentos a serviço da densidade e da amplitude ficcional que apenas o discurso literário propicia. A literatura os abriga para que tenham mais sentido humano. E eles se subordinam a essa hospitalidade para mostrar a ela os riscos deste acolhimento generoso.

Ignácio de Loyola Brandão: *Zero*

É o fim do romance. Assim se podia pensar depois do impacto causado pela primeira leitura de *Zero*, ainda em 1975, leitura instigada pelo prestígio europeu que o havia selado por causa da publicação em italiano. Para contrabalançar essa impressão negadora, outros romances do mesmo período atestavam que o gênero continuava vivo. Seria então um romance diferente, um *novo romance* à brasileira? Veio, logo em seguida, a censura e com a censura a reação da comunidade letrada. O estardalhaço público permitiu a volta triunfal do livro, em 1979. *Zero*,²⁷ classificado pelo autor como “romance pré-histórico”, fez-nos lembrar um pouco de *Losango cáqui* de Mário de Andrade que confessou, conforme consta na “Advertência”, serem, os textos do livro, anotações líricas que não chegavam ainda a poesia.²⁸ *Zero* pareceu-nos, quando da primeira leitura, um ajuntamento, mais ou menos ordenado, de notas, recortes, desenhos, figuras, notícias, que poderiam chegar a romance depois de passarem pelo crivo da demorada construção exigida pelo gênero. A atribuição de “pré-histórico” ao romance constituiria um indício dessa incompletude. Supúnhamos que o autor, tendo a consciência desorientada pela complexidade do mundo em que estava, resolveu nas covas das páginas traçar os seus desenhos e hieróglifos para contar as vicissitudes quotidianas de sua luta e da luta de sua gente pela sobrevivência. Enfim, quase nos convencemos de que o narrador assumiu a personalidade de um homem primitivo que quisesse contar uma história livremente, com o material que tinha à mão: as pedras lascadas, as tintas extraídas das plantas e do solo. Um primitivo que não distinguia, ainda, entre os riscos, aqueles que traduziam os sons

significativos da palavra, a imitação das brigas tribais, a configuração dos sentimentos de ódio e amor, de piedade e dureza cordial.

Se tudo isso fosse verdade, o narrador de *Zero*, um primitivo da nova era (era de repressão política, de censura à imprensa, de divisão no seio do grupo dos intelectuais, de obscurantismos ideológicos), queria contar uma história sem normas prefixadas, exprimir ações desencontradas de sobrevivência humana, captar vazios instalados entre os acontecimentos políticos, revelar a irracionalidade dos atos humanos fincada no cerne do discurso que tentava este objetivo.

Trinta anos depois, *Zero* ainda causa esta impressão de esfacelamento, de narrativa à espera de uma textura definitiva. Que não se fará nunca ou que tem de ser construída pela mente de cada leitor, ao qual caberia, em primeira instância, descobrir os instrumentos com que o texto caótico se dá a conhecer.

Estes instrumentos, também aos cacos, originam-se, antes de tudo, dos meios de comunicação de massa e de seus produtos: o jornal, o rádio, o cinema, a televisão, os noticiários, as entrevistas, as propagandas, os textos publicitários, os quadrinhos. Alguns apontam para fontes mais arraigadas: a Bíblia, as rezas, as adivinhas, as lendas; há os que são extraídos da fala e da escrita popular sem peias de pudor: os palavrões, as inscrições de privada; mas há também os diagramas, as iconografias, os desenhos geométricos, os arabescos, além de editais e proclamas de autoridades.

O espaço, sem vegetação, pode ser o de qualquer cidade brasileira (um país da América Latíndia vela toscamente esse lugar), mas se identifica facilmente como a capital paulista; o período histórico, o da ditadura militar entre 1964 e 1972.

Tratemos dos meios, os quais, segundo o famoso teórico, também constituem a mensagem. Sem nos determos na grande variedade das fontes gráficas das letras e seus corpos ou diferentes tamanhos, assinalemos, primeiramente que os desenhos e os arabescos (traços ou linhas enquanto qualidades sensíveis), aparecem sob a forma de figuras geométricas, iconografias, diagramas e, incluindo ou não palavras e representações onomatopéicas, os balões dos quadrinhos. Podemos verificar essas ocorrências nas páginas 16 (triângulo incompleto com um meio círculo em seu interior), 25

(seqüência de vinhetas assemelhadas a hieróglifos), 38 (balões, um dos quais com diagrama de igreja ou de torre de televisão), 62 (gráfico icônico), 68 (triângulo), 74 (sinalização diagramática de trânsito) 101 (diagramas de órgãos do corpo humano), 168 (um arabesco constituído de uma linha horizontal e quatro verticais), 192 (representação de um carimbo circular onde se inscreve TOP SECRET no círculo que contorna o centro), 212 (arabesco imitando um F duplicado em posição horizontal), 218 (dois arabescos, parecendo um o rastelo de quatro pontas e outro, antena de televisão ou poste com fios de alta tensão), 247 (um balão erigido com onomatopéia inserida), 249 (um diagrama de poste de iluminação elétrica), 283 (um diagrama simbólico, formado de triângulos e linhas, ora horizontais, ora oblíquas que cortam outra linha maior e que dão idéia de torre de igreja ou de teto de casa com sótão e torre de televisão).

Essas intervenções visuais afetam a leitura: constituem desvios fenomenológicos do discurso que se espera em romance e têm peso distinto na estruturação artístico-literária do texto. Algumas funcionam como informações complementares e semanticamente redundantes; pouco acrescentam, portanto, à narração, uma vez que esta as explica, as descreve ou as justifica. Isso acontece, por exemplo, com o triângulo incompleto (p. 16), com as vinhetas (p. 25), com o triângulo completo (p. 68), com os arabescos representando postes de eletricidade e sua sombra no chão (p. 218), o diagrama de poste com fios elétricos (249), o simbólico final (p. 283).

Outras visualizações comportam-se como equivalentes do texto verbal, ou porque os substituem mesmo ou porque, por não terem nenhuma relação direta com o desenvolvimento narrativo imediato, criam um choque semântico característico da montagem ideológica ocorrente em cenas de alguns filmes. Entre aqueles podemos alinhar os das páginas 38, 62, 101, 168, 192, 212; entre estes, os das páginas 101 e 247. Estes fragmentos, mais do que os complementares e redundantes, obrigam ao tropeço da leitura mais analítica e crítica.

Os recursos das técnicas comunicativas próprias do jornal interferem em *Zero* muito mais do que as modalidades de visualização que acabamos de apontar. E dois se destacam por sua

frequência: a dupla coluna e os *box*. Estes, emoldurados em quadrados ou retângulos, identificando-se ou não com cartazes ou folhetos, estão nas páginas 15 (O POÇO DA SOLIDÃO), 18 e 19 (AS PORTAS), 22 e 23 (O GIRATÓRIO), 39 (APRESENTAMOS O ESQUELETO: VOCÊ VAI OUVIR FALAR DELE), 42 (O FIM DO PERIGO), 42 (JOSÉ NO DEPÓSITO), 43 (A PEDRA NO INTESTINO), 50 (O AMIGO DESINTERESSADO), 52 e 53 (VISÃO), 63 e 65 (A CULTURA NA TAMPA), 72 (CONVERSA AO PÉ DO FOGO), 127 e 129 (A CORRENTE), 143 (O QUE É QUE É), 206 (BEBÊ JOHNSON), 384 (*GRAND-FINALE*). Encravados nos fragmentos cujos títulos indicamos entre parênteses, esses *box* que também podem ser apenas tablóides ou transcrições de cartazes ou anúncios, cumprem funções diferentes, inclusive a de servirem como retranca de um noticiário ou de uma matéria jornalística, cujos recortes são utilizados em profusão pelo autor.

Tomem-se como exemplo os *box* dos capítulos-fragmentos O POÇO DA SOLIDÃO, JOSÉ NO DEPÓSITO e A PEDRA NO INTESTINO. Dão visibilidade à história do faquir, cujo jejum se transforma em espetáculo público, incrementado por reportagens e noticiários dos vários meios de comunicação de massa.

Semelhantemente, os dos capítulos O AMIGO DESINTERESSADO e A CULTURA NA TAMPA (65) introduzem a narrativa paralela da sofrida peregrinação da personagem Carlos Lopes em busca da internação para o filho doente.

Há *box* metalinguísticos e, simultaneamente, interlocutivos e fáticos, como os da página 18 (AS PORTAS) e da página 72 (CONVERSA AO PÉ DO FOGO). Há os suplementares, porém não redundantes, como o que, na página 19 (AS PORTAS), encerra sete itens que progressivamente elucidam a situação externa e os pensamentos de José, personagem principal, ou o da página 42 (O FIM DO PERIGO) que fecha comicamente um episódio de tentativa de assassinato por asfixia desta mesma personagem, também enquadrada num *box* de classificados em A CULTURA NA TAMPA (p. 63), e noutro em UM TEMPO DE GUERRA (p. 127) em que se flagra o herói em ato aparentemente irracional de destampar um bueiro buscando por entes (ainda) desconhecidos e nos dois que se

inserir no GRAND-FINALE (p. 284) parecendo representar lampejos da mente em meio à visão do mundo que se acaba destruído pela guerra ou consumido pelo fogo final.

Ficam sobrando os *box* que transcrevem cartaz de restaurante popular (p.23), que funciona como retranscricao no capítulo GIRATÓRIO, anúncios de classificados no capítulo VISÃO (p. 52 e 53), no capítulo A CULTURA NA TAMPA (p. 63), no capítulo O QUE É QUE É (p. 143), e a sinalização de estúdio de gravação na p. 278 (SILÊNCIO). Entre dois capítulos-fragmentos, na página 206 figura, independente, um *box* com dez mandamentos sobre comportamento feminino, repressivos, patriarcais e anacrônicos. Por fim, quase no meio do livro, na página 129, finalizando o capítulo UM TEMPO DE GUERRA, logo depois de uma conversa de táxi sobre assuntos diversos, há um *box* em cujo interior vazio se distribuem as letras do sintagma “mil pedaços”. Copio-o, depois de transcrever um pedaço da conversação:

- ? Quanto o senhor ganha por mês.
. 500 novos.
? Sobra.
. Faço sobrar 20 para jogar na bolsa.
? Dá.
. Agora já dá. Já entendo. Manjo bem.
? Dá mesmo.
. Olha só. Ações do Banco Principal, em um ano, foram valorizadas em 674 por cento. Da Metalúrgica Bela, 157,3. O Negócio é comprar ações de várias companhias.
? Quantos filhos o senhor tem.
. Seis.
? Que hora se levanta?
. Às quatro, para chegar às sete.
? Trabalha há quantos anos.
. Vinte e um.

m	e	ç	o
il	p		
		d	a
			s

Este *box* causa estranheza, pois, aparentemente, não se justifica pelo contexto próximo. Parece algo surgido do nada. Entretanto, ficando em suspenso na mente do leitor, este fica esperando que ressurja ou se explique. De fato reaparecerá a expressão estilhaçada, mais à frente, no capítulo FRAÇÕES DO DRAMA COTIDIANO, mas sem a moldura do *box*:

Rasga tudo, esmaga os dedos, o cacete, bate no estômago, dá litros de sal amargo, faz ele comer a bosta,
Corta a língua, choques na língua, dá uma picada na veia, dá uma injeção na cabeça
Estraçalha, arrebenta em m

e			
il	p	ço	
da			
			s

quebra perna, braço, cabeça, pescoço, dedos, ossos, nariz, orelha, coração,
olha as tripas do corpo comunista
filhodaputacornocagãocovardeterroristacachorrocanalha ²⁹

Podemos inferir, graças à antecipação confirmada, que o autor implícito nos remete para três situações: a da própria tortura física a que são submetidos os opositores do regime; a da desagregação social no mundo dominado pelo capitalismo financeiro que sustenta os regimes ditatoriais (daí a conversa de táxi sobre aplicação em bolsas); a desordem mental ou ideológica que se reflete na estruturação do

próprio discurso narrativo. Estes reflexos estruturais (homologias possíveis entre distintos níveis do romance) ajudam a entender o *box* da página 22, que refere um conflito entre sitiantes que jamais será retomado na narrativa e que fica perdido como um pedaço de história desvinculado do todo.

A dupla coluna jornalística desempenha no romance uma função informacional distinta daquela que costumeiramente desempenha no jornal: distribuição da matéria (artigos, noticiários, reportagens, crônicas etc.) em espaços mais facilmente abarcáveis pela leitura da esquerda para a direita e de cima para baixo, consecutivamente. Em *Zero*, a dupla coluna serve geralmente a contrapontos, a contrastes, a comentários paralelos. Aliás, contrariamente, boa parte do que poderia considerar-se matéria jornalística adquire no romance o formato da escrita em livro, sem repartição em coluna. Uma só vez, quando simula transcrever notícias recortadas de jornal, o autor usa a dupla coluna tradicional em ordem, informação e função, conforme se pode ler na página 99 (“Panero na linha de Herman Kahn”) que se incrusta, como corpo estranho, no meio do capítulo-fragmento ROSA DÁ UM PRESENTE.

Dissemos que a dupla coluna jornalística interfere no romance enquanto forma visível, mas não enquanto função, que será múltipla no decurso da narração da(s) história(s) ou do conteúdo representado, cujo esboço fazemos agora em suas linhas principais.

A personagem mais focalizada no romance, José Gonçalves, se apresenta num capítulo sem título, logo após as indicações espaço-temporais, em negrito e corpo 26 (Times NewRoman): “Num país da América Latíndia, amanhã”. O primeiro parágrafo da coluna da esquerda, no estilo mesclado (entre médio e baixo) que pautará toda a obra, caracteriza essa personagem como ser comum, sub-empregado, sem vínculo familiar sólido:

José mata ratos num cinema poeira. É um homem comum, 28 anos, que come, dorme, mija, anda, corre, ri, chora, se diverte, se entris- tece, trepa, enxerga bem dos dois olhos, tem dor de cabeça de vez em quando, mas toma melhoral, lê regularmente livros e jornais, vai ao cinema sempre, não usa relógio nem sapato de amarrar,

é solteiro e manca um pouco, quando tem emoção forte, boa ou ruim. Atualmente, José está impressionado com uma declaração do Papa de que o Natal corre perigo de se tornar uma festa profana.³⁰

A trajetória de José, da qual participam outras personagens (que também centralizam histórias paralelas, algumas independentes, outras mais ou menos secundárias), se desencadeia a partir do momento em que perde o emprego de “caçador de ratos”. Como não consegue empregar-se pelas vias normais – já que faz pouco esforço para isso e também porque tem uma natural propensão para fiar na sorte –, passa a realizar pequenos furtos, progredindo para roubos maiores, latrocínios e assassinatos pelos simples prazer de matar. Neste percurso envolve-se com Rosa, com um grupo de guerrilheiros urbanos liderados por Gê (contrafação sonorizada de Chê), a que se incorpora depois de alguma resistência. Seu retrato falado se espalha por toda a cidade. Entrementes Rosa fica grávida, adoece e perde a criança. José acaba sendo preso, graças a uma traição de amigo (Malevil), que usa para isso a mesma armadilha que José pretendia armar contra o grupo. José foge da prisão, une-se ao grupo guerrilheiro definitivamente. Preso novamente, é torturado até à morte ou pelo menos até o delírio final que, sob tortura, o acomete e o faz ver o fim do mundo.

Para traçar esta trajetória, suprimimos vários acontecimentos que se cruzam: por exemplo, o da criação da cidade de casas homogêneas, a do faquir, a do operário Pedro, a de Carlos Lopes e o filho ainda de colo, a do amigo Átila, a do Crioulo Inglês, a do cavalo, a da ditadura militar, a da evasão e expulsão de cientistas, a do líder guerrilheiro Ge, a do menino com música na barriga e que provoca a da matança dos inocentes, etc., etc. Voltemos às duplas colunas.

Antes de mais anda, as duplas colunas servem para, de maneira não consecutiva, narrar a história das personagens e, talvez mais do que das personagens, da sociedade cujos valores positivos (comunicabilidade inter-subjetiva, igualdade, fraternidade, liberdade...) se dissolvem graças ao poder ditatorial que busca preservar, por meio da repressão violenta e da manutenção de um clima de guerra e de desconfiança, valores patriarcais e, contraditoriamente, o sistema do capitalismo financeiro.

A primeira abre, como já vimos, o romance. A da esquerda tem José como objeto descritivo e narrativo. A da direita, uma lição de astronomia que parte do mais geral, o cosmo ou universo, e chega ao peso da terra, emendado com o peso de José. Sugestões de leitura: a) ler, primeiramente, a coluna da direita, que termina com a indicação do peso de José, e prosseguir voltando à coluna da esquerda, que trata das características da personagem; b) ler alternadamente, como se as colunas fizessem contraponto uma à outra, confluindo em José, na coluna da direita; c) ler simultaneamente, como se tivéssemos uma montagem ideológica, contrastante, de modo que pudéssemos traduzir esta abertura do romance em formulação filosófica: o particular está contido no universal e o reflete.

Na segunda dupla coluna³¹ encontramos, do lado esquerdo, um episódio de violência na pensão onde mora José, que quase é morto por asfixia depois de espancar uma mexicana. Do lado direito se introduz Rosa, a futura namorada, amante e mulher de José. De certo modo, esta montagem antecipa dois fatos: o namoro com Rosa e a violência futura no casamento. O narrador sugere, porém, e confirmando o sofrimento futuro, que a coluna da esquerda seja lida ao som do bolero “Angustia”. Evidentemente repercute aqui o código radiofônico, que reaparecerá no capítulo-fragmento O SACRIFÍCIO AO GRANDE DITADOR, estendendo-se pelo início da coluna esquerda, da pág. 61. Neste ponto, a coluna direita pode ser lida como seqüência da esquerda, mas os dois registros são diferentes, semelhantemente ao que acontece com as duas colunas das páginas 125 (ROSA), 126-127 (UM TEMPO DE GUERRA), e 214-215 (O CRIOULO INGLÊS).

As duplas colunas das páginas 91 (A VOLTA DE CARLOS LOPES) e 97 (UMA ODISSÉIA NO ESPAÇO) evidenciam uma dissonância entre discursos e entre conteúdos representados: de um lado, o dialógico a que se subordina o narrativo mostra a peregrinação dolorosa de Carlos Lopes com momentos patéticos de alta tensão dramática; de outro, o narrativo e monológico refere o namoro entre José e Rosa, distenso e cinza. Dissonâncias diferentes desta verificam-se nos capítulos DIVERSÃO (p. 170-171), HERÓICO (p. 216) e FRAÇÕES DO DRAMA COTIDIANO (p. 275 e 277); entretanto, as mais instigantes encontram-se no capítulo intitulado FRAÇÕES

DO MELODRAMA COTIDIANO (ps. 112-114) e ASSIM É, SE LHE PARECE (p. 176-177).

No caso de *FRAÇÕES DO MELODRAMA COTIDIANO*, a coluna esquerda desfia episódios e notas sem relação evidente (daí o termo “frações”), enquanto a direita a intervalos indica as fontes de onde se extraíram aquelas (jornais *Hora H* e *Última Hora* e romances rosa de M. Delly) ou ainda notícias desencontradas sobre políticas demográficas (apoio a famílias numerosas e utilização de métodos contraceptivos excusos). Para culminar, o narrador puxa do rodapé para o corpo da coluna direita uma nota jocosa sobre a auto-estima de José.

Em *ASSIM É, SE LHE PARECE*, a coluna esquerda contém notas explicativas, comentários curtos, correções, indicações intertextuais, sobre trechos que narram a tortura do herói. Transcrevemos um trecho onde se encontram cinco dessas notas:

- | | |
|---|--|
| E, | |
| De repente (6) | (6) De repente, nada. |
| Eles vieram mesmo. | Eles estavam para chegar |
| ? E agora. | há muito tempo. |
| Eram quatro (7), grandes e fortes, vestidos em uniformes verdes (8), botas altas, capacete de aço inoxidável, óculos escuros (9), silenciosos. Um segurou José, o outro, com soco inglês, socou. Dois ficaram olhando e se revezaram e torturaram, deixando José ensangüentado. Um deles, disse: “Tira tal homem da terra, porque não comêvem que ele viva” (10) ^{3 2} | (7) Podiam ser cinco, quinze, não importa. São apenas números.
(8) Uniforme da Instituição Nacional de Repressão e Inquirição: INRI.
(9) Em filmes, a SS e a Gestapo sempre usaram óculos escuros.
(10) Atos dos Apóstolos 22.22. |

Percebe-se que a coluna direita abriga notas de rodapé deslocadas do pé-de-página. Observemos, de passagem, que no livro ocorrem, no espaço conhecido, centenas delas com variadas finalidades: para corrigir ou restringir pensamentos das personagens e informações do narrador, para reflexões metalingüísticas, para paródias, para observações jocosas, para interlocução com o leitor. Esta quantidade e variação valem ensaio à parte.

Dos meios de comunicação de massa, o jornal em particular e a imprensa escrita em geral (revistas, almanaques, folhetos) constituem aqueles cujos códigos e técnicas mais atuam de modo operante na estruturação de *Zero*. Há também textos publicitários (cartazes, outdoors, anúncios luminosos) e muitas referências ao rádio, à televisão e ao cinema, cujos recursos ficam sugeridos e talvez presentificados.

A televisão, enquanto instituição e atividade, aparece no romance como referência e sob este aspecto não se distingue daquelas outras que configuram o mundo da representação: é o objeto receptor, é a empresa, é o conjunto de profissionais (cinegrágrafos, entrevistadores, repórteres, diretores, editores, etc.), mesmo nos capítulos-fragmentos intitulados MEIOS DE COMUNICAÇÃO em que, segundo os ditames do hiper-realismo, identificamos apresentadores e programas famosos desse meio. Exemplos:

Era uma vez um animador de auditório,
Era uma vez um homem sem pernas (continua) ³³

O animador de auditório era sorridente.
O homem sem pernas não tinha emprego (continua) ³⁴

O animador de auditório tinha um grande sorriso, uma grande companhia para a venda de coisas aos pobres, era muito rico,
O homem sem pernas precisava ganhar dinheiro.
/ ? será a história do bem e do mal, do rico ruim e do pobre bom/ ³⁵

Às 23 horas, como faz todos os dias, o Presidente apareceu na televisão, cortando a transmissão de futebol. Alto, olhos claros, ar paternal, jeito de avô, bonzinho, voz pausada, tranqüila (Como é bom esse homem, como é bom esse homem, como é bom esse homem: frações de segundos, os letreiros surgiam na tela: subliminal). ³⁶

O rádio, enquanto instituição, também participa dos espaços e acontecimentos de *Zero* como constituinte do universo representado: referem-se transmissões, reportagens e noticiário,

simulam-se entrevistas. Mas entra de vez em quando na narração como linguagem interferente no discurso. Leia-se o começo de AS PORTAS, cujo discurso caótico (fluxo de consciência da personagem a que se misturam sons e vozes do dia-a-dia) registra, afora anúncio farmacêutico, frases de canções bastante tocadas em rádio, no Brasil, na década de 1960:

Jag, jag, jii, looco, rorrocola, baby, baby, love me bay, tak, tag, tak, buzina, buzina, meu amor, eu te amo, eu sou um negro gato, senhor juiz, pare, meu bem, la, luuuun, aí, eu, ôoooo, pílulas de vida, do doutor ross, fazem bem ao fígado e a todos nós, xiquitan, bum, bum, I want hold your hand, beatles, porra, esqueci de falar com Átila sobre as ciganas, me dá um quibe frito, limão, uma Caçula, prato do dia: sopa de grão de bico, chinês foi preso porque fritava pastel com óleo diesel, grande liquidação de discos, e que tudo o mais vá pro inferno, amor, guarda bem este amor, novelas cada dia mais sensacionais no 9, pô, cada comerciaria boa tem esta loja, deixa eu voltar, fingir que compro

38

Pedaços de letras de música popular divulgadas por rádio disseminam-se pelo livro, de modo que o leitor que as conhece, imediatamente, no ato mesmo de leitura, as re-evoca com o som correspondente. Assim sendo, a intervenção discursiva emana do texto como motivação receptora. Momentos deste processo:

SONHEI QUE
TU ESTAVAS
TÃO LINDA.³⁹

O rádio colado ao seu ouvido trazia o mundo, Reach Out'll Be There, Herp Albert. Aretha Franklin, Vestiu uma camisa listrada e saiu por aí e as notícias, o futebol, os gols, 30 segundos para o próximo programa, A Hora do país, o aviso aos navegantes (não há aviso aos navegantes), a hora exata, os melhores e piores discos, Merilee Rush,⁴⁰

Meu coração, não sei por que, bate feliz, quando te vê, parallalla, lá, tuque tique tuque tutuque gorogogó gorogogá um elefante atrapalha muita gente, dois elefantes atrapalham muito mais,⁴¹

/ “Quem ama fica cego, nada vê. Escuta mil verdades, mas não crê. Vê na pessoa amada a imagem pura da bondade”: canta Dulce Garcia/ ⁴²

Siempre que te pregunto/ que quando, donde y como/ tu siempre me respondes/ Quizás, quizás, quizás, quizás, quizás, quizás, ⁴³

(8) Quando olhei a terra ardendo, qual fogueira de São João. ⁴⁴

QUEM AMA FICA
CEGO, NADA VÊ ⁴⁵

“Granada/ Tierra soñada por mi” ⁴⁶
BESAME, BESAME MUCHO ⁴⁷

A NOCHE, A NOCHE SOÑE CONTIGO
QUE COSA MARAVILHOSA⁴⁸

Creemos que esse poder de re-evocação acontece com os anúncios das horas, das programações, dos textos publicitários, sendo que estes últimos também se explicitam com outros meios de comunicação em recortes praticamente colados. Somem-se a isto as inscrições de privadas, as quadras populares, parodiadas ou não, as citações bíblicas, falseadas ou fidedignas, os cantos religiosos e nos deparamos com um texto fragmentado ou composto em múltiplos planos, cada um dos quais se divide em planos menores, quase nos forçando a dizer que o livro foi concebido como um filme entre impressionista e expressionista.

Trata-se de uma aproximação, esta com o cinema, não de todo gratuita. E não é porque a personagem principal tem como primeiro – e único – emprego o de matador de ratos num “cinema poeira”. Nem porque frequenta muito as sessões cinematográficas.

A cada passo, durante a leitura, nos deparamos com referências a filmes, semelhantes a estas:

Dava vontade de viver como o Marat, dentro da banheira, refrescando. Mas o Marat tinha mulher para tomar conta. Ao menos, no filme tinha. ⁴⁹

O presidente gostava muito dos antigos filmes de Hollywood. Era um fã de Errol Flynn e Douglas Fairbanks Jr. E sua fita predileta era Robin Hood. Lembrava-se que naquelas fitas tinha sempre o arauto do rei que fazia proclamações ao povo. ⁵⁰

Nas fitas americanas de espionagem, os agentes usam silenciadores. O tiro faz *pfiff* com uma tonalidade metálica. Emociona. No cinema, é fácil conseguir silenciador. Na vida real, são proibidos. ⁵¹

Tinham recebido uma Rural Willys. Dentro dela, duas metralhadoras, um mapa de um banco e um mapa da rua. A entrada, a saída, horários de maior movimentação, de menor troca de guarda, chegada do carro blindado / bobagem atacar carro blindado, isto não é fita americana/, entrada do banco, localização dos banheiros, ⁵²

A última briga boa no México foi naquela fita cretina a Brigitte Bardot / a fita pode ser cretina, mas a Brigitte Bardot não, disse José /. E o Mexicano concordou e falaram de Brigitte, de Raquel Welch, de Maria Félix e Libertad Lamarque, de Ninon Sevilha e Maria Antonieta Pons, as deusas da rumba e do mambo e do cha-cha-cha, ⁵³

Há títulos de capítulos que nos lembram grandes filmes: O SACRIFÍCIO AO GRANDE DITADOR (p. 56 e 58), nos faz evocar *O Grande Ditador*, de Charles Chaplin; e UMA ODISSÉIA NO ESPAÇO (p. 81 e 96), *2001- uma Odisseia no Espaço*, de Stanley Kubrick. Usando esses títulos, o autor define a pauta irônica de seu romance distópico. Fica-se até esperando algum indício formal que nos aponte para outro filme de Kubrick, o *Laranja Mecânica*, de 1971.

Esses elementos, que trazem a arte do cinema para o diálogo com o texto de Loyola Brandão, talvez entremostrem alguns procedimentos cinematográficos na constituição de sua narrativa; todavia eles despistam a análise. Nossa opinião, em harmonia com o que afirmamos no início desta seção, vai por outro caminho: o que nos aponta para a montagem fílmica, naquele estágio em que o diretor de montagem ou em que este, com o diretor do filme, escolhe as tiras correspondentes às melhores tomadas de cada cena, de cada plano,

de cada seqüência. Neste sentido, há um trecho do romance que nos parece chave para explicarmos a estruturação de *Zero*:

Entrou no cinema, gongo, tela se abrindo. Na minha terra, tocava suíte quebra-nozes antes do filme começar. O complemento, o trailer, a atualidade francesa, o jornal colorido, o filme. Luzes acesas, o complemento, o trailer, a atualidade francesa, o jornal colorido mostrando por que o país se desenvolvia, o filme com Raquel Welch. Luzes acesas, o complemento cheio de inaugurações, o trailer, a atualidade francesa mostrando a visita de Rockefeller à América Latíndia, o jornal colorido contando como o governo resolvia os problemas de educação, e o clima de produção em todos os setores, e como cientistas que tinham emigrado iam voltar com grandes salários e possibilidades de pesquisa, o filme com Raquel Welch abrindo a blusa e o começo dos seios duros aparecendo. Luzes acesas, complemento fora de foco, o trailer, a atualidade francesa mostrando cartazes contra Rockefeller, polícia massacrando, e Rockefeller noutra país e a polícia massacrando, e Rockefeller no terceiro país. Go Home, América Latíndia não quer esmolas, e a polícia massacrando, o jornal falando na excelente ajuda dos Estados Unidos à América Latíndia e elogiando o sucesso da missão Rockefeller que em nosso país foi recebido com ordem e tranqüilidade, evidenciando o alto grau de civilização do nosso povo, e Rockefeller entrando num carro fechado, atravessando filas de guardas – filas de guardas – cordões de exército, helicópteros sobrevoando ruas, tanques escondidos – Polícia Militar – tropas de choque da Força Pública e o filme com Raquel Welch com os seios de fora, e aquela boca de raiva que Raquel tem (essa boca, me dá um tesão desgraçado), as luzes acesas, o cinema se enchendo de homens – caras cansadas – apagadas – esperando ansiosas Raquel Welch e vendo o complemento de inaugurações, o trailer de strip-teases incompletos (ah, num corta), a atualidade francesa, o jornal colorido. Até chegar em Raquel Welch e eles colocarem a mão.

THE END, os olhos de José ardiem, a dor de cabeça, o cinema cheirava mal.⁵⁴

Pode-se explicar que as repetições e retomadas descritivas e narrativas correspondem ao fato de José, a personagem, ter o costume de assistir ao mesmo filme várias vezes, seguidamente. Trata-se de uma explicação coerente. Também seria coerente a interpretação de que José repassa interiormente as várias vezes em que assistiu sessões

cinematográfica que repetem o mesmo programa: complemento, trailer, atualidade, jornal colorido, filme. Para nós, são explicações plausíveis. Entretanto, imaginamos que exista aí a imitação de um processo, ou melhor, do trabalho prático de montagem.

Vejamos a ordem do discurso lingüístico que expõe o conteúdo básico referido: complemento, trailer, atualidade, jornal, o filme. Está constituído de quatro frases de extensão diferente, com a última, a maior, duplicando o conteúdo. Imaginemos essas frases como pontas de película, correspondendo a quatro ou cinco tomadas diferentes. O diretor de montagem escolherá uma delas, a que mais lhe convier para seu filme, quer dizer seu texto. Depois de escolhida uma delas, a ligará com outras pontas, que são tomadas de outras cenas. Evidentemente, poderá, se quiser que o espectador participe das engrenagens criadoras do texto, utilizar sucessivamente todas elas.

Creemos que esta metodologia da montagem foi usada pelo autor não apenas no capítulo de onde extraímos o trecho (ACOMPANHA COMPLEMENTO NACIONAL),⁵⁵ mas em outros em cujo interior as mesmas cenas se repetem em versões diferentes (por exemplo, CONVERSA AO PÉ DO FOGO)⁵⁶ ou naqueles de mesmo título que se sucedem ao longo da obra. Arriscando um exercício de imaginação crítica, achamos que este processo de montagem, que pede a participação do leitor, constitui o fator estruturante da totalidade de *Zero*. O autor nos convida a entrar em seu estúdio onde centenas e centenas de pontas de películas (capítulos-fragmentos, fragmentos intra-capítulos, notas de rodapé etc.) estão à nossa disposição e nos diz amavelmente, com um leve sorriso de desafio: é só escolher e ligar as pontas.

Dinorath do Valle: literatura e experiência midiática

O vestido amarelo (1976), livro de contos de Dinorath do Valle, tem como epígrafe os seguintes versos:

Também desejo falar,
Dando a minha opinião.
Meus colegas, atenção!
Só sei falar pandeirando,
Pensando em meu instrumento,

Que tanjo com sentimento,
Com amor e com paixão.⁵⁷

Esta abertura lembra-nos as estrofes iniciais da primeira e da segunda parte do maior dos poemas populares hispano-americanos, “Martín Fierro”, principalmente aquela estimulante confissão do cantor:

Yo he conocido cantores
Que era um gusto el escuchar
Mas no quieren opinar
Y se divierten cantando;
Pero yo canto opinando,
Que es mi modo de cantar. ⁵⁸

Ambas as estrofes permitem-nos perceber as direções fundamentais do estilo dessa autora premiadíssima em concursos literários e em festivais de cinema.

O vestido amarelo é de 1971, mas só em 1976 foi editado pela Artenova, graças ao empenho de Odylo Costa Filho, o apresentador do livro e da autora. Seu título anterior, *Gurufim*, mais sugestivo e adequado à atmosfera dominante na maior parte dos contos, foi substituído por este que lembra exposição de roupas em vitrine de loja e que, por isso mesmo, deve ter parecido, aos editores, mais persuasivo em termos de venda.

Parece-nos que o livro não vendeu muito, mas quem não o leu deixou de tomar contato com uma agilíssima e surpreendente linguagem, derivada sobretudo daquelas qualidades e direções que conseguimos captar com a leitura da citada epígrafe: a situação da fala (“Também desejo falar?... Meus colegas, atenção!”), o caráter opinativo (dando a minha opinião), a consciência crítica dos meios (“Só sei falar pandeirando,/ pensando em meu instrumento”) e o prazer inventivo temperado com a participação sentimental (“que tanjo com sentimento,/ com amor e com paixão”). Trataremos desses aspectos que serão esclarecidos à medida que os comentários avançarem.

Entendemos por situação de fala aquela circunstância própria da língua viva, cujas determinações são dinâmicas, diversamente variáveis e, portanto, em contínua mudança. A situação de fala

caracteriza-se, com outras palavras, pela incorporação da linguagem em todos os seus aspectos: a linguagem verbal em si mesma, os seus agentes humanos integralmente considerados (falante e ouvinte), as circunstâncias de espaço e tempo presentes no ato da comunicação, a gestualidade ou a mímica, os desvios emotivos etc. Trata-se daquela situação que a jornalista Dinorath do Valle reconstituía com suas crônicas, lidas anos a fio, na “Rádio Independência”, de São José do Rio Preto.⁵⁹ Enquanto conteúdo representado, a situação de fala se nota, em *O vestido amarelo*, segundo a técnica tradicional de, pondo as personagens em diálogo, fazer referências aos gestos, à mímica e ao movimento, ou sugerir os diferentes graus de entoação, como sucede no conto “Ercília”, em que a mínima mediação do autor culto dá lugar ao narrador despreocupado com a escrita nobre que se deixa impregnar ao máximo pela linguagem coloquial, sendo o nível de cultura pressuposto nas personagens. Esse procedimento, que minimiza a intervenção autoral, parece explicar a variedade estilística dos registros dialógicos bem como a tendência para pequenos quadros dramáticos, como em linguagem de teatro. Assim se dá, no mesmo conto, a conversa sobre Deus, seus poderes e seus atributos, entre crianças que abordam livremente os seus temas sérios.

A adequação da linguagem aos padrões discursivos das personagens e, conseqüentemente, o afastamento da autora implícita em relação aos vezos do estilo alto (aquela nobreza literária que para a autora real se relacionavam com a “consulta ao dicionário na gaveta”) reitera-se sempre diversamente de conto para conto, e de tal modo que não fica difícil ao leitor descobrir os índices sócio-culturais dos grupos humanos.

A situação de fala não se manifesta somente como diegese dos atos de comunicação que envolvem personagens, a saber, como fatos de desenvolvimento narrativo, qualquer que seja a técnica empregada. A situação de fala dá-se também no nível dialógico entre narradora e leitor. No caso destes contos, esta forma de narrar nasce da experiência da cronista de rádio.

Há quem escreve contos imaginando ser o leitor um analista minucioso, versado em palavras cruzadas e charadas semânticas, refinamentos técnicos e jogos vocabulares e sintáticos. Dinorath do Valle imagina, pelo contrário, um leitor à sua frente, a conversar com

ela, em situação de língua viva, ou um leitor que a ouve, durante o almoço, com o radinho ligado. Esta tendência para a oralidade realiza-se de dois modos distintos em *O vestido amarelo*, conforme a voz que a autora escolhe para narrar.

Em bom número de contos, a escritora prefere deixar a iniciativa da narração a uma personagem. Este fingimento dramático caracteriza os seguintes contos: “O vestido amarelo”, “Roda de pau”, “Té-Logo Francisco”, “Manga manga”, “Casas”, “Ei boi”, “Fim”, “Módulo Marqueti”, “Quarta-feira”, “A praça”, “Mania”.

São conhecidas as ilusões (ilusões artísticas ou de leituras, bem entendido) criadas ou propiciadas por esse tipo de foco narrativo: o leitor real se vê na situação de um virtual ouvinte, ou na situação incômoda de um intruso que acompanha as recordações da personagem narradora, ou ainda na situação de uma personagem que se vê metida na história como uma espécie de incauto cúmplice. Em resumo, com esse foco, o leitor torna-se presença diante de uma personagem narradora e, portanto, fica virtualmente na situação fictícia de existir no mesmo plano que o fictício narrador. Se tomar consciência da ilusão, afastando-se esteticamente, o leitor notará que, antes de tudo, este estar em presença constitui um estado do autor implícito.

Qualquer que seja a escolha das ilusões criadas com este frente a frente, um fato incontestável nos referidos contos do livro é que a utilização da personagem como narrador solicita, com sua linguagem, nossa imaginação, incluindo a nossa imaginação lingüística, pois ficamos diante de uma escrita subordinada aos imprevistos da fala, com suas elipses, seus vácuos que são enchidos por gestos que devemos adivinhar, seus saltos de sentido. Um pequeno trecho de “Módulo Marqueti” ilustra com precisão essa forma de narrar:

O Grupo Escolar ficava a doze quadras, ele disse melhor ir lá direto, devem saber.

Andou depressa gingando um balanço de barco, fui um pouco atrás devido o estreito da calçada, esses pretos são curiosos de corpo. Têm uma elegância de girafa, de vatusis, pescoçudos, nádegas duras de pneu. Díficeis de acompanhar, trote especial, andarilhos de nascença. O meu, meio-preto, meio azul, bonitíssimo. ⁶⁰

Elipses e saltos de significação semelhantes encontram-se nos contos narrados em terceira pessoa: “Ercília”, “O irmão”, “A vaga linguagem”, “O caso das crianças voadoras”, “Joli”, “Cido”, “Margarida no castelo”, “A velha”, “Língua estrangeira”, “A cartilha”, “Julieto dos espíritos”, “O imigrante”, “O compromisso”, “Marta”, “Canguçu”, “Amadeu”. Nestes contos, a autora se serve da voz que narra acompanhando a personagem que selecionou como a mais importante no desenrolar da narrativa, o que lhe permite deslizar “simpaticamente” para o modo de ver o mundo singular dessa personagem e delas conservar os tiques narrativos. Tal proximidade afetiva explica o estilo arrastado predominante em “O irmão”, e conseguido com a reiteração do “e”:

E naquele dia que choveu ele fez uma estradinha bem comprida, raspando a terra com a faca sem cabo e cavou um túnel tão caprichado que parecia casa de João-de-Barro e era para o caminhão do Leonildo passar. E pediu para ele deixar ela empurrar um pouco e ele não tinha deixado.⁶¹

Ns registros indicadores dessas ligações afetivas entre autora e personagem ou daquela delegação narrativa que esconde a escritora, nota-se invariavelmente o esforço criador para captar o dinamismo da situação exterior ou interior, vivida pelas personagens, bem como o empenho em atingir o leitor, chamando-o para a presencialidade que caracteriza a fala viva e que constituiu uma das marcas das crônicas feitas para rádio por Dinorath do Valle. Igualmente desta fonte provém o segundo traço importante dos contos de *O vestido amarelo*: o teor opinativo.

Por condições técnicas bem compreensíveis, as posições pessoais da autora sobre idéias e instituições mostram-se muito pouco nos contos narrados por intermédio da primeira pessoa, mas mesmo aí deixam-se escapar. Por exemplo, quando lemos, em “Roda de pau”,

Sei menos ou sei mais?

Esqueci o da escola mas assino. Sei de usança, de não ter, ver e ser, cresci de dentro para fora que nem fruta em roda de caroço, as aniquiladas amarguras.⁶²

imediatamente nos assalta a idéia de que a escritora está falando de si mesma, de seu aprendizado artístico; mas, quando tivermos lido todo o conto, não nos será custoso descobrir que, entre as duas modalidades de educação, a formal e a informal, a autora implícita reconhece que esta última se impõe como agente formador; ainda mais, a autora, acaba sugerindo, neste como em outros contos de primeira pessoa, existir um fosso intransponível entre os dois “sistemas” de educação. A escola não fornece padrões (sequer padrões alternativos) de compreensão da realidade e de ação sobre o mundo; são as necessidades da vida que acabam por prevalecer como ensinamentos.

Todavia, nesses contos de primeira pessoa, a opinião emite-se por meio da via indireta dos fatos vividos pelas personagens, principalmente quando essas personagens são crianças, cuja visão singular dos acontecimentos revela aspectos insuspeitados pelos adultos. Dois exemplos quase exatos desse processo de singularização e que chegam às raias de excelência estética são os contos “Té-logo Francisco” e “Casas”. No primeiro está bem claro o contraste entre as exigências escolares (capricho nas tarefas, a matéria decorada) e a aprendizagem efetiva em casa, proporcionada pela experiência diária das relações inter-pessoais na família e pelo expandir da imaginação derivado dos brinquedos mais simples. Mais ainda, põe-se a nu que os valores ditados pelas normas ou convenções sociais (análogos aos da instrução autoritária), quando não omitem, subvertem os valores humanos mais fundos e verdadeiros, tais como os da piedade, da solidariedade, da franqueza, do amor ou da amizade, quando não do respeito mútuo. No segundo conto, os olhos e as avaliações da personagem-narradora (uma menina) oferecem à autora a oportunidade de penetrar com agudeza, e desde outra perspectiva, na vida de uma família condenada, em virtude da baixa renda e da exploração, a contínuas mudanças, renovadas aflições, constante medo e mudo desespero

Nos contos narrados por meio do foco narrativo externo, a autora pouco se arrisca a emitir opiniões não motivadas esteticamente. Como o foco adotado lhe possibilita invadir os campos do pensamento e da fala das personagens, as opiniões acabam por sair de dentro do texto. Com hábeis disfarces, a escritora alija o panfleto até onde caberia. Por exemplo, a desonestidade do pequeno comerciante, em “Ercília”,

mereceria, de um realista menos avisado, invectivas e sermões panfletários; mas a autora, reduzindo-se aos justos limites do mundo que cria ou re-cria, deixa a sátira fluir na consciência e no comportamento de sua personagem.

Assim sendo, a crítica mais direta e aberta particulariza-se nas situações vividas pelas personagens, equilibrando-se com a técnica da composição do texto. “Margarida no castelo” exemplifica bem esta solução pessoal.

Na primeira leitura deste conto, pode-se sentir que a alternância do discurso narrativo com as incrustações de cantigas (suas letras) de nossa tradição seja um simples jogo, um malabarismo gratuito. Mas não é. Estas incrustações, se não forem por si mesmas – e em função da montagem contrastiva – uma forma de crítica, desempenham o papel especular de refletir a psicologia da gratuidade existencial da protagonista.

Por outro lado, nos segmentos descritivos e narrativos, notaremos que o mundo das coisas físicas, não humanas, apresenta-se como valor maior do que a pessoa; por conseguinte, ganha relevo a presença do artificialismo que parece determinar substancialmente o comportamento humano e indicar, com signos claros, o processo da coisificação.

A consciência crítica, terceiro componente das narrativas de Dinorath do Valle, pode ser entendida aqui como um saber fazer, uma consciência operante. Esta característica permite ao leitor aproximar-se, ainda que seja com cautela, da função e do valor que a autora atribui à técnica de composição textual. Há um conto, “Marta”, em que a escritora desnuda ironicamente a técnica pessoal, ora em tom de brincadeira, ora com observações diretas. Por exemplo:

Esse cabelo dele é o fim da picada, que cara mais ruivo e cheio de ondinha, quem tem ondinha devia usar corte militar, disfarça e dá um ar de salubridade. Que palavra gozada, salubridade, pernóstica e dicionária, saiu da gavetinha sem querer⁶³.

“Marta” é, porém, um conto de exceção, na medida que a autora exprime nele, e unicamente nele, suas posições pessoais diante da escrita e de seus códigos, remetendo-nos a outros textos – literários e não literários – , a outros artistas e até a um teórico da comunicação.

Situando a escritora como referência, desvela, com maior nitidez, a consciência operante.

Nos outros contos temos as conseqüências desse domínio sobre o instrumento e sobre o material, domínio que se revela na facilidade com que a contista salta de um para outro registro da linguagem, de um para outro nível da fala, e na variedade dos tipos de construção do enredo: seqüência acumulativa em gradação (“Ercília” e “Casas”); enclave (“Roda de pau” e “O irmão”); alternância de discursos contrastantes (“O caso das crianças voadoras” e “Margarida no castelo”); enumeração caótica (“Cido”).

De outra perspectiva, e pensando na oposição entre “descrever” (mostrar) e “narrar”, podemos arriscar uma tipologia hierárquica de estilo para os contos de Dinorath do Valle, tipologia esta que apreende a forma de operação mais predominante – que nos parece proveniente da experiência de cronista de rádio – e desce desta para a menos ocorrente: 1º) narrar uma ação no sentido de expor um evento suportado pela memória (maior parte das narrativas); 2º) narrar a emergência da ação, no sentido de apresentar um evento que se recorda (“O vestido amarelo” e “Fim”); 3º) mostrar um evento no sentido de torná-lo uma ação em curso presente (“Mania” e “A praça”); 4º) mostrar um ambiente, subordinando-lhe um evento explicativo (“Canguçu”).

Finalmente, o quarto aspecto de *O vestido amarelo* que nos chama atenção: sua têmpera sentimental, aliada ao prazer inventivo. Este aspecto, tão essencial nas crônicas de rádio, nos faz, no momento da leitura, tomar contacto com seres tão verossímeis que neles parece palpitar a vida em suas diferentes manifestações. Pouco cerebralismo, mas nada de sentimentalismo piegas; bastante vigor combinado com eficácia lingüística.

Mais uma vez se descobre que tal qualidade deriva da adequação justa dos recursos expressivos, adequação que, na maior parte dos casos, começa com a escolha do foco narrativo, mas que vai além dessa escolha e nasce dos temas e motivos preferidos: a morte do irmão ou do amigo, a rejeição afetiva, a separação, a angústia nauseada (no sentido existencialista), as pequenas euforias infantis que fazem limite com a sensação de plenitude, o drama pungente da família sem moradia, o sentido da morte iminente, a expectativa da sedução

e da violência, o prazer (às vezes doentio) da pesquisa, mas, principalmente, o mágico mundo das crianças que transformam insetos em animais enormes, frutas em espertos inimigos, pedrinhas em soldados. Quase todos temas comuns que fazem parte das circunstâncias que formam a vida cotidiana, assunto maior das crônicas de rádio.

Quatro anos depois de ter saído *O vestido amarelo*, Dinorath do Valle publicou *Enigmalião*.⁶⁴ O título evoca o mito de Pigmalião, o escultor que, por não encontrar em mulher alguma a perfeição vivente, passou a abominar a todas e, como não podia viver sem nenhuma, resolveu esculpir a sua em marfim, para que fosse a concretização da suma beleza. Pronta a estátua, apaixonou-se pela obra e com tanto amor a tratou e com tanta intensidade a desejou que a converteu, graças à intervenção de Vênus, em mulher real. O mito adquiriu, depois, outras variantes, algumas das quais superpostas com a história de Narciso: Michelangelo Buonarroti gritando para que seu Moisés falasse, pintores tomando-se a si mesmos como modelos, Juana Inés de la Cruz se descrevendo em retrato, poetas se consumindo na própria obra, pessoas estetizando a vida.

Enigmalião repõe um tema constante no livro anterior, a educação escolar. A autora insinua ser a escola um Pigmalião invertido. Ou divertido.

Não se propõe, essa instituição, educar as crianças e os jovens, formá-los como “cidadãos críticos e conscientes”? A similitude entre educar ou formar e esculpir, entre educação e escultura, entre escola e escultor está na raiz do título do livro. Um livro quase desconhecido, mas que deveria ser lembrado por duas razões: porque é um dos poucos da ficção literária brasileira voltados para a representação da vida escolar e porque, desde o título até sua conclusão, compõe-se segundo a estrutura da montagem.

O título do livro, se conhecemos a história de Pigmalião, ironiza a escola, uma certa escola, aquela que se equivoca ao considerar as crianças e os jovens como uma realidade dupla: de um lado são seres humanos e, como as mulheres do tempo (e aos olhos) de Pigmalião, cheios de defeitos e insuportáveis; de outro lado são marfim, matéria inerte, a serem esculpidos por um escultor competente e genial.

A escola que *Enigmalião* nos mostra está longe de ser Pigmalião; é um ser composto, misturado, desordenado e em desagregação: um enigma, caso se pense em sua função social. Na realidade, o texto de 108 páginas nos situa diante de um Colégio Estadual no momento mesmo em que o ensino público estava desmoronando porque suas bases frágeis não conseguiam suportar a realidade complexa que tentava ou queria abrigar. Vivia-se a euforia da modernização dos currículos, enquanto se vislumbrava um futuro incerto para a sociedade brasileira. Tentava-se incorporar no ensino de Língua Portuguesa as novas teorias da comunicação, enquanto, na prática, não se encontravam profissionais preparados para essa transformação. A política de capacitação profissional dos docentes não combinava com o sistema de cargos e carreiras, nem com o baixo nível salarial. O planejamentos não se acertavam hierarquicamente (Nação, Estado, Divisão, Escola), nem os planos de curso combinavam com os planos didáticos e estes, com os de aula, quando havia. Para completar, as escolas particulares passaram a se proclamarem como portadoras das qualidades da antiga escola pública.

Enigmalião não se enquadra, conceitualmente, em nenhum dos gêneros narrativos conhecidos e de que os teóricos tentam (em vão) definir a natureza. Conto não é, nem pelo tamanho, nem sequer pela unidade dramática: apesar de o espaço imediato ser o mesmo (a Escola), os dramas são muitos e distintos uns dos outros, com vários momentos de tensão. Para ser romance, falta-lhe não a matéria, mas o sentido da busca de valores por heróis ou sujeitos problemáticos, ainda que estes surjam a cada passo e sugiram um mundo degradado ou em processo de degeneração espiritual. Pode ser novela, se levarmos em conta o número de páginas, mas não tem da novela a sucessão de episódios que sempre a caracterizaram.

A autora classificou o seu texto como novela, talvez por causa do tamanho (108 páginas), talvez porque lembra a novela de televisão, com a simultaneidade de enredos, talvez porque sua narrativa fragmentária possa ser recomposta por algum leitor paciente que, com algum trabalho, descobrirá vários episódios, vividos no mesmo espaço e em espaços complementares por personagens diferentes. Como não fazemos teoria, aceitemos que seja novela, porque a autora assim o quis ou, porque, analisando bem, se descobre que a autora

desestruturou a sucessão linear ou cronologicamente assimilável e construiu uma estrutura de simultaneidade e alternância com os mesmos elementos.

A narradora se desmembra em várias vozes, que indicam várias perspectivas. Pode-se dizer que o texto não narra, mas, antes de tudo, mostra vozes, ora interiorizadas como discurso monológico ou da consciência, ora como câmara indiscreta que foca erráticamente os estudantes, os professores, a diretora, a inspetora de alunos, os serventes.

De vez em quando, a narradora toma a posição neutra de uma autora que elabora a narrativa, com a consciência de que a está elaborando. Isto se nota graças a algumas intervenções que, metalingüisticamente, orientam a leitura e chamam atenção para aspectos despercebidos pelo leitor. Mais evidente, esta demonstração da competência sobre a feitura do texto encontra-se no emprego de vinhetas, de desenhos, de reprodução de quadros surrealistas, das citações, das apropriações de pedaços de livros didáticos, da seriação lexicológica, dos fichários. Estas e outras formas de expressão, que ora interrompem ora dão continuidade à narrativa, compõem com os recursos tradicionais um discurso fragmentado por meio de cortes, regressões no tempo, alternâncias e paralelismos, que lembram os da linguagem cinematográfica moderna, que a autora, Dinorath do Valle, conhecia muito bem.

Cronista de rádio, cineasta, professora de desenho ou arte-educadora, profundamente empenhada no desenvolvimento da cultura em todos os seus aspectos, inclusive políticos, Dinorath do Valle deixa transparecer em toda sua obra literária essa experiência diversificada, não só por torná-la conteúdo de suas ficções, mas também por trazer alguns dos instrumentos técnicos próprios daquelas atividades para dentro da literatura. Nota-se nesta autora uma inquietação criativa fecunda, uma vontade de estilo de tornar a tradição de narrar mais arejada ou mais conturbada pelas novas técnicas de comunicação ou, pelo menos, pelas técnicas de comunicação mais consentâneas com um público menos restrito, aquele público acostumado a ouvir rádio, a ver televisão, a ler jornal. Pois Dinorath do Valle trabalhou em jornal, e muito. E neste trabalho tem origem um dos textos mais experimentais que conhecemos: o conto “Classificados”.

Publicado no jornal *Dia e Noite* bem no começo de 1977, “Classificados”, jamais publicado em livro, ocupava uma página inteira.⁶⁵ Provavelmente pouca gente o leu, apesar de, depois do título, haver, em itálico, o subtítulo explicativo: *Um conto inédito de Dinorath do Valle*. Acredito que os leitores dos classificados tenham lido e estranhado que a seção viesse em destaque no alto da página, apresentada da seguinte maneira: “cados – Classificados – Classificados – Classifica”. Quem se dispôs a ler a página toda deparou com vários *box* de tamanhos desiguais, alguns com notas de falecimento e de missas, outros com convites de enterro, outros com anúncios de venda e de compra, outros com avisos cautelares, outros com publicidade de cursos livres, outros com orações. Para fazer parte de um livro, semelhante “conto” precisaria de página dobrável em quatro partes.

O possível leitor de classificados acharia esquisito que na mesma página se misturassem tantas matérias diferentes: necrológio, convite, anúncios de compra e venda, orações populares, publicidade. Mais esquisito acharia ainda que, na mesma página em que se anunciava o falecimento de uma matriarca, se anunciasse a missa de sétimo dia e a de trigésimo dia, como se tudo acontecesse ao mesmo tempo; se resolvesse encontrar uma razão para isso, já se tornaria um leitor de ficção, não deixando de notar que se trata de um “conto inédito”,

Suponhamos que este leitor de ficção seja aquele que toma Guy de Maupassant como modelo. Logo identificará o falecimento da personagem Georgina Tephel Gusmão como o motivo que desencadeia a ação e, indo com os olhos ao fim da página, dará com o desfecho que é a missa do trigésimo dia da mesma Georgina. Entretanto, o início da história, ou seja, a situação básica que precede ao falecimento da personagem referida, deve ser “imaginada pelo leitor”, com base em indícios dados pelo narrador. Esses indícios estão nos *box* que anunciam o falecimento e convidam para o enterro.

São cinco “tijolos”, que ocupam o quarto superior da página: o maior, de responsabilidade dos parentes mostram que Georgina Tephel Gusmão, viúva de Hermilo Q. Gusmão, acaba de falecer. Trata-se de uma chefe de família relativamente numerosa: quatro filhos (mais um genro e uma nora); três netos (um dos quais casado), dois bisnetos. Os outros *box*, de tamanho menor (3,8 cm. X 8,5 cm.) indicam que esta personagem é presidente de uma indústria de material de limpeza,

fundadora de uma creche, sócia benemerita de uma casa beneficente e diretora de honra de um clube de esportes ou lazer. Tem-se a impressão de que a matrona constitui um eixo de sustentação da família e constitui, na sociedade, uma figura de escol ou da elite. O texto refere, num pequeno *box*, a cidade de São José do Rio Preto como sendo o local da história. E mesmo que não houvesse esta referência, o morador de Rio Preto, que era sede do jornal *Dia e Noite*, a identificaria com facilidade graças às denominações dos logradouros públicos.

O falecimento de dona Giorgina constitui o motivo dinâmico da narrativa, pois, após sua morte, no curto prazo de trinta dias, os parentes, começam, cada um por conta própria, a se desfazer dos bens deixados e de outros já anteriormente possuídos pelos herdeiros. Um deles se destaca, o genro de nome Jessé Prates Sobrinho de 32 anos, o qual, valendo-se ora do primeiro nome (Jessé), ora do primeiro sobrenome (Prates), ora do segundo (Sabino), ora do nome inteiro, tenta vender móveis e telefones e realizar empréstimos sob hipoteca de imóveis. Os demais não deixam por menos, notando-se que podem ser os responsáveis por um anúncio de desaparecimento, que desautoriza qualquer negócio empreendido por ele, uma vez que no *box* se descreve o desaparecido como alguém que se encontra sob tratamento psiquiátrico.

Sente-se, enfim, que em trinta dias a família se desagrega e os seus membros, ameaçados de penúria, passam a rezar e fazer promessas (Clarice e a filha Soraia), a vender jóias, barcos, carros, vestido de noiva, bicicletas e utensílios, além de objetos preciosos e raros, sem contar que duas, Cíntia (uma agregada?) e Maria José (filha solteira da matriarca), oferecem cursos de educação musical. Desse modo, soa irônico o desfecho final com o convite para a missa de trigésimo dia, no *box* de 17,5 cm x 2,5 cm, feito a parentes e amigos, com o agradecimento antecipado pelo *ato de religião e amizade*.

Depois de passar por todos os *box* que compõem esse texto ao mesmo tempo familiar e estranho, o leitor se dá conta de dois fatos: o primeiro é que os classificados do jornal foram submetidos à ficcionalização própria da literatura e adquiriram, por causa disso, outra função, a de servir de suporte ao modo projetivo de existência

imaginária; segundo, que o conto foi invadido em sua manifestação discursiva pelos códigos dos anúncios classificados do jornal.

Dá-se como certo que nenhum leitor de “classificados” procura neles a ficção (a menos que seja um artista atrás de seus motivos e temas) e que o leitor de ficção, ao ler “Classificados”, se submete, voluntária ou involuntariamente, ao exercício de montar a sua ficção com os dados fornecidos pelos instrumentos jornalísticos.

Mas, acima de tudo, este “inédito” texto de Dinorath do Valle sugere que, por trás de cada classificado, existe uma história escondida: a que provoca a oração de uma graça alcançada, suposta ou verdadeiramente, por meio das orações populares, a que gera um pedido de empréstimo com garantia de hipoteca, a que conclui com o anúncio da venda de uma jóia da família etc. Coisas que cada texto da seção de classificados, com suas poucas linhas, objetivamente deixa ocultas. Coisas que a literatura tira da inércia e mostra com alguma palpitação de vida. Mesmo que esta palpitação seja para revelar agonia e desmoronamento.

De volta ao folhetim

Em 1978, a editora L & PM (Porto Alegre), publicou em formato de livro de bolso, um texto narrativo intitulado *Pega pra kaputt!*, com o seguinte título explicativo ou alternativo: *Ou, de como o espírito tormentoso e ditatorial de Adolph Hitler abandonou as cinzas de Berlim ocupada e foi aportar nas calamas paragens de uma praia do Sul do mundo.*⁶⁶

Na capa o texto era mostrado como novela escrita por Josué Guimarães, Moacyr Scliar, Luis Fernando Veríssimo e Edgar Vasques, cujos nomes sofriam permutação na página que os apresentava: Moacyr Veríssimo, Josué Luís Scliar e Fernando Guimarães Luís. Edgar Vasques, o “ilustrador”, ficou imune à troca.

Quem os apresenta, além de permutar os componentes dos nomes próprios, evoca a quadrilha de um filme de faroeste. Além disso, cria um clima de mistério sobre o modo e o tempo da composição do texto:

Como agiram: Na calada da noite. Nos desvãos escuros. Nas entrelinhas. Na linha de flutuação. À margem da vida.⁶⁷

As expressões nos lembram o ambiente folhetinesco (escuridão, alta noite, riscos, marginalidade), mas não deixam de ter relação com o momento histórico brasileiro, ainda nebuloso, quando os intelectuais, mesmo os mais denodados, ainda sentiam o peso da ditadura militar e precisavam ensaiar seus protestos sob o manto das alegorias e dos símbolos. Palavras como *desvãos*, *entrelinhas*, *flutuação*, *margem*, apontam para esse contexto opressivo, que parece exigir estratégias de despistamento, como a divisão das tarefas, o uso do pombo-correio, a confusão dos nomes. Confirma esse despistamento a idéia difusa de que a feitura do livro constitui uma atividade proibida: ausência de combinação prévia, cumplicidade, cooptação, desvario. Uma espécie de confissão de culpa de um ilícito cometido sem intenção.

O texto se apresenta, pois, preliminarmente, com todos os indícios do folhetim: ambiente de mistério, pistas falsas, improvisação, riscos, proibições. Inclusive aquela que os editores recomendam ao leitor: não emprestar o livro, lê-lo e , logo depois, queimá-lo. Trata-se de uma recomendação que assinala outro assunto, que não vem ao caso expor aqui: o da ampliação comercial da leitura, o da concorrência do livro de literatura, enquanto produto venal, com outros produtos dos meios de comunicação. Muito provavelmente esteja nesta competição comercial a causa do uso dos quadrinhos em *Pega pra kaputt*, o que não deslustra o fato de ser um texto de entretenimento educativo: alerta para a ameaça do ressurgimento do nazismo, trata com humor diversos preconceitos, ironiza compromissos voluntaristas e satiriza os governos autoritários.

Os quadrinhos ocupam no folhetim dos quatro autores gaúchos o seguinte espaço material: a) meio do primeiro capítulo (p. 21-22); b) início do capítulo quarto (p. 38); c) final do capítulo sexto (p. 53-54); d) metade para o fim do capítulo sétimo (p. 58-60); e) meio do capítulo décimo primeiro (p. 88-89); f) final do capítulo décimo segundo (p. 97-98); g) quase final do capítulo décimo terceiro; e h) final do capítulo décimo quarto (p. 121) que é o último.

No percurso da narrativa, (a) corresponde à cena da circuncisão falhada de Hitler, ou seja, à cena em que um velho *mobell* quase cego

extirpa, por imperícia (?), o único testículo de Hitler. Trata-se de uma cena fundamental para o desenrolar da história, pois desencadeia o suicídio de Hitler (humilhado com a castração) e a necessidade de se preservar, num frasco, o órgão extirpado que chegará, transportado por um submarino, até uma praia do Rio Grande do Sul, ainda em 1945.

Seguindo, (b) mostra a cena de discussão dentro de um carro, entre um coronel nazista (Bollmann), um anão-contorsionista (Fritz), devidamente aparada por Doutor Morell, o responsável pelo desastre da castração e também pelo transporte do frasco. O ano é 1964, data importante uma vez que possibilita ao leitor (principalmente o leitor da década de 1970) relacionar os eventos da ficção com os da história brasileira referente à ditadura iniciada naquele ano. Dona Raquel, uma das personagens, a mãe do herói Teva, está sendo levada, no carro, seqüestrada.

Em (c) tem-se o roubo do frasco pelo anão contorsionista às vistas de Moisés (um médico devotado à alquimia) e Hans Meyer, um cientista de origem judaica, que vivia no Brasil desde quando escapara, foragido, da Alemanha nazista.

Em (d), os quadrinhos mostram o herói Teva, lutando contra Morell, Bollman e o anão, vencendo-os, recuperando o frasco roubado e libertando a mãe, que estava trancada no porta-malas de um carro.

Em (e) é mostrada a heroína, guerrilheira, de nome Urbana, que dialoga com Teva: ambos estão prisioneiros.

Em (f) se narra a fuga de Teva e de Urbana. Em (g) o ato amoroso entre Teva e Urbana, desde a mútua sedução ao intercuro sexual (no interior dos quadrinhos se observa uma antítese irônica, quando se compara a imagem do desenho com o discurso “politizado” da personagem feminina).

Finalmente, em (h) aparecem as figuras dos três escritores, em viagem: no quadrinho final, em primeiro plano, se vê um frasco, intacto entre folhas secas e galhos, brilhando ao sol. Este quadrinho, no canto direito inferior, contém a palavra FIM, seguida de interrogação. Sugere-se, portanto, como nos folhetins, que a história pode ter continuidade.

Os quadrinhos não funcionam em *Pega pra kaputt* como ilustrações da história. Participam linearmente de seu desenrolar, com suas características próprias: comunicam a mensagem mediante dois

canais, o desenho da imagem e o texto lingüístico. Associadas, a mensagem icônica e a mensagem verbal compõem o discurso narrativo, o qual, no caso desta novela, se distribuem em partes concatenadas com a narração global. Tecnicamente, portanto, *Pega pra kaputt* se vale da mensagem lingüística segundo a tradição das narrativas romanescas e, no interior dos quadrinhos, da mensagem lingüística segundo as convenções das histórias em quadrinhos, isto é, como elemento transitivo (descrição dos quadros, caracterização de situações, narração de ações) e como elemento dialógico segundo os instrumentos específicos dos balões, dos apêndices, dos caracteres gráficos e de símbolos, tanto os já codificados quanto alguns outros mais variáveis. Tanto os elementos transitivos quanto os dialógicos se relacionam com o aspecto icônico de modo redundante (um tanto quanto raramente na novela), de modo complementar ou co-extensivo, quanto à maneira de tropos (antíteses e metáforas).

Percebe-se que o desenhista não se preocupou muito com manter as proporções entre as figuras desenhadas, seja de quadro a quadro seja no interior dos quadros. Entretanto há traços expressivos, ou seja, traços que vão além da iconicidade neutra ou normal. Por exemplo os quadrinhos de (a) em que as pontas dos pés de Hitler ficam em primeiro plano, e o da castração do *führer*; os quadrinhos da pág. 98, que mostram a fuga de Teva e da guerrilheira Urbana; o quadrinho que finaliza o folhetim, com o frasco em primeiro plano (no canto inferior esquerdo) entre galhos secos (redundante com a mensagem verbal) e em plano secundário, ao fundo, o esboço do prédio do Congresso em Brasília. Os quadrinhos estão pois em função da narrativa, não em função da qualidade artística ou inventiva dos traços.

Por isso mesmo o aspecto icônico interfere na leitura, pois facilita a formação da imagem mental das personagens, restringindo a atividade imaginativa do leitor. Vemos, sem possibilidade de outra figuração visual, as personagens em seu aspecto físico, em suas expressões faciais (raiva, frustração, medo, pavor, superioridade, espanto, prazer etc.), em sua localização no espaço, com os vários movimentos corporais. Esta restrição do imaginário se conjuga com o propósito do livro de contar uma história mirabolante que combina fatos históricos, investigação policial, espionagem, fugas espetaculares,

fantasia, inverossimilhança e mistério. Em resumo: divertimento, com um fundo didático.

Valêncio Xavier: apontamentos sobre duas narrativas

Se tivéssemos que escolher uma obra como fecho representativo do ciclo de experimentos formais iniciados no começo da décadas de 1970, não teríamos dúvidas em indicar *O mez da gripe*, de Valêncio Xavier, que saiu publicado em fevereiro de 1981.^{6,8} A narrativa, classificada como *novella*, segundo a ortografia oficial de 1917, contém todos os elementos de construção e estrutura tomados da mídia, não só jornalística, mas cinematográfica e publicitária. Sem muitos rodeios: o livro, quase artesanal em sua primeira edição, constitui, em seu plano físico, uma colagem de fotos e impressos, de fac-símiles, de transcrição de entrevistas, relatórios e reportagens. Atravessam-no de ponta a ponta vinhetas, desenhos a nanquim e um poema erótico. Portanto, enquanto meio, temos um livro que abriga uma colagem de muitos outros meios.

Enquanto livro de arte – reluto em aceitá-lo como literatura apenas ou exclusivamente – *O mez da gripe* pode provocar discussões sobre autoria, sobre originalidade e valor estético (aspecto que vem azucrinando os teóricos desde o Romantismo), sobre os limites da experimentação literária, a qual, desde os nossos modernistas, balança na corda bamba do princípio da liberdade criadora, sobre o esgotamento, quiçá a morte, da própria literatura. Não há como, lendo (?) ou folheando o texto desta narrativa, não dar certa razão a Maurice Blanchot quando, ao perguntar-se para onde vai a literatura, responde que ela vai na direção dela mesma, ou seja, para o seu desaparecimento, sua desapareição.^{6,9} Seria *O mez da gripe* uma espécie de túmulo da novela, ou do romance, ou da narrativa literária? Vejamos sua capa, já que o texto começa por ela.

A capa, em preto e branco, nos mostra, num enquadramento centralizado, uma espécie de retrato; a imagem de um homem, já maduro, de expressão séria e impassível, frontalmente voltado para nós com olhos atentos. Cabelos cuidados, rasos e com leves ondulações. Bigode basto e longo terminado em curvas para cima. Traje distinto: paletó preto listrado, camisa branca, gravata escura com nó triangular

estreito sob colarinho impecável. A postura corporal ereta impõe-se em primeiro plano. Quase no ponto da lapela em que antigamente os homens elegantes costumavam entremostrear um lenço em forma de V invertido, surge um M encimado por uma cruz dentro de um círculo branco que se sobrepõe ao título do livro e à especificação do gênero: *O mez da gripe* – Novella de Valêncio Xavier.

Esta figura centraliza a capa e praticamente a divide. Da perspectiva do observador, o lado direito, a partir do ombro da personagem, contém um emaranhado de traços que vão se definindo até a parte superior como um amontoado de caveiras que ora parecem desprender-se dos cabelos da figura, ora se confundem com a escuridão do lado direito, ora se esboçam também junto a corpos humanos.

Contrasta com isso a parte logo acima do ombro direito da personagem. Os traços desenham uma paisagem urbana, em perspectiva linear e oblíqua, da esquerda para a direita. Vê-se um edifício de um andar superior e outro térreo, em estilo neoclássico. Várias pessoas se destacam na rua e na calçada defronte. Nesta configuração espacial predomina o branco ou a claridade.

O artista plástico, Runes Dumke, que confeccionou a capa, da qual tocamos apenas em alguns elementos de composição, parece orientar-se pelo tema fundamental do livro: a presença ameaçadora e ativa da morte. Ao lado e acima dos seres humanos representados e de seu espaço civil, pairam os símbolos da dissolução ou da destruição, conforme a epígrafe, tirada do Marquês de Sade, assinala:

Vê-se um sepulcro cheio de cadáveres, sobre os quais se podem observar todos os diferentes estados da dissolução, desde o instante da morte até a destruição total do indivíduo.

Esta macabra execução é de cera, colorida com tanta naturalidade que a natureza não poderia ser, nem mais expressiva, nem mais verdadeira.⁷⁰

Ficou escrito mais acima que o livro começa pela capa. Um célebre escritor argentino diria que este livro finaliza pela capa, já que esta só seria possível depois do livro pronto. Não é só por isso. Tanto a figura que centraliza a capa, quanto o emblema da morte (o M encimado pela cruz) constituem dois motivos condutores da narrativa. O emblema aparece na página 12 (duas vezes), ladeando

um box de notícia de jornal; na página 27, numa transcrição de fac-símile de convite para missa; nas páginas 35 (canto inferior direito) e 36 (centro superior); na página 45 (centro), na página 52, na página 60, na página 63, na página 71 e na página 75, sobreposto à palavra FIM. A figura, em forma de desenho, está na página 9, sugerida como descrição física do narrador em primeira pessoa, reaparecendo, do mesmo modo e com semelhante sugestão, na página 52 e finalmente na 62, quando termina o poema narrativo erótico em primeira pessoa.

Este poema constitui o único texto comprovadamente autoral, ou melhor, o único discurso literário não colado de outras instâncias. Por ele se identifica um narrador que rememora, imaginando no presente (“Não sei porque/ entro entrei/ nesta casa onde nunca entrei”) uma aventura de posse sexual proibida, segundo uma fantasia que parece seqüestrar, segundo os símbolos, um ato de prazer solitário, ou seja, a masturbação: “Ela geme baixinho, não mais de febre/ Agora de gozo? Gózo e no auge do gozo tento/ abraçar todo seu corpo que se/ me escapa e tenho nas mãos/ como um pássaro peixe”.⁷¹

Trata-se de um poema desajeitado, que evolui, de modo descontínuo, por meio de versos irregulares em sua métrica. O leitor curioso poderá, se quiser, juntar os fragmentos que se distribuem segundo a ordem de tempo usual, para apreciá-lo em sua unidade. Poderá, contrariamente, seguir a disposição do livro e, assim, o poema fugirá por um tempo, para retornar depois. Qualquer que seja a escolha (há outras possíveis), esta narrativa em versos constitui um eixo de *O mez da gripe*, que, em alguns pontos materiais do livro, se conectará com outras histórias e imagens.

A conexão com a figura da capa já conhecemos. Outras se depreendem nas respostas dadas por D. Lúcia a uma suposta entrevista.

D. Lúcia, sobrevivente da gripe espanhola, relembra, instigada por algum repórter (talvez o próprio narrador-autor), os acontecimentos que se deram na cidade de Curitiba em fins de 1918 como decorrência da gripe: mortes, enterros, busca e carência de remédios, suicídio. Desses acontecimentos há o que refere a existência de uma mulher loira e linda, alemã ou de origem alemã, casada, que se embaralha com outra, também alemã e solteira. Na montagem narrativa sugere-

se que a casada seja a mesma em cuja casa o narrador-personagem do poema erótico entra para possui-la, sem que ninguém perceba.

Por seu lado, os pedaços de entrevista com D. Lúcia servem como nós para outras conexões: a da história do casal alemão (de que, noutra articulação, participa a moça loira, supostamente objeto dos desejos do narrador), a dos preconceitos xenófobos. Além disso, os fragmentos, que incitam o exercício de imaginação do leitor para a reconstituição de histórias encaixadas, estabelecem nexos estilísticos; conforme a posição que ocupam na página, sublinham o conteúdo de fotos, reforçam e especificam, quando não contrastam, informações contidas em anúncios e notícias, e funcionam como operadores de montagem ideológica, principalmente quando comparecem entre reportagens e manchetes jornalísticas, de que se pode deprender outra linha narrativa, com dois trilhos e vários ramais.

Opinativas ou meramente informativas, há sessenta e quatro delas, das quais vinte sem especificação das fontes. Quarenta e quatro dão como referência os jornais *Diário da Tarde* e *Commercio do Paraná*. Por meio delas, o leitor pode acompanhar a evolução final da primeira guerra mundial e, simultaneamente, o histórico da gripe espanhola em Curitiba, desde seu início (outubro) até seu fim (dezembro), com recrudescimento no mês de novembro de 1918.

Se relacionar o conteúdo das manchetes com as matérias jornalísticas, o leitor perceberá o conflito ideológico e de concorrência entre ambos os jornais, um mais conservador e submisso ao governo (*Commercio do Paraná*) e outro, mais resistente (*Diário da Tarde*); perceberá a censura exercida sobre a imprensa, bem como as manifestações de xenofobia que se articulam com versinhos de extração popular, que ora ridicularizam os alemães, ora o governo, ora as tentativas de se esconder da população a gravidade da gripe. Como não poderia deixar de ser, as quadrinhas mais jocosas e críticas aparecem no *Diário da Tarde*.

Se a linha da guerra se relaciona com a xenofobia, a linha da gripe se relaciona com os relatório oriundos do governo, com as notícias do quotidiano da cidade acossada pela epidemia, com as tragédias familiares e com a cena final descrita pelas reportagens que narram o assassinato de quatro pessoas cometido, no hospício, por um louco. Peças publicitárias, fotos, desenhos a bico de pena, vinhetas, letreiros,

alinham, de modo aleatório ou justificado, essas e as demais informações, as narrativas mais evidentes (poema erótico, a moça loira, D. Lúcia, a evolução da gripe, a evolução da guerra) e as mais veladas (censura, inoperância dos responsáveis pela saúde pública, xenofobia, concorrência entre os meios de comunicação).

Valêncio Xavier dispunha, conforme se pode inferir destas anotações, de matéria fática variada e vasta para um romance de fôlego: uma coletividade assolada pela epidemia, uma conjuntura externa e internacional carregada de conflitos e com perspectivas de nova aurora ou de noite mais negra, uma sociedade em formação, um narrador-personagem obsedado pela posse feminina, a concorrência entre os meios de comunicação, histórias familiares e individuais exemplares, políticas públicas incipientes, etc.

Todavia o romance exige tempo, intrusões reflexivas, domínio do gênero, definição sobre o caráter problemático do herói, individual ou coletivo, e sobre a escolha dos meios. O autor optou pela novela, que não é novela senão pelo tamanho do texto, critério quantitativo que não a define. Optou por um texto construído por colagens, portanto um texto multidiscursivo em seus códigos. Deixou, portanto, a iniciativa aos leitores. O fato duro é que aos leitores não apraz a tarefa dupla de desconstruir e de construir o texto, pois os leitores ainda acham que o autor não deve abdicar desse dever.

Suponhamos que o leitor seja daqueles lidos e instruídos em romance ou novela e sua respectivas teorias. Dirá, se for condescendente em sua análise e julgamento, que o autor propõe uma possibilidade narrativa que tem a ilustre tradição da colagem barroca e que está propondo uma variante moderna do romance que incorpora os códigos de realização cinematográfica, da linguagem publicitária, do desenho e da composição jornalística. Dirá que o autor, elegendo a família dos escritores que preferem o leitor ativo ou participativo, criou um *móbile*, uma obra aberta em movimento, reservando-se, para essa criação, o papel humilde de catador de resíduos, de objetos-signos que estariam fadados ao esquecimento se não fora esse trabalho preliminar. Dirá, coincidindo com uma opinião do autor, que *O mez da gripe*, deve ser lido como se lê um jornal: e isto é um juízo de valor.

Entretanto, se esse provável leitor conhecer toda a produção de Valêncio Xavier, dirá que o autor se definiu um estilo de compor adequado à sua experiência profissional, um estilo que culmina, com mais sofisticação editorial, no “romance” *Minha mãe morrendo e o Menino mentido*.⁷² Como outros textos do autor, escritos depois de 1981, resiste, por seu caráter estranho à classificação. Na estante das livrarias está emparelhado com outros livros de literatura nacional. Como tem lombada e capa bonitas e atraentes, a gente pensa, pela largura do dorso, que se trata de romance. Quando folheado parece um álbum com ilustrações; se lido, dá impressão de um amontoado de escritos dessemelhantes e desconexos, intercalados de reproduções de anúncios publicitários, fotos, quadrinhos, mapas, desenhos e rabiscos. Em, todo caso, materialmente, se dá a conhecer como livro e, na ficha catalográfica, se identifica como romance. Um romance multimidiático? E, caso seja romance, que tipo de romance é?

Assim como acontece com *O mez da gripe*, de vinte anos antes, fica difícil enquadrá-lo num gênero definido, portanto fica difícil aceitá-lo como romance. Seria então novela? Novela também não serviria. Tem a mesma estrutura tripartite do outro texto, com a peculiaridade de se mostrar como um ajuntamento de três histórias inter-independentes: “Minha mãe morrendo” (p. 7-40), “Menino mentido – Topologia da cidade por ele habitada” (p. 41-87), e “Menino Mentido” (p. 91-218). O desenho científico de um olho, ora aberto ora fechado, que ocupa a primeira e a última página, repete-se por todo o livro, nas três partes. Por isso, devemos esquecer a ficha catalográfica e qualquer outra classificação; um livro como este nos convida à leitura sem mediações como primeira modalidade de compreensão. Ler, no caso, significa sobretudo olhar, conforme nos impõe o piscar do olho científico. O título do livro nos remete àquelas narrativas de memória introspectiva. O difamado gerúndio – que parece substituir o particípio presente latino – nos acena, se posto em contraste com o particípio passado, para duas dimensões temporais: a de uma agonia em curso e a da narração, como se o tempo desta coincidissem com o daquela. Entre ambas se interpõem os conteúdos trazidos pela memória ou pela recordação. O autor do livro adverte, porém, na página 72, que, tendo visto uma exposição dos desenhos de Flávio de Carvalho, da série “Minha Mãe Morrendo”, ficou

indelevelmente marcado. Não custa lembrar aqui que a série ilustrara e fora comentada por um longo poema de José Geraldo Vieira. Um dos desenhos, reproduzido no livro, nos induz a pensar que o primeiro segmento do título evoca a morte da mãe, da mãe do famoso e irreverente desenhista, da mãe do narrador, de todas as mães. Tomemos este rumo, um dos tantos que, semelhantemente ao já visto em *O mez da gripe*, pode guiar nossa leitura.

A morte da mãe, ou melhor, a agonia da morte da mãe, dá forma às inquietas e sombrias recordações do narrador adulto que se vê menino num passado de cujas imagens e registros não consegue se desvencilhar. Cada foto, cada rótulo, cada cartão postal, cada estampa ou gravura, cada imagem enfim (colorida ou não) serve para reiterar, sucessivamente, o sofrimento produzido pela perda, pela rejeição amorosa, pelas ambigüidades afetivas (amor, ódio, incompreensões) que acaso selaram as relações familiares, principalmente as relações profundas entre filho e mãe, inclusive as pulsões eróticas. Tem-se a impressão, no presente da leitura e da narração, que a mãe continua sua agonia. Significativamente, a primeira parte se fecha por meio de uma foto em preto-e-branco, por oposição às fotos de família e de intimidade, que nos mostra uma rua onde, numa placa, se lê a frase: “Senhor, livrai-me das imagens”. Podemos arriscar que esta mensagem constitui a expressão do desejo de libertação do narrador-personagem de traumas da infância que o atormentam. Seria ousadia interpretativa dizer que o autor, Valêncio Xavier, estaria saciado das imagens que o aprisionam como meios de comunicação? Esclareçamos que a primeira parte do livro (*Minha Mãe Morrendo*) não se desenvolve com a linearidade que expusemos. A escrita está em versos ou, caso se queira alguma precisão, está em prosa cortada e recortada no formato de versos livres, com inserção de três segmentos melódicos do esquecido Saint-John Perse. Essa prosa versificada, cheia de alusões a outros textos, alterna com reprodução de rótulos, estampas e fotos de cores e tons esmaecidos, dos quais o discurso lingüístico ora parece comentário, ora extensão metonímica, ora antíteses simbólicas, ora metáforas. Estamos, pois, diante de uma espécie de montagem em que prevalecem menos a cronologia e mais os motivos da ancestralidade familiar, do amor, do erotismo, do despertar da sexualidade, do impulso sexual para a mãe, da rejeição materna etc.

Digamos que a criança recordada pelo adulto constitui o herói problemático dessa primeira parte que, assim como cada uma das outras, tem sua autonomia garantida pelo devaneio e pelo predomínio da imagem visual sobre a lingüística. Esta criança será o quase adolescente da segunda parte, “Menino Mentido – Topologia da cidade por ele habitada”. O espaço em que esta personagem se move fica de fora da casa: ruas, cinema, colégio; o tempo referido, a saber, o tempo que se depreende das citações, das colagens e das reproduções de desenhos, de ilustrações, de gravuras, de trechos de histórias em quadrinhos, de mapas, de foto, de fotogramas e de anúncios, é um tempo difuso: os anos finais da segunda guerra ou da ditadura de Vargas, mais o ano de 1947. Esse tempo histórico corresponde ao da adolescência do escritor Valêncio Xavier. O herói (o narrador enquanto adolescente) se mostra coagido pelas pressões morais exercidas pela Escola e pela religião dominante, mas sua consciência, demasiado limitada em relação à complexidade desse universo, não atina com a natureza e o peso dessa coação.

Deve-se observar, porém, a atitude do narrador: ele organiza um contraponto significativo entre essas lições e os fatos vividos e sentidos pela personagem principal, não por que os examina e submete à reflexão, como muitos dos grandes romancistas costumam fazer, mas porque simplesmente monta os respectivos discursos ou meios expressivos, deixando ao leitor a tarefa de selecioná-los, combiná-los ou recompô-los.

Trata-se, outra vez, de uma tarefa participativa a que o leitor é convidado, tarefa que poderá ser prazerosa, já que, além de repor situações reconhecíveis, incita ao jogo e estimula o riso. Em síntese, o narrador nos oferece os instrumentos da ironia e do humor, de um lado, e do choque das imagens, para vermos um adolescente em formação do outro lado.

Esta segunda parte, que se funda, estruturalmente, na disposição caótica de diferentes linguagens, termina com um texto que interroga sobre a veracidade dos fatos apresentados e narrados:

Será que
tudo isso aconteceu mesmo
?
Sei lá!
Mas também,
se não aconteceu
pode até acontecer
!

Estas frases finais⁷³ assinalam a importância do discurso enquanto revelação e representação. Lido o texto, carregado de citações de verdade indiscutível enquanto signos (os desenhos de Voltolino tirados de livro de Monteiro Lobato, o desenho de Flávio de Carvalho, os quadrinhos de *Tim Capacete na Espanha*, as perguntas e as respostas do catecismo, etc., existiram e existem mesmo enquanto textos), pode-se ter dúvidas sobre a verossimilhança ou sobre a verdade dos fatos já contados (já que o menino assina com o nome do autor), mas não sobre a verdade que o discurso instaurou e que no futuro das leituras “pode até acontecer” no domínio da imaginação.

A terceira e última parte, “O Menino Mentido”, a mais longa do livro, também se exprime por múltiplos meios comunicativos: fotos, fotogramas, desenhos, quadrinhos, anúncios publicitários, ilustrações recortadas de livros, de jornais e de revistas, citações fiéis ou deformadas, arabescos ou traços, versos de literatura de cordel e de canções populares. Esses meios se organizam em função de dois alinhamentos temáticos embutidos nas ilustrações tiradas de uma revista religiosa: a violência (mandamento de “não matar”) e o erotismo (mandamento de “não pecar contra a castidade”). A violência, mas não apenas a violência, centraliza-se na história de Lampeão, o rei do cangaço, que se estampa em fotos, quadrinhos e canções populares. O erotismo se faz presente na história do herói, que o narrador nos faz crer que seja o próprio autor, Valêncio Xavier. Este paradoxo (o narrador, que é criação de Valêncio Xavier, nos induzir que se identifica com o autor) casa-se com o fato de que a história do herói, cronologicamente, se situa entre as histórias que se depreendem da leitura da primeira e da segunda parte. Se quisermos, para superar os paradoxos, encontrar uma transcendência simbólica, descobriremos

que esta terceira parte põe em confronto os princípios da criação (Eros) e da destruição (Tanatos), com a sugestão bonita de que a criação nasce dos labirintos e das profundezas da intimidade movida e removida pelo feminino, enquanto a destruição ou a morte constituem injunções externas originadas do masculino.

E se a personagem problemática do livro fosse a própria linguagem do romance? Neste caso estaríamos diante de uma alegoria: a mãe que morre torna-se a literatura e o menino mentido (gorado, falso, que não deu certo), o romance. Não o romance em geral, que continua vivo e forte como nunca, mesmo quando prescinde de instrumentos trazidos de outras artes e de outros códigos comunicativos. O romance gorado será este em que o narrador é Valêncio Xavier que, na última parte, se mostra desiludido com a história e com as convenções, inclusive a convenção da escrita que se esvaece em rabiscos, em riscos, em traços.

A última parte (e o livro) termina com o cinematográfico “The End”, em retângulo branco inscrito em fundo preto. Mas não se pense que este fim corresponde ao fim do texto, pois antes dele há traços que ensaiam letramentos finalizados num rabisco que desce pela folha de um caderno escolar, o que sugere uma continuidade, uma enredo aberto como foi o livro inteiro. Esse “The End”, depois de um rabisco entre o desenho científico de um olho fechado e outro de olho aberto, carrega uma profunda ironia.

Nada de pensar, portanto, que a inscrição desse fim inglês em página escura dá o tom do livro. O tom do livro está dado pela palinódia de um verso das redondilhas de *Sóbolos rios que vão*, de Camões, que o autor coloca como epígrafe da última parte. Escreveu o poeta na quarta redondilha do maravilhoso poema:

Ali lembranças contentes
Na alma se representaram:
E minhas cousas ausentes
Se fizeram tão presentes
Como nunca se passaram.
Ali depois de acordado,
Co rosto banhado em água,

Deste sonho imaginado,
Vi que todo o bem passado
Não é gosto, mas é mágoa.

Valêncio Xavier corrige:

Vi que todo o bem passado
Não é mágoa, mas é gosto.^{7,4}

Notas

¹ Michel Butor: Le roman como Recherche, in *Répertoire I*, 1960, p. 7-11.

² Robbe-Grillet, Une voie pour le roman future, in NADEAU, M. *Le roman français depuis la guerre*, 1963, p. 234-242.

³ Idem, ibidem, p. 238.

⁴ Idem, ibidem, p. 240.

⁵ Lucien Goldmann: *Sociologia do romance*, 1967, p. 7-28. A transposição que fazemos das explicações goldmannianas sobre o herói demoníaco ou problemático ancoram-se não apenas na conhecida observação de Lukács de que a “ética do romancista converte-se em problema estético da obra”, mas na hipótese, formulada por Goldmann, “da ação convergente de quatro fatores diferentes”, dos quais destacamos o segundo: “A subsistência, nessa sociedade [burguesa], de certo número de indivíduos essencialmente *problemáticos*, na medida em que o seu pensamento e seu comportamento se conservam dominados pelos valores qualitativos, sem que os possam, entretanto, subtrair inteiramente à existência da mediação degradante, cuja ação se faz sentir em todo o conjunto da estrutura social. [...] Entre esses indivíduos, situam-se em primeiro lugar todos os criadores, escritores, artistas, filósofos, teólogos, homens de ação, etc., cujo pensamento e conduta são regidos, antes de tudo, pela qualidade de suas obras, sem que possam escapar inteiramente à ação do mercado e ao acolhimento da sociedade coisificada” (p. 22). Consideramos aqui a comunicação humana plena como um valor autêntico.

⁶ Miguel Jorge: *Avarmas*, 1978. Usaremos, nas citações, a sigla AVA.

⁷ Emil Staiger: *Conceitos fundamentais da poética*, 1969, p. 119-159.

⁸ Jorge Luis Borges: *Obra poética*, 1972, p. 159.

⁹ AVA, p. 52-3.

¹⁰ AVA, p. 62-3

¹¹ AVA, p. 129.

¹² AVA, p. 123-4

¹³ Roberto Gomes: *Todas as casas*, 2004, p. 32.

¹⁴ Idem, p.26

¹⁵ Idem, p. 80 e p. 88.

¹⁶ Idem, p. 114.

¹⁷ Idem, p. 17.

¹⁸ Idem, p. 45.

¹⁹ Roberto Gomes: *Os dias do demônio*, 1995, p. 180-181.

²⁰ O final do capítulo narra como a personagem Pedrinho Barbeiro, do alto de uma escada, se vê (câmera de cima para baixo) atingido pelo tiro desferido por um jagunço. A frase final: “A última coisa que Pedrinho Barbeiro viu em vida foi a capa preta do jagunço explodindo numa labareda.” (*Os dias do demônio*, p. 15).

²¹ “Saiu de fininho, subi no jipe, fez o giro e retomou a estradinha de terra, levantando poeira e corcoveando no cocuruto deixado pelo trilhar das carroças.” (*Os dias do demônio*, p. 23).

²² “O jipe manobrou e, quando passava na frente de Joanin e Nego Berto, um jagunço ficou de pé, ergueu a winchester e fez pontaria. Nego Berto se jogou contra Joanin e os dois rolaram na direção do arroio. O jagunço, sem se perturbar, seguiu-os com a mira e, quando eles já tinham meio corpo dentro d’água, bateu no gatilho e fez o barulho com a boca: bang! bang! O jipe arrancou coberto pela gargalhada dos jagunços, da polícia e do homem com a pastinha. Joanin amaldiçoou entre dentes: *porco cane!*” (*Os dias do demônio*, p. 106).

²³ *Os dias do demônio*, p. 320.

²⁴ Roberto Gomes: *Alegres memórias de um cadáver*, 1979

²⁵ Roberto Gomes: *Sabrina de trotoar e de tacape*. Curitiba: Criar Edições, 1981.

²⁶ Idem, pp. 73-77.

²⁷ Ignácio de Loyola Brandão. *Zero – romance pré-histórico*. 7. ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1980. Seguiremos, para fazer as citações, esta edição.

²⁸ Mário de Andrade: *Poesias completas*, 1987, p. 121.

²⁹ *Zero*, p. 273

³⁰ *Zero*, p. 11.

³¹ *Zero*, p. 33.

³² *Zero*, p. 177.

³³ *Zero*, p. 147.

³⁴ *Zero*, p. 157.

³⁵ *Zero*, p. 182.

³⁶ *Zero*, p. 190.

³⁸ *Zero*, p. 17.

³⁹ *Zero*, p. 46.

⁴⁰ *Zero*, p. 50.

⁴¹ *Zero*, p. 68.

⁴² *Zero*, p. 69.

⁴³ *Zero*, p. 73.

⁴⁴ *Zero*, p. 87.

⁴⁵ *Zero*, p. 124.

⁴⁶ *Zero*, p. 37.

⁴⁷ *Zero*, p. 234.

⁴⁸ *Zero*, p. 265.

⁴⁹ *Zero*, p.22.

⁵⁰ *Zero*, p. 119.

⁵¹ *Zero*, p. 159.

⁵² *Zero*, p. 199.

⁵³ *Zero*, p. 254.

⁵⁴ *Zero*, p. 44.

⁵⁵ *Zero*, pp. 43-5.

⁵⁶ *Zero*, pp. 70-2.

⁵⁷ Dinorath do Valle: *O vestido amarelo*. São Paulo, Artenova, 1976. Os trechos citados referem-se a esta edição.

⁵⁸ José Hernandez: *Martín Fierro*. Madrid: Aguilar, 1971, p. 177.

⁵⁹ Trata-se da Rádio Independência 1290 AM, inaugurada em 1962 e “fechada” em 1995. Sobre a história desta rádio e sua inserção regional, bem como sobre as atividades da escritora e a repercussão popular de suas crônicas, ver o livro de Vera Lúcia Guimarães Rezende: *Independência 1290 AM – A Rádio Eclética da Cidade*. São José do Rio Preto: Prefeitura Municipal, 2006.

⁶⁰ *O vestido amarelo*, p. 139.

⁶¹ *O vestido amarelo*, p. 53.

⁶² *O vestido amarelo*, p. 29.

⁶³ *O vestido amarelo*, p. 153.

⁶⁴ Dinorath do Valle. *Enigmalião*. São Paulo: Hucitec, 1980.

⁶⁵ Dinorath do Valle. Classificados. In *Dia e Noite*. São José do Rio Preto, 20/02/1977.

⁶⁶ Josué Guimarães et al. *Pega pra kaputt*. Porto Alegre: L. & PM, 1978.

⁶⁷ Idem, p. 7.

⁶⁸ Valêncio Xavier. *O mez da gripe*. Curitiba, Casa Romário Martins, 1981.

⁶⁹ Maurice Blanchot: La disparition de la littérature. In *Le livre à venir*. Paris: Éditions Gallimard, 2003 [1959], p. 265-274.

⁷⁰ *O mez da gripe*, p. 5.

⁷¹ *O mez da gripe*, p. 52.

⁷² Valêncio Xavier: *Minha mãe morrendo e o menino mentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

⁷³ *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, p. 87.

⁷⁴ *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, p. 93.

Bibliografia

- ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. (Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio). Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. Paris: Éditions Gallimard, 2003 [1959].
- BORGES, Jorge Luis. *Obra poética*. Madrid: Alianza Editorial, 1972
- BRANDÃO, I. L. *Zero – romance pré-histórico*. 7. ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1980.
- BUTOR, Michel. Le roman come recherché. In *Répertoire I*. Paris: Minuit, 1960.
- GOLDMANN, Lucien: *Sociologia do romance*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- GOMES, Roberto. *Alegres memórias de um cadáver*. Curitiba: Coo-editora, 1979.
- . *Sabrina de trotoar e de tacape*. Curitiba: Criar Edições, 1981.
- . *Os dias do demônio*. Porto Alegre: Mercado Aberto; São Carlos: Editora da Universidade Federal, 1995.
- . *Exercício de solidão*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- . *Todas as casas*. Curitiba: Criar Edições, 2004.
- GUIMARÃES, Josué et al. *Pega pra kaputt*. 3. ed. Porto Alegre: L&PM Editores, 1981.
- HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro*. Madrid: Aguilar, 1971.
- JORGE, Miguel. *Avarmas*. São Paulo: Ática, 1978
- REZENDE, Vera Lúcia Quimarães. *Independência 1290 AM – A Rádio Eclética da Cidade*. São José do Rio Preto. Prefeitura Municipal – Secretaria da Cultura, 2006.
- ROBBE-GRILLET, A. Une voie pour le roman futur. In NADEAU, M. *Le roman français depuis la guerre*. Paris: Gallimard, 1963, p. 234-242.
- . *Por um novo romance*. Trad. C. Santos. Lisboa: Europa-América, 1965.
- STAIGER, E.: *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.
- VALLE, Dinorath do: *O vestido amarelo*. São Paulo: Artenova, 1976.
- . *Classificados*. *Dia e Noite*. São José do Rio Preto, 20/02/197.
- . *Enigmalião*. São Paulo: Hucitec, 1980.
- . *Pau Brasil*. São Paulo: Hucitec, 1984.
- XAVIER, Valêncio: *O mez da gripe*. Curitiba: Casa Romário Martins, 1981.
- . *Minha mãe morrendo e o menino mentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Conclusão

No decorrer deste livro pudemos verificar alguns dos modos pelos quais a prosa de ficção no Brasil se valeu de alguns procedimentos ou técnicas próprias dos meios de comunicação de massa com a finalidade de compor romances, contos, novelas literárias e crônicas. Consideramos esse uso de outros meios como um tipo de experimentação artística, aqui denominada, na falta de outra caracterização mais aceitável, de “interferência midiática”, na realidade uma espécie de intertextualidade que se verifica entre componentes estruturantes à primeira vista estranhos entre si, ao contrário da intertextualidade mais conhecida em que as relações construtivas se fazem entre obra literária e obra(s) literária(s), entre gêneros, entre literatura e outras artes.

Deve-se lembrar que tanto a interferência midiática quanto a intertextualidade comum (inter-literária, inter-artística – a que se estabelece entre literatura e outras artes –) constituem modalidades de experimentação que convivem com aquela que se estabelece no interior do próprio discurso ou do sistema literário, por meio da mistura e sobreposição de gêneros, de vozes narrativas, ou por meio do relevo dado a algum nível da linguagem (fônico, fono-rítmico, léxico, sintático) ou a uma das várias formas de composição (alternância, paralelismo, encaixe, regressão temporal, elipses estruturais, etc.). Outro fato: quaisquer das modalidades de experimentação, tanto as gerais quanto as específicas, fazem parte do “bem passado”, isto é, já ocorrem antes do século XX, mesmo algumas enquadráveis como de interferência midiática. Entretanto, é no século XX, a partir da fase combativa do Modernismo (1920-1930), que se multiplicam de

maneira diversificada. Entretanto, no que diz respeito à presença dos meios de comunicação na prosa de ficção narrativa, seria preciso atentar para alguns aspectos.

Antes de tudo, esses meios e seus respectivos códigos e processos se apresentam nos textos literários narrativos segundo duas condições: como referência do universo do discurso, isto é, como elemento da diegese (tema, contexto, personagem, motivo), ou como operador construtivo. A experimentação se dá conforme a segunda condição. Uma coisa é uma câmera cinematográfica ser referida como instrumento de trabalho de uma personagem-cineasta, e outra, bem diferente, é uma narração literária estar submetida a cortes, fusões e dissolvências.

Com o tempo, a presença operante do meio de comunicação sobre a prosa de ficção narrativa pode apagar-se, de modo a não ser notada, fato que se observa com a imprensa escrita (jornais, semanários, revistas) em que estão as bases estruturais de dois gêneros ou espécies de prosa de ficção: a novela ou romance-folhetim e a crônica literária de teor narrativo a qual, às vezes, pouco se distingue do conto. Quando isso acontece, ou seja, quando os códigos discursivos da imprensa escrita já se tornaram literatura, a interferência midiática tende a radicalizar-se seja pela exposição de seus mecanismos ocultos ou subjacentes (como se verifica na obra de Machado de Assis), seja pela utilização de instrumentos discursivos próprios do jornal ainda não dissolvidos literariamente (por exemplo, o uso dos *box* e da dupla coluna no romance *Zero* ou de programação da página de classificados no conto “Classificados”), seja pela apropriação dos desenhos em quadrinhos e em ilustrações (como se observa em *Pega pra kaputt* e bem antes, em 1888, em *O Ateneu*, onde, aliás, se transcreve iconicizado um anúncio publicitário), seja pela colagem fac-similada de mistura com outros recursos (como se dá em *O mez da grippe*).

A interferência do cinema parece mais complexa. Percebe-se imediatamente quando no texto de ficção literária se explicitam técnicas ou procedimentos (décor, planos, movimentos de câmera, angulações, enquadramentos), sendo exemplos *Cara-de-Bronze* e *Avarmas*, ou se interpõem fotogramas (*Minha Mãe Morrendo e o Menino Mentido* e o não analisado aqui *Maciste no Inferno*, também de Valêncio Xavier) ou se referem metalingüisticamente. A

complexidade está em dois fatos, que às vezes se sobrepõem: o primeiro é que o discurso cinematográfico ou, caso se queira, a linguagem cinematográfica foi, ao longo do tempo, “traduzindo”, em imagem e composição, elementos próprios da linguagem literária; o segundo, que não se pode negar, é que a narrativa de ficção do século XX, principalmente em seus momentos descritivos, parece mediada pelo “olhar educado pela câmara cinematográfica” (como se nota em *Amar, verbo intransitivo*, ou no começo de “Cara-de-Bronze” e em muitos trechos de *Os dias do demônio*).

Mais raras, as interferências do rádio e da televisão (esta última, um meio de comunicação de massa que se tornou um meio de outros meios e cuja linguagem está sensivelmente marcada pelas técnicas cinematográficas), se fazem perceber em alguns contos de *O vestido amarelo*, bem como nos romances *Enigmalião* e *Pau Brasil* e em *Zero*. Não custa lembrar aqui a intrusão esporádica da publicidade e da propaganda.

Quais as razões que movem os escritores a esse tipo de experimentação? Com certeza não é para decretar a falência da narrativa de ficção literária. Se assim fosse, a interferência midiática documentaria um estupendo fracasso. As causas devem ser outras e, dentre elas, aponto as seguintes: vontade de renovação ou de originalidade; desejo de comunicabilidade; motivação realista.

A primeira, de raiz romântica, permite aos escritores tentarem formas e técnicas narrativas diferenciadas em relação ao passado e à literatura vigente. Busca-se, pois, uma narrativa que consiga responder às novas técnicas de expressão proporcionadas pelo desenvolvimento tecnológico postas a serviço da comunicação. De certo modo, procura-se emparelhar o romance, a novela, o conto com os modos de narrar próprios do cinema e, principalmente, da televisão, sem submeter-se a eles. A vontade de renovação ou de originalidade não se cumpre integralmente, talvez nem parcialmente. Torna-se uma ilusão individual, embora se possa considerar um alvo alcançado por grupos ou movimentos.

A segunda está movida pelo senso da inteligibilidade do texto. Escreve-se para ser lido e entendido. Como o público leitor de hoje está, mesmo que não queira, impregnado pela linguagem dos meios de comunicação de massa, o uso das técnicas e procedimentos da

mídia o aproximaria da literatura. O problema estaria em como evitar, com esta aproximação, o rebaixamento do texto de ficção literária a texto de entretenimento, marcado por estereótipos discursivos.

A motivação realista pode ser considerada como a terceira causa da interferência midiática na prosa de ficção. Usam-se os códigos e as técnicas dos meios de comunicação, quando ajudam a criar a ilusão da realidade segundo perspectivas que mostram aspectos que, de outro, modo ficariam imperceptíveis ao leitor. Nos melhores casos, esta motivação realista se conjuga com a motivação estética, isto é, projeta significados relevantes e internamente coerentes.



Papel Reciclado: a Universidade de Marília preservando o meio ambiente.