

CLÁUDIA LORENA VOUTO DA FONSECA

**SE NÃO ME FALHA A MEMÓRIA, DEL OTRO LADO DE
RIVADAVIA, EU CONHECI ESTE CANTOR...**

A narrativa estilhada em *Assim na terra*, de Luiz Sérgio Metz

Porto Alegre
2009

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ESTUDOS DE LITERATURA
LITERATURA COMPARADA**

**SE NÃO ME FALHA A MEMÓRIA, DEL OTRO LADO DE
RIVADAVIA, EU CONHECI ESTE CANTOR...**
A narrativa estilhaçada em *Assim na terra*, de Luiz Sérgio Metz

Cláudia Lorena Vouto da Fonseca

Tese de Doutorado em Literatura Comparada,
apresentada como requisito parcial para obtenção
do título de Doutor pelo Programa de Pós-
Graduação em Letras da Universidade Federal
do rio Grande do Sul.

Orientadora:
Prof^a Dr^a Márcia Ivana de Lima e Silva

Porto Alegre
2009

Sei de um verso: “Por caminhos só rectos não sei ir...”

Não é meu, é de José Régio. Pois então, eu também nunca soube.

Então é meu também...

Sei que é de praxe agradecer a todos aqueles que nos acolheram, orientaram, nos indicaram os caminhos, àqueles que nos deram as chaves, e àqueles cuja delicadeza e compreensão deixaram marcas indeléveis neste outro ser.

A todos esses agradeço, sim, demais.

Porém, quero agradecer igualmente ao lado torto, àqueles que se me negaram, me ‘empurraram’, pressionaram, brigaram comigo, quase me bateram, ‘me encheram de desaforo’. Estes foram fundamentais e precisos, estavam lá na hora certa também...

Outra convenção: agradecimentos à família e amigos. Penso que é óbvio, um filho, um amigo querido, quem mais esteve ao nosso lado. Amo-os.

Mas, torta ou claudicante que sou, (por que não me chamo Patrícia, por exemplo?),

quero aqui expressar meu carinho por uma aluna, que em breve será colega, nomeando-a:

Andréa S. Silveira, leitora metódica que, sem perceber, deu ordem ao caos que ainda reinava à época nestas minhas leituras. Um detalhe, um pequeno detalhe, e toda a diferença. Gracias.

O resto é mais caminho...

Resumo

A intertextualidade é uma das características mais marcantes da produção literária contemporânea e, como procedimento, revela-se indispensável para a investigação das relações dialógicas entre textos. Este estudo analisa como se dá a relação entre textos, o jogo intertextual em *Assim na terra*, de Luiz Sérgio Metz, e como as relações que se estabelecem entre esses textos estruturam essa narrativa, a qual se constitui a partir do fragmento, da referência e da citação, em suma, da Biblioteca. O ponto de partida é a própria noção de Intertextualidade. Retraçamos seu percurso, desde os estudos pioneiros de Mikhail Bakhtin até a contemporaneidade, com Tiphaine Samoyault. O segundo momento deste trabalho é o da análise propriamente dita. Inserimos o autor na linhagem dos autores-críticos, ou seja, aqueles que produziram literatura ao mesmo tempo em que pensaram as questões relativas ao fazer literário. Após, explicitamos as relações estabelecidas pelo autor com seus modelos: Jorge Luis Borges, T.S.Eliot, Vicente Huidobro, Stéphane Mallarmé, Octávio Paz e Aureliano de Figueiredo Pinto. Este último, a motivação do autor para a produção da obra, que empresta o projeto particular de Jorge Luis Borges na empresa a que este se lançou, no intuito de se estabelecer uma filiação literária, tendo Evaristo Carriego como origem. Encerramos nosso estudo, concluindo que a abordagem pelo viés da criação literária valoriza a obra, inserindo-a no cânone da literatura sem fronteiras, pois que ela realiza plenamente, a partir de uma intertextualidade generalizada, a ressimbolização, não apenas de um imaginário regional, mas a de textos e autores da literatura universal.

Palavras-chave: Literatura Brasileira; Literatura sul-rio-grandense; Luiz Sérgio Metz; Intertextualidade; Autores-críticos.

Résumé

L'intertextualité est parmi les caractéristiques les plus marquantes de la production littéraire contemporaine et, en tant que procédure, elle se montre indispensable pour l'investigation des rapports dialogiques entre des textes. Cette étude analyse comment se produit la relation entre des textes, le jeu intertextuel dans *Assim na terra*, de Luiz Sérgio Metz, et comment les relations qui s'établissent entre ces textes structurent cette narrative, laquelle se constitue à partir du fragment, de la référence et de la citation, en somme, de la Bibliothèque. Le point de départ en est la notion même d'Intertextualité. Nous retraçons son parcours, depuis les études pionnières de Mikhail Bakhtin jusqu'à la contemporanéité, avec Tiphaine Samoyault. Le deuxième moment de ce travail est celui de l'analyse à proprement parler. Nous insérons l'auteur dans le lignage des auteurs-critiques, c'est à dire, ceux qui ont produit de la littérature en même temps qu'ils ont pensé les questions relatives à la production littéraire. Nous explicitons les rapports établis par l'auteur avec ses modèles: Jorge Luis Borges, T.S.Eliot, Vicente Huidobro, Stéphane Mallarmé, Octávio Paz et Aureliano de Figueiredo Pinto. Ce dernier, la motivation de l'auteur pour la production de l'oeuvre, qui emprunte le projet particulier de Jorge Luis Borges dans l'entreprise à laquelle celui-ci s'est lancé, dans l'intention de s'établir une filiation littéraire, ayant Evaristo Carriego comme origine. Nous finissons notre étude en concluant que l'approche par le biais de la création littéraire ajoute de la valeur à l'oeuvre, l'insérant dans le canon de la littérature sans frontières, puisqu'elle parfait, à partir d'une intertextualité généralisée, la ressymbolisation, pas seulement d'un imaginaire régional, mais celle de textes et d'auteurs de la littérature universelle.

Mots-clés: Littérature Brésilienne; Littérature sud-rio-grandense; Luiz Sérgio Metz; Intertextualité ; Auteurs-critiques.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	01
1 – INTERTEXTUALIDADE, transtextualidade, “ <i>Intertextualité generalisée</i> ”	06
1.1 – Mikhail Bakhtin.....	06
1.2 – Julia Kristeva	27
1.3 – Laurent Jenny.....	31
1.4 – Antoine Compagnon.....	38
1.5 – Gérard Genette.....	41
1.6 – Tiphaine Samoyault.....	56
2 – ASSIM NA TERRA – <i>anatomia de um estilçamento</i>	75
2.1 – Crítica e escritura.....	75
2.2 – Assim na terra.....	80
2.3 – De molduras, quartetos e estações.....	83
2.3.1 - Primeiro ciclo – <i>Os sentidos devem ser inaugurados todos os dias</i>	86
<i>Little Gigging</i>	
<i>East Cocker</i>	
<i>Burnt Norton</i>	
<i>The Dry Salvages</i>	
2.3.2 - Segundo ciclo – <i>Muito tempo depois as coisas retornam</i>	99
<i>Inverno</i>	
<i>Primavera</i>	
<i>Verão</i>	
<i>Outono</i>	
2.4 – A narrativa estilçada.....	109
2.5 – Borges - <i>Seja feita a vossa vontade, assim na terra...</i>	161
2.6 – Eliot - <i>Terei a ilusão que canto, que vou cantando...</i>	173
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	180
REFERÊNCIAS GERAIS.....	184

*“A história da poesia moderna é a de um descomedimento.
Todos os seus grandes protagonistas, após traçar um signo
breve e enigmático, estilhaçaram-se contra o rochedo.”
(Octavio Paz)*

*“Abrid la boca para recibir la hostia de la palabra herida
La hostia angustiada y ardiente que me nace no se sabe dónde
Que viene de más lejos que mi pecho (...).”
(Huidobro)*

*“Caigo de mi alma.
Y me rompo en pedazos de alma sobre el invierno.”
(Huidobro)*

Introdução

Sendo uma das características mais marcantes da produção literária contemporânea, a Intertextualidade, como procedimento, revela-se indispensável para a investigação das relações dialógicas entre textos. Desde os pioneiros estudos de Mikhail Bakhtin, até os dias de hoje, em que teóricos, como Tiphaine Samoyault, por exemplo, atualizam esses estudos a partir de sua investigação, a principal questão é: como tornar operacional a noção sem cair nos excessos formais, como tornar relevante a investigação nesses moldes. Pois, se a percepção da Intertextualidade se faz sem problemas, a polêmica se instaura quando se trata de estabelecer sua relevância para a compreensão dos fenômenos investigados. Diríamos que na evolução dos estudos muitos foram os que detectaram problemas e contribuíram para sua solução, acrescentando à noção. São esses os autores que queremos destacar.

A obra que deu origem aos questionamentos que fizemos, e que nos levou à investigação, é *Assim na terra*, do autor gaúcho Luiz Sérgio Metz, publicada em 1995, contemporânea e paradigmática dessa atualização. Talvez possamos afirmar que *Assim na terra*, acaba por se revelar um verdadeiro compêndio da literatura universal. Obras tidas como pertencentes ao cânone mundial se fazem presentes e dialogam com a obra de Metz, a qual é construída sobre referências e sobre a memória. É evidente o diálogo com Borges, Rulfo, Alcides Maya, Cyro Martins, Cortázar, Hernandez, Guiraldes, Mallarmé, Flaubert, Huidobro, Goethe, Elliot, Uslar Pietri, Kafka e Aureliano de Figueiredo Pinto, para ficarmos apenas nas relações mais explícitas dessa intertextualidade, que não é apenas citação, mas estrutura narrativa.

Na leitura da obra de Luiz Sérgio Metz, numerosos aspectos relativos ao jogo intertextual se destacam. Percebemos que o intertexto, e o jogo que se estabelece com a Biblioteca, são suas características dominantes. Por esse motivo, nosso movimento em direção ao texto não se dará a partir de um levantamento tipológico e descritivo das formas de intertextualidade presentes. Não é esse o nosso objetivo. Para a análise de *Assim na terra* precisamos deixar de lado o “procedimento da poética descritiva para entrar numa interpretação mais global do sistema e da multiplicidade dos textos [...] conduzindo nossa

análise do lado da compreensão da disseminação, das razões profundas da desintegração do texto pelo intertexto” (SAMOYAULT, 2008, p.45). É tal procedimento, proposto por Tiphaine Samoyault para narrativas desse tipo, que adotamos em nossa análise.

O presente estudo contará com dois eixos: um teórico e outro analítico, responsáveis por sua estruturação, e também com momentos distintos. O eixo teórico corresponde ao capítulo de número um. Neste, procederemos à fundamentação teórica de nosso estudo, a partir da constituição de um *corpus* teórico que tem por base estudiosos da Intertextualidade, noção que norteará nosso trabalho. Na constituição desse *corpus*, nosso objetivo é, sobretudo, inventariar, traçar um panorama sintético, destacando os principais nomes desse percurso histórico e evolutivo; analisar a história das teorias da Intertextualidade, descrevendo suas técnicas, refletindo sobre a memória da literatura. Discutiremos aspectos relacionados à nomenclatura; conceito; origem, suas fronteiras e impasses, além de sua evolução.

Já a análise da obra é conteúdo específico do capítulo dois, também seccionado, a fim de contemplar cada um dos temas. Nesse capítulo, concentrar-se-á a parte mais significativa do trabalho, responsável pelo coeficiente de ineditismo que o constituirá. Na primeira das sete seções, a partir da constatação de que muitos dos autores que se dedicaram ao estudo da Intertextualidade foram autores-críticos, trataremos das relações que se estabelecem entre eles, e da inserção de Luiz Sergio Metz nessa linhagem de autores, os quais pensaram e teorizaram o fazer literário, a partir de sua obra crítica e ficcional. A segunda seção desse capítulo apresentará a obra, ressaltando alguns dos aspectos que a constituem, notadamente aspectos formais e informações relevantes do ponto de vista bibliográfico. Tratar-se-á, na verdade, de uma síntese, visando situar a obra dentro de um contexto, chamando a atenção para aspectos relevantes, mas que, sobre boa parte deles, não versará nossa análise.

Preparado o terreno, nos dedicaremos, na terceira seção, ao estudo dos dois ciclos de estações que são, respectivamente, os momentos inicial e final de *Assim na terra*. Constituindo-se em moldura para o narrado e, mais do que isso, em quadros, optamos por tratá-los em separado pois, pensamos, é exigência da própria obra. Tal procedimento tem o objetivo de destacar sua importância e sua função para a economia narrativa. Dessa forma, na quarta seção do estudo, faremos a análise do narrado, explicitando as relações dialógicas que a obra estabelece com outros autores e obras, com outros gêneros e concepções de escritura, e as formas como estas se dão. Destacaremos, ainda nessa seção, os aspectos metaliterários e a

motivação do autor ao produzir sua obra, bem como a solução por ele encontrada para que seu projeto se concretizasse.

Já a quinta seção desse capítulo contempla a relação estreita do autor com a obra de Jorge Luis Borges, o qual julgamos necessário destacar, pois que o diálogo deste com Luiz Sérgio Metz é decisivo para a produção de *Assim na terra*. De Borges o autor empresta mais que espaço, temas, símbolos ou uma concepção de tempo, ele empresta um projeto, que é o de uma origem, uma inserção em um sistema, uma filiação. O projeto de Metz é análogo ao de Borges, e é o que pretendemos salientar nessa seção específica. Porém, T.S.Eliot também será destacado em uma seção própria, a sexta desse segundo capítulo, a qual se constitui quase em um apêndice. Julgamos relevante esse procedimento, já que Eliot empresta ao autor de *Assim na terra*, aquilo que Borges não poderia lhe fornecer: o ritmo, a segunda voz narrativa, lírica, que faz com que essa obra, essencialmente masculina, possa conter também seu elemento complementar, o feminino.

Fechando o trabalho, a sétima seção, as considerações finais do trabalho, onde iremos tratar brevemente das questões relativas à transição/permanência/atualização do regionalismo ou, da validade ou não da literatura de tema rural nos dias de hoje. Para tanto, faremos uso da obra que analisamos para provar que essa vertente da literatura, nos dias de hoje, só tem validade ressimbolizada, a partir de procedimentos autorais, como aqueles que utiliza Luiz Sérgio Metz na produção de *Assim na terra*. Nessa seção também lançaremos algumas hipóteses de investigação, algumas curiosidades relativas à relação do autor com seus modelos, quase todos eles sujeitos conservadores em sua vida. Por fim, destacaremos que a leitura de *Assim na terra* pelo viés da Intertextualidade valoriza a obra.

À guisa de encerramento deste momento preliminar, gostaríamos ainda de salientar a importância do autor de *Assim na terra* no cenário da literatura contemporânea, cogitando o quanto de valor em termos literários teria produzido, caso não houvesse deixado este mundo tão prematuramente, no auge de sua ‘vertigem’ criadora. A distância, o tempo, que nos separam de Luiz Sérgio Metz nos fazem vê-lo melhor, em toda a sua “inteireza”, complexidade e genialidade. Pode-se dizer que Metz vivia em trânsito permanente entre mundos de antanho e aqueles que viriam a ser, com a exata noção da metamorfose que se operava no seu presente, o fenômeno inexorável da desintegração da região, ou seja, o fenômeno da passagem do universo rural para o urbano, em um território predominantemente rural até então, fenômeno decorrente da própria história.

Por fim, uma observação se faz necessária: utilizaremos parte de nossa Dissertação de Mestrado, mais especificamente parte dos pressupostos relativos aos estudos de Mikhail Bakhtin, os quais se constituíram em base teórica desse trabalho anterior.

Capítulo 1 – INTERTEXTUALIDADE, transtextualidade, “*Intertextualité generalisée*”

“Para um escritor a memória é a tradição. Uma memória impessoal, feita de citações, na qual se falam todas as línguas. Os fragmentos e os tons de outras escrituras voltam como recordações pessoais. Com mais nitidez, às vezes, que nas recordações vividas.”

Ricardo Piglia

1.1 – Mikhail Bakhtin

Estudos de fontes e influências, durante um considerável período de tempo, era o nome pelo qual eram conhecidos os estudos sobre as relações que se estabeleciam entre textos. Essas relações sempre estiveram no centro dos debates teóricos acerca do literário e, se sua percepção se faz sem problemas, a polêmica se instaura quando se trata de estabelecer sua relevância para a compreensão dos fenômenos investigados. A concepção do texto como véu, escondendo as fontes e influências do texto, revelou-se desde cedo bem pouco operacional, uma investigação bastante estéril, ligada muito mais a fatores históricos que literários, e que ainda tinham o demérito de supervalorizar o texto primeiro em detrimento do novo, diminuído e acusado de não original, um texto de segunda mão. Não é a toa que esse sentimento de inferioridade e de dívida se traduziu em ‘angústia’, não por acaso tema de um estudo bastante conhecido e divulgado, empreendido por Harold Bloom. Portanto, a questão que se impõe é: como superar o impasse, como tornar relevante a investigação nesses moldes. Diríamos que na evolução da noção, muitos foram os que detectaram problemas e contribuíram para sua solução, acrescentando a esses estudos. Muitos foram autores-críticos, os quais, ao discutirem o fazer literário e as questões de autoria, foram bem longe na elaboração de definições e na compreensão de relações, embora persistisse ainda a questão teórico-operacional. Desde Valléry, passando por Mallarmé, chegando a teóricos como René Welleck, que em 1961, ao reivindicar uma maior consistência dos estudos comparatistas, contribui para que os estudos das relações entre textos se tornem, também, menos subjetivos, pela maior proximidade da Literatura Comparada com a Teoria Literária. Esse movimento é perceptível ainda nos anos 60 do século passado, com o Estruturalismo, com seus acertos e com seus equívocos.

Então, como tornar operacional o estudo dessas relações sem cair nos excessos formais? Como chegamos à noção de Intertextualidade que concebe o texto como tecido, trama, caleidoscópio, não mais como um conjunto de influências escondidas sob um véu? Podemos afirmar que esse processo começa bem antes dos anos 60, com a investigação empreendida pelo teórico russo Mikhail Bakhtin, que embora não tenha dado o nome pelo qual a noção adquiriu credibilidade, foi quem primeiro sistematizou seu estudo, sendo que esses estudos, que ele começa a realizar já nos anos 30, gozam de uma atualidade ainda impressionante.

Mikhail Bakhtin é a grande figura na origem dos atuais estudos de Intertextualidade. Contemporâneo dos formalistas e futuristas, guarda com estes apenas alguns pontos de contato, pois sua investigação caracteriza-se por ser independente, sendo suas idéias muito particulares, embora tenham em comum o mesmo objeto de análise. A “descoberta” da linguagem como signo material ideológico, indissociável do emissor, o estabelecimento das categorias de base da sua teoria metalingüística, suas reflexões sobre as teorias lingüísticas que imperavam a sua época - noções que depois de explicitadas se tornam óbvias - têm inegavelmente contribuído não apenas para os estudos lingüísticos e literários, como também para aqueles em outras áreas das ciências humanas. Seus estudos antecedem em quase cinquenta anos as orientações da lingüística moderna; seu método antecipa os pressupostos da análise do discurso e da semiótica, além dos estudos na área da sociolingüística.

Os pressupostos bakhtinianos estão semeados, dispersos, ao longo de sua produção, mas aqueles que são fundamentais para o estabelecimento de seu método de investigação já estão presentes em Marxismo e filosofia da linguagem (BAKHTIN, 2002), publicado em 1929, estudo que, segundo advertência contida em seu prólogo, não consiste em uma análise marxista sistemática e definitiva dos problemas fundamentais da Filosofia da Linguagem. São as primeiras reflexões, as orientações de base acerca do seu método de investigação científica, e a obra é assumidamente modesta nesse sentido. Admitindo que muito fica em suspenso, indica que novos estudos não só estariam sendo feitos, como deveriam ser feitos, e não apenas pelo círculo de Bakhtin, pois a continuidade dos estudos proporcionará que se chegue a novas conclusões, talvez até contraditórias - o que acontece, de certa forma, na obra do teórico russo -, que acarretarão em uma evolução de sua teoria metalingüística. Porém, essa obra segue sendo a base da filosofia marxista da linguagem. Os escritos que aparecem após são reflexões

a partir dessa base, um aperfeiçoamento desses princípios metodológicos, resultantes, sobretudo, da aplicação do seu método de análise. A obra aponta para uma série de direções de pesquisa que permanecia inexplorada.

O princípio da investigação a que se lança Mikhail Bakhtin se dá a partir das duas tendências de análise lingüística dominantes à época, duas formas opostas de ver e investigar a linguagem: o *objetivismo abstrato*, essencialmente descritiva e funcionalista, representado por Ferdinand de Saussure e seus seguidores; e o *subjetivismo idealista (ou individualista)*, que tem em Vossler seu principal representante, a qual considera a linguagem, o ato da fala – enunciação – sendo manifestação interior desprovida de influência externa. Bakhtin critica os dois posicionamentos, embora detecte pontos de acerto nas duas visões, assinalando e tomando o que é válido em cada uma delas.

Tudo que é ideológico possui um valor semiótico, o que confere mobilidade ao signo. Os estudos de Mikhail Bakhtin descobrem a vida do signo, sua plurivalência, e sua capacidade de transformação contínua. Além disso, destacam a propriedade que este tem de refletir e de refratar a realidade material, sendo-lhe fiel, distorcendo-a ou apresentando-a sob um outro ponto de vista, estando também sujeito aos critérios de avaliação ideológica. A consciência humana está impregnada de material semiótico e é através de signos que interagimos com a vida exterior, com outros indivíduos e consciências, o que forma uma cadeia semiótica e ideológica infinitas, pois compreender é responder a um signo por meio de signos.

As formas do signo são estabelecidas não só pela organização social como pelas condições em que se dão as relações entre os indivíduos que dela participam, os quais formam uma mesma comunidade semiótica. É no meio social organizado que os participantes desse processo devem ser inseridos para bem observarmos o processo, o fenômeno da linguagem; é nesse meio que interagem, dialogam. Emissor e receptor são dois processos psicofísicos distintos, pertencentes à mesma comunidade lingüística. Só assim, sobre esse terreno não ocasional, é que a troca lingüística poderá ser efetivada. O signo é a materialização da comunicação social e é através da palavra que se dão as relações de poder no mundo, a palavra se presta a todos os atos de compreensão e interpretação, “todas as manifestações da criação ideológica – todos os signos não-verbais - banham-se no discurso e não podem ser nem

totalmente isoladas nem totalmente separadas dele” (BAKHTIN, 2002, p.38), mesmo que esses signos nunca possam ser totalmente substituíveis por palavras.

Para a metalingüística bakhtiniana, a enunciação é a unidade de base da língua, compreendida como uma réplica do diálogo social, cujo centro organizador é o meio social a que pertencem os indivíduos que a produzem. A palavra é socialmente dirigida, a natureza da enunciação e da interação verbal é de ordem social, determinadas, ambas, por fatores de ordem social, como a própria situação de produção e recepção, que vão influir de forma marcante nos rumos que irá tomar essa enunciação. Compreendido de forma ampla como sinônimo de toda comunicação, o diálogo é a forma mais significativa de interação verbal, de forma ainda mais ampla, poderíamos considerá-lo como toda interação semiótica do indivíduo com o mundo exterior.

Os estudos de Mikhail Bakhtin apontam na direção dos pressupostos de uma teoria da enunciação, que visa dar uma orientação sociológica ao fenômeno da transmissão da palavra do outro. Com esse propósito, o teórico russo sistematiza, nessa obra, definições para a análise da enunciação, colocando como fundamento do seu método o *discurso citado* ou o “discurso no discurso”:

Acreditamos que um fenômeno assim altamente produtivo, ‘nodal’ mesmo, é o do discurso citado, isto é, os esquemas lingüísticos (discurso direto, discurso indireto, discurso indireto livre), as modificações desses esquemas e as variantes dessas modificações que encontramos na língua, e que servem para a transmissão das enunciações de outrem e para a integração dessas enunciações enquanto enunciações de outrem, num contexto monológico coerente. (BAKHTIN, 2002, p.143)

Portanto, a análise que leva em conta o discurso citado diz respeito tanto à gramática quanto à estilística. Esses esquemas lingüísticos, que configuram o discurso de outrem, apesar de utilizados pelos autores em sua produção, ainda não haviam sido descritos. Bakhtin, pelo que se sabe, foi o primeiro a fazê-lo, minuciosamente, sendo que é esse o ponto de partida para toda a investigação empreendida pelo teórico desde então.

O discurso de outrem se integra ao discurso fazendo parte de sua construção sintática, conservando, inclusive, sua autonomia estrutural e semântica. Sendo um discurso autônomo, ele é identificado como tal pelo falante que, quando o integra ao contexto narrativo, elabora regras e esquemas próprios - embora se tratem de construções estáveis da própria língua - para assimilá-lo sem que ele perca sua natureza de discurso de outra pessoa. Essa característica faz com que a relação estabelecida entre os discursos, em sua forma de transmissão, seja uma

relação ativa, não um diálogo no sentido convencional do termo, evidentemente, mas discursos que dialogam entre si no interior de uma mesma enunciação, cujo emissor é uma única pessoa.

Mikhail Bakhtin afirma que a questão do diálogo é preocupação fundamental da lingüística, pois toda enunciação é, de certa forma, dialógica. Sendo assim, a recepção ativa do discurso de outrem é, por sua vez, fundamental para o estudo produtivo do diálogo. Para tanto, deve-se partir da análise aprofundada das *formas usadas na citação do discurso*, “uma vez que essas formas refletem tendências básicas e constantes da *recepção ativa do discurso de outrem*” (BAKHTIN, 2002, p.146). As formas do discurso citado explicam muitas das questões que marcaram a essência da investigação bakhtiniana, que considera, também, que toda transmissão do discurso tem seu fim específico, sobretudo, sob forma escrita e que, além disso, “a transmissão leva em conta uma terceira pessoa – a pessoa a quem estão sendo transmitidas as enunciações citadas. Essa orientação para uma terceira pessoa é de primordial importância [...]” (BAKHTIN, 2002, p.146). A partir de suas investigações, o teórico russo constata que existem esquemas padronizados para a citação do discurso, e que a utilização e domínio desses variam conforme a época, a língua, os grupos sociais ou o objetivo apresentado pelo contexto da enunciação, pois a língua é reflexo das relações sociais estáveis dos falantes e não o reflexo de suas hesitações subjetivo-psicológicas. A esses esquemas chamamos de *tendências dominantes de apreensão ativa do discurso citado*.

A apreensão ativa do discurso de outrem - sua compreensão e apreciação - se dá no âmbito do discurso interior, que o mediatiza, pois “aquele que apreende a enunciação de outrem não é um ser mudo, privado da palavra, mas ao contrário um ser cheio de palavras interiores” (BAKHTIN, 2002, p.147). Esse processo, que Bakhtin define como *a palavra que vai à palavra*, se concretiza em dois níveis, a *réplica interior e o comentário efetivo*, indissociáveis, porém unidos numa relação em que normalmente um dos dois é dominante. É no contexto narrativo que esses dois níveis de apreensão alcançam a sua objetivação. O discurso narrativo não está comprometido com a realidade factual, portanto goza de liberdade, inclusive no que tange ao uso que se queira fazer dos esquemas lingüísticos e das técnicas de construção narrativas, o que proporciona ao autor uma gama muito variada de possibilidades. O discurso citado é uma dessas possibilidades, destaque-se que das mais ricas.

A dinâmica da inter-relação entre o discurso narrativo e o discurso citado, que “reflete a dinâmica da inter-relação social dos indivíduos na comunicação ideológica verbal”

(BAKHTIN, 2002, p.148), pode seguir duas orientações principais: o *estilo linear* e o *estilo pictórico*. No estilo linear o que podemos observar é que este é impessoal, dogmático, visando à conservação da integridade do discurso citado, marcando igualmente a autoria desse discurso ou, mais especificamente, delimitando suas fronteiras. É uma estratégia que tem por finalidade colorir o discurso citado com as entoações do narrador: humor ou ironia, encantamento, desprezo, etc. Pouco utilizado mesmo à época em que Bakhtin sistematizou seu método, é característico do período compreendido entre a Idade Média e o século XVIII. Já em relação ao estilo pictórico, podemos dizer que este tende a atenuar as fronteiras entre o discurso citado e o narrativo; trata-se de um discurso mais individualizado e crítico. Se a princípio tratava-se de uma tendência à infiltração do discurso citado, hoje essa tendência encaminha-se para uma diluição cada vez mais acentuada e sutil do discurso de outrem no contexto narrativo. Há o que podemos chamar de relatividade nesse estilo, marcadamente no século XX e na contemporaneidade. De acordo com Mikhail Bakhtin, os diferentes aspectos da enunciação, no estilo pictórico, podem ser sutilmente postos em evidência. Todas as particularidades lingüísticas da realização verbal desse discurso podem ser apreendidas. Nesse estilo,

[...] a dominante do discurso é deslocada para o discurso citado; esse torna-se, por isso, mais forte e mais ativo que o contexto narrativo que o enquadra. Dessa maneira, o discurso citado é que começa a dissolver, por assim dizer, o contexto narrativo. Esse último perde a grande objetividade que lhe é normalmente inerente em relação ao discurso citado; nessas condições, o contexto narrativo começa a ser percebido – e mesmo a reconhecer-se – como subjetivo, como fala de ‘outra pessoa’ [...] O discurso do narrador é tão individualizado, tão “colorido” e tão desprovido de autoritarismo ideológico como o discurso das personagens. A posição do narrador é fluida, e na maioria dos casos ele usa a linguagem das personagens representadas na obra. (BAKHTIN, 2002, p.151)

O estilo pictórico é caracterizado por apresentar as formas mistas de transmissão do discurso, ou seja, o discurso indireto sem sujeito aparente e, principalmente, o discurso indireto livre – forma última de enfraquecimento das fronteiras entre os discursos. Cabe ainda salientar o papel que ocupa a hierarquia social de valores em relação à citação do discurso de outrem, pois esta define as condições em que se darão as relações entre os discursos: se o discurso a ser citado é reconhecido como superior em termos hierárquicos, mais resistente ele será à penetração pelo discurso do narrador, menores serão as possibilidades de apagamento das fronteiras entre esses discursos.

Os esquemas sintáticos de base utilizados na transmissão do discurso de outrem são o discurso direto, o discurso indireto e o discurso indireto livre, além das variantes desses esquemas. O discurso indireto livre, na origem uma variante, deixou de sê-lo, adquirindo *status* de esquema de base no transcurso de sua evolução. Nos casos ambíguos ou inclassificáveis é que se encontra o movimento da língua em transformação; cada um dos esquemas de transmissão do discurso citado “recria a sua maneira a enunciação, dando-lhe assim uma orientação particular, específica” (BAKHTIN, 2002, p.158).

Quanto às dificuldades de transmissão do discurso direto, Bakhtin afirma que este é refratário às formas híbridas de transmissão quando, num estágio preciso do desenvolvimento da língua, ela o percebe como enunciação de outrem em um todo uno, impenetrável, sem possibilidade de ser analisado e imune a transformações. Discorre, ainda, sobre a inadequação estilística que estaria na passagem do discurso direto para o indireto conservando índices de autoria do discurso de outrem. Essa forma de transmissão, híbrida, seria estilisticamente inadequada, pois não estaria de acordo com sua utilização viva na língua, já que “toda uma série de palavras, de expressões, de maneiras de dizer que convêm perfeitamente ao discurso direto e indireto livre parecerão completamente estranhos se forem transpostos para o discurso indireto” (BAKHTIN, 2002, p.158).

Mikhail Bakhtin constata que o discurso indireto caracteriza-se, principalmente, por ser uma forma *analítica* de transmissão do discurso de outrem, e que sua significação lingüística está relacionada, também, a essa forma de transmissão, motivo pelo qual, segundo ele, as elipses, abreviações e outras marcas de emoção e de afetividade do discurso, admissíveis no discurso direto, não o são na forma indireta de transmissão do discurso citado, já que não podem ser literalmente transpostas, pois são expressas nas formas da enunciação e não em seu conteúdo. Palavras de coloração lexical muito marcantes, que sugerem a maneira de falar de um indivíduo ou de um tipo, além do conteúdo, indesejáveis no discurso indireto, para que possam, por opção do autor, ser conservadas na construção desse discurso, devem ser colocadas entre aspas, pelo menos. A análise da enunciação na forma de transposição indireta do discurso citado é, ainda, simultânea a esse ato e inseparável dele. Além disso, “o discurso indireto ouve de forma diferente o discurso de outrem; ele integra ativamente e concretiza na sua transmissão outros elementos e matizes que os outros esquemas deixam de lado” (BAKHTIN, 2002, p.159).

A tendência analítica da transmissão do discurso do outro, representada pelo discurso indireto, segue duas orientações principais. Uma delas é o *discurso indireto analisador do conteúdo*, que é tendência rara na expressão literária e presta-se mais à transmissão linear do discurso de outrem, pois conserva uma distância bastante precisa e estrita em relação ao discurso do narrador. Essa tendência apreende o discurso de outrem no plano meramente temático, ignorando tudo o que não possua significação temática. “A enunciação de outrem pode ser apreendida como uma *tomada de posição com conteúdo semântico preciso* por parte do falante, e nesse caso, através da construção indireta, transpõe-se de maneira analítica sua composição objetiva exata (o que disse o falante)” (BAKHTIN, 2002, p.160). Na outra orientação, a do *discurso indireto analisador da expressão*, há a apreensão e transmissão, por vezes bastante criativa e pictórica, da enunciação do outro

[...] enquanto expressão que caracteriza não só o objeto do discurso (que é, de fato, menor) mas ainda o *próprio falante*: sua maneira de falar (individual, ou tipológica, ou ambas); seu estado de espírito, expresso não no conteúdo mas nas formas do discurso (por exemplo, a fala entrecortada, a escolha da ordem das palavras, a entoação expressiva, etc.); sua capacidade ou incapacidade de exprimir-se bem, etc. (BAKHTIN, 2002, p.160)

Essa tendência integra em sua construção as especificidades vocabulares presentes no discurso do outro, “que caracterizam a sua configuração subjetiva e estilística enquanto expressão. Essas palavras e maneiras de dizer são introduzidas de tal forma que suas particularidades, sua subjetividade, seu caráter típico são claramente percebidos. Na maioria das vezes, elas são colocadas abertamente entre aspas” (BAKHTIN, 2002, p.162). Entre aspas ou não, a presença de palavras e expressões de outrem, integradas ao discurso indireto, sofrem uma espécie de *estranhamento*. Porém, esse efeito é intencional, o autor acaba por lhes dar relevo e destacar sua *coloração*, enquanto elas se adaptam às variações da sua atitude – sua ironia, estados de alma, etc. Embora haja uma aproximação dessa variante de transmissão do discurso de outrem com a estilística, isso não elimina o fato de que, aí contida, encontra-se uma análise objetiva desse discurso.

Entre a variante analisadora do conteúdo e aquela analisadora da expressão, encontra-se uma terceira variante da tendência analítica do discurso de outrem, o *discurso indireto impressionista*, “essencialmente utilizada para a transmissão do discurso interior, dos pensamentos e sentimentos da personagem. Ela [a tendência] trata o discurso de outrem com

bastante liberdade, abrevia-o, indicando freqüentemente apenas os seus temas e suas dominantes” (BAKHTIN, 2002, p.164).

No estudo das formas de transmissão do discurso citado, em relação ao *discurso direto*, interessam somente os casos de variantes em que podemos perceber uma relação de reciprocidade entre os discursos, uma troca de entoações que contamina esses discursos, impossibilitando, por vezes, a sua distinção, o que traz mobilidade, ambigüidade ao contexto narrativo, que ganha em significação. Entre essas variantes, temos o *discurso direto preparado pelo indireto*, que se configura numa variante do discurso direto, tratado pictoricamente. Semelhante à variante analisadora da expressão do discurso indireto, distingue-se desta, que apresenta uma percepção mais evidente da subjetividade do discurso, embora suas funções sejam semelhantes. Nessa variante, o discurso direto parece emergir de dentro do discurso indireto, também isolado por aspas, mas onde podemos ver claramente as duas vozes. Não é apenas uma questão de manutenção do “tom” da enunciação do outro, mas de não separar um discurso do outro convencionalmente, eles estão situados lado a lado. Uma ocorrência interessante e de largo uso dessa variante é a *emergência do discurso direto de dentro do indireto livre*. Devido a sua natureza meio narrativa, meio transmissora da palavra de outrem, o discurso indireto livre acaba por preparar a percepção do discurso direto, em que o discurso citado “destaca-se sobre um fundo perceptivo que pertence metade ao autor e metade ao herói” (BAKHTIN, 2002, p.166). Nesse caso, contata-se um enfraquecimento da objetividade do contexto narrativo. Uma outra variante significativa do discurso direto é o *discurso direto esvaziado*, onde a narração antecipa a personagem, caracterizando-a de tal forma que esta, quando fala, tem seu discurso, justamente, esvaziado, não diz muito mais do que já nos foi informado. Já na variante do *discurso citado antecipado e disseminado, oculto no contexto narrativo*, o autor espalha o discurso direto do herói, mesclando-o ao indireto do narrador, ficando por vezes difícil distingui-los, perceber claramente as duas vozes. “A preparação do discurso citado e a antecipação de seu tema e de seus valores e inflexões na narração pode de tal forma colorir o contexto narrativo com as tonalidades do herói que ele termina por assemelhar-se ao discurso citado, embora conservando as entoações próprias do autor” (BAKHTIN, 2002, p.167).

É um caso de interferência de discurso, que Bakhtin afirma ser um fenômeno lingüístico raramente estudado à época, e que se dá quando a palavra, na narrativa “*pertence*

simultaneamente, do ponto de vista da sua expressividade, da sua tonalidade emocional, do seu relevo na frase, a *dois contextos que se entrecruzam, a dois discursos*” (BAKHTIN, 2002, p.169). É essa simultânea participação de dois discursos, o do autor-narrador, com juízo de valor, e o da personagem, característico dela, “diferentemente orientados na sua expressão, que explica a particularidade das construções de frases, as ‘rupturas de sintaxe’ e a particularidade do estilo” (BAKHTIN, 2002, p.169).

Se no discurso citado antecipado e disseminado, oculto no contexto narrativo, a narrativa é conduzida pelo ponto de vista do herói, pelo seu discurso direto, o contrário pode ser dito a respeito de outra variante, o *discurso direto substituído*, em que a palavra da personagem é tomada pelo narrador que, substituindo-a pela sua própria, responde em nome daquele, dizendo em seu lugar o que ele poderia ou deveria dizer, aquilo que é conveniente ser dito. Essa forma está já muito próxima do discurso indireto livre, mas não há uma interferência de discurso, pois é uma substituição. Por fim, temos o *discurso direto retórico*, variante linear do discurso direto que, embora não possua grande valor em termos literários, pois não comporta duplo sentido, adquire valor sob o ponto de vista sociológico, é uma variante de valor persuasivo, situada no limite entre o discurso narrativo e o discurso citado que, neste caso, costuma ser um discurso interior. Dá-se sob a forma de uma pergunta ou exclamação retóricas feitas pelo autor-narrador ou pela personagem, respondida ou não por esta ao autor-narrador ou, ainda, pela personagem a si própria. É um recurso muito utilizado no discurso indireto livre.

Tendência positiva de apreensão ativa do discurso de outrem, o *discurso indireto livre* é uma forma ambivalente, de orientação particular, na interação do discurso narrativo e do discurso citado, pois, nos limites de uma mesma e única construção, ouve-se ressoar as entoações de duas vozes diferentes e identificáveis. Diferente do discurso indireto em sua forma mais convencional, embora seja também uma forma analítica de transmissão, o discurso indireto livre “[...] exprime uma orientação ativa, que não se limita meramente à passagem da primeira à terceira pessoa, mas introduz na enunciação citada suas próprias entoações, que entram então em contato com as entoações da palavra citada, interferindo nela” (BAKHTIN, 2002, p.190). Nessa tendência, a palavra citada é identificada por fatores mais subjetivos, sobretudo pelas entoações e acentuações próprias do herói, e pela orientação apreciativa do discurso. O seu sentido, considerado isoladamente, não favorece a identificação das vozes que

o constituem. No discurso indireto livre, há identificação do narrador com a personagem, independente do juízo de valor que ele faça ou de sua atitude para com ela e, apesar da distância que guarda em sua relação, não se dissolvendo totalmente em sua atividade mental. Solidariedade, ironia, superioridade, compaixão, simpatia ou desprezo são sentimentos que podem ser manifestados pelo narrador e percebidos na construção do discurso narrativo, interferindo neste, mas sua autonomia é relativa, as vozes estão unidas. Essa forma de transmissão do discurso citado não é utilizada na conversação, serve apenas a representações literárias, onde adquire um valor estilístico extremamente significativo. “É a forma por excelência do imaginário” (BAKHTIN, 2002, p.182), pois não é dirigido à razão, mas à imaginação.

O discurso literário e a teoria do romance são os principais temas da obra de Mikhail Bakhtin, e é justamente no estudo *A teoria do romance*, escrito em 1935, e publicado em sua obra *Questões de Literatura e Estética*, editado em russo em 1975, último trabalho preparado pelo autor antes de sua morte, no mesmo ano, que encontramos outros conceitos que nos interessam destacar, como o de *hibridização e aclaramento*, o de *plurilingüismo*, além da noção a respeito de *quem fala* na prosa literária.

Segundo Bakhtin, a hibridização consiste em uma “mistura de duas linguagens sociais no interior de um único enunciado, é o reencontro na arena deste enunciado de duas consciências lingüísticas, separadas por uma época, por uma diferença social (ou por ambas) das línguas” (BAKHTIN, 1988, p.156). Trata-se de um processo literário intencional. Porém, existe também um processo de hibridização, não intencional e inconsciente, no discurso cotidiano, responsável pelas transformações das linguagens, bem como da sua existência histórica. A existência dessas duas consciências lingüísticas, pertencentes a sistemas de linguagem diferentes – a que é representada e a que representa - é condição obrigatória para que tenhamos uma imagem da linguagem, sem essa segunda consciência, teríamos, no máximo, uma amostra de linguagem de outrem, autêntica ou falsa. E mais, “o modelo da linguagem na arte literária deve ser, de acordo com sua própria essência, um híbrido lingüístico (intencional)” (BAKHTIN, 1988, p.157). Como são duas as consciências que participam do híbrido literário, são, também, duas as vontades, duas as vozes e, portanto, dois os acentos que participam dessa construção. Conseqüentemente, o híbrido romanesco não é

apenas bivocal e duplamente acentuado, mas bilíngüe. E é a relação dialógica de dois pontos de vista sócio-lingüísticos, o choque no interior das formas, a característica essencial do híbrido literário, uma simples mistura de formas e de indícios de duas linguagens e dois estilos, não se configura como tal.

Definido como o conjunto de linguagens diferentes que compõem o discurso romanesco ou, como “um diálogo de linguagens” (MACHADO, 1995, p.59), o plurilingüismo é “o discurso de outrem na linguagem de outrem” (BAKHTIN, 1988, p.127) e pode entrar no romance ou, na prosa literária¹, como preferimos denominar, a partir de três formas: *via romance humorístico; via discurso das personagens; via gêneros intercalados*. O plurilingüismo, no romance humorístico, se concretiza no modo absolutamente específico do emprego da linguagem comum, que é deformada parodicamente, ou revelada de forma abrupta, ficando evidente a sua inadequação ao objeto. A introdução do plurilingüismo e a sua utilização estilística se dão pelo uso de linguagens e perspectivas ideológico verbais características de gêneros, de profissões, de grupos sociais, etc. Além disso, essas linguagens introduzidas “são reveladas e destruídas como sendo realidades falsas, hipócritas, interesseiras, limitadas, de raciocínio estreito, inadequadas” (BAKHTIN, 1988, p.116). Essas linguagens constituem diferentes formas e graus de estilização paródica, trata-se de uma construção híbrida, com dois tons e estilos, duas línguas, duas visões de mundo diferentes. Contudo, é via discurso das personagens que o plurilingüismo é mais comumente introduzido na prosa literária, é um recurso utilizado por quase todos, variando apenas o nível de “artcidade” alcançado, posto que a introdução do plurilingüismo via discurso das personagens pode provocar um efeito paródico em uma narrativa que não se pretenda humorística nem de escárnio ou subversiva. A introdução do plurilingüismo na prosa literária alcança, por vezes, alto grau de “refinamento” quando é feita via gêneros intercalados, forma das mais importantes e substanciais:

O romance admite introduzir na sua composição diferentes gêneros, tanto literários (novelas, peças líricas, poemas, sainetes dramáticos, etc.), como extraliterários (de costumes, retóricos, científicos, religiosos e outros) (...) Todos esses gêneros que entram no romance, introduzem nele as suas linguagens e, portanto, estratificam a sua unidade lingüística e aprofundam de um modo novo o seu plurilingüismo. (BAKHTIN, 1988, p.124/125)

¹ Bakhtin fala em prosa literária em Questões de Literatura e Estética – A teoria do Romance. p.72.

Considerando ainda outros gêneros, encontramos a confissão, o diário, o relato de viagens, a biografia, as cartas, etc., que pertencem a uma categoria especial de gêneros, pois influenciam na própria estrutura da prosa literária, determinando, por vezes, a estrutura do conjunto, criando variantes particulares de gênero. Os aforismos e sentenças, introduzidos no romance são um caso especial e podem ser significativos, configurando, também, plurilingüismo. Além dessas formas, outras podem ser utilizadas para introduzir o plurilingüismo na prosa literária, o qual pode ainda ser introduzido por mais de uma forma, combinadas.

Bakhtin afirma que o objeto, e característica principal, da prosa literária é *o homem que fala e sua palavra*. Esse homem que fala é essencialmente social, com uma linguagem social, o que é diferente de um dialeto particular, ou seja, o homem que fala na prosa literária é um ideólogo, suas palavras constituem-se em ideogramas. Além disso, “o homem que fala e sua palavra são objeto tanto de representação verbal como literária” (BAKHTIN, 1988, p.135). O homem representado na prosa literária não apenas fala, mas age, sua ação é associada à ideologia e ao discurso. Na verdade, é descobrindo suas palavras que podemos representá-lo e a seu mundo ideológico. Mikhail Bakhtin afirma que a pessoa que fala e seu discurso aspiram a uma significação social e a uma difusão, e que, em nossa fala cotidiana, pelo menos metade das nossas palavras não somente pertencem a outrem, como são identificadas como tal, as quais transmitimos em variados níveis de exatidão e de parcialidade já que, por mais que se pretenda o contrário, o discurso de outrem no interior de nosso próprio discurso sofrerá sempre alguma alteração em seu significado. “A palavra alheia introduzida no contexto do discurso estabelece com o discurso que a enquadra não um contexto mecânico, mas uma amálgama química (no plano do sentido e da expressão); o grau de influência mútua do diálogo pode ser imenso” (BAKHTIN, 1988, p.141). A palavra de outrem pode, também, influenciar a formação ideológica do homem, no sentido exato do termo, através da palavra autoritária e da palavra interiormente persuasiva. A palavra autoritária não pode ser representada artisticamente, pode apenas ser transmitida e exige que a aceitemos sem restrições ou questionamentos, é reconhecida como autoritária e se impõe a nós. Por vezes, pode vir acompanhada da palavra interiormente persuasiva que, diferente dela, não se impõe, mas se entrelaça a nossa própria palavra, “pois a ‘nossa palavra’ se elabora gradual e lentamente a partir das palavras reconhecidas e assimiladas dos outros, e no início suas

fronteiras são quase imperceptíveis. [...] No fluxo de nossa consciência, a palavra persuasiva interior comumente é metade nossa, metade de outrem” (BAKHTIN, 1988, p.145).

No estudo de Mikhail Bakhtin sobre o discurso no romance, encontramos algumas noções que são retomadas, de um estudo mais aprofundado, anterior a este, as noções de *estilização, imitação e paródia*, que são formas de hibridização e aclaramento. A obra em questão é Problemas da poética de Dostoievski, de 1929, publicada em vida. O autor, nessa obra, mais especificamente no capítulo intitulado *O discurso em Dostoievski*, discute as questões relativas ao seu método sem, no entanto, entrar em confronto com a lingüística tradicional, pois, aqui, parece chegar a um consenso a respeito do tema, divorciando o seu método das formas tradicionais da Lingüística, admitindo que esta deve tratar o objeto de investigação, a língua, sob um determinado ponto de vista, ou seja, formal, lidando com o que torna possível a comunicação dialógica, enquanto a Metalingüística se ocupa do discurso sob o ponto de vista extralingüístico, ou seja, contextual, abordando aqueles aspectos da vida do discurso que ultrapassam os limites da lingüística pura, seu objeto são as relações dialógicas. Para o teórico russo, a Lingüística e a Metalingüística devem ser complementares sem no entanto haver fusão entre elas.

A hibridização proporciona o aclaramento do discurso, mas

[...] o aclaramento mútuo interiormente dialogizado nos sistemas lingüísticos em seu todo, distingue-se da hibridização em seu sentido próprio. Aqui já não há mais a fusão direta de duas linguagens no interior de um só enunciado – é uma única linguagem que é atualizada e enunciada, mas apresentada *à luz de outra*. Esta segunda linguagem permanece fora do enunciado, não se atualiza. (BAKHTIN, 1988, p.159)

O aclaramento mútuo do discurso interiormente dialogizado das línguas se faz por meio dos recursos de *estilização, imitação e paródia*. Dentre as três formas, a *estilização* é a mais característica e nítida desse aclaramento. Segundo Bakhtin, toda estilização verdadeira é a representação literária do estilo lingüístico de outrem, é com o material da linguagem a ser estilizada que trabalha a consciência do estilista, qualquer outro material lingüístico – mesmo aquele do estilizador - que penetre na estilização torna-a defeituosa, a não ser que esse outro material lingüístico seja introduzido de forma proposital e organizada, o que faz com que tenhamos uma *variação*, também uma forma de aclaramento mútuo, próxima da estilização.

Relevante, para o estilizador, é o ponto de vista específico do outro, com o qual trabalha, utilizando a “maneira de falar” deste como ponto de vista do discurso que constrói, seu material é o *discurso de um outro como discurso de um outro* que, a partir da utilização desse procedimento, se aclara. Já na *imitação*, há uma apropriação direta do discurso do outro com fusão completa das vozes. A estilização não deve ser confundida com a imitação porque, ao contrário daquela, a imitação leva a sério aquilo que imita, embora as diferenças entre elas possam ser quase imperceptíveis.

A *paródia* ou, mais precisamente, estilização paródica, é uma outra forma de aclaramento mútuo recíproco internamente dialógico das linguagens, onde as intenções do discurso que representa não estão de acordo com as do discurso representado, pois visam à destruição desmascaradora, não superficial, da língua representada, através de uma recriação “subversiva” desta:

[...] o autor fala a linguagem do outro, porém, diferentemente da estilização, reveste essa linguagem de orientação semântica diametralmente oposta à orientação do outro. A segunda voz, uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com o seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos. (BAKHTIN, 2002b, p.168)

O discurso parodístico pode se concretizar a partir de inúmeras formas (paródia de estilo, paródia de um tipo social ou de características pessoais) e pode ter objetivos diversos (positivos ou negativos).

A noção de polifonia é uma das mais representativas na teoria bakhtiniana. A partir do estudo que empreende, tendo por objeto a obra de Dostoievski, Bakhtin traz para a escritura a noção de voz. Uma narrativa pode ser monológica ou polifônica, sendo que as possibilidades abertas pela presença da polifonia enriquece a obra, de forma considerável, a partir do diálogo de vozes que se instaura, representando um confronto de ideologias. A polifonia no discurso se dá ao nível das personagens; das idéias; do gênero e do discurso, proporcionando-nos o acesso à fala do outro, à sua voz, à manifestação de suas idéias.

Bakhtin afirma que “ao analisarmos a prosa, nós mesmos nos orientamos muito sutilmente entre todos os tipos e variedades de discurso que examinamos” (BAKHTIN, 2002b, p.199) e que “a palavra concreta pode pertencer simultaneamente a diversas variedades e inclusive tipos” (BAKHTIN, 2002b, p.199). Ele próprio esquematiza sua classificação, mas

adverte, e admite, que não esgota todas as possibilidades e ocorrências do discurso bivocal. Não podemos esquecer que lidamos com um organismo vivo e, como tal, complexo.

Estudos de Mikhail Bakhtin sobre o Romance estão presentes, também, em uma obra póstuma. Trata-se de Estética da criação verbal (BAKHTIN, 2000), publicado pela primeira vez em 1979, reunião de estudos do teórico russo abrangendo pesquisas de toda a sua vida. Por isso mesmo, chama a atenção uma certa heterogeneidade em seu conjunto. Segundo Todorov, no prefácio à obra, alguns textos estariam, ou incompletos, ou não revisados, demandando um pouco mais de cuidado por parte do investigador atual e aumentando o fascínio pela figura enigmática de Bakhtin. Dentre esses estudos, nos interessam sobretudo aqueles que tratam de aspectos do romance, mais especificamente “O Romance de educação na história do realismo”, texto produzido entre 1936 e 1938, em que o autor apresenta sua tipologia histórica do romance e trata das categorias de tempo e espaço, além de destacar a obra de Goethe, ao qual o autor teria dedicado um estudo mais abrangente, de onde foram “salvos” os trechos que encontramos aqui, embora a versão completa não tenha chegado aos nossos dias.

Na tipologia histórica do romance, estabelecida por Bakhtin, o primeiro desses tipos trata do *romance de viagem*, e seus dois maiores representantes são o romance antigo e o romance picaresco. Nestes, o herói desloca-se no espaço e não apresenta traços particulares, assim como não é o centro da narrativa. Algumas particularidades podem ser destacadas em relação ao romance picaresco, em que a situação do herói pode se modificar, embora ele permaneça inalterado. Porém o que importa realmente no romance de viagem é o deslocamento, o espaço percorrido e a aventura. Por essa razão, as categorias temporais são, aqui, pouco exploradas, exceto o tempo da aventura, constituído pela justaposição de momentos contíguos, marcando o deslocamento e estabelecendo uma progressão temporal.

Bakhtin afirma que nesse tipo de romance “os deslocamentos no espaço possibilitam ao romancista mostrar e evidenciar a diversidade estática do mundo através do espaço e da sociedade.” (BAKHTIN, 2000, p. 223). E a respeito daquilo que caracteriza o romance de viagem diz ainda que, neste, “o mundo apresenta-se como uma justaposição espacial de diferenças e contrastes; a vida é formada de uma sucessão de situações diferenciadas e

contrastantes: sucesso-insucesso, felicidade-infelicidade, vitória-derrota, etc” (BAKHTIN, 2000, p. 224).

Já no segundo tipo, o *romance de provas*, o herói deverá superar a adversidade. Serão postas à prova tanto sua lealdade quanto suas virtudes, façanhas, etc. Tipo clássico de romance, aparece em duas variantes: uma é o romance grego, em que são postas à prova, principalmente, a pureza e a fidelidade do herói, o qual, tanto quanto no romance de viagem, tem caráter imutável, muito embora a imagem do homem se apresente como complexa e desenvolvida. A outra variante, originária também da literatura clássica antiga, apresenta um conteúdo ideológico que se modifica sensivelmente. O herói, geralmente um santo, tem sua vida interior agregada a sua imagem, é posto à prova pelo sofrimento e pela tentação. Tanto um tipo de romance de provas, quanto o outro, terão no romance de cavalaria um sucessor.

A última forma que pode apresentar o romance de provas é a mais importante, sua variante mais pura e historicamente mais influente: o *romance barroco*. De acordo com Bakhtin “o romance barroco soube extrair da noção de prova os enredos nela latentes e que eram propícios à construção do grande romance” (BAKHTIN, 2000, p. 227). Daí sua importância. Ainda de acordo com o autor,

[...] o romance barroco, melhor do que qualquer outro, revela as propriedades organizadoras da idéia de educação, ao mesmo tempo que revela as limitações e a pobreza de seus meios de penetração ante a realidade. O romance barroco é o tipo mais conseqüente do *romance heróico*, evidencia as particularidades da *heroificação romanesca*, no que a diferencia da *heroificação épica*. (BAKHTIN, 2000, p. 227)

No romance barroco tudo é grandioso, e a imagem do homem está vinculada aos atos e acontecimentos. Essa variante do romance de provas evolui em duas direções: a do *romance heróico de aventuras* e a do *romance sentimental patético-psicológico*.

Em todas as variantes do romance de provas, apesar de suas características particulares podemos detectar traços comuns a todas, no que diz respeito a enredo, tempo e representação do mundo. O enredo, nesse tipo de romance “é sempre construído sobre um desvio em relação ao curso normal da vida dos heróis, sobre acontecimentos excepcionais e situações tais que não existem na biografia típica, normal e habitual dos homens” (BAKHTIN, 2000, p. 228), sendo que a vida retoma seu curso habitual por fim. Em relação ao tempo, podemos dizer que ele tem seus traços específicos determinados pelas particularidades do enredo. É um tempo a-histórico, tempo da aventura: ilimitado e infinito. No romance barroco, sobretudo, temos uma

elaboração bastante grande do tempo psicológico. Já a forma de representação do mundo, no romance de provas, se dá a partir da valorização do herói em detrimento de aspectos secundários, que são mais um de pano de fundo, embora o ambiente ocupe um lugar importante no romance, em especial no romance barroco. No entanto, a figura do herói ainda é o centro do romance de provas. Ressalte-se, também, que entre o herói e o mundo que o rodeia não há verdadeira interação: o mundo não o modifica, apesar das provas, e ele não atua sobre o mundo.

Bakhtin salienta que essa forma de romance evolui, depois de seu apogeu, nos séculos XVIII e XIX, ganhando complexidade, sendo que a noção de prova, ela mesma, se torna vária, podendo ser, por exemplo, a vocação e a genialidade postas à prova.

Depois de atingir o apogeu de seu desenvolvimento, na variante barroca, o romance de provas dos séculos XVIII e XIX perde sua pureza, mas o tipo de construção do romance, baseado na noção de pôr à prova o herói, continua a existir, ganha complexidade, claro, com tudo o que foi adquirido pelo romance biográfico e pelo romance de educação. A força organizadora da noção de prova, que permitira tratar com profundidade o material heterogêneo que rodeava o herói, e associar aos aspectos cativantes da aventura os problemas internos e a complexidades psicológicas, confere grande importância a essa noção de prova na história posterior do romance. [...] A própria noção de prova ganha posteriormente um conteúdo ideológico muito variado. (BAKHTIN, 2000, p. 230)

A terceira variante, nessa tipologia histórica do romance, é a do *romance biográfico*, que se apresenta nas seguintes variantes: a forma ingênua, antiga, do sucesso-insucesso; os trabalhos e as obras; as confissões; a forma hagiográfica. E a mais tardia e importante delas, segundo o autor: a do romance biográfico familiar.

Ao *romance de educação*, ou de formação, Bakhtin dedica um capítulo à parte. Aquela que poderia ser a quarta forma em sua tipologia histórica do romance, aparta-se das anteriores por sua especificidade e por conta do foco do estudo de Bakhtin, aqui, que é a espaço-temporalidade e a imagem do homem no romance. Logo, o homem em formação, ou em devir, no romance. A característica principal desse tipo de romance é o princípio de formação do herói, segundo Bakhtin, que destaca as inúmeras formas pelas quais pode se apresentar esse princípio no romance de formação, formas bastante heterogêneas.

Certos romances têm um caráter puramente biográfico e autobiográfico, outros não; uns organizam-se em torno da idéia pedagógica da educação do homem, outros se desinteressam dela; uns seguem um plano rigorosamente cronológico, uma evolução no aprendizado do protagonista, e são quase totalmente isentos de enredo

romanesco, outros, pelo contrário, organizam-se em torno de um enredo feito de aventuras elaboradas. (BAKHTIN, 2000, p. 236)

Porém, o herói é uma grandeza constante na fórmula do romance, ao contrário, o ambiente, a situação social, todos os aspectos da vida e do destino do herói, são grandezas variáveis. Sem mobilidade nem devir, esse herói é “o ponto imóvel e imutável em torno do qual se efetua toda a dinâmica do romance” (BAKHTIN, 2000, p. 237). Este é o tipo predominante do romance, segundo o autor, porém, ao lado deste, há um outro tipo, que Bakhtin afirma ser raro (à época, talvez, diríamos nós), o qual apresenta a imagem do homem em devir. A imagem do herói não é mais estática, mas uma unidade dinâmica, uma grandeza que se torna variável. O herói passa por mudanças que “adquirem importância para o enredo romanesco que será, por conseguinte, repensado e reestruturado. O tempo se introduz no interior do homem, impregna-lhe toda a imagem, modificando a importância substancial de seu destino e de sua vida.” (BAKHTIN, 2000, p. 237). A esse tipo de romance Bakhtin chama de *romance de formação do homem*. Destaca, também, que essa formação, ou transformação, do homem varia conforme o grau de assimilação do tempo histórico real. Por isso as cinco categorias em que ele subdivide esse tipo de romance.

Na primeira dessas categorias, o romance cíclico de tipo puro (puramente articulado sobre a idade), temos uma evolução cíclica que cada vida reproduz. É típico do *Idílio*, mas está presente em maior ou menor grau, segundo o autor, nos outros romances de formação. A segunda categoria trata de um outro tipo de temporalidade cíclica, a qual se relaciona, embora menos estreitamente, com as idades do homem. É uma representação de “um certo modo de desenvolvimento típico, repetitivo, que transforma o adolescente idealista e sonhador num adulto sóbrio e prático – uma trajetória que, no final, é acompanhada de graus variáveis de cepticismo e resignação.” (BAKHTIN, 2000, p. 238). O mundo e a vida se apresentam semelhantes a uma escola. A terceira categoria compreende a biografia e a autobiografia. Nestas formas não encontramos o elemento cíclico. Uma quarta categoria seria aquela do romance didático-pedagógico, nos moldes do *Emílio*, de Rousseau. Fundamentando-se em uma idéia pedagógica determinada, “apresenta o processo pedagógico da educação no sentido estrito da palavra.” (BAKHTIN, 2000, p. 239).

Por fim, a quinta categoria, que tem como principal característica o fato de a evolução do homem ser indissolúvel da evolução histórica. Por esse motivo, é categoria importante dos romances de formação/transformação do homem, a qual se efetua no tempo histórico real.

Bakhtin afirma que a formação do homem se apresenta de modo diferente nesse tipo de romance, que esta já não é mais um assunto particular. E que

[...] o homem se forma *ao mesmo tempo que* o mundo, reflete em si mesmo a formação histórica do mundo. O homem já não se situa no interior de uma época, mas na fronteira de duas épocas, no ponto de passagem de uma época para outra. Essa passagem efetua-se nele e através dele. Ele é obrigado a tornar-se um novo tipo de homem, ainda inédito. [...] São justamente os *fundamentos* da vida que estão mudando e compete ao homem mudar junto com eles. Não é de surpreender que, nesse tipo de romance de formação, os problemas sejam expostos em toda a sua envergadura, pois que se trata da realidade e das possibilidades do homem, da liberdade e da necessidade, da iniciativa criadora. (BAKHTIN, 2000, p. 240)

Nessa categoria encontram-se os romances realistas de formação, objeto de estudos que o autor dedica a Rabelais e a Goethe. E é nesse estudo consagrado ao romance de educação na história do realismo, que Bakhtin dedica às categorias de espaço e tempo um espaço considerável.

Afirmando que na literatura mundial “um dos ápices da visão do tempo histórico é atingido por Goethe” (BAKHTIN, 2000, 244), o autor introduz o capítulo falando sobre o tempo. Não sabemos se foi devido à impossibilidade de dar forma definitiva a esse ensaio, especificamente, ou não, pois sabemos que esses textos foram extraídos de um prospecto, o que restou da obra perdida, mas Bakhtin introduz seu estudo sobre a categoria do tempo no romance realista de formação do homem de uma forma bastante fragmentada, e não menos interessante, ou até poética, diríamos. À primeira vista, o trecho parece um esboço esquemático, por tópicos, daquilo que o autor pretendia desenvolver em sua totalidade. Trancrevemos suas palavras, malgrado a extensão, por julgarmos relevante a leitura do conjunto e o formato dessas reflexões.

A aptidão para *ver o tempo*, para *ler o tempo* no espaço e, simultaneamente, para perceber o preenchimento do espaço como um todo em formação, como um acontecimento, e não como um pano de fundo imutável ou como um dado preestabelecido. A aptidão para ler em tudo – tanto na natureza quanto nos costumes do homem e até nas suas idéias (nos seus conceitos abstratos) -, os *indícios da marcha do tempo*. O tempo se revela acima de tudo na natureza: no movimento do sol e das estrelas, no canto do galo, nos indícios sensíveis e visuais das estações do ano. Tudo isso é relacionado com os momentos que lhe correspondem na vida do homem (com seus costumes, sua atividade, seu trabalho) e que constituem o tempo cíclico. O crescimento das árvores e do rebanho, as idades do homem, todos eles indícios visíveis que se referem a períodos mais amplos. Por outro lado, teremos os sinais visíveis, mais complexos, do tempo histórico propriamente dito, as marcas visíveis da atividade criadora do homem, as marcas impressas por sua mão e por seu espírito: cidades, ruas, casas, obras de arte e de técnica, estrutura social, etc. O artista decifra nelas os desígnios mais complexos do

homem, das gerações, das épocas, dos povos, dos grupos e das classes sociais. O trabalho dos olhos que vêem combina-se aqui com um processo muito complexo do pensamento. Quaisquer que sejam, porém, o nível de profundidade e o grau de generalização desse processo cognitivo, este nunca se separa totalmente do trabalho a que se dedicam os olhos, não se separa do indício sensível e concreto, não se separa da palavra viva e imaginativa. Por fim, temos as contradições sócio-econômicas – essas forças motrizes da evolução – que vão do contraste elementar, imediatamente visível (a diversidade social do país natal tal como a observamos da estrada) até as manifestações mais profundas e complexas tais como aparecem nas relações e nas idéias do homem. Essas contradições abrem necessariamente uma janela para o tempo futuro. E quanto mais profundamente se revelarem essas contradições, mais plena e substancial será a visão do tempo através das imagens do artista-romancista. (BAKHTIN, 2000, p. 243-244)

Bakhtin afirma que a visão e a representação do tempo histórico se preparam no século das luzes, que é nele que se tornam mais específicos os indícios e as categorias do tempo cíclico, que corresponde ao tempo do idílio, o tempo natural e cotidiano, embora já apareçam na Antiguidade clássica, e tenham passado pelo Renascimento e pelo século XVII. O autor salienta que o tema das estações do ano, dos ciclos agrários e das idades do homem, muito importante na produção poética, tem um valor estruturante e organizador, não se restringindo à temática, atravessando todo o século XVIII, em que o despertar da sensibilidade ao tempo da natureza e da vida humana se torna mais significativo, sendo “nesse terreno revolvido pelos tempos cíclicos que começam a surgir os indícios do tempo histórico.” (BAKHTIN, 2000, p. 244). É nesse terreno que o remanescente do passado prepara as tendências do futuro, em que o tema das idades do homem se amplificá para englobar o tema das gerações, levando à descoberta do tempo histórico.

Os princípios fundamentais do método bakhtiniano, no que tange à linguagem e ao discurso, sobretudo o literário, antecipam aquilo que, atualizado, denominaríamos *Intertextualidade*, termo cunhado por Julia Kristeva para designar os estudos que tratam das relações dialógicas entre textos literários, a partir dos estudos do teórico russo. Podemos dizer que as noções de intertextualidade dialogam com os pressupostos bakhtinianos, revisando-os, atualizando-os. Destaque-se que a investigação empreendida por Mikhail Bakhtin é já uma atualização dos estudos que tratam de *fontes e influências* e dão continuidade ao debate sobre a questão da *originalidade* em literatura.

1.2 – Julia Kristeva

Julia Kristeva, autora de expressão francesa nascida na Bulgária, tem seu nome indelevelmente inscrito na história dos estudos da intertextualidade. Semiótica, foi dos nomes mais importantes do pensamento europeu ligado aos estudos da linguagem e do texto, nos anos 60 do século passado, sendo figura ainda atuante nos dias de hoje. A pesquisa por ela empreendida é verdadeiro divisor de águas no estudo das relações que se estabelecem entre textos, tanto pela validade da sua investigação, quanto pelo fato de ter dado nome à noção que trata das relações entre textos literários. O texto em que pela primeira vez o termo surge é o artigo “A palavra, o diálogo e o romance”, datado de 1966 e publicado em 1969, na obra *Recherches pour une sémanalyse*, que em português traz o título de *Introdução à semanálise*. A noção de Intertextualidade surge no contexto do estruturalismo dos anos 60, que intentava romper com a noção de fontes e influências, de fato pouco produtiva para a investigação no campo do literário.

Trata-se naquele momento de romper com a tradicional crítica das fontes, que considerava os mesmos fenômenos, mas de um ponto de vista estritamente biográfico ou psicológico [...] Ao encadeamento positivista e às metáforas, líquidas, da fluidez, do contínuo e do escoamento, propõe-se substituir a idéia de um sistema de relação, cujas metáforas se situam mais do lado da rede, do entrelaçamento ou da correspondência. (SAMOYAUULT, 2001, p.17)

Buscava-se um instrumento de análise, científico e mais formal, o que não é o caso nesse primeiro momento, já que a noção revela-se pouco utilizável, além de abstrata. Tiphaine Samoyault, em excelente estudo sobre a noção diz que “nascida nesse contexto, a intertextualidade aparece primeiro como uma noção lingüística e abstrata, integrada à análise transformacional, a fim de levar em conta o social e o histórico”² (SAMOYAUULT, op. cit., p.15).

Kristeva surge, assim, nesse contexto, que traz também para a cena dos estudos literários críticos como Roland Barthes, nessa fase de sua trajetória estruturalista, em que o autor redige, inclusive, um verbete bastante conhecido, e fundamental para os estudos do texto

² Tiphaine Samoyault coloca esse primeiro momento dos estudos de intertextualidade “assim nomeada” dentre as Concepções extensivas da noção, assim como também classifica de extensiva a noção nos moldes bakhtinianos, contrapondo-as às concepções restritas, que se seguiriam.

nos moldes em que passa a ser concebido: “Théorie du texte”, para a Enciclopédia Universalis.

Nesse primeiro momento, ainda nos anos 60, a noção de intertextualidade “a pour fonction de caractériser, de définir la littérature. Le texte littéraire ne doit pas se comprendre en fonction d’objet extérieurs (le monde, la société, l’auteur) mais comme l’élément d’un vaste système textuel” (RABAU, 2002, p. 15). E esse é o grande equívoco do período, responsável por instaurar a polêmica em torno da noção, o fato de considerar o texto independente do seu contexto, dissociando a Literatura dos domínios da História, da Psicologia, da Sociologia, etc. O fato é que o Estruturalismo retoma os pressupostos do Formalismo russo, que concebia o texto como um sistema fechado e, a partir da noção de intertextualidade, torna-se possível defender a literatura, por sua vez, como um sistema igualmente fechado, pois o que está fora do texto é ainda texto, portanto o contexto social e histórico, e mesmo o leitor, são texto. De qualquer forma, “cette position est très difficilement tenable dans la pratique, et l’on est vite tenté de sortir du texte littéraire, d’évoquer le monde qu’il décrit ou de l’expliquer par des causes transcendantes” (RABAU, op. cit., p. 24).

Kristeva busca ultrapassar o não historicismo da pesquisa estrutural, buscando na semiótica as perguntas que, respondidas, são fundamentais para o estabelecimento de uma ciência do texto. Da autora, não utilizaremos os métodos propostos para análise, nos interessam algumas de suas idéias e reflexões a respeito do texto e da escritura, e aquilo que diz respeito à noção de intertextualidade tal como ela a concebia.

O texto é o foco dos estudos que empreende Julia Kristeva, seu lugar dentre as práticas significantes, as leis de seu funcionamento, seu papel histórico e social. São essas as questões que ela busca responder, à luz da ciência das significações, a Semiótica, denominando Semaálise o estudo no texto da significância e seus tipos.

Em relação ao texto literário diz a autora:

O texto literário atualmente atravessa a face da ciência da ideologia e da política como discurso e se oferece para confrontá-los, desdobrá-los, confundi-los. Plural, plurilinguístico às vezes, e frequentemente polifônico (pela multiplicidade de tipos de enunciados que articula), ele presentifica o gráfico desse cristal, que é o do trabalho da significância, tomada num ponto preciso de sua infinidade: um ponto presente da *história* onde esta infinidade *insiste*.” (KRISTEVA, 2005, p.18-19)

Se o estruturalismo é debitário dos estudos empreendidos pelos formalistas russos, são os pressupostos bakhtinianos, ele próprio um formalista em um primeiro momento, que Julia

Kristeva retoma. O termo intertextualidade é explicitamente apresentado como uma tradução (e também adaptação) do dialogismo bakhtiniano.

[...] para Bakhtin, [...] o diálogo não é só a linguagem assumida pelo sujeito; é uma escritura onde se lê o *outro* [...] Assim, o dialogismo bakhtiniano designa a escritura simultaneamente como subjetividade e como comunicabilidade, ou melhor, como *intertextualidade*; face a esse dialogismo, a noção de *pessoa-sujeito* começa a se esfumar para ceder lugar a uma outra, a da *ambivalência da escritura*. (KRISTEVA, op. cit., p. 71)

Segundo Sophie Rabau, ao retomar o dialogismo bakhtiniano, Kristeva agrega à intertextualidade a amplidão e a ambigüidade dessa noção “maleável”, já que esta se constitui em uma relação “à la fois linguistique et littéraire entre les genres littéraires, mais aussi entre le texte littéraire et le langage de la société, relation entre le texte et son destinataire ou encore entre la subjectivité d’un narrateur et la conscience de son personnage” (RABAU, op. cit., p. 21). Os estudos de Bakhtin permitirão que se reintroduza nos estudos literários uma dimensão mais política ou, ideológica.

Por sua vez, Kristeva afirma que as análises de Mikhail Bakhtin representam “um dos acontecimentos mais marcantes e uma das mais poderosas tentativas de avanço” (KRISTEVA, op. cit, p. 66) da escola formalista. Ao se afastar do rigor técnico dos lingüistas, o teórico russo legou ao estruturalismo uma dinamização que só é possível “a partir de uma concepção segundo a qual a *palavra literária* não é um *ponto* (um sentido fixo), mas um *cruzamento de superfícies* textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior.” (KRISTEVA, op. cit., p. 66).

Para Kristeva o texto é um cruzamento de palavras onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto) (KRISTEVA, op. cit., p.68). No texto, três elementos estão em diálogo: o sujeito da escritura, o destinatário e os textos exteriores, que por sua vez definem o estatuto da palavra em dois eixos, um *horizontal*, em que a palavra no texto pertence simultaneamente ao sujeito da escritura e ao destinatário, e outro *vertical*, em que a palavra no texto está orientada para o *corpus* literário anterior ou sincrônico. No entanto, no universo discursivo do livro “o destinatário está incluído apenas enquanto propriamente discurso”. Em Bakhtin, esses dois eixos são por ele denominados *diálogo* e *ambivalência*, respectivamente, e não estão, segundo Kristeva, claramente distintos. Mas, diz a autora, quando introduz pela primeira vez o termo Intertextualidade, mais uma vez declarando sua dívida com o teórico russo, que “essa falta de

rigor é, antes, uma descoberta que Bakhtin foi o primeiro a introduzir na teoria literária: todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade*, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla.” (KRISTEVA, op. cit., p.68)

A linguagem poética surge como um diálogo de textos: toda seqüência se constrói em relação a uma outra, provinda de um outro *corpus*, de modo que toda seqüência está duplamente orientada para o ato de reminiscência (evocação de uma outra escrita) e para o ato de intimação (a transformação dessa escrita). O livro remete a outros livros, e pelos modos de intimar (aplicação, em termos matemáticos) confere a esses livros um novo modo de ser, elaborando assim sua própria significação. (KRISTEVA, op. cit., p.105)

Está, portanto, definitivamente instalada e nomeada a noção de intertextualidade. Sophie Rabau afirma que “a verdadeira ruptura está menos na invenção de um novo termo que nessa nova maneira de se representar a literatura” (RABAU, op. cit, p.55). Estão igualmente lançadas as bases de uma poética dos textos, uma poética da intertextualidade, onde esta adquire tanto uma função de definição, quanto uma função operatória. Definição e análise dos proedimentos literários, o texto literário encarado como produtividade: uma escritura.

Étudier ce que le texte fait des autres textes, comment il les transforme, les assimile ou les disperse, et non pas en quoi les textes qui le précèdent peuvent permettre d’expliquer, ou encore de dater un texte, (...) voilà comment on pourrait définir une poétique de l’intertextualité. (RABAU, op. cit., p. 16)

Nos estudos concernentes à intertextualidade empreendidos em um segundo momento, pós-ruptura, digamos, vai-se gradativamente desvendando a dinâmica do trabalho intertextual, e vai-se também descobrindo outras particularidades desse trabalho, por exemplo, o papel desempenhado pelo leitor na leitura literária e, mais especificamente, sua importância tanto para a escritura, quanto para a prática intertextual de uma maneira mais ampla. Tal fato sedimentaria o terreno para os estudos de Estética da recepção. Porém é ainda o texto, ou o tecido textual e suas tramas, o objeto fetiche dos teóricos do período correspondente aos anos 70 do século passado, auge dos estudos que visavam à compreensão dos fenômenos relacionados à intertextualidade.

1.3 – Laurent Jenny

Ainda nos transcorrer dos anos setenta, mais especificamente em 1976, Laurent Jenny, acrescenta à noção, ao propor o estabelecimento das fronteiras da intertextualidade. O autor pertence a uma segunda geração de teóricos da intertextualidade, quando a noção torna-se mais operatória, depois da dissociação com os estudos de fontes. Portanto, é necessário precisar seus contornos para que possa ser utilizada como um dos instrumentos da poética. Jenny mantém a distinção entre intertextualidade e crítica de fontes, mas de forma menos polêmica. Segundo Sophie Rabau, a propósito do pensamento do autor, “il y a intertextualité quand le texte retravaille un autre texte et non pas seulement quand il est porteur d’une allusion qu’il ne modifie pas. L’idée de productivité présente chez Barthes est conservé, mais l’assimilation de l’intertextualité à la littérarité semble bien abandonnée.” (RABAU, op. cit., p. 65)

A reflexão de Laurent Jenny procura dar conta de questões que se impunham à época, momento de um impasse para os estudos de intertextualidade, já que a noção começava a ‘verter’. O teórico francês detecta os pontos problemáticos e talvez as medidas que se faziam necessárias para se sair do impasse, propondo uma forma de análise mais operacional que, se não foi adotada em grande escala, em muito isso se deve aos estudos de Gerard Genette, cuja obra base – *Palimpsestes* - é publicada pouco tempo depois do ensaio de Laurent Jenny para a *Revue Poétiques* em número dedicado à Intertextualidade, no ano de 1979. Genette detecta igualmente os problemas e o impasse a se tinha chegado, propondo por sua vez o seu método, e talvez tenha sido mais bem sucedido, embora sua tipologia não tenha sido adotada irrestritamente. Porém, Laurent Jenny, em um texto de dimensões reduzidas, sobretudo se o compararmos ao estudo de Genette, tem o mérito de cercar o problema e apontar as direções, sugerindo uma forma de abordagem.

O texto é *A estratégia da forma*, ensaio de grande repercussão, o qual continua sendo uma referência para os que se debruçam sobre as questões de intertextualidade.

Laurent Jenny introduz seu estudo citando Mallarmé quando este diz que “mais ou menos todos os livros contém, na medida, a fusão de qualquer repetição”, e afirmando que fora da intertextualidade, a obra literária seria incompreensível. Com isso, o autor busca evidenciar o fato de que a intertextualidade não é uma particularidade do livro, mas a própria condição da legibilidade literária. O sentido de uma obra literária só é apreendido na relação

com seus arquétipos. Com estes, afirma Jenny, a relação é de realização, de transformação ou de transgressão. Fora de um sistema a obra é impensável, sua compreensão “pressupõe uma competência na decifração da linguagem literária que só pode ser adquirida na prática duma multiplicidade de textos: por parte do decodificador, a virgindade é, portanto, inconcebível. Se se pôde omitir por tanto tempo este aspecto da obra literária, foi porque o seu código cegava de tão evidente.” (JENNY, 1979, p. 6).

A intertextualidade condiciona o uso do código e está explicitamente presente ao nível do conteúdo formal da obra, portanto ela é sempre dupla. O que continua problemático, segundo o autor, é a determinação do grau de explicitação da intertextualidade nas obras, salvo no caso da citação literal e nos casos em que a obra apresenta um acento meatalínguístico. Além disso, a sensibilidade dos leitores à repetição também pode variar.

Ao querer se constituir um *corpus* da intertextualidade explícita não tardará que se procure um código, uma lei. As direções que se pode tomar são diversas, o foco dos estudos pode variar consideravelmente, o que não se pode esquecer é do que seria a essência da intertextualidade para o poeticista, o que para Jenny se caracteriza por um trabalho de assimilação e de transformação, não necessariamente ‘angustiante’. Para o autor, o olhar intertextual é um olhar crítico, e as obras literárias nunca são simples memórias, pois reescrevem suas lembranças.

Em relação ao termo forjado por Julia Kristeva, Jenny afirma que este chegou aos seus dias ‘banalizado’, e que a missão do estudioso da intertextualidade é torná-lo tão pleno de sentido quanto possível. E se posiciona contrário ao que pensa Julia Kristeva e os primeiros teóricos da intertextualidade, afirmando que a relação desta com a crítica de fontes não necessariamente deixa de ocorrer.

[...] a intertextualidade tomada em sentido estrito não deixa de se prender com a crítica das fontes: a intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que détem o comando do sentido. O que ameaça, como é bem de ver, tornar imprecisa esta definição, é a determinação da noção de texto e a posição que se adoptar face aos seus empregos metafóricos. (JENNY, op. cit., p. 14)

Contrapondo as formas moderna e antiga de se conceber a intertextualidade, ou a Crítica formal e a Crítica idealista, o autor destaca que a primeira a vê como essencialmente ligada à poeticidade e à evolução literária, e que a segunda só a concebida enquanto influências

e fontes – metáforas aquáticas e fluidas. A crítica formal procura descobrir textos, e utiliza metáforas críticas. Nesse caso, “a obra escapa à fluidez impalpável para se tornar textura, imbricação, trama.” (JENNY, op. cit., p. 11). A esse respeito, acrescenta, ainda, Laurent Jenny:

O que explica talvez a lentidão da poética moderna em se sensibilizar à intertextualidade, é um defeito de juventude: a observação da imanência. É que a poética teve que lutar com igual vigor contra uma tradição clássica e uma tendência moderna, que acabavam ambas por obliterar a obra, quer ao pretender explicar o texto pela pesquisa erudita da biografia do autor, quer ao empilhar as leituras críticas emprestadas a disciplinas não directamente literárias (história, sociologia, psicanálise, etc.). Ao mesmo tempo, a poética fechou-se numa concepção estreita da imanência e recusou o interesse pelo além-texto, pela articulação do texto com a obra. (...) Hoje, a sede de exploração das estruturas imanentes está mais saciada. (JENNY, op. cit., p. 11-12)

Jenny crê que a noção de intertextualidade é por vezes problemática, sendo muito delicado estabelecer a partir de que altura se pode falar de presença de um texto em outro, em termos de intertextualidade. E coloca a questão que ele mesmo responde: citação plágio e reminiscência deverão ter o mesmo tratamento? Segundo o autor, sua proposta é “falar de intertextualidade tão só desde que se possa encontrar num texto elementos anteriormente estruturados [...] para além do lexema [...], seja qual for o seu nível de estruturação.” (JENNY, op. cit., p. 14). Assim, a alusão, por exemplo, é tratada como intertextualidade fraca. Ainda uma outra questão que se coloca o autor diz respeito ao gênero: um texto poderia entrar em uma relação intertextual com um gênero? Sendo o gênero uma espécie de arquitecónio, constitui, segundo Jenny, uma estrutura textual, por mais abstrato que seja, e estão sempre presentes no espírito tanto de quem escreve quanto de quem lê. Os Gêneros constituem-se em sistemas modalizantes e portadores de conteúdo, logo, a relação é possível, pois “assim que o código perde o seu carácter infinitamente aberto, se enclausura num sistema estrutural – como acontece com os gêneros cujas formas deixaram de se renovar –, o código torna-se então estruturalmente equivalente a um texto.” (JENNY, op. cit. p. 17-18)

Para Laurent Jenny, o que caracteriza a intertextualidade é, em suma,

[...] a introdução de novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto. Cada referência intertextual é o lugar duma alternativa: ou prosseguir a leitura, vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro [...] ou então voltar ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual [...] É em simultâneo que estes dois processos operam na leitura – e na palavra – intertextual, semeando o texto de bifurcações que lhe abrem, aos poucos, o espaço semântico.

Seja quais forem os textos assimilados, o estatuto do discurso intertextual é assim comparável ao duma super-palavra, na medida em que os constituintes deste discurso já não são palavras, mas sim coisas já ditas, já organizadas, fragmentos textuais. A intertextualidade fala uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes. [...] Basta uma alusão para introduzir no texto centralizador um sentido, uma representação, uma história, um conjunto ideológico, sem ser preciso falá-los. O texto de origem lá está, virtualmente presente, portador de todo o seu sentido, sem que seja necessário enunciá-lo. [...] Isso confere à intertextualidade uma riqueza, uma densidade excepcionais. Mas, em contrapartida, é preciso que o texto ‘citado’ admita a renúncia à sua transitividade: ele já não fala, é falado. Deixa de denotar para conotar. Já não significa por conta própria, passa ao estatuto de material. (JENNY, op. cit., p 21-22)

Depois de solucionada a questão ‘definição’, com resultado que julgamos bastante satisfatório, o autor se volta para outras questões, mais formais, digamos, o que nos interessa destacar. A primeira dessas questões a que se dedica Jenny, diz respeito ao que ele denomina “problemas de enquadramento”, o que preferimos chamar de “formas de enquadramento”, visto que não se constituem, de fato, em problema, acreditamos.

De acordo com o autor, “o problema da intertextualidade é fazer caber vários textos num só, sem que se destruam mutuamente, e sem que o intertexto [...] se estilhaça como totalidade estruturada” (JENNY, op. cit. p. 23). Afirma ainda que, dependendo da época e dos projetos, isso se resolve com maior ou menor sucesso, já que essas exigências de enquadramento se fazem segundo determinados critérios, ou fatores, impondo-se esta ou aquela forma, respeitando-se integralmente os diversos textos ou, em caso extremo, efetuando-se a sua quase-desintegração no espaço do livro. Ressalva o autor que, à medida que a noção moderna de texto se distende, as exigências afrouxam. Diríamos que hoje isso não é mais um problema, e que inclusive é desejável esse estilhaçamento.

Segundo a tipologia do autor, as formas de enquadramento seriam quatro: os *anagramas*, que consistiria em uma dispersão no espaço do texto dos fonemas de uma ou mais palavras, que se evidenciariam à atenção do leitor perspicaz por uma redundância particular; o *enquadramento narrativo tradicional*, que é o caso mais comum da construção intertextual, em que a multiplicidade dos discursos se aloja numa moldura narrativa tradicional; a *alteração da moldura narrativa pela intertextualidade*, onde a moldura narrativa torna-se pré-texto, no qual se enxertam toda a espécie de discursos parasitas, sem que a coesão do texto desapareça. O texto é percorrido por redes semânticas, articulando-se o discurso sobre os ‘escombros’ da narrativa; e, por fim, *Intertextualidade e desintegração do narrativo*, em que a intertextualidade é levada às últimas conseqüências, arrastando “não só a desintegração do narrativo como também a do discurso. A narrativa esvai-se, a sintaxe explode, o próprio

significante abre brechas, a partir do momento em que a montagem dos textos deixa de se reger por um desejo de salvaguardar, a todo preço, um sentido monológico e uma unidade estética.” (JENNY, op. cit., p.28). De qualquer forma, o discurso conserva sua unidade.

A próxima questão que Laurent Jenny se propõe responder trata da assimilação por um texto de enunciados pré-existentes. Interessa ao autor como isso se opera e qual a relação desses enunciados com o seu estado primeiro. Afinal, como seus contemporâneos, opta por uma concepção da intertextualidade como “a irrupção transcendente dum texto noutro”. Trata-se de uma concepção de intertextualidade como transformação.

Buscando uma aproximação concreta, que levasse em conta a materialidade do objeto-texto, e tendo em vista que as transformações intertextuais comportam sempre uma modificação de conteúdo, Laurent Jenny afirma que “qualquer enunciado – e mesmo qualquer significante –, tomado num processo intertextual, sofre três espécies de tratamento, que têm por finalidade normalizá-lo, assegurar a sua inserção num novo conjunto textual.” (JENNY, op. cit., p.31). São elas: a *Verbalização*, caso em que a substância significante do texto deve ser uniformemente verbal ou verbalizada, mesmo se esta recuperar um sistema significante de tipo figurativo, pictórico, por exemplo, em que é preciso buscar o que é comum aos dois discursos nessa relação icônica; a *Linearização*, onde “o significante verbal, mercê das suas determinações espaciais, só se desvenda progressivamente, até mesmo laboriosamente, constituindo a significação a pouco e pouco, e de modo cumulativo.” (JENNY, op. cit., p.33); o *Engaste*, que trata da harmonia e da unidade entre forma e conteúdo, o qual se faz ou pela sintaxe, ligando o fragmento recuperado ao seu novo contexto; ou, sem preocupação com a sintaxe. Jenny salienta que “a isotopia é tanto mais necessária ao engaste quanto os textos enxertados são apenas fragmentos, tantas vezes de sentido autônomo.” (JENNY, op. cit., p. 34)

Por isso, o trabalho intertextual vai multiplicar as ligações destinadas a integrar o aproveitamento em vários níveis simultaneamente, ou, num movimento inverso, os fragmentos intertextuais vão jogar com a sua ambigüidade, e vão lançar para o contexto um feixe de virtualidades combinatórias. Em qualquer dos casos, o fragmento intertextual tem tendência para se comportar não como uma narrativa no seio doutra narrativa, mas como uma palavra poética na sua relação com o contexto, com tudo o que isso significa de variações estilísticas, de incontrollável, de inadequação. (JENNY, op. cit., p. 34-35)

Essa montagem pode se dar a partir de três tipos de relação semântica. As duas primeiras são a *isotopia metonímica*, que utiliza um fragmento textual que permite prosseguir com o fio da narração; e a *isotopia metafórica*, em que um fragmento textual é utilizado por analogia semântica com o contexto. Segundo o autor “é freqüente este tipo de engaste tomar uma tonalidade metalingüística, uma vez que estas analogias derivam muitas vezes duma reflexão mais ou menos consciente do autor sobre a sua própria produção. Servem para esclarecer o sentido duma passagem, para a enriquecer com um jogo de recordações associativas, para indicar pela voz de outrem uma direcção de leitura.” (JENNY, op. cit., p. 36). Além disso, os dois tipos de isotopia podem combinar-se. Já a terceira forma de engaste é a *montagem não-isotópica*, em que o fragmento textual está inserido em um contexto com o qual não mantém, a princípio, nenhuma relação semântica: “numa tal construção, os materiais textuais cedem a uma espécie de atracção recíproca, que assegura uma coerência cada vez mais forte ao complexo semântico constituído pelo romance.” (JENNY, op. cit., p. 37. E, mesmo na ausência de laços sintáticos, instaura-se, nas palavras do autor, uma ‘significação selvagem’.

Porém, os fragmentos intertextuais também estão sujeitos a modificações imanentes. Jenny acredita que as figuras de retórica podem auxiliar o estudioso da intertextualidade na classificação dos tipos de alteração sofrida pelo texto no decorrer do processo intertextual, e cita as principais dentre elas, descrevendo seu trabalho. Começando pela *Paronomásia*, a qual permite uma alteração do texto original, conservando suas sonoridades, apesar de modificar sua grafia, proporcionando ao texto um sentido novo; a *Elipse*, que é a repetição truncada dum texto ou dum arquitexto; a *Amplificação*, que transforma um texto original por desenvolvimento das suas virtualidades semânticas; a *Hipérbole*; que consiste na transformação de um texto por superlativação de sua qualificação; e, finalmente, as *Interversões*, que podem ser: da situação enunciativa, em que, mantendo-se estável o teor do discurso, muda o alocutório; de qualificação, onde as personagens da narrativa original são aproveitadas, mas qualificadas antiteticamente; da situação dramática; em que o esquema das ações da narrativa recuperada é modificado, por transformação negativa ou passiva; e dos valores simbólicos, que retoma os símbolos elaborados por um texto com significações opostas no novo contexto. Por fim, encerrando o elenco das figuras da intertextualidade está o que o autor denomina *Mudança de nível de sentido*, em que um esquema semântico é retomado no contexto num novo nível de sentido.

Laurent Jenny conclui seu estudo tratando das *Ideologias intertextuais*, que podem ser em número de três.³ A primeira, a intertextualidade como desvio cultural: reescrever para subverter, ultrapassar ou obliterar. A pura repetição não existe, o trabalho intertextual exerce uma função crítica sobre a forma. De acordo com Jenny, “sendo o esquecimento a neutralização dum discurso impossível, mais vale trocar-lhe os pólos ideológicos. Ou então reificá-los, torná-lo objecto de metalinguagem. Abre-se então o campo dum palavra nova, nascida das brechas do velho discurso, e solidária daquele.”(JENNY, op. cit., p.44-45). A segunda forma é a da intertextualidade como reativação do sentido: “trata-se de não deixar o sentido em sossego – de evitar o triunfo do ‘cliché’ por um trabalho de transformação.” (JENNY, op. cit., p.45). Por fim, a terceira forma, que é a da intertextualidade como espelho dos sujeitos, em que tanto o sujeito da enunciação quanto o sujeito do enunciado “partilham um destino comum, na medida em que a consciência literária contemporânea os concebe ambos como repletos de ficções.” (JENNY, op. cit., p. 47).

Já não se acredita no sujeito que se pretendia matéria do livro; a partir de agora inverte-se a questão: são os livros a matéria do sujeito, sujeito escrevente ou sujeito escrito. Em consequência, não haverá ‘odisséia sem travessia da escrita’. A verdade literária, como a verdade histórica, só pode constituir-se na multiplicidade dos textos e das escritas – na intertextualidade. [...] Contituir o acontecimento é justapor todas as formas possíveis, exaperar-se até ao catálogo. A partir do momento em que se perde o segredo da adequação entre um sujeito e a sua linguagem, só a intertextualidade vai permitir o reencontro dum verdade compósita. Mas forçoso é constatar que este uso da intertextualidade permanece profundamente ‘intransitivo’: obrigado a reformular incessantemente para se definir, o discurso está obsecado pelo jogo de significância ou pela constituição do sujeito, o que vem a dar no mesmo. A forma torna-se ao mesmo tempo sábia e narcisista. Infatigavelmente, continua sendo o seu próprio objecto, a pretexto de que o seu jogo tudo engendra (JENNY, op. cit., p. 47-48)

Deixando de ser apenas citação da Grande Biblioteca, afirma Laurent Jenny que a intertextualidade se torna estratégia de mistura, estendendo-se para fora do livro, a todo discurso social, constituindo-se em técnica de destruição do discurso ‘morto’ dos *mass media* e da publicidade, por exemplo, fazendo nascer uma nova palavra, liberta do totalitarismo desses meios. “É necessário fazer delirar os códigos – já não os sujeitos -, e qualquer coisa se rasgará, se libertará: palavras sob as palavras, obsessões pessoais.” (JENNY, op. cit., p. 49). A

³ A estas três posturas ideológicas Tiphaine Samoyaul acrescenta uma quarta – a *transmissão*, que é a manifestação da sobrevida possível concedida à intertextualidade, a partir da troca das formas, das linguagens e dos lugares do saber. (SAMOYAULT, op. cit., p.98)

intertextualidade nunca é anódina. Segundo o autor, “seja qual for, o seu suporte ideológico confesso, o uso intertextual dos discursos corresponde sempre a uma vocação crítica, lúdica e exploradora.” (JENNY, op. cit., p 49)

1.4 - Antoine Compagnon

O ano de 1979 parece ter sido especialmente importante e profícuo para os estudos de Intertextualidade. É nesse ano que vêm à luz os estudos de importantes autores, os quais se propuseram empreender uma investigação intensa e aprofundada da noção, ao mesmo tempo ruptura com os antigos estudos de fontes e influências; ao mesmo tempo superação dos problemas que se fizeram notar nos estudos dos anos 60. Além de Laurent Jenny, um outro autor surge nesse ano com um importante trabalho; trata-se de Antoine Compagnon, e a obra, *O trabalho da citação*. Nessa obra, o autor não se lança a um estudo das outras relações de copresença entre textos, mas a um estudo sistemático sobre a prática intertextual dominante, posto que para ele intertextualidade é citação ou, pelo menos, sua forma de maior relevância, a que domina e engloba as outras.

Para Compagnon, escrever é sempre reescrever, e não difere de citar. A citação, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita. “Ler ou escrever é realizar um ato de citação. A citação representa a prática primeira do texto, o fundamento da leitura e da escrita.” (COMPAGNON, 2007, p. 41)

A citação, para o autor, se caracteriza por um sinal claro da presença de um texto em outro, geralmente através de aspas, por uma indicação explícita de sua origem ou pelo menos de seu autor, e por uma integração do texto estrangeiro na continuidade ou pelo menos na lógica do texto que ele cita. O texto citado está literalmente presente e não aludido, evocado. A citação “põe em circulação um objeto, e esse objeto tem um valor.” (COMPAGNON, op. cit., p.15). Comoção total, encantamento do leitor, é o tropeço, o que faz com que o leitor se interrompa diante de uma determinada frase e não de outra, a citação solicita, arrebatada. É quando, então, a *excitação* intervém; indo em busca, no texto, do ‘alicerce da solicitação’

A solicitação se ocupa do meu desejo, e o objeto assinalado que eu expulso do texto a fim de conservá-lo como memória de uma paixão. [...] (COMPAGNON, op.cit., p. 25) A citação trabalha o texto, o texto trabalha a citação. Aqui surge o sentido (COMPAGNON, op.cit., p. 46). O todo da citação se faz no olhar. É um

resgão, uma fresta por onde investigar, onde encontrar, sustentar o olhar daquele que fala e talvez fazer-lhe baixar os olhos. (COMPAGNON, op.cit., p. 82)

Compagnon se ocupa, também, nesse estudo, da importancia da perigrafia em uma obra literária. A perigrafia é a zona intermediaria entre o fora do texto e o texto, e consiste de elementos tais como o *título*, a *bibliografia*, a *epígrafe*, os *prefácios*, os *rodapés*, *fotografias*, *imagens* e *diagramas*. Em relação ao *título*, para o qual muitas vezes o leitor não dá a devida importância, podemos afirmar que é elemento de grande representatividade, é a porta de entrada do livro e tem valor de signo icônico e ambivalente: ele denota e tem um sentido. É de se observar que muitos títulos, aliás, são citações. Porém, o título intitula menos o texto que titula o autor “o nome do autor e o título na capa do livro, procuram antes situar este último no espaço social da leitura, colocá-lo corretamente numa tipologia dos leitores.” (COMPAGNON, op. cit., p.111).

Quanto à *bibliografia*, Compagnon afirma que esta é que informa o leitor, além de despertar o seu desejo, pois se configura em reminiscência, necessária para que nos reconheçamos, para que tenhamos a certeza de estarmos em território conhecido, sendo a promessa de um reencontro que faz com que o leitor entre por completo no livro, como em sua casa, “a fim de confirmar a intuição de uma intimidade.” (COMPAGNON, op. cit., p. 113). Quando o autor é desconhecido do leitor e o título agrada, é a bibliografia que faz com que ele encontre seu lugar junto ao autor: pela afinidade de leituras, garantia de que pertencem ao mesmo mundo. Já a *epígrafe*, pode-se dizer que é a citação por excelência, a quintessência da citação, a que está gravada na pedra para a eternidade, uma rampa, ou trampolim, nas palavras de Compagnon, que a denomina também “posto avançado”. Elemento dos mais importantes, traz com ela uma gama considerável de informação e, por que não, de jogo. Decisiva e solene é a sua tarefa; sua função principal: a de tatuagem. Afirma o autor:

[...] na borda do livro, a epígrafe é um sinal de valor complexo. É um símbolo (relação do texto com um outro texto, relação lógica, homológica), um índice (relação do texto com um autor antigo, que desempenha o papel de protetor, é a figura do doador, no canto do quadro). Mas ela é, sobretudo, um ícone, no sentido de uma entrada privilegiada na enunciação [...] Porém, mais ainda, ela é uma insígnia ou uma decoração ostensiva no peito do autor. [...] O autor mostra as cartas. Sozinha no meio da página, a epígrafe representa o livro – apresenta-se como seu senso ou seu contrasenso -, infere-o, resume-o. Mas antes de tudo ela é um grito, uma palavra inicial, um limpar de garganta antes de começar realmente a falar, um prelúdio ou uma confissão de fé. (COMPAGNON, op. cit., p. 120-121)

Um outro elemento da periferia do texto são as *notas de rodapé*, “fosso que reduplica e acentua a fronteira ao pé da muralha que a todo instante trazem à lembrança aquilo sobre o que o texto se apóia” (COMPAGNON, op. cit., p. 124). Pequeno corpo em caixa baixa, as notas de rodapé estabelecem vários níveis de linguagem, constatando a hierarquia entre os sujeitos da enunciação. Atuam como “peças de defesa” e têm, também, papel estético, livrando o texto de suas sobrecargas. Consistem em referências eruditas, acertos de conta, demarcações sutis, denegações acessórias, recuos encobertos.

Relação entre o autor e o texto, o *prefácio*, precedendo a obra, em geral traz uma explicação do autor a propósito de seus objetivos, do fim a que se propõe e outros dados que ele julga relevantes sobre sua obra ou, no caso de o prefácio não ser escrito pelo próprio autor da obra, pode ser, também, além de uma explicação sobre ela, o elogio do autor, ou uma crítica ao texto que se vai adentrar. Mais que a conclusão, o prefácio é um acabamento da escrita. É a “última palavra e a seguinte” e se dirige a um leitor modelo.

Em síntese, “o texto clássico, circundado por uma perigrafia, demarcado por ícones, é o mapeamento, o recorte, a representação fina e detalhada de um lugar ou de um terreno escolhido.” (COMPAGNON, op. cit., p. 162).

Antoine Compagnon é contemporâneo de Gerard Genette, ocupam-se de questões semelhantes em um mesmo época, sendo que o primeiro, estudando as relações de inclusão entre um texto e outro na ocorrência da citação, e o segundo, as relações de derivação. Segundo Sophie Rabau, talvez seja por essa divisão de estudos, que foram importantes para a noção, que o termo intertextualidade é aquele habitualmente empregado, contrariamente ao uso que propõe Genette, em uma poética das relações de copresença e de hipertextualidade (RABAU, op. cit., p. 17). O certo é que esse período é de efervescência no campo dos estudos intertextuais, que se constituíram a partir das reflexões anteriores, bem como a partir daquela de seus contemporâneos.

1.5 - Gérard Genette

Em 1982, Gérard Genette, teórico francês, publica *Palimpsestes*, obra que traz a sua proposta, a sistematização de seu método para o estudo das relações que se estabelecem entre

textos, resultado de suas reflexões sobre o tema. Sophie Rabau afirma que o movimento que se observa em Laurent Jenny vai se precisar e se sistematizar a partir do ponto de vista de Genette, exposto nessa obra, em que a noção de intertextualidade toma um sentido mais restrito e o autor a situa entre as práticas que ele denomina transtextuais. A intertextualidade para Genette se restringe, então, às relações de copresença ou de inclusão entre dois textos, sendo que seu estudo privilegia as práticas hipertextuais, as quais ele descreve minuciosamente. Destaque-se que, para o autor, hipertextualidade, nesse caso não remete ao termo relacionado à informática.

Gérard Genette, à época, não obteve uma grande adesão à sua proposta, embora tenha tido o valor de seu trabalho reconhecido. Tiphaine Samoyault aponta a obra do teórico francês como decisiva para a migração da noção das concepções extensivas do conceito à sua percepção restrita, e “acusa” *Palimpsestes* de semear confusão em torno do termo, o que não deixa de ser verdadeiro, pois o desloca definitivamente da lingüística para a poética. Porém, ao mesmo tempo, destaca que o autor

produz um trabalho decisivo para a compreensão e a descrição da noção, inscrevendo-a numa tipologia geral de todas as relações que os textos entretêm com outros textos. A partir dessa obra os usuários da intertextualidade não podem mais utilizar impunemente o termo: devem escolher entre sua extensão generalizante (Bakhtin) e essencialmente dialógica ou sua formalização teórica, visando atualizar práticas (Genette). (SAMOYAULT, op. cit., p. 28)

Talvez por isso continuou-se a utilizar o termo *dialogismo* para designar a prática nos moldes “generalizantes”, e *intertextualidade* para a prática nos moldes mais restritos. Afirma a autora que, “limitando a definição de intertextualidade, Genette permite, enfim, resolver suas ambigüidades” (SAMOYAULT, op. cit., p.30), embora destaque que poderíamos fazer objeções, já que limitando-a ele reduz também seu alcance crítico. A autora destaca também, o esforço terminológico e o rigor descritivo de Genette, e conclui que “se o discurso teórico continua geralmente chamando intertextualidade todas as manifestações de co-presença e de derivação distinguidas por Genette [...], é preciso, entretanto, sublinhar os méritos dessa divisão [que] permite em primeiro lugar esclarecer relações entre um texto presente e um texto ausente, entre o atual e o virtual.” (SAMOYAULT, op. cit., p. 32)

Os estudos de Genette marcam o seu distanciamento com as correntes mais radicalmente estruturalistas sem, no entanto, aproximá-lo das correntes de inclinação sociológica - inspiradas pelo marxismo, ou da psicanálise. Sua noção é antes de tudo

operacional, mais que ideológica, e ele conserva apenas as categorias que vão lhe permitir estabelecer uma poética cujo objeto é a *transtextualidade*, ou transcendência textual do texto, a qual Genette define como tudo aquilo que coloca em relação manifesta ou secreta com outros textos. A transtextualidade vai além e inclui a arquitekstualidade⁴ e outros tipos de relações transtextuais.

Genette começa a tratar das relações transtextuais destacando (ou insinuando) que as conclusões as quais ele chega não são definitivas: “Il me semble, aujourd’hui (13 octobre 1981), percevoir cinq types de relations transtextuales” (GENETTE, 1992, p.8), e aponta quais são esses tipos de relação.

A primeira delas é a Intertextualidade (como assim chamou Kristeva) que é a relação de co-presença entre dois ou vários textos, pela presença efetiva de um texto no interior de um outro, sob forma de: a) *citação* – a forma mais explícita e também a mais literária, a qual se faz acompanhar de aspas, com ou sem referência precisa; b) *plágio* - forma menos explícita e menos canônica, empréstimo não declarado, mas ainda literal; c) *alusão* – forma menos explícita e menos literal, enunciado em que a plena compreensão supõe a percepção de uma relação entre esse enunciado e um outro, o qual remete necessariamente a esta ou aquela de suas inflexões, de outra forma não perceptíveis.

Em seguida, a segunda dessas relações, a Paratextualidade, a qual consiste em uma relação geralmente menos explícita e mais distante que, tendo em vista a totalidade da obra, o texto propriamente dito estabelece com elementos como: título, subtítulos, prefácio, posfácio, notas, epígrafes, ilustrações e outros tipos de sinais acessórios. O leitor, quanto mais especializado for, maior atenção dará ao paratexto, sendo mesmo impossível para ele não considerá-lo.

A Metatextualidade é a terceira forma de relação. Trata-se de uma relação de ‘comentário’ que liga um texto a outro, do qual ele fala sem necessariamente citá-lo, ou mesmo sem nomeá-lo, caso mais raro.

Nesse ponto, Gerard Genette “pula” a quarta forma e apresenta a quinta, pois é a forma a qual ele vai dedicar o seu estudo. Porém, preferimos inverter essa numeração. Portanto, para fins deste estudo, o quarto tipo de relação é a Arquitekstualidade, o mais abstrato e o mais

⁴ Architexte – texto de origem de todo discurso possível, sua origem e seu *milieu* de instauração (MARIN, apud GENETTE, op. cit., p. 8). Para Genette o termo corresponderia a *Hypotexte*.

implícito desses tipos. Trata-se de uma relação “muda”, que articula apenas uma menção paratextual (poesias, ensaios, etc).

Enfim, a Hipertextualidade, que compreende relações de *imitação* e relações de *transformação*. Para Genette a intertextualidade é mais “superficial” que a hipertextualidade, pois não implica em transformação ou estilização. A hipertextualidade se define por toda relação que une um texto B (hipertexto) a um texto anterior A (hipotexto), que vá além do comentário. Um texto “au second degré”, ou texto que deriva de um outro texto já existente. Ou, um *palimpseste*.⁵ O autor se detém sobretudo nesse tipo de relação, justamente porque há uma operação de transformação que, além disso, é de natureza crítica.

J'appelle donc hypertextualité tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais *transformation* tout court) ou par transformation indirecte: nous dirons *imitation*. (GENETTE, op. cit., p. 16)

Porém, Genette adverte que não devemos considerar esses cinco tipos de transtextualidade como categorias estanques, sem relação umas com as outras. Essas relações acontecem e são em grande número. Portanto, as relações podem ser de *transformação*, o que não deixa de ser tradução; ou de *imitação*, que consiste em imitar a maneira, a construção própria de um outro autor, ou de uma outra língua. Quanto ao regime (ou função) dessas relações, este pode ser, ou lúdico, ou satírico ou, ainda, sério.

Sobre a imitação, diz Genette:

Ce que j'ai dit une fois m'appartient, et ne peut me quitter que par une cession, volontaire ou non, dont la reconnaissance légale est une paire de guillemets. Ce que j'ai dit deux fois, ou plus, cesse de m'appartenir pour me caractériser, et peut me quitter par simple transfert d'imitation: em me répétant, je m'imité déjà, et l'on peut sur ce point m'imiter em me répétant. Ce que je dis deux fois n'est plus ma vérité, mais une vérité sur moi, qui appartient à tout le monde. (GENETTE, op. cit., 104)

Genette julga, no entanto, que o termo imitação, além de pouco técnico está carregado de conotação pejorativa, por isso propõe um novo termo: *mimetismo*, para designar todo traço pontual de imitação e *mimotexto*, todo texto imitativo, ou “agenciamento” de mimetismos. O Mimetismo é um exercício de tema que consiste em tomar um texto escrito em estilo familiar

⁵ Palimpsesto – (codex rescriptus) – pergaminho que recebeu a escrita mais de uma vez, com um texto sobreposto a outro, que foi apagado, mas deixando entrever fragmentos de sua escritura.

para traduzi-lo em um estilo “estrangeiro”. Um bom imitador é capaz de praticar o estilo de seu modelo.

Entre transformação e imitação há uma diferença de ordem estrutural: o parodista ou o *travestisseur* selecionam um texto e o transformam segundo tal necessidade formal ou tal intenção semântica, ou o transpõem uniforme e mecanicamente em um outro estilo. O *pasticheur* escolhe um estilo e este estilo lhe dita seu texto. O parodista e o *travestisseur* tratam essencialmente de um texto e acessoriamente de um estilo; o imitador trata essencialmente de um estilo e acessoriamente de um texto. Teremos *pastiche*, ou *charge*, ou *forgerie* quando um texto manifesta, ao mesmo tempo em que efetua, a imitação de um estilo. Estilo nesse caso seria um “à maneira de”. Genette afirma não ser possível imitar diretamente um texto, apenas indiretamente, praticando seu estilo em um outro texto.

É no cruzamento *relação X regime* que podemos verificar a existência de seis tipos de relações (ou tipos de texto) hipertextuais:

régime rélation	ludique	satirique	sérieux
Transformation	PARODIE	TRAVESTISSEMENT	TRANSPOSITION
Imitation	PASTICHE	CHARGE	FORGERIE

A paródia é uma transformação lúdica. O termo ainda hoje é causa de controvérsias que têm origem, provavelmente, já nos primórdios de seu emprego, pelo que se tem conhecimento, na *Poética* de Aristóteles. Genette fala dessa origem e da etimologia da palavra

Aristote, qui définit la poésie comme une représentation en vers d’actions humaines, oppose immédiatement deux types d’actions, distingués par leur niveau de dignité morale et/ou sociale: haute et basse, et deux modes de représentation, narrative et dramatique. La croisée de ces deux oppositions determine une grille à quatre termes qui constitue à proprement parler le système aristotélicien des genres poétiques: action haute en mode dramatique, la tragédie; action haute en mode narratif, l’épopée; action basse en mode dramatique, la comédie; quant à l’action basse en mode narratif, elle n’est illustrée que par référence allusive à des oeuvres

plus ou moins directement désignées sous le terme de *parôdia*. (GENETTE, op. cit., p.20)

Informando que, como Aristóteles não desenvolveu essa parte, ou que seu desenvolvimento se perdeu, e que os textos que ele cita como exemplo tampouco chegaram a nossos dias, diz o autor que só nos restam hipóteses sobre a constituição daquilo que seria, em princípio e em estrutura, o quarto modo da *Poétique* de Aristóteles. O que sabemos é que *ode* significa “canto”; e *para* significa “ao longo de”, “ao lado de”. Então, paródia seria “cantar falso”, *en contrechant*, ou em um outro tom, seria deformar a fim de adaptar uma melodia. A paródia nasce da rapsódia, das pequenas modificações que o rapsodo impõe ao canto, modificações que não atingiam o texto propriamente dito. De maneira mais ampla, e agora tratando do texto, aquele que recita pode alterar, inclusive, a significação, ou pode impor alterações estilísticas ao texto. Essa última está bem próxima do que se conhece hoje por paródia, prática transtextual. Genette concebe três formas de paródia:

Dans le premier [cas] le ‘parodiste’ détourne un texte de son objet en le modifiant juste autant qu’il est nécessaire; dans le second, il le transpose intégralement dans un autre style en laissant son objet aussi intact que le permet cette transformation stylistique; dans le troisième il lui emprunte son style pour composer dans ce style un autre texte, traitant une autre objet, de préférence antithétique. (GENETTE, op. cit., p. 22-23)

O termo grego *parôdia* e o termo latino *parodia*, segundo Genette, cobrem etimologicamente os dois primeiros tipos, com maior sucesso no primeiro caso, mas cobrem empiricamente também o terceiro tipo. O autor diz ainda que a língua francesa herda essa confusão e a desordem que os séculos trarão.

La forme la plus rigoureuse de la parodie, ou *parodie minimale*, consiste donc a reprendre littéralement un texte connu pour lui donner une signification nouvelle, en jouant au besoin et si possible sur les mots [...] La parodie la plus élégante, parce que la plus économique n’est donc rien d’autre qu’une citation détournée de son sens, ou simplement de son contexte. (GENETTE, op. cit., p. 28)

No que tange ao Pastiche (imitação lúdica), podemos dizer que se trata de uma espécie de paródia. Imitação estilística com função crítica ou ridicularizante, acaba por designar a imitação estilística, a qual, satírica ou não, pressupõe a consciência desse estilo. Mas o pastiche pode ir além do estilo e imitar o “conteúdo”, a temática do modelo que imita. O que distingue o pastiche da paródia, funcionalmente, é que a paródia comporta conotação de sátira

e de ironia, e o pastiche aparece, por contraste, como um termo mais neutro e mais técnico. Genette propõe *paródia* para a mudança do texto com transformação mínima; *travestissement* (disfarce) para a transformação estilística com função degradante; *charge* para o pastiche satírico; *pastiche* para a imitação de um estilo sem função satírica. E adota o termo geral *transformação* para paródia e travestissement e o termo geral de *imitação* para pastiche e charge. Mas não é particularmente otimista.

En proposant cette reforme taxionomique et terminologique, je ne nourris guère d'illusions sur le sort qui l'attend: comme l'expérience l'a maintes fois démontré, si rien n'est plus facile que d'introduire dans l'usage un néologisme, rien n'est plus difficile que d'en extirper un terme ou une acception reçus, une habitude prise. Je ne prétends donc pas censurer l'abus du mot *parodie* (...) mais seulement le signaler et, faute de pouvoir effectivement amender ce canton du lexique, fournir au moins à ses usagers un instrument de controle et de mise au point qui leur permette, en cas de besoin, de déterminer assez vite à quoi ils pensent (éventuellement) lorsqu'ils prononcent (à tout hasard) le mot *parodie*. (GENETTE, op. cit., p. 41)

Gérard Genette, a propósito de estilo individual, afirma que este é uma singularidade da escritura. E cita Flaubert, quando este diz que o estilo é uma maneira absoluta de ver as coisas. (GENETTE, op. cit., p.141)

Já o Travestissement burlesque (transformação satírica), modifica o estilo sem modificar o conteúdo. Trata-se de disfarce, exercício de versão. O travestissement recria um texto nobre conservando sua ação (conteúdo fundamental e movimento), com os nomes e características de origem, mas impondo a ele uma outra elocução, um outro estilo ou, escritura. Genette considera essa forma, mais do que um “divertimento”, um exercício de tradução e uma atualização transitória que deve ser constantemente reatualizada. É uma forma de certa maneira datada historicamente, que atingiu seu auge no séc XVII. Mais que um gênero, um modo talvez.

Quanto à Charge (imitação satírica), tem como função dominante a ridicularização, a charge se caracteriza, nos casos mais evidentes, pelo exagero, pela passagem ao absurdo. A distinção propriamente textual entre pastiche e charge em alguns casos é bastante aleatória ou subjetiva.

A forma mais complexa e mais importante dentre as práticas hipertextuais é a Transposição (transformação séria). Diz o autor que se as outras formas, como o pastiche, a charge e a imitação não podem ser longas, sob pena de perderem a adesão do leitor, a transposição pode ser exercida sobre textos longos e até de grandes dimensões como Fausto

ou Ulisses, por exemplo. Nesses textos, por vezes seu caráter hipertextual fica camuflado, por conta de sua amplitude textual e sua ambição estética e/ou ideológica. Essa produtividade está, também, ligada à diversidade de procedimentos transformacionais de que ela se serve. (GENETTE, op. cit., p. 292)

Genette não propõe exatamente uma tipologia para as formas de transposição, mas sim faz um inventário minucioso do que poderiam ser essas formas, a partir das características que as distinguem. São os principais procedimentos que, além disso, podem se combinar, sendo mesmo desejável que isso aconteça, embora pelas características da obra uma forma geralmente se sobressaia. Ressalta que com poucas exceções todas as transposições singulares circulam entre as várias possibilidades e formas de transposição. O teórico francês distingue duas categorias fundamentais de transposição: *as transposições em princípio e em intenção puramente formais*; e *as transposições aberta e deliberadamente temáticas*. Embora algumas categorias da primeira (formais) façam fronteira com as segundas (temáticas). Fronteiras tênues, o que é particularmente interessante.

A Tradução é a forma mais evidente e disseminada de transposição. Consiste em transpor um texto de uma língua a outra. E toda uma grande discussão, além de grandes estudos, sobretudo de um tempo para cá, são feitos destacando o papel da tradução, não como mera passagem de uma língua a outra, mas como recriação literária. A Prosificação, tornar prosa outro tipo de texto, é forma de uso mais corrente que a versificação. O leitor médio em geral, se puder escolher, prefere a prosa. Quanto à Transmetrização, trata-se da transposição de um metro a outro, a qual é importante elemento do travestissement burlesque, por exemplo. Uma transmetrização supõe um aumento ou uma diminuição. Já a Transtilização é a reescritura estilística, transposição em que a única função é uma mudança, uma troca de estilo: um estilo “à maneira de”, por exemplo.

A respeito das Transformações quantitativas, - a priori, formal e não temática – Genette diz que podem ser de dois tipos: redução e aumento, sendo que há vários tipos de redução e de aumento. O autor acredita que nenhuma delas seja puramente quantitativa, já que os procedimentos implicam em alteração, em transformação, dando origem a um produto novo. Salienta, também, que não está falando de simples mudança nas dimensões de um texto, mas de operações mais complexas e diversas e que acabam sendo denominadas aumento ou diminuição, apenas por seu efeito global, o que não deveria acontecer, pois o que se deve

considerar são justamente as modificações que afetam, além de suas proporções, sua estrutura e seu teor.

As transformações quantitativas de diminuição são: a *Excisão*, que é o mais simples dos procedimentos redutores, mas o mais drástico no que diz respeito às alterações estruturais e à sua significação. Consiste em simplesmente suprimir sem nenhuma outra forma de intervenção. Não acarreta obrigatoriamente uma diminuição de valor, posto que muitos textos podem eventualmente se beneficiar dessa amputação do ‘supérfluo’. É uma prática editorial bastante utilizada, sobretudo nas edições dos clássicos para o público infantil ou juvenil. Mas a excisão também pode ser feita por retiradas múltiplas e disseminadas de trechos ao longo da obra, como uma poda. Ainda uma outra forma de excisão é aquela feita pelo leitor, quando este ‘pula’ trechos, pois que “lire c’est (bien ou mal) *choisir*, et choisir c’est *laisser*. Toute oeuvre est plus ou moins amputée dès sa véritable naissance, c’est-à-dire dès sa première lecture.” (GENETTE, op. cit., p. 324). O próprio autor também pode fazer uma auto-excisão, o que constitui um caso particular.

Uma outra forma de redução é a *Expurgação*, feita geralmente com intenção moralizante, edificadora, trata-se de uma censura e pode ser feita por amputação maciça ou por poda dispersa, com o intuito de não chocar ou inquietar o leitor. Há a auto-expurgação também nesse caso. Quanto à *Concisão*, define-se pela abreviação de um texto sem suprimir partes temáticas que sejam significativas, mas reescrevendo-o em um estilo mais conciso, o que implica obviamente na produção de um novo texto, o qual, em casos extremos pode não conservar nenhuma linha do texto de origem. Quanto aos méritos (ou deméritos) dessa prática, podemos dizer que os deméritos provavelmente são maiores, pois privam o leitor daquilo que talvez faça a diferença, que é o estilo próprio do autor, que na grande maioria dos casos é fundamental para a significação da obra, que acaba descaracterizada. No caso da concisão, esta também pode ser feita pelo próprio autor.

De acordo com o autor, a excisão e a concisão têm em comum o fato de trabalharem diretamente sobre o hipotexto, impondo a ele um processo de redução do qual ele permanece trama e suporte constante, mesmo em casos de concisão mais extremos. (GENETTE, op. cit., p. 341). O que não é o caso do terceiro tipo de diminuição, que chamamos *Condensação*, pois esta se apóia no texto de origem de maneira apenas indireta, mediada por uma operação mental que não ocorre nas outras formas de diminuição. É uma espécie de síntese autônoma feita “de memória”, sobre a totalidade do texto a ser reduzido, em que são suprimidos detalhes

para que se conserve apenas a significação e o movimento do todo, sua essência. Genette destaca que os termos utilizados nos casos de redução frequentemente se confundem - *condensado, abreviado, resumido* ou mesmo *sumário*, mas que há nuances de significado entre eles. A mais frequente dessas formas é o resumo (e o termo mais utilizado também). As funções do resumo são, sobretudo, de ordem didática – extraliterárias e metaliterárias - e não dão origem a obras ou textos literários propriamente ditos, ou “de véritables oeuvres” nas palavras de Genette (op. cit., p. 344).

O *Digest* (sumário) seria a forma que, tanto quanto o resumo, deriva de um hipotexto do qual ele apresenta uma versão condensada, mas que, diferentemente do resumo, não é metatextual, pois que não fala desse hipotexto, e não o menciona, salvo no título, às vezes. Além disso, o *digest*, segundo Genette, não pretende descrever seu hipotexto, nem almeja estatuto literário.

Finalizando, dentre as formas de condensação literária, encontramos aquela que é provavelmente uma das mais interessantes, dada a sua riqueza: o *pseudo-résumé* ou resumo fictício, ou seja, um resumo simulado de um texto imaginário, nos moldes do que muito bem produziu Jorge Luis Borges. Genette afirma que o *pseudo-résumé* pertence à ordem das *forgeries*, pois tem por função, entre outras, de fazer crer a existência de um texto que de fato não existe. De qualquer forma, não se trata de um texto apócrifo, já que o suposto texto não foi realmente *produzido*, mas apenas *descrito*. Não se trata de uma imitação estilística. (GENETTE, op. cit., p. 359). O autor cita a obra *Discusión*, de Borges como paradigmática quando se trata dessa forma que mistura a análise e o comentário. Destaca ainda que é a partir da “História universal da infâmia” que Borges se dedica a essa prática que ele mesmo descreve como “el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificaci3n est3tica alguna vez) ajenas historias.”⁶. Genette assinala que o *pseudo-résumé* em Borges é uma prática transitória, embora tenha deixado uma marca indelével na totalidade de sua obra, sendo um traço de escritura que marca seu estilo. A este traço, o autor de *Palimpsestes* chama de *efeito de resumo* e atribui a Borges a fundação ou consolidação de um gênero, “hypertextuel à plusieurs égards: le pseudo-métatexte, ou critique imaginaire, ou s’investissent (entre autres) à la fois la réduction simulée, le pastiche d’un genre (la critique littéraire) et l’apocryphe médiatisé.” (GENETTE, op. cit., p.364)

⁶ BORGES, Jorge Luís. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974. Prólogo à edição de 1954, p. 291.

Quanto às formas de transformação quantitativa de aumento, temos a *Extensão*, que consiste no aumento por adição massiva, muito utilizada em textos para o teatro. A adição pode implicar também em uma *contaminação*, quando um hipotexto é adicionado a outro (misturando, alternando ou entrecruzando os hipotextos), criando por conseqüência um outro híbrido, mas onde são reconhecíveis as fronteiras entre eles, ou cada um deles. Uma ação acaba por amplificar a outra. Muitas obras nascem desse procedimento que pode tomar dois ou mais hipotextos, ou hipotexto e realidade. Já a *Expansão* é uma espécie de *dilatação estilística* – exploração, descrição ou introdução de figuras que expandem um texto mais conciso. A extensão e a expansão são as formas mais simples de aumento de um texto e dificilmente se apresentam em estado ‘puro’, mas “em colaboração”, o que dá origem a uma outra forma de aumento, a *Amplificação*. Também a redução e a amplificação frequentemente se apresentam no mesmo texto, e toda transformação que não se deixa reduzir a um desses dois procedimentos resulta em uma *Prática ambígua* (ou dupla) que poderia ser assim esquematizada: supressão + adição = substituição

Genette apresenta a Transmodalização como o último tipo de transposição puramente formal e a define como toda espécie de modificação acrescida ao modo de representação característica de um hipotexto. Seja uma alteração *de* modo ou *no* modo, mas não uma alteração de gênero. As transformações modais podem se apresentar de duas formas: a *Transmodalização intermodal*, que é a passagem de um modo a outro. Dramatização, no caso da passagem do narrativo ao dramático, ou narrativização, no caso do dramático ao narrativo; e a *Transmodalização intramodal* que são as mudanças que afetam o funcionamento interno do modo, ou seja, as variações do modo narrativo e aquelas do modo dramático.

Genette abre um parênteses para destacar que não existe transposição inocente, ou, transposição que não modifique de uma maneira ou de outra a significação de seu hipotexto. Destaca também que, para a maioria das práticas de transposição (como a tradução, a versificação, e a maioria das transposições formais), as modificações de ordem semântica que identificamos são geralmente involuntárias, da ordem de um efeito “perverso” mais do que da intenção deliberada. Mas que, ao contrário, nas diversas formas de aumento ou na transfocalização, essa mirada (*visée*) é mais complexa ou, mais ambiciosa. Essas práticas

referem-se, pois, à transposição no verdadeiro sentido da palavra, em um sentido mais forte, ou radical, ou *transposição (explicitamente) temática*.

O efeito dominante dessas práticas é, para o autor, “*désormais une transformation thématique qui touche à la signification même de l’hypotexte: je reserve pour cet effet le terme de transformation sémantique.*” (GENETTE, op. cit., p. 418). E estas se dão sobretudo sob forma de duas práticas: a *transposição diegética* (mudança de diegese); e a *transposição pragmática* (modificação dos eventos e das condutas constitutivas da ação).

No que tange à transposição diegética, Genette começa tornando clara a distinção entre diegese x ação, pois a transposição consiste também em dissociar uma da outra, transpondo, por exemplo, a mesma ação para um outro universo. Ficcional ou histórica a ação de uma narrativa se passa em um quadro espaço-temporal mais, ou menos, precisamente determinado. A esse quadro histórico-geográfico, o autor chama de *diegese*. A troca de meio social, ou de quadro histórico ou geográfico, também são formas de transdiegetização.

[...] et il va de soi, j’espère, qu’une action peut être transposée d’une diegese dans une autre, par exemple d’une époque à l’autre, ou d’un lieu à un autre, ou les deux à la fois. Une telle transposition diégétique ou *transdiégétisation*, ne peut évidemment aller sans, pour le moins, quelques modifications de l’action elle-même. (GENETTE, op. cit., p. 420)

Independente de seu regime funcional, uma transformação diegética pode se aplicar a um texto sem modificar sua ação e seu quadro, ou não. Nas *transformações homodiegéticas*, acontece uma releitura com manutenção de identidade de personagens, como o nome ou nacionalidade, por exemplo, e a ação não muda de quadro – trata-se de uma retomada de um tema ou de um mito. Todas as transformações quantitativas pertencem a essa classe. Já nas *transformações heterodiegéticas*, a ação muda de quadro, as personagens mudam de nome ou identidade, de nacionalidade ou até mesmo de sexo. Genette cita o *Ulisses* de Joyce como um caso limite de transposição diegética e de hipertextualidade em geral.

Há tratamentos mistos ou intermediários entre as transposições homodiegéticas e heterodiegéticas. E o autor adverte: “*on ne doit pas non plus supposer que la transdiégétisation entraîne nécessairement et automatiquement une tranformation thématique plus intense que la transposition homodiégétique (...)*” (GENETTE, op. cit., p. 439). A transposição heterodiegética insiste sobre a analogia temática entre sua ação e a de seu hipotexto, e a transposição homodiegética insiste, pelo contrário, sobre a liberdade de interpretação temática. (GENETTE, op. cit., p. 440)

Quanto à transformação pragmática, ou modificação do curso da ação e de seu suporte instrumental, é um aspecto facultativo da transformação semântica. As transposições pragmáticas são elemento indispensável e consequência inevitável da transposição diegética.

On ne modifie guère l'action d'un hypotexte que *parce qu'on* a transposé sa diégèse ou *afin* de transformer son message. Il est donc difficile de rencontrer et d'observer une tranpragmatisation à l'état libre, non impliquée dans une opération plus vaste, d'ordre diégétique et/ou sémantique. (GENETTE, op. cit., p. 442)

Genette se pergunta, ainda, se poderíamos modificar o sentido de um texto sem modificar sua escritura ou sua ação, o que seria uma transformação puramente semântica, e conclui que *sim*, podemos, pois basta lembrar de Borges e de seu texto “Pierre Ménard, autor do Quixote”. A partir dessas reflexões, introduz a *Transmotivação*, e a *Transvalorização*.

A Transmotivação é a substituição de motivo, um dos procedimentos maiores da transformação semântica, a qual pode se apresentar sob três aspectos: a *Motivação*, seu aspecto positivo, que consiste em introduzir um motivo que o hipotexto não possuía, ou pelo menos não indicava; e a *Demotivação*, aspecto negativo, que consiste em suprimir ou “élider” uma motivação original. O terceiro aspecto une os dois pólos – positivo e negativo: *Motivação + demotivação*, que é um procedimento de substituição completa, duplo movimento de demotivação e de (re)motivação (uma nova motivação), ou *transmotivação propriamente dita*. Por sua vez, a Transvalorização é toda operação de ordem axiológica “portant sur la valeur explicitement ou implicitement attribuée à une action ou à un ensemble d'actions: soit, en général la suite d'actions, d'attitudes et de sentiments qui caractérise un ‘personnage’.” (GENETTE, op. cit., p. 483). A transvalorização também se apresenta sob três aspectos: *valorização* (forma positiva); *desvalorização* (forma negativa) e *transvalorização propriamente dita* (estado complexo). A *Valorização* é a atribuição, pela via da transformação pragmática, de um papel de maior importância ou simpatia, no sistema de valores do hipertexto, a uma determinada personagem, a qual, no hipotexto, representava um papel secundário ou pouco simpático, ou de menor valor (valorização secundária). Porém, a personagem central em uma narrativa, o herói, também pode sofrer uma “valorização”, inclusive de suas ações, aumentando seu mérito ou seu valor simbólico (valorização primária). Um bom exemplo de valorização de uma personagem é a tradução francesa de *Grande Sertão: veredas*, cujo título - *Diadorim*, acarreta uma valorização da personagem, alçando-a a condição de protagonista, o que na edição original não é o que se verifica. Já com a

Desvalorização temos um rebaixamento de valor, uma desmistificação. Quando essa desvalorização se exerce sobre um hipotexto em que esta característica já se fazia presente, temos um *agravamento*. Por fim, temos a *Transvalorização propriamente dita*, que é um duplo movimento: de desvalorização e de (contra)valorização, que se aplica sobre uma mesma personagem.

Por fim, Genette apresenta a sexta e última forma de hipertextualidade: a Falsificação ou *forgerie* (imitação séria), cuja função dominante é a procura de uma realização literária preexistente. É o mais simples dos estados miméticos, o mais puro ou, o mais neutro. Trata-se de um mimotexto cuja intenção é passar por autêntico aos olhos do leitor especializado. Já na charge e no pastiche podemos dizer que há um estado de imitação percebido como tal. O autor comenta que os formalistas chamam a imitação cômica que exagera os traços característicos de *estilização*, porém Genette pensa que deveriam se chamar *saturação*.

A análise da hipertextualidade nem sempre é simples. Há textos em que essa relação se dá de forma mais evidente ou se mostra mais explícita, mas há obras em que a relação do hipertexto com seu hipotexto é apenas entrevista. Às vezes desconfiamos de uma relação, algumas pistas nos são fornecidas, mas desconhecemos o hipotexto. O efeito de hipertexto que não é percebido pelo leitor inocente, o qual passa ao largo de qualquer relação que possa se estabelecer entre o texto que ele percorre, é percebido pelo leitor especializado, que se questiona.

Le lecteur curieux, est toujours déçu, est ici comme un paléographe qui sait déjà que son texte en cache un autre, mais ne sait pas encore lequel. C'est là le palimpseste le plus irritant, qui me réduit au soupçon, et aux interrogations. [...] Quelle est la part de la continuation, celle de la transformation? Dans la continuation, quel degré de fidélité stylistique? [...] dans la transformation, quelle part au style, quelle au temps, au mode, à la voix, aux actions, aux motifs, quelles valeurs ajoutées, quelles retranchées? (GENETTE, op. cit., p. 535)

Genette afirma que toda matéria pode ser transformada, que todo estilo pode ser imitado, e que não há arte que não possa sofrer transformação. As relações hipertextuais se estabelecem, também, entre as outras artes, de uma maneira geral. A hipertextualidade define todas as práticas artísticas “au second degré”, ou *hiperartísticas*.

Sem se aprofundar muito, o autor pensa ser útil incursionar pelo terreno da pintura e da música, a fim de destacar algumas similaridades ou correspondências que revelam o caráter transartístico das práticas de derivação (GENETTE, op. cit., p. 536). A nós, interessam suas reflexões a respeito da pintura.

La transformation picturale est aussi ancienne que la peinture elle-même, mais l'époque contemporaine en a sans doute plus qu'aucune autre développé les investissements ludico-satiriques, que l'on peut considérer comme les équivalents pictureux de la parodie et du travestissement. (GENETTE, op. cit., p. 536)

Salientando que a prática da imitação em pintura é mais freqüente que a da transformação, e que o termo pastiche, que por sinal vem da música, foi (e é) muito utilizado na pintura, antes de “se aclimatar” na literatura, Genette destaca também que a cópia, imitação-reprodução direta de uma obra, não encontra equivalência na literatura, já que seu valor estético é nulo, e que é na pintura que a prática da imitação fraudulenta é mais disseminada. Também um estilo pode ser imitado na pintura, dando origem a obras “novas”.

Concluindo seu estudo, Genette faz questão de destacar que a tipologia por ele proposta, apesar de cobrir uma boa parte das relações que podem se estabelecer entre textos, entre um texto e seus “avants textes”, pode bem comportar outras nuances, embora ele acredite que essas relações continuem sendo de transformação ou de imitação. Por fim, o autor faz um aparte, sugerindo uma pequena distinção, uma divisão possível dentro do regime que ele denomina “sério” entre dois tipos de função, uma de ordem prática ou “sócio-cultural”, a qual é dominante e está mais próxima da necessidade, ou utilidade, do que da exploração intelectual; a outra, mais “nobre”, é de ordem estética, é a função propriamente criativa, pela qual um escritor se serve de obras anteriores para elaborar a sua própria.

Todo hipertexto pode ser lido por ele mesmo e comporta uma significação autônoma, além de ambígua, pois pode também ser lido em relação ao seu hipotexto. Porém, é na percepção da hipertextualidade que o hipertexto ganha, torna-se mais rico em significância. Hipertextualidade é trabalho de bricolagem, no sentido não pejorativo do termo, é a arte de fazer algo novo a partir do antigo com a vantagem de se produzir “des objets plus complexes et plus savoureux que les produits ‘faits exprès’: une fonction nouvelle se superpose et s’enchêvêtre à une structure ancienne, et la dissonance entre ces deux éléments coprésents donne sa saveur à l’ensemble”. (GENETTE, op. cit., p.556)

Cette duplicité d'objet, dans l'ordre des relations textuelles, peut se figurer par la vieille image du *palimpseste*, ou l'on voit, sur le même parchemin, un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais qu'il laisse voir par transparence. (...) ceci doit s'entendre plus généralement de tout hypertexte, comme Borges le disait déjà du rapport entre le texte et ses avants-textes. L'hypertexte nous invite à une lecture relationnelle dont la saveur, perverse autant qu'on voudra, se condense assez bien dans cet adjectif inédit qu'inventa naguère Philippe Lejeune: lecture *palimpsestueuse*. Ou, pour glisser d'une perversité à une autre: si l'on aime vraiment les textes, on doit bien souhaiter, de temps en temps, en aimer (au moins) deux à la fois. (GENETTE, op. cit., p. 556-557)

Essa leitura relacional é a ocasião de exercer o que Genette denomina de estruturalismo aberto, pois, segundo o autor, existem nesse terreno dois estruturalismos: “l'un de la clôture du texte et du déchiffrement des structures internes (...), l'autre, celui des *Mythologiques*, par exemple, ou l'on voit comment un texte (un mythe) peut – si l'on veut bien l'y aider – ‘en lire un autre’” (GENETTE, op. cit., p. 557). O autor afirma, ainda, que o prazer do hipertexto é um jogo em que se trata e se utiliza um material de uma forma imprevista, não programada, e que o verdadeiro jogo comporta sempre uma parte de perversão. O melhor hipertexto é um misto indefinível e imprevisível de seriedade e de jogo (lucidez e ludicidade), de realização intelectual e de divertimento (GENETTE, op. cit., p. 557). O mérito específico da hipertextualidade é o de relançar constantemente as obras antigas em um novo circuito de sentido.

La mémoire, dit-on, est ‘révolutionnaire’ – à condition sans doute qu'on la féconde, et qu'elle ne se contente pas de *commémorer*. ‘La littérature est inépuisable pour la raison suffisante qu'un seul livre l'est’ (Borges). Ce livre, il ne faut pas seulement le relire, mais le récrire. [...] Ainsi s'accomplit l'utopie borgésienne d'une Littérature en transfusion perpétuelle – perfusion transtextuelle -, constamment présente à elle-même dans sa totalité et comme Totalité, dont les auteurs ne font qu'un, et dont tous les livres sont un vaste Livre, un seul Livre infini. L'hypertextualité n'est qu'un des noms de cette incessante circulation des textes sans quoi la littérature ne vaudrait pas une heure de peine. (GENETTE, op. cit., p. 558-559)

A noção de Intertextualidade é ainda hoje objeto de investigação dos estudiosos, que não cessam de buscar respostas para sua total compreensão. É consenso entre aqueles que se dedicam ao seu estudo que falar de literatura é falar, necessariamente, das relações que se estabelecem entre textos. O objetivo, portanto, é a sua compreensão, mas é também uma busca que intenta traçar as fronteiras da noção, sem que esta se feche e se descaracterize naquilo que

tem de subjetividade, que procura torná-la o mais operacional possível, sem perda de seus traços fundamentais.

1.6 - Tiphaine Samoyault

Dos estudiosos da atualidade, selecionamos as reflexões da teórica e romancista francesa Tiphaine Samoyault, as quais julgamos relevantes não apenas pelo seu caráter de síntese, mas como proposta de investigação a partir de categorias surgidas da análise dos teóricos que, ao longo do tempo, abordaram a questão da Biblioteca, do texto dentro do texto. Sua obra *L'Intertextualité: mémoire de la littérature*, publicada em 2001, e traduzida para o português em 2008, com o título *A Intertextualidade*, é um estudo completo, em que a autora, além de inventariar e analisar a história das teorias da intertextualidade, descreve suas técnicas, refletindo sobre a memória da literatura e sobre a sua natureza, sendo possível, a partir daí, propor uma definição de literatura, considerando-se a dimensão da memória, “na qual a intertextualidade não é mais apenas a retomada da citação ou da re-escritura, mas descrição dos movimentos e passagens da escritura na sua relação consigo mesma e com o outro.” (SAMOYAULT, op. cit., p. 11). A obra em questão traz pressupostos importantes que vão orientar nossa análise.

Tiphaine Samoyault introduz seu estudo afirmando que o termo Intertextualidade foi por demais utilizado, definido e carregado de sentido, motivo pelo qual se tornou uma noção ambígua do discurso literário. Afirma também que na contemporaneidade, ao tratar-se da noção, têm-se dado preferência a termos metafóricos, os quais possuem o demérito de assinalar de maneira menos técnica essa presença de um texto em outro texto. E cita exemplos: tessitura, biblioteca, entrelaçamento, incorporação ou simplesmente diálogo. Por outro lado, admite que estes são termos aparentemente neutros o bastante para poderem agrupar as mais diversas manifestações dos textos literários, de seu entrecruzamento e dependência recíprocas.

A partir da constatação da dificuldade, ou da impossibilidade, de se “pintar um quadro analítico das relações que os textos estabelecem entre si” (SAMOYAULT, op. cit., p.10), a idéia diretiva de seu estudo é propor “meios para pensar a intertextualidade de maneira

unificada, reunindo seus traços em torno da idéia de memória. O que é ela, com efeito, senão a memória que a literatura tem de si mesma.” (SAMOYAULT, op. cit., p.10). Uma poética dos textos em movimento.

Os textos são da mesma natureza e nascem uns dos outros, influenciam uns aos outros ao mesmo tempo em que não há nunca uma reprodução pura e simples ou uma adoção plena. Samoyault afirma que a retomada que se faz de um texto já existente pode ser aleatória ou consentida, uma vaga lembrança, ou mesmo homenagem explícita ou, ainda, “submissão a um modelo, subversão do cânon ou inspiração voluntária” (op. cit., p. 10). Sob forma de citação, alusão, referência, pastiche, paródia, plágio, colagens de todas as espécies, “as práticas de intertextualidade se repertoriam facilmente e se deixam descrever. Oferecem um conteúdo objetivo à noção sem, no entanto, eliminar desta última sua imprecisão teórica.” (SAMOYAULT, op. cit., p. 10).

A questão fundamental para a autora é acerca da natureza da noção:

Seria a Intertextualidade disfarce de uma antiga e tradicional crítica das fontes ou reflexão nova sobre a propriedade literária e a originalidade de um texto? Noção histórica, criada para se fazer corresponderem o discurso literário e práticas modernas de escritura, ou conceito teórico, capaz de dar conta de todos os liames das obras com a literatura? Fenômeno, entre outros, das modalidades da escritura literária ou ponto decisivo para compreender uma parte essencial de seu trabalho? [...] Diante dessas alternativas os críticos hesitam, as práticas se dividem, a teoria permanece vaga. [...] Entre retomada melancólica, em que ela se contempla no próprio espelho, e retomada subversiva ou lúdica, quando a criação se subordina à ultrapassagem daquilo que a precede, a literatura não pára de lembrar e de conter um desejo idêntico, aquele mesmo da literatura. (SAMOYAULT, op. cit., p.10)

A imprecisão teórica envolvendo a noção de intertextualidade faz dela uma noção instável. E isso se deve, segundo a autora, à bipartição de seu sentido em que uma direção faz dela um *intrumento estilístico*, e mesmo lingüístico, que trata da gama de sentidos e de discursos anteriores; e a outra a vê como *noção poética*, em que a análise está relacionada à retomada de enunciados literários, por meio da citação, da alusão, do desvio, etc. Samoyault fala da migração do conceito para o lado da poética e, ainda, da “inflação de definições” por ele sofrida desde que surgiu, no contexto do Estruturalismo e dos estudos sobre a produção textual. Para a autora, a noção situa-se no cruzamento de práticas muito antigas e de teorias modernas do texto (op. cit., p.13), e divide as concepções de intertextualidade em concepções extensivas e concepções restritas.

Dentre as *concepções extensivas* estão as correntes estruturalistas dos anos 60, representadas pelo pensamento de Julia Kristeva, Roland Barthes, Michael Riffaterre e, ainda, a metalingüística bakhtiniana. Sobre Mikhail Bakhtin, afirma a autora que este, além de ser responsável pelos estudos que deram origem aos estudos de intertextualidade, pela introdução do dialogismo e da noção de alteridade para os estudos literários - decisiva para estabelecer esse movimento dos textos, tem também o mérito de ter introduzido nesses estudos uma dimensão crítica.

Todas as palavras abrem-se assim às palavras do outro, o outro podendo corresponder ao conjunto da literatura existente: os textos literários abrem sem cessar o diálogo da literatura com sua própria historicidade, e a noção tem todo o interesse em tornar a crítica sensível à consideração dessa complexa relação, que a literatura estabelece entre si e o outro, entre o gênio individual singular e o aporte intertextual e não puramente psicológico do outro. (SAMOYAULT, op. cit., p. 22)

Do dialogismo à intertextualidade, destaca Samoyault, vemos que os fenômenos descritos são os mesmos, o que muda é o enfoque estruturalista dos anos 60. Entretanto, comparando esses dois momentos, a autora faz uma crítica as correntes surgidas no contexto do Estruturalismo, afirmando que “tal como foi colocado àquela época, o conceito de intertextualidade não é tão metodológico quanto o de dialogismo, o que consiste em grande parte a causa de suas re-interpretações posteriores” (SAMOYAULT, op. cit., p. 22), e que, por sua falta de sustentação, esse conceito, ao ser retomado, sofreu modificações, sendo adaptado a outras proposições teóricas e a outras problemáticas, como a da leitura, por exemplo.

Seguindo seu percurso pela história da noção, a autora afirma que, Roland Barthes primeiro, e depois Riffaterre, retomam, no seu modo de ver, a intertextualidade, reduzindo já seu campo de ação, o que irá se acentuar ainda, e que ambos levam em conta aspectos teóricos e críticos, fazendo dela uma dimensão importante da leitura do texto literário. Para Barthes, “todo texto é um tecido novo de citações passadas”⁷, o intertexto é uma lembrança circular, uma impossibilidade de viver fora do texto infinito. Suas reflexões deslocam ligeiramente a noção de intertextualidade para a leitura, “um primeiro passo para pensar uma dupla dimensão da recepção literária, a colhida da literatura pela escritura, de um lado; pela leitura de outro.” (SAMOYAULT, op. cit., p.24). O que permite pensar “uma *intertextualidade de superfície* (estudo tipológico e formal dos gestos de retomada), e uma *intertextualidade de profundidade* (estudo das numerosas relações nascidas dos contatos dos textos entre si)”, de acordo com

⁷ BARTHES, Roland. *Texte (théorie du)*. In: Encyclopedia Universalis, vol. 17, p. 996/1000.

Samoyault (op. cit., p. 24-25). Sobre os estudos de Michael Riffaterre, afirma a autora que é a partir deles que a intertextualidade se torna verdadeiramente um conceito para a recepção. Para Riffaterre o intertexto - e não intertextualidade, é efeito de leitura, é continuação da obra pelo leitor a partir de sua memória e tem valor operatório na medida em que se torna um mecanismo de produção da significância.

Como representantes das concepções restritas da intertextualidade, Tiphaine Samoyault aponta Gerard Genette, Antoine Compagnon, Laurent Jenny e Michel Schneider. Sobre Genette, diz que seus estudos, ao contrário das concepções extensivas, que privilegiavam a componente transformacional da intertextualidade, vai privilegiar sua componente relacional, deixando a dinâmica transformacional como característica da hipertextualidade, o que a tornaria uma noção mais concreta. Já os estudos de Antoine Compagnon, segundo Samoyault, situam-se no cruzamento das concepções extensivas e restritas da intertextualidade. Em sua obra *O trabalho da citação*, o autor analisa minuciosa e exaustivamente todas as formas e possibilidades da citação, sistematizando-a para fazer dela o modelo de toda escritura literária. Adverte a autora que um estudo nesses moldes vai procurar “mais descrever e compreender os efeitos de decalagem e de heterogeneidade do que insistir sobre os fenômenos gerais de produtividade textual.” (SAMOYAULT, op. cit., p. 38).

A história da noção de intertextualidade evolui sofrendo paradoxalmente e concomitantemente uma restrição, mas sofrendo também uma cada vez maior flexibilização de seu uso. Os estudos de Laurent Jenny têm o mérito, segundo Samoyault, de propor duas classificações extremamente úteis para a constituição de uma poética da intertextualidade para o trabalho nos textos: a *classificação de suas figuras* e *de suas ideologias*. Diríamos que eles propõem ainda uma terceira, que é a *das espécies de tratamento que sofre o enunciado*.

Michel Schneider é outro teórico da intertextualidade citado por Tiphaine Samoyault, como representante das correntes restritivas da noção. Para esse autor, a exemplo de Bakhtin, a alteridade é a palavra de ordem da intertextualidade, mas a finalidade para ele é interpretativa. Schneider é quem cita pela primeira vez o termo *palimpsesto* como referência à situação específica de um texto sob o outro (ou outros). Segundo ele, temos ainda a definição de plágio como “um texto pelo outro”; e pastiche, “um texto como o outro”.

Sobre concepções extensivas e restritas podemos dizer ainda que: Genette especifica e restringe a noção de intertextualidade, situando-a entre as práticas transtextuais,

distinguindo-a da hipertextualidade. A hipertextualidade seria uma imposição da biblioteca de maneira vertical; já a intertextualidade, a imposição da biblioteca de maneira horizontal. A intertextualidade é feita de fragmentos, na hipertextualidade, que se faz mais de uma relação entre dois (ou poucos) textos, o hipotexto é determinado e localizável. Podemos dizer, também, que as poéticas contemporâneas retomam, ainda, Mikhail Bakhtin, pois são mais ‘generalizantes’ - daí a intertextualidade ‘generalisée’ de Michel Garcia, por isso a atualidade dos estudos do teórico russo -, e essencialmente dialógicas. Porém, os pressupostos bakhtinianos não são tão generalizantes, já que este propõe uma tipologia do discurso citado, em *Marxismo e filosofia da linguagem*, o que talvez não esteja sendo considerado devido ao fato dessa obra não levar sua assinatura, pensamos.

Como conclusão de suas reflexões acerca do histórico da noção de intertextualidade, Samoyault afirma que esta permanece uma noção instável

[...] na medida em que as teorias não lutam mais pela predominância, mas se tornou precisa na medida em que seu sentido se restringiu e que seu uso crítico precedeu seu uso exclusivamente teórico. [...] Em vez de obedecer a um sistema codificado muito estrito, a intertextualidade busca mais, hoje, mostrar fenômenos de rede, de correspondência, de conexão, e fazer dele um dos principais mecanismos da comunicação literária. (SAMOYAULT. op. cit., p. 42)

Apesar da aparência de pouca utilidade prática para a análise, devido ao agitado histórico da noção, as propostas da teoria da intertextualidade podem ser sistematizadas a partir de algumas práticas, o que Samoyault chama de *práticas da fronteira e da integração*. Suas proposições são sugestões e um guia para a aplicação prática da noção, utilizando esta ou aquela teoria, a partir da demanda do próprio texto a ser analisado. Portanto, se o texto faz ouvir várias vozes sem que nenhum intertexto seja explicitamente localizável, a autora diz ser, nesse caso, preferível falar de dialogismo e de polifonia em vez de intertextualidade. A análise terá como objeto de preferência as linguagens e os gêneros. Porém, se o texto refere-se diretamente a textos anteriores, segundo modos de integração bem visíveis, que é a proposição mais simples da literatura em segundo grau, em que o termo intertextualidade adquire todo o seu sentido, dois procedimentos são possíveis, quer se escolha partir do texto, quer se prefira situar-se do ponto de vista da leitura. O primeiro, tipológico e descritivo, de Gérard Genette, propõe observar fatos precisos. O segundo procedimento, inspirado principalmente pelos trabalhos de Rifaterre, examina estes fenômenos de co-presença e de derivação a partir do leitor. Quando o texto joga com a tradição, com a biblioteca, mas em

_____, já que certas obras estabelecem uma relação muito diversificada com a biblioteca, pode parecer necessário sair do procedimento da poética descritiva para entrar “numa interpretação mais global do sistema e da multiplicidade dos textos: ligando-se ambos à distribuição espacial e temporal das referências, examinando em seguida, em espessura, a estratificação dos dados eruditos ou da memória literária dos textos. (...) O estatuto de uma *dispositio* particular da referência e suas modificações enunciativas prevalecerá sobre a simples caracterização.” (SAMOYAULT, op. cit., p.45). Por fim, se o texto é inteiramente construído a partir de outros textos, o intertexto parece ser seu dado dominante, neste caso, também não poderemos mais nos contentar com um levantamento tipológico e descritivo. Se este permanece ainda como etapa inicial do trabalho, será preciso conduzir em seguida a análise do lado da compreensão da disseminação, das razões profundas da desintegração do texto pelo intertexto. (SAMOYAULT, op. cit., p.43/45)

A literatura se escreve com a lembrança daquilo que é e daquilo que foi, afirma Tiphaine Samoyault. São procedimentos de retomada, de lembranças, re-escrituras, que fazem aparecer o intertexto. É dessa forma que a autora introduz seu ponto de vista: a intertextualidade como memória da literatura.

Fazendo da intertextualidade a memória da literatura, propõe-se uma poética inseparável de uma hermenêutica: trata-se de ver e de compreender do que ela procede, sem separar esse aspecto das modalidades concretas de sua inscrição. (SAMOYAULT, op. cit., p. 47)

Tomando Gennete por paradigma, Samoyault propõe uma tipologia das práticas intertextuais, distinguindo dois tipos de práticas: as que instauram relações de co-presença (A está presente no texto B – citação, alusão, plágio, referência); e as que estabelecem uma relação de derivação (A retomado e transformado por B – paródia, pastiche) e acrescentando ainda um outro tipo: os fenômenos de integração e de colagem.

Entre as práticas que estabelecem *relações de co-presença* estão a citação, imediatamente identificável por conta do uso de aspas, marcas tipográficas específicas, que distinguem os fragmentos tomados de empréstimo. Em caso de não estarem presentes

caracterizariam o plágio. Com a citação⁸, segundo a autora, “a heterogeneidade fica nitidamente visível, entre texto citado e texto que cita; portanto a citação sempre faz aparecer a relação do autor que cita com a biblioteca, assim como a dupla enunciação que resulta dessa inserção. Nela reúnem-se as duas atividades da leitura e da escritura” (SAMOYAULT, op. cit., p. 49); e a referência, a qual não expõe o texto citado, mas a este remete por um título, um nome de autor, de personagem ou a exposição de uma situação específica. A autora salienta que “a referência pode acompanhar a citação para precisar as fontes do texto citado. Mas, com mais freqüência, quando aparece sozinha, a relação com o outro é muito mais sutil que no caso da citação, já que a heterogeneidade do texto esta quase ausente” (SAMOYAULT, op. cit., p.50). Destaca, ainda, que pode haver uma certa ambigüidade para se classificar a referência entre as formas da intertextualidade, podendo ser mínima, em certos casos, a relação de co-presença.

A terceira prática citada é a alusão, que pode também remeter a um texto anterior, sem marcar a heterogeneidade tanto quanto a citação. Diz a autora que a alusão

[...] é, às vezes, exclusivamente semântica, sem ser intertextual propriamente dita, outras vezes ela remete mais a uma constelação de textos do que a um texto preciso. [...] Não plenamente visível, ela pode permitir uma convivência entre o autor e o leitor que chega a identificá-la. A alusão depende mais do efeito de leitura que as outras práticas intertextuais: tanto pode não ser lida como pode também o ser onde não existe. A percepção da alusão é frequentemente subjetiva e seu desvendamento raramente necessário para a compreensão do texto. (SAMOYAULT, op. cit., p.50-51)

Já o plágio, constitui-se em uma retomada literal, mas não marcada, sendo que a designação de heterogeneidade nesse caso é nula. Essa forma é das mais controversas. Para Borges, por exemplo, a concepção de plágio não existe⁹. A partir daí, segundo Samoyault, “os textos tornam-se os fragmentos de um grande conjunto coletivo chamado literatura e formam um patrimônio que pertencerá a todos” (SAMOYAULT, op. cit., p. 51). Para Barthes o plágio é um paradoxo, é o oposto da literatura e ao mesmo tempo sua definição. Afirma a autora que apenas o plágio com fins intencionalmente lúdicos ou subversivos possui uma dinâmica propriamente literária (op. cit., p. 51), e que “entre as práticas de co-presença, apenas a citação

⁸ Os materiais estrangeiros, esparsos e fragmentados que deixam múltiplos traços no texto aparecem sob forma de citação e chama-se *centão* (habito composto, feito de peças e de pedaços - termo do latim) (SAMOYAULT, op. cit., p. 50)

⁹ “[...] a concepção de plágio não existe: estabeleceu-se que todas as obras são a obra de um único autor que é intemporal e anônimo”. (BORGES, Jorge Luis. “Tlön Uqbar Orbis Tertius” In.: *Obras completas – Ficções*. p. 439).

coloca nitidamente em evidência o jogo entre dois textos bem distintos. A referência, tanto quanto a alusão e o plágio, constituem frequentemente textos ambíguos. Sua identificação depende da cultura e da sagacidade do leitor.” (SAMOYAULT, op. cit., p. 52)

No que tange às práticas que estabelecem *relações de derivação*, podemos citar a paródia, a qual transforma uma obra precedente, seja para caricaturá-la, seja para reutilizá-la, transpondo-a. Para Genette, a paródia pode ter uma mirada lúdica ou subversiva, ou ainda admirativa, sendo que o caráter comum do patrimônio do texto permite que todo leitor reconheça o texto parodiado. A paródia não tem, necessariamente, um valor menor. Já o pastiche também deforma um hipotexto, mas a partir de sua imitação, enquanto a paródia o transforma. O pastiche remete ao estilo característico de um autor e não exatamente a um texto preciso. Geralmente de caráter lúdico, pode também apresentar-se com caráter sério. Trata-se de um exercício de estilo que pode ter utilidade catártica. Samoyault cita Annick Bouillaguet, que distingue dois tipos de pastiche – os de estilo e o de gênero, o qual privilegia o estatuto do hipotexto em detrimento de uma intenção estilística. Porém, adverte a autora, as fronteiras não são estanques, e os hibridismos são constantes.

Uma outra tipologia dos intertextos está ligada a diversos fenômenos de integração e colagem da matéria emprestada, são operações de absorção de um texto por um outro. Essa tipologia funda-se na análise do liame entre os dois textos co-presentes e enfatiza a heterogeneidade. As Operações de integração atuam nos textos, “que absorvem mais ou menos o texto anterior em benefício de uma instalação da biblioteca no texto atual e eventualmente, em seguida, de sua dissimulação.” (SAMOYAULT, op. cit., p. 59). Subdividem-se em: operações de *integração-instalação* - feitas através da citação marcada por aspas ou em itálico, ou pela referência precisa. A citação nesse caso não intimida, sendo que às vezes a fonte é citada no próprio corpo do texto. Já a referência, aqui, emprega vários materiais visíveis, que pode ser um título, um nome de personagem, um nome de autor, etc; operações de *integração-sugestão* – em que a presença do intertexto é sugerida, sem ser desenvolvida, exigindo mais do saber do leitor ou de sua imaginação para aproximações. (SAMOYAULT, op. cit., p. 60). São feitas pela referência simples ou pela alusão. A referência simples se faz pela menção de um nome (de autor, de mito, de personagem) ou de um título, e pode remeter a múltiplos textos. O intertexto é diluído, torna-se quase

interminável. A alusão torna-se presente por um certo número de índices textuais vagos que a confundem com a referência simples; operações de *integração-absorção* – o texto absorve o intertexto sem mesmo sugerir-lo ao leitor. Nenhuma marca distintiva permite identificá-lo com evidência. São práticas de integração-absorção a impli-citação e o plágio. A Impli-citação é uma citação inteiramente fundida com o texto de acolhida. Mascarada e enigmática, manifesta-se por índices textuais. De acordo com Samoyault, “num primeiro nível a leitura apaga o intertexto, sendo a co-presença máxima, graças à eliminação de qualquer efeito de heterogeneidade. A citação não marcada distingue-se do plágio pelas possibilidades narrativas (autobiográficas ou ficcionais) que ela permite no texto de acolhida.” (op. cit., p. 62). A autora cita Bernard Magné, o qual distingue dois tipos de impli-citações: a *simples*, que se contenta em suprimir os signos de mudança de enunciação; e a *complexa* que asinala uma mudança de enunciação. “O ato de citar não é mais dissimulado, mas um enunciador fictício apropriou-se do discurso do verdadeiro enunciador que não é o mencionado. Nos dois casos o que permanece escondido é sempre o nome do enunciador efetivo.” (SAMOYAULT, op. cit., p. 62)¹⁰. Quanto ao plágio, este desperta menor suspeita de empréstimo, liga-se ao roubo ou fraude, frequentemente.

Nas Operações de colagem, diz a autora, “o texto principal não integra mais o hipertexto, mas coloca-o ao seu lado, valorizando assim o fragmentário e o heterogêneo. A dissociação prevalece sobre a absorção e a ambigüidade pesa menos sobre a natureza do texto que sobre sua função: qual liame entretém o material colado com o resto do texto? Que tipo de abertura ele oferece?” (op. cit., p. 63). Podem aparecer acima do texto ou no meio dele. Quando acima, aparecem como epígrafe, geralmente uma citação, seguida de referência completa. O lugar da epígrafe, acima do texto, sugere uma filiação, além de uma separação (pelo branco entre linhas), e uma reunião (o texto apropria-se das qualidades e do renome do autor). A ligação se faz pelo sentido, mas pode ser precisa ou mais difusa. No caso de surgimento no meio do texto, se fazem pela integração de documentos, os textos instalam no seu centro materiais sem absorvê-los (imagens, notícias, etc).

¹⁰ Samoyault, citando Georges Perec, que por sua vez cita Michel Butor em *Pouvoir et limites du romancier français contemporain*: “Butor explicou que qualquer escritor estava cercado por uma massa de outras [...] que existem ou não existem, que ele leu, que ele não leu, e que esse puzzle que é a literatura, no espírito desse escritor, tem sempre um lugar vacante que é, evidentemente, aquele que a obra que ele está escrevendo virá a preencher.” (SAMOYAULT, op. cit., p.63)

A classificação de Samoyault, que se serve de várias teorias e monta, a partir delas, uma tipologia que julga ideal e que, de fato, é bastante completa e operacional, não descreve exaustivamente essas práticas, mesmo porque isso já foi feito em estudos anteriores, todos, talvez, com o demérito de não contemplarem “algo”. A autora faz um aproveitamento do que de melhor encontra nos melhores estudos, sintetizando esse material numa tipologia própria, coerente e de grande aplicabilidade.

A intertextualidade é o resultado técnico e objetivo do trabalho constante, sutil e, às vezes, aleatório, da memória da escritura, afirma Tiphaine Samoyault. As obras desenham seu próprio lugar, o qual não é determinista, já que se define sob diferentes pontos de vista: *historicamente* - pela pertença da obra a uma corrente historicamente definida ou não, por sua identificação numa época; *como gênero* – pela relação da obra literária com a classe na qual se localiza; *como reconhecimento* - pela pertença variável dessa obra ao cânone; e *como estilo de discurso* - pela modificação possível do caráter discursivo de um texto.

A memória das obras é “o espaço instável sujeito ao esquecimento, à lembrança fugaz, à recuperação repentina, ao apagamento temporário.”¹¹ “As práticas intertextuais informam sobre o funcionamento da memória que uma época, um grupo, um indivíduo têm das obras que os precederam ou que lhe são contemporâneas. Elas exprimem ao mesmo tempo o peso desta memória, a dificuldade de um gesto que se sabe suceder a outro e vir sempre depois.” (SAMOYAULT, op. cit., p. 68)

Porém, essa memória pode ser, ou uma constatação melancólica, ou um jogo, uma memória lúdica. A constatação da memória melancólica está ligada à sensação de que tudo já foi dito, que chegamos tarde demais¹², embora essa constatação venha frequentemente seguida de uma resolução otimista: “eu o digo como meu”¹³. Segundo Samoyault

[...] entre as duas propostas, entre o “tudo está dito” e “digo-o como meu”, há menos que um paradoxo, uma definição da literatura como necessária repetição ao mesmo tempo que como uma apropriação [...] Não há oposição que valha, para a literatura, entre o inédito e o já-dito. [...] Menos profundamente melancólica é a posição clássica [...] do primado da forma: dizer diferentemente é renovar. (SAMOYAULT, op. cit., p. 70)

¹¹ Samoyault cita Judith Schlanger (op. cit., p. 68).

¹² “Tudo está dito, e chegamos demasiado tarde, há mais de sete mil anos que há homens, e que pensam.” La Bruyère, citado por Tiphaine Samoyault (op. cit., p. 68).

¹³ id., ibib.

Entre os gêneros, afirma a autora, alguns são mais intertextuais que outros, o que seria explicável por dois fatores: um é histórico e está ligado a épocas em que as noções de originalidade e de autor não prevaleciam na criação literária - oral-coletivo. Já o romance moderno aparece em uma época que exalta a individualidade. O outro fator relaciona-se à matéria e à intenção desses gêneros.

Literatura e memória estão ligadas desde os primórdios, primeiro como oralidade recitada, depois por ser a literatura detentora “da memória do mundo e dos homens, inscrevendo o movimento de sua própria memória. [...] O próprio da originalidade artística reside talvez nisso, na assunção da memória e na ultrapassagem da melancolia.” (SAMOYAULT, op. cit., p. 75-78). Samoyault cita Flaubert, sintetizando o pensamento intertextual em sua ligação com a memória: “Imaginei, lembrei-me e continuei.”¹⁴

A Memória lúdica trata da relação interativa com a biblioteca, se o termo é justo, pois, diferente de uma relação um tanto angustiada, trata-se aqui justamente de uma apropriação sem culpa, desejo e prazer em jogar com a memória da literatura, produzindo, a partir da biblioteca, o novo.

Longe de se contentar em deambular melancolicamente numa memória passada, a literatura joga com modelos, referências, o já dito. Se retomam vestígios, as obras impõem suas regras: modos de emprego variáveis da re-escritura, não resultando mais de uma atitude angustiada de repetição, mas de re-apropriações múltiplas do já-dito. A memória da biblioteca, a consciência da repetição e da constituição de modelos por outrem são também o substrato de números jogos literários. (SAMOYAULT, op. cit., p. 78-79)

“A poesia deve ser feita por todos. Não por um”, afirma Lautrémont, citado pela autora, e isso implica considerar-se o outro no processo criativo. Nesses jogos, nem sempre a intenção é subversiva ou destrutiva, o jogo pode, e freqüentemente é, uma homenagem disfarçada, ou nem tão disfarçada assim ou, ainda uma homenagem explícita, em que o ‘jogador’ se coloca como pertencente a uma estirpe.

As formas de retomada da biblioteca que mais permitem o jogo são a citação, o plágio ou a paródia. Nestes, o lúdico e o sério podem coexistir. A memória se mostra na combinação da erudição real e da erudição imaginária. Samoyault cita o caso de Jorge Luis Borges, afirmando que este é exemplar quando se trata desse jogo com a memória, e de erudição real e

¹⁴ Flaubert, In.: *Correspondence*, citado por Samoyault (op. cit., p. 78).

imaginária, ao embaralhar a fronteira existente entre memória e ficção, ao inverter o curso normal, produzindo ficção a partir do discurso crítico ou de fragmentos. “Toda escritura é resumo de leitura, jogo com possíveis liverscos, elucubrações na biblioteca.” (SAMOYAULT, op. cit., p. 87)

Com relação ao plágio, é citada pela autora a tipologia de Alasdair Gray, e os três tipos que ele concebe para essa forma: o *plágio em bloco* (onde a obra de alguém é impressa sob forma de unidade tipográfica; o *plágio encaixado* (onde as palavras roubadas estão dissimuladas no interior do corpo da narrativa; e o *plágio difuso* (onde paisagens, personagens, ações ou idéias de romances foram roubadas sem se recorrer às palavras que os descreviam na origem) (op. cit., p. 88). Nesse caso, afirma Samoyault, o autor se considera como um “ilusionista” e não hesita em baralhar as pistas (op.cit., p. 89).

A percepção da memória lúdica engaja também o leitor, o qual também interage, requisitado e seduzido, obrigado a lançar mão de sua própria erudição, obrigado a voltar atrás, testado em sua sagacidade, em sua memória e sua inventividade interpretativa, em seu espírito lúdico e humor. A recepção é fundamental e definitiva para a teoria da intertextualidade.

A intertextualidade apresenta de fato o paradoxo de criar um forte liame de dependência do leitor, que ele provoca e incita sempre a ter mais imaginação e saber, cifrando de modo suficiente elementos para que um deslocamento apareça entre a cultura, a memória, a individualidade de um e as do outro. [...] A memória do leitor não acompanha também os textos, acrescentando-lhes mesmo, às vezes, novas alusões ou referências suplementares? Estas camadas novas do texto, dispostas pela prática intertextual, formam com frequência o lugar onde se inscreve, às vezes, abstratamente, a literatura como tecido contínuo e como memória coletiva. (SAMOYAULT, op. cit., p. 89-90)

Tiphaine Samoyault se pergunta, então, quais seriam as estratégias adotadas pelo leitor para levar em conta a memória da literatura? E responde, afirmando que de um ponto de vista formal e concreto, o levantamento dos índices dispostos no texto é a primeira e fundamental etapa desse processo. Esses índices podem ser tipográficos (itálicos, aspas) ou paratextuais (notas de rodapé, ou do volume, *tabula gratulatoria*, índice de autores citados, etc); índices textuais: referências diretas a nomes de autores, de personagens, a títulos; índices que advém das rupturas sintático-semânticas. Quando nenhum índice é assinalado para o leitor, afirma a autora, “a percepção do intertexto ou do hipotexto revela-se delicada e deve-se aceitar que ela permaneça misturada ou indescobrível.” (SAMOYAULT, op. cit. p. 93). E, citando Geneviève Idt, afirma que três são as condições necessárias para a recepção da

intertextualidade: saber reconhecer a presença; identificar o texto de referência; medir a decalagem entre os dois e as diferenças de contexto. (SAMOYAULT, op. cit., p. 94.). Porém, a satisfação dessas condições não é garantia de que tudo será percebido, que nada se irá perder do intertexto, e isso não significa uma falha na recepção. São, antes, lacunas receptivas, que “permitem também assegurar a autonomia do texto segundo, liberá-lo de suas referências ou de seus modelos.” (SAMOYAULT, op. cit., p. 94)

De acordo com a teórica francesa, encontramos três tipos de leitores da memória literária: o *leitor lúdico*, o qual obedece às injunções dos textos, aos índices explícitos que permitem a localização das referências e a apreciação dos desvios; o *leitor hermeneuta*, que não se contenta em localizar referências, mas trabalha o sentido, construindo-o no entremeio dos textos presentes; e o *leitor ucrônico*, que deixa de lado a idéia bem pouco sutil, segundo a qual haveria uma intemporalidade da obra de arte para privilegiar a destemporalização dos textos nas operações sucessivas de leitura. Este vê o universal literário como um todo heteróclito [...] Trata-se para ele de sempre pensar a obra como novidade, re-atualizando sistematicamente sua memória a partir das leituras atuais, sem temer o anacronismo. Essas três figuras podem evidentemente coexistirem num mesmo leitor. (SAMOYAULT, op. cit., p. 95-96)

A reflexão sobre o Espaço literário é essencial para a análise da intertextualidade e para qualquer caracterização da literatura. Assim Samoyault introduz seu pensamento acerca do jogo da referência - a maneira como a literatura remete a si mesma; e do jogo da referencialidade - o liame da literatura com o real, mediado pela intertextualidade. O que interessa à autora, aqui, é saber por quais operações os liames se elaboram e em que a intertextualidade pode contribuir para isso, quais são as formas do trabalho do empréstimo, seja ele do real ou da literatura. (op. cit., p. 111)

Afirma a autora que a intertextualidade reúne duas propriedades opostas: a literatura fala do mundo e fala de si mesma, o que remete a Aristóteles, que já distinguia dois tipos de discurso: aquele com sentido referencial, o qual fala do mundo (a Filosofia, a História, etc), e o discurso com sentido não-referencial, que fala de seu próprio mundo – que ele elabora – e que é sua própria referência; é assim que ele define a ficção e mais amplamente a literatura. (SAMOYAULT, op. cit., p.102-103). A intertextualidade “faz aparecer uma primeira hibridez, sua caracterização elementar, justapondo várias falas, vários contextos e várias vozes”

(SAMOYAULT, op. cit., p.103) e, num outro nível, na heterogeneidade dos materiais que contituem o texto. Assim, podemos assinalar três modalidades, três lugares onde se exhibe a referencialidade. São eles, a *Intertextualidade substitutiva*, a qual assinala a impossibilidade da escritura literária referencial ao mesmo tempo que ela a oculta. Nesse caso, o escritor recorre à biblioteca, dando-nos a impressão de que a intertextualidade faz referência ao mundo, negando-o, declarando que ele é irrepresentável; a *Intertextualidade aberta*, que permite ver nos textos, além de seus próprios caracteres, signos do mundo. Estes, sem serem diretamente referenciais, remetem ao mundo como generalidade, à história, ao social. Na formação do enunciado literário é possível ouvir vozes que vêm de outro lugar, ecos indiretos que permitem idealmente remontar ao enunciado referencial. E, por fim, a *Intertextualidade integrante*, que apresenta provisoriamente o mundo para que seja lido ao vivo. A colagem coloca o real na arte, sem transpô-lo. (SAMOYAULT, op. cit., p. 112-113)

Exercendo sobre o mundo um poder de modelização, a biblioteca constitui um filtro entre o texto e o mundo. Portanto, poderíamos falar em uma literatura secundária, ou apenas em Literatura? Pois que toda literatura é intertextual, apenas alguns textos são mais intertextuais que outros. E no jogo do intertexto, uma tripla competência - inventorial, funcional e semântica – é necessária, a fim de estudar o modo como a montagem opera e as modificações do enunciado emprestado, além, e principalmente, as transformações que este enunciado opera na forma e no conteúdo do texto de acolhida. Há ainda que se destacar a função crítica da intertextualidade. Afirma Tiphaine Samoyault, citando Leyla Perrone-Moisés, que esta já havia mostrado “que o comentário crítico se contentava raramente com uma simples adição de textos, mas que ao modo de toda prática intertextual, ele conduzia operações de absorção e de transformação.” (SAMOYAULT, op. cit., p. 125)

Assim a literatura se faz juiz dela mesma, assume uma vocação de comentário ou crítica pelo viés da retomada: juiz da literatura passada [...], mas também juiz de sua prática atual que pode ser comparada com outras. [...] Não só o passado é sempre re-utilizável, mas a relação na qual ele entra permanentemente obriga-o a ser reconhecido sem cessar em função do novo, do mesmo modo que, ao contrário, o presente é avaliado a partir do antigo. (SAMOYAULT, op. cit, p. 126- 127)

Sendo assim, podemos falar das quatro principais posturas da relação com o modelo, de acordo com Samoyault. A primeira delas seria uma postura de *admiração*, em que a relação com o modelo implica uma deferência, mas não uma submissão absoluta. E cita Du Bellay,

quando este lembra que devemos imitar os bons autores antes de pretender a qualquer originalidade literária. No entanto, adverte a autora, “a fim de não parecer um macaco, é preciso precaver-se para reproduzir apenas traços isolados, mas é importante entrecruzar o imitado com o gênio. A posteridade nasce efetivamente da erudição, mas de uma erudição calculada, graças à qual o poeta escolhe o autor a ser imitado e, nele, o que é preciso imitar.” (op. cit., p. 131). A segunda postura é a de *desenvoltura* em relação aos modelos, na qual a biblioteca é convocada sem que uma hierarquia entre os modelos e o novo se imponha. “Bebemos o que queremos no *corpus* que existe para conduzir nosso pensamento”, afirma a autora, porém, devemos colocar a intertextualidade a favor da singularidade do texto, “observando o modo como as vozes se fazem ouvir diferentemente, segundo seu lugar nos textos”, e não fazer dela um desafio a essa singularidade. (SAMOYAULT, op. cit., p. 133). A *denegação* é a terceira postura que pode ser adotada na relação com os modelos, e é onde o novo deforma o antigo, fazendo-o, por vezes, desaparecer em nome de uma apropriação definitiva, que é uma maneira radical de negá-lo. A *subversão* é a última das quatro posturas defendidas pela autora, nesta há um favorecimento à dispersão da memória, sem preocupações com escalas de valor e sem privilegiar nenhuma das duas variantes da subversão: as obras que recusam biblioteca, e que acabam por valorizá-la, ou aquelas que, por sua vez, são profundamente intertextuais.

Segundo Samoyault, “o excesso de memória suprime a memória, reduzida a não ser mais do que um simples lugar de produtividade textual.” (op. cit., p. 135). O passado livresco funda o presente poético e o livro se faz presente, “sob o aspecto mais lúdico da pluralidade pura, mas não funda nada; ele não é mais que material esparso, lascas, restos, fragmentos.” (op. cit., p. 135)

A palavra de ordem é

a valorização da multiplicidade, em nome do relativismo dos fatos e dos fenômenos, da valorização dos textos heterogêneos, tanto visíveis quanto lisíveis, misturando matérias e elementos de natureza diferente, transformando os hábitos de leitura e os usos da narração. Este uso da intertextualidade põe em crise a propriedade literária e obriga a pensar diferentemente não só a relação como o outro e com o modelo como também a constituição de si como modelo eventual; rompe definitivamente com toda idéia de transmissão. A tradição e sua autoridade não são, pois, historicamente estáveis. Pensar a intertextualidade como filiação implica que o legado é possível; relativizar a idéia de transmissibilidade, o que a modernidade assumiu de maneira insistente, dá um outro estatuto à citação. (SAMOYAULT, op. cit., p. 135/137)

Sendo que a partir do momento em que os estudos intertextuais substituíram a sucessão pelo movimento, e a fixidez dos encadeamentos histórico-lógicos pelo estudo da circularidade dos liames entre os enunciados, segundo Samoyault (op. cit., p. 138), esta se pergunta como não cair no relativismo, e encontra a resposta, afirmando que o levantamento intertextual deve ser associado a um objetivo preciso para que se verifique como se dá a circulação de enunciados e como esta pode afetar, tanto linguagem quanto estilo geral da obra.

Aqui as questões de anterioridade e de influência não contam mais; só importa a possibilidade que oferece a intertextualidade de mostrar como se constitui, em profundidade, em espessura e em tempo, um estilo ou uma linguagem. É assim que se medirá plenamente o que se poderia chamar [...] o efeito do palimpsesto, ou seja, o efeito de difração, na obra, de um brilho particular emanado do intertexto e que prolonga um no outro. (SAMOYAULT, op. cit., p. 139)

Então, como analisar a circularidade dos textos e sua relação com os modelos, sem recair, nas palavras da autora, na antiga crítica de fontes, ou num determinismo vertical que considera apenas sucessão ou filiação? Samoyault, citando André Topia¹⁵, diz que este fornece uma exposição pragmática e clara das possibilidades oferecidas:

Podemos nos dedicar primeiro à relação entre o *corpus* original do texto emprestado e a versão deste mesmo texto emprestado tal como aparece remodelado no seio de um novo contexto (o eco não é repetição, a re-utilização não é restituição). Ou podemos privilegiar a relação entre o texto-suporte e o fragmento re-utilizado no seio do novo conjunto formado por sua coexistência, tomando como hipótese que esta coexistência é mais do que uma simples justaposição, que a reunião dos dois textos engendra inevitavelmente uma configuração textual nova, qualitativamente diferente da simples adição de duas unidades. A citação torna-se então texto-rebento, que ‘toma’, isto é, que cria raiz no seu novo meio e aí tece liames orgânicos. Do *corpus* enciclopédico dos exemplos, passamos a um *corpus* orgânico nos qual os liames são tecidos ao mesmo tempo com o conjunto de partida e com o conjunto de chegada. O fragmento citado conserva liames com seu espaço de origem, mas não está inserido impunemente num novo meio sem que ele próprio e este novo meio não sofram alterações não negligenciáveis. (TOPIA, apud. SAMOYAULT, op. cit., p.353)

Portanto, os efeitos de convergência e de divergência, ou modos de comunicação dos textos entre si, podem se construir a partir de quatro modos, segundo Tiphaine Samoyault: por Configuração, que trata da análise das relações entre textos e pré-textos para o exame de um trabalho diferencial da escritura/re-escritura. Dessa forma, podemos mostrar como se constitui uma poética do texto a partir da biblioteca, mesmo se o empreendimento só é possível – e mesmo interessante – sobre microestruturas. Pelo procedimento semiótico da Refiguração, em

¹⁵ 1979 artigo:

que a marca da posição historicista é retirada, e há um interesse pelas influências, para deixar ao literário a possibilidade de refigurar-se constantemente. Já na Desfiguração, insiste-se mais sobre todas as operações de alteração e de transformação textual produzidas pela integração e a montagem. É um procedimento mais estilístico que semiótico e examina a tensão entre homogeneização e hibridação. E, finalmente, pela Transfiguração, a qual analisará os efeitos de convergência nos termos de uma poética entendida como trabalho sobre os gêneros. (SAMOYAULT, op. cit., p.140-141)

Tiphaine Samoyault, concluindo seu estudo, detecta ainda hoje um certo preconceito em relação à Intertextualidade, já que a criticam ao mesmo tempo por seu *positivismo excessivo* – ela privaria o texto literário de sua singularidade, contentando-se em destacar sistemas de liames evidentes e claros – e por sua *maneira vaga de definição*.

Intertextualidade é memória. E essa memória da literatura atua em três níveis, os quais não se recobrem jamais inteiramente: a memória trazida pelo texto, a memória do autor e a memória do leitor. Segundo a autora, “a poética da variação que decorre disso – jogos variados da memória com múltiplas interpretações – permite associar as duas componentes essenciais da intertextualidade que são a transformação e a relação.” (SAMOYAULT, op. cit., p. 143-144)

A intertextualidade é o princípio maior da constituição do espaço literário, e encontra seu sentido e seu emprego críticos, de acordo com Samoyault, combinando-se com outras perspectivas: além de ser uma teoria ampla, ela torna-se dessa forma um método. Ela pode ser de grande valia para a *crítica psicanalítica*, por exemplo, pondo em evidência um subtexto interno; ou, associada à *teoria da recepção*, oferecendo indicações preciosas, já que permite analisar o modo como os textos carregam verdadeiras cenografias da leitura. Além disso, deslocando a reflexão da história literária do lado de uma percepção trans-histórica, ela autoriza o exame de modalidades não positivistas, mas memoriais da relação produção-recepção. Já para a *análise estilística dos textos*, a intertextualidade como método pode ser convocada para o levantamento de disjunções ou de elementos heterogêneos. E, ainda, uma *estilística da intertextualidade* parece igualmente produtiva: fazendo o inventário das ocorrências intertextuais para precisar seus índices contextuais e suas configurações formais, torna-se possível considerar os liames da literatura consigo mesma como operações técnicas particulares. Desta maneira, afasta-se radicalmente da crítica de fontes: não se trata mais de

identificar um modelo para valorizá-lo mas, sempre numa perspectiva trans-histórica, analisar a circularidade dos efeitos de sentido. Combinada com a *crítica genética*, a intertextualidade oferece pistas de análise interessantes ligando-se às operações de absorção progressiva dos materiais exteriores. Por fim, associada à sociocrítica, a intertextualidade permite distinguir a origem dos enunciados, a fim de apreciar melhor o texto como orquestração das vozes que compõem o discurso social (formalização do projeto bakhtiniano tal como foi retomado por Marc Angenot ou Claude Douchet). (SAMOYAULT, op. cit., p. 144-145)

Em todos esses casos, a noção de intertextualidade é fecunda. Seja citando, alterando, reescrevendo ou tranformando, independente da relação do autor com o já-dito – relação de melancolia, de desenvoltura ou de ludicidade, a noção de intertextualidade destaca “o trabalho comum e contínuo dos textos, sua memória, seu movimento.” (SAMOYAULT, op. cit., p.145).

Concluindo, podemos afirmar que hoje, quando falamos em Intertextualidade, temos em mente uma forma de relação que foge ao que por muito tempo foi convenção nos estudos comparatistas. Longe de ser um cotejamento de textos buscando as “coincidências”, as influências de um autor “precursor” em seu “seguidor”, longe de ser o estudo das fontes que influenciaram e deram origem a um epígono, hoje os estudos de Intertextualidade ampliaram-se, dando origem a uma noção mais produtiva.

Podemos dizer que essa noção vem se formando gradualmente, desde os primeiros trabalhos do estudioso russo Mikhail Bakhtin, que originaram reflexões e uma profunda mudança dos rumos desses estudos, os quais tiveram continuidade, sendo trazidos novamente para o centro da cena dos estudos literários por Julia Kristeva em meados dos anos 60 do século passado. É o momento em que se dá a transformação da Intertextualidade em noção específica, legítima, com um “nome próprio”, amplamente aceito, embora por vezes não compreendido como deveria sê-lo: a popularização da noção trouxe também a utilização indevida ou mesmo simplificada. Até chegar ao que temos na atualidade foi um longo caminho percorrido, até compreendermos a Intertextualidade como uma via de acesso responsável, não apenas pela reinvenção, mas também pela invenção, fundadora de novos lugares, passagem ao inter e ao transdisciplinar.

Literatura é intertextualidade, não há como fugir, não há como negar que um texto é produto de tudo aquilo que o precedeu, e que as relações que se estabelecem são complexas,

plurais, disseminando-se de forma intermitente, formando o que chamamos de uma “intertextualité généralisée”¹⁶, em vários níveis, transtextualidade, ultrapassando o texto, noção que predomina nos atuais estudos. Intertextualidade é recriação, reinvenção, a transformação que culmina em uma ressimbolização.

Michel Garcia muito apropriadamente afirma que “no correr dos anos formou-se um novo contrato de leitura, o texto não mais sendo considerado como um produto acabado, pré-fabricado, mas sim como uma possibilidade, uma abertura para algo novo, suscetível de ser completado pelo leitor, o qual participa por sua vez ativamente de sua criação”¹⁷, dessa abertura para o produto novo, ressimbolizado

¹⁶ Ou intertextualidade disseminada. O termo deve-se a Michel Garcia.

¹⁷ GARCIA, Michel. “Bilan”. In.: BESSIÉRE, Jean ET alii. *Histoire des poétiques*. Paris: PUF, 1997.

Capítulo 2 - Assim na terra – *Anatomia de um estilhaçamento*

2.1 - Crítica e Escritura

*“Os escritores criativos são superiores a outros unicamente porque sua faculdade crítica é superior.”
(T.S.Eliot)*

Um longo caminho foi percorrido no campo dos estudos de literatura até que, o que hoje é consenso acerca da natureza da obra literária, chegasse a sê-lo, ou seja, toda obra literária é, em diferentes medidas, intertextual. Não há mais dúvidas a esse respeito, toda obra é resultado de tudo o que já foi produzido e resultado direto daquilo que faz parte da Biblioteca que constitui cada autor: suas leituras e experiências de leitura, das quais não pode evitar fazer uso, consciente ou inconscientemente, pois se tornaram parte dele próprio. A opção possível diz respeito às formas de utilização desse arcabouço, ao grau de explicitação do material emprestado, aos recursos e técnicas específicos do fazer literário.

A relação entre livros ou, entre Bibliotecas, é objeto de investigação não apenas de um sem número de estudiosos, mas sobretudo dos próprios autores, sobre os quais o tema exerce fascínio. Por esse motivo o número expressivo de autores que teorizaram, e teorizam, sobre a escritura, a sua própria e, de maneira geral, sobre o fazer literatura, buscando compreender suas formas e as relações que se estabelecem entre textos e autores. Não se trata mais, hoje, de buscar precursores, de investigar quem influencia ou é influenciado por quem, e muito menos de buscar quem é ou não original. A discussão que tem lugar nos atuais estudos de intertextualidade, entre aqueles que produzem literatura e que se ocupam também da escritura, é metaliterária.

Alguns desses autores tornam-se referência: Jorge Luis Borges; Stephane Mallarmé; T.S.Eliot; Goethe. Em comum entre eles podemos dizer que está o desejo de totalidade e de síntese, seja o desejo de uma obra única ou de uma biblioteca total: a Obra; o Livro; a Biblioteca de Babel. Um livro que contivesse todos os livros, o livro dos livros, definitivo; a Biblioteca Universal. Sua concepção de poesia e escritura pressupõe um diálogo com a tradição.

Essa particularidade faz desses autores escritores-críticos, na acepção de Leyla Perrone-Moisés (1978), que os distingue dos críticos-escritores, como Maurice Blanchot; Roland Barthes, Michel Butor e Octavio Paz, por exemplo, embora as fronteiras entre eles possam ser consideradas difusas. Outro ponto em comum entre esses autores é que seu objeto de investigação é invariavelmente o mesmo: citam-se entre si e todos eles parecem ter Mallarmé como referência. Pode-se dizer que todos os caminhos levam ao autor francês nesse campo de estudos.

Há motivos de sobra para que Mallarmé seja uma unanimidade quando se fala na mudança de rumos que tomou a literatura a partir de fins do século XIX. Incluído, de maneira bastante simplista, entre os simbolistas franceses, o que lhe confere uma imagem bastante atenuada, Mallarmé foi pouco compreendido no que diz respeito à sua obra, destacada ora pelo hermetismo; ora por suas características formais, e mais lembrado, às vezes, por sua personalidade de escritor agregador do que por sua obra. Já os estudiosos destacam o autor visionário e sua concepção de literatura, que possibilitou o que se produziu posteriormente a ele. A literatura moderna no mundo só é possível a partir de Mallarmé e praticamente todos os movimentos de final do século XIX e início do século XX acontecem na esteira do pensamento “mallarmeano”.

Leyla Perrone-Moisés em seu estudo sobre os autores críticos afirma que

Stéphane Mallarmé foi o último grande poeta francês do século XIX. Mas somente os poetas do século XX puderam entender o alcance de sua experiência e perceber as possibilidades inéditas que ela abria aos modernos. Reconhecido em seu tempo como o mestre da geração simbolista, como poeta refinado, precioso e hermético, ele foi visto, pelas gerações seguintes, como o agente de uma mutação radical do próprio conceito de poesia, e sua obra maior, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) como a inauguração de um gênero novo. [...] Mas a maioria dos que o freqüentaram admirava-o mais por sua concepção da poesia e por sua postura pessoal do que por sua obra, cujo alcance lhes escapava. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 112)

A importância de Mallarmé e o aspecto revolucionário de sua experiência talvez só tenham sido bem avaliados mesmo na segunda metade do século XX, que foi quando também “se atentou para o projeto irrealizado mas teorizado do *Livre*: um livro ‘premeditado’, ‘arquitetural’, ‘impessoal’, no qual a substância concreta das coisas se apagaria, deixando só ‘o conjunto das relações existentes em tudo’.” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 112). Para Leyla Perrone, “com Mallarmé é toda a literatura que é questionada, a partir da questão do

sentido, e da maneira como este se produz na relação escrita e leitura.” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.122).

Os poetas-críticos foram responsáveis por essa visão mais apurada de Mallarmé e de sua obra, tratado por esses autores não apenas em sua obra crítica, mas também na ficcional, como acontece em Borges, por exemplo, que claramente deixa entrever em sua literatura o diálogo com o autor francês. Diz Leila Perrone que traços de Mallarmé podem ser detectados na invenção de ‘Pierre Ménard’ e que Borges “ao expor a idéia, que lhe era cara, de um livro que fosse ‘o livro absoluto, o livro dos livros que incluía a todos como um arquétipo platônico’, a referência a Mallarmé não poderia faltar [...]” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 114). Segundo Leyla, Borges considerava o francês como um representante de uma espécie nova: “a do homem de letras como sacerdote, como asceta e quase como mártir.” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.126).

Octávio Paz é um outro autor-crítico que se ocupa da obra de Mallarmé, dedicando a este um lugar privilegiado em seus estudos, tendo sido um dos primeiros a destacar as possibilidades de leitura da obra do autor francês, as quais, segundo o crítico, restariam ainda inexploradas à época. Essa constatação se dá sobretudo a partir da leitura que o crítico mexicano faz da obra *Un coup de dés n’abolira jamais le hasard*, considerada um marco da poesia moderna, momento de ruptura e de transição: da Literatura para a Escritura.

Quando a todos parecia que não se poderia ir além do poema em prosa e do verso livre, em 1897, um ano antes de sua morte Mallarmé publica *un coup de dés* advertindo que não se tratam propriamente de versos, mas de subdivisões prismáticas da Idéia. “Música para o entendimento e não para o ouvido, mas um entendimento que se ouve e vê com os sentidos interiores” (PAZ, 1982, p.103)

Esse poema é considerado, segundo alguns críticos, Philippe Sollers, por exemplo, como um dos fragmentos do *Livre*, projetado por Mallarmé como uma rede de relações, que permitiria navegar em todas as direções, o “livro absoluto que seria o fim último do universo” (PAZ, 1982, p.335). Segundo André Dick,

A Grande Obra (ou Livro Total) de Mallarmé, revelada por ele em carta a Verlaine, era o *Livre* [...]. Esse projeto, inacabado, deixado em forma de fragmentos de pensamento que tentam explicar o que ela constituiria, representa, na verdade a própria poesia moderna: precária, imperfeita, mas, acima de tudo, humana e não desumana ou sobre-humana. O desejo que Mallarmé tinha era de compor uma obra que reunisse “tudo” e pudesse ser musicada, além de contar com a participação do público, visto que o poeta também sonhava que seus escritos servissem para o teatro

(Hérodias é o exemplo principal). Tratava-se de um livro aleatório, no qual muitas coisas pudessem caber. E nisso entrava o ‘mistério órfico da terra’ [...]. (DICK, 2007, p.5)

A poesia como crítica e autocrítica é também uma característica moderna de Mallarmé, apontada por Paz, para o qual, o legado desse autor não é a sua palavra, mas o espaço que sua palavra abre. (PAZ, 1982, p.337). Seu legado é uma forma, a própria forma da possibilidade, uma abertura e uma disseminação, segundo Leyla Perrone. Nesta ‘sociedade secreta, com um ‘idioma de iniciados’ que é a linguagem de Mallarmé, “jamais as palavras estiveram mais carregadas e cheias de si mesmas; tanto que mal as reconhecemos [...] Cada palavra é vertiginosa, tamanha é sua claridade. [...] A tensão da linguagem poética de Mallarmé se consome nela mesma.” (PAZ, 1982, p. 67).

Os povos latino-americanos não ficaram imunes à abertura proporcionada por Mallarmé. Basta nos reportarmos, por exemplo, ao papel fundamental que o autor francês desempenha, na Literatura brasileira, entre os concretistas. Não por acaso, Haroldo de Campos, autor-crítico responsável pela difusão da obra de Mallarmé no Brasil, dialoga também com Octavio Paz, do qual foi tradutor. Já na América de língua espanhola, além de Borges, o principal nome entre os autores-críticos a ter sua obra marcada pelos valores do autor francês foi o chileno Vicente Huidobro, o qual se destaca por sua obra e por sua concepção de escritura. Citado por Octavio Paz como aquele que abre as portas da poesia contemporânea neste continente, o crítico mexicano afirma que a vanguarda tem dois tempos na América Latina de língua espanhola: “o inicial, de Huidobro, até 1920, volatilização da palavra e da imagem; e o segundo de Neruda, dez anos depois.” (PAZ, 1982, p. 116).

“Pássaro de luxo”, nas palavras de Octavio Paz, Huidobro é figura polêmica no cenário literário do Chile, pela incompreensão em relação a sua obra e pelo fato de ter participado dos movimentos vanguardistas em Paris, além de ter publicado parte de sua obra, a princípio, em francês. Ana Pizarro, em artigo de 1969, fala da importância do autor e do quanto este influenciou outras gerações, primeiramente por ter sido o divulgador das teorias de vanguarda francesas do começo do século XX no Chile, e mesmo na Espanha. É indiscutível sua importância para o desenvolvimento da poesia chilena, não necessariamente por sua teoria: o *criacionismo*, mas como renovador dessa literatura, já que foi o responsável pela circulação de novas idéias, divulgando e fazendo aproveitamento da vanguarda francesa do início do século XX.

Como podemos observar, o diálogo que se estabelece entre autores que se debruçam sobre as questões referentes à natureza do texto literário é intenso. Trata-se de uma rede, na verdade, de autores e textos que se tecem a partir da palavra por eles proferida. Mallarmé é um ponto de contato e de partida para esse diálogo.

No que tange ao autor-crítico T.S. Eliot, este não é propriamente um estudioso da obra de Mallarmé, porém não deixa de citá-lo, não deixando de ser uma referência também para ele, embora provavelmente o Mallarmé de Eliot seja mais aquele da primeira fase. De qualquer forma, a poesia do autor anglo-americano deve muito a vários ‘simbolistas’ franceses da segunda metade do século XIX, de Baudelaire a Mallarmé, segundo afirma Ivan Junqueira, no texto que introduz as obras completas de Eliot em português. Junqueira se refere à obra de Eliot como uma “poética do fragmento”, e que o autor “desenvolve um sutilíssimo processo de globalização literária que, mediante complexas operações mimético-metafóricas, vai aos poucos revitalizando o material ‘tomado por empréstimo’ a este ou àquele autor, de modo a torná-los estranhamente ‘eliotianos’” (JUNQUEIRA, 2004, p.16). Autor de vasta obra crítica, Eliot acreditava que “a poesia é basicamente ‘um fenômeno de cultura’, um *continuum* destinado a preservar e reviver a herança legada pelos estratos literários de épocas históricas anteriores.” (JUNQUEIRA, 2004, p. 17). Seu legado crítico, sua concepção de escritura e, principalmente sua obra são referência para autores e críticos contemporâneos.

Faz parte dessa estirpe de autores-críticos, unindo crítica e escritura, o gaúcho Luiz Sérgio Metz, a cuja obra nos dedicamos com maior atenção. Autor de uma produção pouco extensa, porém significativa, não apenas para as letras gaúchas, local em que viveu toda sua vida, Metz, a exemplo dos autores que se tornaram referência em sua concepção de escritura, ressimboliza esses autores e os temas de que trata, filiando-se, assim, a essa linhagem, em especial através de seu único romance, objeto de nossa análise. Em *Assim na terra*, o autor dialoga não apenas com outras obras, mas com estéticas, resultado de suas leituras desses autores, e dos processos de criação explicitados por estes. O diálogo com Borges é o mais evidente, embora se estenda a Eliot e Mallarmé, por exemplo, além de Cortazar e Huidobro, não por acaso autores que teorizaram sobre o processo de criação literária e sobre as relações entre obras, autores e leitores. Trava-se, na obra, uma discussão metaliterária no interior do universo ficcional, configurando-se em um dos melhores exemplos dessa intertextualidade, como a concebemos nos dias de hoje.

2.2 - Assim na terra

*Marcho día y noche
como un parque desolado.
Marcho día y noche entre esfinges caídas de mis ojos;
miro el cielo y su hierba que aprende a cantar;
miro el campo herido a grandes gritos,
y el sol en medio del viento.*

(Huidobro)

Paradigmática, quando falamos em ressimbolização de autores e textos, a obra *Assim na terra*, de Luiz Sérgio Metz, é construída sobre referências e sobre a memória. É evidente o diálogo com Borges, Eliot, Mallarmé, Huidobro, Alcides Maya, Cyro Martins, Cortázar, Hernandez, Guiraldes, Rulfo, Flaubert, Goethe, Uslar Pietri, Kafka e Aureliano de Figueiredo Pinto, para ficarmos apenas nas relações de 1º grau, percebidas à flor do texto, dessa intertextualidade que não é apenas citação, mas estrutura narrativa, desdobramento de referências explícitas, de marcas constantes que vão dizer da camada mais profunda do texto, que vão revelar a forma como o autor teceu sua trama.

A respeito da obra propriamente dita, destacamos alguns aspectos que julgamos relevantes, tanto do ponto de vista formal, quanto relacionados à questão “conteúdo regional”. Começamos por aqueles que causam estranhamento desde o primeiro momento: a forma como ela é estruturada e a interpenetração dos gêneros do discurso. Ou seja, notamos que se trata de uma narrativa, mas também de um romance, pois temos um herói que sai em busca (e relata essa busca), e cujo mundo está se degradando.

Quando a narrativa se torna romance, longe de parecer mais pobre, torna-se a riqueza e a amplitude de uma exploração, que ora abarca a imensidão navegante, ora se limita a um quadradinho de espaço no tombadilho, ora desce às profundezas do navio onde nunca se soube o que é a esperança do mar. (BLANCHOT, 2005, p. 6)

É também Épico, pois não deixa de narrar um povo, a saga de uma terra, neste caso em transformação, percorrida por um herói que os representa. Trata-se de um herói essencialmente passivo, observador/anotador. É um Épico que poderíamos chamar de intimista ou, às avessas, pois percorre o caminho inverso, da grandiosidade para a

individualidade ou particularidade. A ausência de povo-multidão é significativa, pois acaba por se constituir em presença espectral. A obra estabelece a tentativa, por parte do herói, de percorrer a terra desse povo, do qual faz parte, em busca da grandiosidade do Épico e em busca de si mesmo, em busca do Sul: esse canto das Sereias - objetivo nunca alcançado ou que se ultrapassa¹⁸, através da partida física e da viagem pelos caminhos da memória. A saga está na busca da saga, pois o imaginário desse mundo que não mais existe, se é que um dia realmente existiu, os restos da memória coletiva, o que ainda resta de imagens, precisa ser fixado, mesmo que a princípio sua motivação seja de caráter mais pessoal, individual. As anotações e o aprendizado do narrador são um testemunho, um censo.

No entanto, o que chama especialmente a atenção é a presença do Lírico nessa narrativa, consequência do trabalho com a linguagem, que atualiza o tema regional/rural. Essa busca intimista do Sul é lírica, telúrica, idealista e utópica, já que não contempla exatamente a realidade, mas sim um ideal de realidade. A construção de *Assim na terra* parece uma tentativa de dar forma aos delírios e impressões do poeta, “formatando” o que de certa forma verte e resiste ao enformar. A prosa dá objetividade e forma ao lírico; o lírico subjetiva a prosa. Além disso, detecta-se a presença de uma segunda voz narrativa – feminina – em segundo plano, mas de forte presença. Essa característica, em uma narrativa sem personagens femininas, é significativa.

A obra começa e termina com um ciclo de estações: o 1º ciclo constituindo-se em memórias fragmentárias, que situam o espaço – O Sul físico e psicológico/mítico e, nesse caso, pretérito. Já o 2º ciclo aponta para o futuro, são memórias, mas de certa forma parecem posteriores às do primeiro ciclo. Expressa, ainda, certo temor a esse futuro, desencanto e falta de perspectivas pelo que se anuncia. Entre esses dois ciclos, situam-se os fatos narrados, começando e terminando pelo inverno. Após o narrado o ciclo de estações continua, com o Sul transformando-se em um entre-lugar. O Sul não morre, não deixa de existir, pois foi interiorizado via literatura. O narrador herda o Sul, mas terá de mostrar que é digno de ser o repositário dessa herança.

O protagonista de *Assim na terra* passa integralmente pela experiência dessa *navegação feliz/infeliz que é a da narrativa*, (BLANCHOT, 2005, p. 6).

¹⁸ Neste caso, porém, há alusão a um objetivo/destino.

Algo aconteceu, que alguém viveu e depois contou, do mesmo modo que Ulisses precisou viver o acontecimento e a ele sobreviver para se tornar Homero, que o narra. (BLANCHOT, 2005, p.8)

Nessa experiência, sua busca do Sul é passagem e transformação.

[...] a narrativa tem, para progredir, aquele *outro* tempo, aquela outra navegação que é a passagem do canto real ao canto imaginário, aquele movimento que faz com que o canto real se torne, pouco a pouco, embora imediatamente (e este “pouco a pouco, embora imediatamente” é o próprio tempo da metamorfose), imaginário, canto enigmático que está sempre à distância e que designa essa distância como um espaço a ser percorrido, e o lugar aonde ele conduz como o ponto onde cantar deixará de ser um logro.

A narrativa quer percorrer esse espaço, e o que a move é a transformação exigida pela plenitude vazia desse espaço, transformação que, exercendo-se em todas as direções, decerto transforma profundamente aquele que escreve, mas transforma na mesma medida a própria narrativa e tudo o que está em jogo na narrativa em que, num certo sentido, nada aconteça, exceto essa própria passagem. (BLANCHOT, 2005, p.11/12)

O narrado, situado entre os ciclos de estações, transcorre em um determinado período de tempo, em um inverno. Esse corpo da narrativa se divide em três capítulos, que compreendem nascimento, infância, adolescência e amadurecimento do narrador protagonista, os quais reproduzem, e correspondem, ao percurso dantesco pelo inferno, purgatório e paraíso. Para Borges, a viagem de Dante, diferente da viagem de Ulisses é também a execução de seu livro.

La acción de Ulises es indubitablemente el viaje de Ulises, porque Ulises no es otra cosa que el sujeto de quien se predica esa acción, pero la acción o empresa de Dante no es el viaje de Dante, sino la ejecución de su libro. (BORGES, *El último viaje de Ulises – In: Nueve ensayos dantescos*, 1989, p. 355)

Em cada um desses capítulos um pacto. O capítulo um trata da partida do narrador, seu percurso à margem das cidades, observando, rememorando e anotando tudo em uma caderneta. Sua trajetória é descendente e é constituída de episódios que preparam o encontro com Gomercindo, responsável pela experiência fundamental pela qual passa o protagonista, iniciado por essa personagem. Já o capítulo 2 trata do período em que o narrador permanece em companhia de Gomercindo, no Pensário, espécie pouco convencional de construção que o narrador chama de galpão. Por fim, o terceiro capítulo trata da segunda partida do narrador, agora acompanhado por Gomercindo, com o qual pactua.

A narrativa transcorre em um espaço que poderíamos chamar de rural, porém esse mundo rural em *Assim na terra* é a origem, a própria identidade. Na verdade, é mais periferia

que mundo rural, uma espécie de margem, fronteira entre o rural e o periférico. Em relação à imagem de vida urbana, pode-se dizer que o urbano é visto como ruim, mas inevitável, a busca é a de solução para esse impasse. O urbano vem preenchendo todos os espaços e seduzindo o povo. Trata-se de um mundo rural que vem assimilando a modernidade, o urbano. Mesmo os protagonistas, o narrador e seu guia, já foram “contaminados”, por mais que queiram preservar o mundo/sistema original, pois a erudição, a exposição ao pensamento, já os faz híbridos, ou seres em metamorfose, em processo obrigatório de mimetização. Eles têm consciência da modernidade, e o quanto há de inevitável nessa situação. Rejeitam e buscam uma forma de subverter essa ordem, uma alternativa, uma forma de preservação que não seja a cristalização ou fossilização.

Luiz Sérgio Metz, vai se valer, na composição de sua obra, da herança da gauchesca platina do modernismo (hispânico), do esteticismo amplamente concebido e do subjetivismo (por sua vez herança do Romantismo), que influenciaram as vanguardas que sucederam ao modernismo e que ocorrem paralelamente ao movimento regionalista. Pode-se perceber uma proximidade muito maior com a literatura platina que com brasileira, no sentido nacional, em *Assim na terra*. Essa tendência já se fazia notar na obra de Alcides Maya, de quem Metz se aproxima, atualizando-o e na de Cyro Martins e Aureliano de Figueiredo Pinto, referências para o autor. A menção a Flaubert, lado a lado com Guiraldes, é reveladora dessa presença dos modelos da literatura do pampa: não há portugueses citados em *Assim na terra*, deixando claro a que sistema pertence, a qual sistema se filia.

2.3 – De molduras, quartetos e estações

*Mantendo o ritmo em sua dança
Como em suas vidas nas estações da vida
O tempo das estações e das constelações
(T.S.Eliot)*

Os ciclos de estações são, respectivamente, os momentos inicial e final de *Assim na terra*, e têm papel fundamental para a compreensão da obra. Longe de se constituírem em simples ornamento ou espécie de exercício de estilo, são determinantes para a possibilidade de ocorrência do narrado, assegurando-lhe verossimilhança: no interior dessa moldura estão um

tempo e um espaço possíveis apenas enquanto tempo e espaço delimitados, a exemplo do que ocorre na pintura, em que a moldura envolve e encerra uma cena, um espaço e um tempo fixados. A função das molduras em *Assim na terra* é semelhante àquela que caracteriza a de uma pintura, ou seja, além de delimitar, cumpre uma função estética, arrematando e valorizando o quadro. Não por acaso, o discurso presente no ciclo de estações, sobretudo no primeiro deles, é extremadamente pictórico.

Esse diálogo que se estabelece com o discurso da pintura se dá em mais de um nível. Primeiramente, através de uma escritura que poderíamos denominar *impressionista*, já que se faz por pinceladas verbais que formam uma cena ou um retrato, uma escrita fragmentária, que lembra a polifonia das cores, que é a técnica da pintura impressionista¹⁹.

O Impressionismo, essa notação rápida da impressão fugitiva, esse triunfo da sensação sobre a concepção racional – o ‘sinto, logo existo’ de Gide substituindo o ‘penso, logo existo’ do cartesianismo clássico – os literatos e os músicos adotaram-no em seguida aos pintores que lhes tinham aberto o caminho. Cores, palavras e sons servem então ao artista para traduzir sensações experimentadas pelo homem; o músico e o poeta ‘pintam’ aquilo que eles experimentam e o pintor sugere a música das coisas. (SERULLAZ, 1965, p. 12)

Além disso, o próprio autor explicita esse diálogo, por meio da referência direta a pintores conhecidos, como Botticelli, ou por alusão a obras de diferentes escolas, como o Cubismo e o Surrealismo. Em terceiro lugar, percebemos uma estrutura, formada pelas molduras quadripartidas e o quadro central, característica de um retábulo. Cada uma das quatro telas iniciais vai, gradativamente, conduzindo a leitura e o olhar a um espaço que vai se tornando específico à medida que essa leitura e esse olhar avançam em direção à peça central, à semelhança também de portas que vão se abrindo e que transpomos até o centro. O mesmo ocorre com as quatro telas finais, guardadas suas especificidades, as quais vão, também, gradativamente apontando em direção a um espaço e um tempo que se está ainda por se fazer, um espaço e um tempo que se abrem em direção ao futuro, diferente das quatro primeiras peças, que se situam em um tempo passado e, mais que passado, ancestral. Portanto, nesse

¹⁹ “Para essa nova maneira de ver, era necessária uma nova maneira de pintar. Os artistas não vão mais representar as formas tais como sabem que são, mas tais como as vêem sob a ação deformadora da luz. [...] O desenho-contorno que precisa a forma e sugere o volume é banido. A perspectiva não é mais baseada nas regras da geometria, mas é realizada do primeiro plano para a linha do horizonte, pela degradação das tintas e dos tons, que marca assim o espaço e o volume. [...] Os pintores abandonam então igualmente o claro-escuro e seus contrastes violentos. Neles tudo é nuance e as sombras são sempre coloridas de reflexos. Excluem portanto de sua paleta os negros, o cinza [...] e preferem os azuis, os verdes, os amarelos, os laranja [...]” (SERULLAZ, 1965, p.9)

sentido, e apenas nesse, essa estrutura não é circular, pois não retorna ao ponto de partida. Em relação à natureza, esta é cíclica, as estações se repetem, embora o tempo, e mesmo o espaço e o sujeito, sejam outros.

Assim, podendo ser apreciadas em separado, as telas que envolvem a tela principal, ápice do narrado, o acontecimento propriamente dito²⁰, têm, na leitura de seu conjunto, uma leitura mais significativa, a partir da produção de sentidos outros, responsáveis não apenas pela compreensão da obra em sua totalidade, mas também por seu ineditismo e pela experiência de leitura-fruição que proporciona. Destaque-se que é no primeiro ciclo que esse diálogo com a pintura é mais evidente, ou mais marcado. No segundo ciclo não há referências à pintura, porém percebemos uma aproximação do discurso narrativo com o cinematográfico. O protagonista recorda cenas que passaram ou que são construídas a partir de suas reflexões e divagações. É um mundo-filme que ele constrói interiormente, e a câmera acompanha e projeta essa interioridade. Trata-se de um filme que não é de ação, mas intimista, uma espécie de épico-intimista, por paradoxal que pareça, algo *felliniano*²¹ ou, um *Apocalypse now*²² interior e particular, causa ainda maior de estranhamento.

No entanto, se lembrarmos que o trabalho da intertextualidade nas molduras não se restringe ao diálogo com as artes visuais, essa referência talvez deixe de causar tanto estranhamento²³. As quatro estações tanto no princípio quanto no fim de *Assim na terra* se estruturam sobre o poema *Os quatro quartetos* (1943)²⁴, de T.S.Eliot, obra que é considerada não apenas como o momento mais alto de toda a criação poética eliotiana, segundo a crítica, mas “também a consumação, em todos os planos – estilístico, formal, ideológico, político e filosófico-religioso -, de sua técnica composicional basilar: a experiência da fragmentação.” (JUNQUEIRA, 2004, p. 40). Ainda segundo Ivan Junqueira, no estudo de introdução à obra poética de Eliot, os *Quatro quartetos* são a “suma de todo o pensamento poético eliotiano”

²⁰ Remissão a Edgar Allan Poe e sua Teoria do Conto, cuja base é a obrigatoriedade de um acontecimento único e de impacto tal que causaria uma enorme comoção no leitor, definitivamente aprisionado pela narrativa.

²¹ Federico Fellini, um dos mais importantes cineastas italianos. Sua obra apresenta uma poesia e uma estética muito particulares, embora também crítica.

²² *Apocalypse now*, obra cinematográfica dirigida por Francis Ford Copolla em 1979, põe em cena a Guerra do Vietnã. No filme, um capitão do exército americano tem a missão de encontrar e matar um Coronel do mesmo país, vítima dos horrores, do absurdo e da loucura causados pela guerra.

²³ O filme, dirigido pelo cineasta americano Francis Ford Copolla, o qual tem a obra Joseph Conrad (*O Coração das trevas*) como referência, associado à *Terra desolada* de T.S.Eliot, está presente de forma marcante na obra de L.S.Metz.

²⁴ ELIOT, T.S. *Obra completa – Vol. I – Poesia*. (Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira). São Paulo: Arx, 2004.

(JUNQUEIRA, op. cit., p. 41), toda sua obra anterior constituindo-se em fragmentos para sua obra máxima,

a mais pura meditação sobre o sentido da vida, nas palavras de Jorge de Sena, uma longa e dolorosa elegia sobre a caótica condição humana e o desconcerto do mundo, um discurso de alta voltagem lírica e dramática sobre o significado do tempo, um poema-partitura de fundas implicações filosófico-religiosas no qual o autor nos dá, como afirma Otto Maria Carpeaux, ‘a fundação histórica de sua fé no absoluto. (JUNQUEIRA, op. cit., p. 41)

Quatro são os quartetos, quatro são as estações e quatro os elementos que a eles correspondem, tanto na obra de Eliot quanto na de Luiz Sérgio Metz. O diálogo com Eliot é explícito, e não apenas formalmente, mas liricamente. A poética do fragmento, característica primeira da obra eliotiana, é também a escolha de Metz.

No meu fim o meu princípio, no meu princípio meu fim²⁵, um *leitmotiv* em *Assim na terra*, o que nos faz pensar em uma espécie de circularidade nessa obra, no sentido de que o princípio da trajetória do protagonista esclarece seu fim, diégetico, e é esclarecido por este.

2.3.1 – Primeiro ciclo – *Os sentidos devem ser inaugurados todos os dias*

O primeiro ciclo de estações constitui-se em porta de entrada ao universo da obra, porém, essa entrada não se dá de forma convencional, digamos, pois o reconhecimento gradual ou lento do chão em que pisamos não nos é permitido, capturados que somos, e lançados no centro de uma cena que se caracteriza pela exacerbação dos sentidos. Adentramos a obra percebendo que a razão vai, definitivamente, ficar na entrada, e que os sentidos prevalecerão. O discurso é causa de estranhamento e não deixa tempo para racionalização. Trata-se, aqui, da apresentação de um mundo ancestral, meio mágico, dionisíaco, construído a partir de fragmentos de discurso e imagens, os quais estabelecem um espaço que é terreno, mas que é também o do Sul mítico, povoado por espectros de antepassados e feitos heróicos, e um tempo cíclico, sensorial, de comunhão com os elementos e estações. A existência humana se dá em paralelo aos ciclos da natureza.

²⁵ Referência a T.S. Eliot e seu poema *Os quatro quartetos*.

Podemos observar uma progressão nesse primeiro ciclo, naquilo que diz respeito ao espaço e àqueles que o habitam, que vai da apresentação de uma terra generalizada a uma terra e espaço específicos: o Sul. O mesmo se dá com o ser humano, que se “regionaliza” à medida que vai franqueando as portas que darão acesso, a um entre eles, ao espaço da experiência limite que irá viver, uma espécie de processo iniciático que é, ao mesmo tempo, projeto e busca. A mesma progressão que observamos em relação ao espaço e ao sujeito, observamos em relação à palavra, ou, mais especificamente da palavra não elaborada, apenas símbolo, ao verbo, à palavra que se vai articulando à medida que portas vão dando acesso à posse da palavra que vai dizer desse povo, desse espaço e desse tempo, além de possibilitar a concretização do projeto pessoal do narrador, que se torna apto a sair em busca.

Portanto o protagonista de *Assim na terra*, adentra um espaço e um tempo míticos, que é também o território da palavra articulada, o espaço e o tempo do verbo, a partir da ultrapassagem de quatro portas, que correspondem cada uma delas a um elemento e a um estágio-estação. Em relação a essa particularidade é interessante destacar que, nesse mundo que a princípio se define por simbólico, essas portas que correspondem a etapas de um processo iniciático remetem não apenas à simbologia própria do número quatro²⁶, mas também a antigos rituais de iniciação, mais especificamente aos que fazem parte da tradição dos sufis. Nesse universo ancestral, justifica-se a simbologia.

Quatro, número dos elementos, é o número das portas que o adepto da via mística deve transpor, segundo a tradição dos sufis e das antigas congregações dos dervixes. A cada uma dessas portas está associado um dos quatro elementos na seguinte ordem de progressão: ar, fogo, água, terra. Esse simbolismo pode ser interpretado da seguinte maneira: Na primeira porta [...], o neófito que conhece apenas o *livro*, isto é, a letra da religião, está no ar, ou no vazio. Queima-se na passagem do limiar iniciatório, representado pela segunda porta, que é a do *caminho* ou, em outras palavras, do compromisso com a disciplina da ordem escolhida [...]; os que passaram por essa segunda porta são às vezes chamados de os *ascetas* [...]. A terceira porta abre para o homem o conhecimento místico; ele torna-se um gnóstico [...], correspondendo essa transposição ao elemento água. Enfim, quem atinge Deus e se funde nele como na única Realidade [...] passa, com a quarta e última porta [...], para o elemento mais denso, a terra. Dá-se a esses eleitos o nome de os *Amantes*. (CHEVALIER & GHEERBRANDT, 1997, p. 761)

²⁶ A simbologia do número quatro remete ao quadrado e à cruz. “Desde as épocas vizinhas da pré-história, o 4 foi utilizado para significar o sólido, o tangível, o sensível. Sua relação com a cruz fazia dele um símbolo incomparável de plenitude, de universalidade, um símbolo totalizador.” Cruzamento de um meridiano e de um paralelo o quatro simboliza o terrestre, a totalidade do criado e do revelado, a Terra. (CHEVALIER & GHEERBRANDT, 1997, p. 761).

Quanto às formas de citação, referência ou alusão presentes no primeiro ciclo, elas não são propriamente literárias em termos de conteúdo. Já no que se refere à forma, o diálogo que se estabelece com T.S.Eliot é evidente, porém a intertextualidade se dá a partir da forma, da estrutura, e do ritmo de sua Poética do fragmento. Além disso, temos o mesmo tempo primordial e cíclico das estações que encontramos em parte da obra de Eliot, notadamente nos *Quatro quartetos*. Porém, não se trata, aqui, de citação direta ou de referência explícita. Essa opção pelo não aproveitamento de conteúdo como citação literal ou referência explícita, tomadas do autor com o qual dialoga nos ciclos de estações, prática da qual se vale Metz na obra em sua totalidade, deve-se, provavelmente, ao fato de que, se o objetivo do primeiro ciclo é situar um espaço que vai se particularizando até definir-se como o espaço do Sul, que é, geograficamente, o sul da América do Sul, a correspondência com o conteúdo eliotiano não seria legítima, ou seria no mínimo forçada, já que são espaços distintos, hemisférios opostos, inclusive, o que provoca uma inversão ou espelhamento dos pontos cardeais entre os dois hemisférios: norte e sul, embora estações e ciclos possam se corresponder, guardadas suas especificidades.

Um bom exemplo dessa discrepância se encontra na epígrafe inicial da obra, em que o autor cita dois versos do poema “Enterro dos mortos”, de *A terra desolada*, de Eliot: “Leio, quase toda a noite, e no inverno vou ao sul.” (ELIOT, 2004, p.139)²⁷. Evidentemente, o autor anglo-americano foge do frio do inverno, dirigindo-se ao sul; o mesmo não ocorre com o autor gaúcho, que, justamente, busca o frio, o inverno, dirigindo-se ao sul. Poderíamos supor que a utilização da epígrafe é mais um elemento do jogo intertextual construído por L.S. Metz, que se permitiu essa liberdade e, de forma deliberada aponta para esse jogo de espelhos que constitui *Assim na terra*. Por esse motivo, pela não correspondência de espaços, é que as imagens tomadas de empréstimo na composição do primeiro ciclo de estações não são literárias, mas sim aquelas que o autor empresta das artes plásticas, nesse caso as da pintura, em um diálogo que é intertextual, mas também interdisciplinar.

Por fim, uma outra característica presente no ciclo inicial de estações, causa de muitos questionamentos, é o fato deles se encerrarem com uma referência direta à Gomercindo, personagem que nesse momento da leitura ainda não conhecemos.

²⁷ A tradução da obra de Eliot utilizada pelo autor não é a mesma, ou talvez ele tenha traduzido diretamente do inglês ou de outra língua, já que na tradução de Ivan Junqueira para as *Obras completas*, de Eliot, versão que utilizamos, os versos: “I read, much of the night, and go south in the winter.”, estão desta forma traduzidos: “Leio muito à noite, e viajo para o sul durante o inverno”

- Gomercindo é maravilhoso! ;
 - Tá de derreter Gomercindo!;
 - Tá de molhar Gomercindo!
 - Tá de renguear Gomercindo!
- (METZ, op. cit., p. 8; 10; 12;14)

O discurso é direto, porém as vozes que produzem esses enunciados não se dirigem a Gomercindo, já que não há vírgula antes ou depois de seu nome, o que implica na não ocorrência da função fática da linguagem. Espécie de invocação, esses enunciados são também uma forma de circunscrever esse espaço que se deseja, pois se tratam de provérbios populares entre o povo dessa região que gradativamente se particulariza, “relidos” pelo autor, ressimbolizados a partir do jogo de palavras, e explicados no decorrer da narrativa, quando o narrador encontra Gomercindo pela primeira vez, dormindo, embriagado, em uma valeta do caminho, e este exclama: “- Foi um porre de derrubar Gomercindo!”. Ora, seu nome poderia ser substituído por: “qualquer cristão”, “um vivente”, ou algo que o valha, motivo pelo qual o narrador se refere a ele como “o provérbio” (METZ, 1995, p. 50 e 125), ou talvez o pro-verbo, o arquétipo do verbo do Sul, o que seria bastante pertinente. Mais ao final da narrativa, o protagonista, ao ver distanciar-se em desabalado e perigoso galope o companheiro de cavalgada diz: “Se rodasse, seria um tombo de liquidar Gomercindo.” (METZ, op. cit., p. 141), o que comprova a hipótese.

Little Gidding

*As palavras pouco valem em setembro.
Está tudo em elaboração sem nome. Não
há nenhum sistema, os símbolos estão se
conhecendo.
(L.S.Metz)*

Na primeira estação deste primeiro ciclo, a primavera se apresenta em exuberância, lirismo e sensualidade. Temos um narrador que se caracterizaria como autodiegético, a princípio: “Setembro respinga asas em nossos olhos, tudo está dentro de alguma coisa que não sabemos.” (METZ, op. cit., p. 7), já que assim ele se coloca, como pertencente àquele local e

próximo das pessoas que apresenta: seus familiares, seus ancestrais: “Minha avó tinha um código de morisquetas e esgares, cenas de face só em setembro [...] falava um dialeto pedregoso de um outro povo.” (METZ, op. cit., p. 8), mas é uma cena, uma imagem que é mostrada, o que aproximaria esse narrador do que Norman Friedman denomina modo câmera (CHIAPPINI, 2002, p.62.) em sua tipologia.

Há uma correspondência do elemento Ar, que se faz presente inclusive via discurso, na própria escolha vocabular em que os sons de consoantes constrictivas fricativas - /s/, predominam, contribuindo para a visualização desse espaço e desse tempo primaveril.

O dia espreguiçava um pouco mais dentro das barras da aurora alongada, rósea e verde. [...] Setembro é um mês estético, alerta, delgado, quando a gente passa pelo vão da porta. Tempo de alisar os vincos, desdobrar o coração e ordenar os perfumes no penteador. Tudo é vitrina. Setembro respinga asas em nossos olhos, tudo está dentro de alguma coisa que não sabemos onde, os travesseiros se iluminam. Cheiro de vôo no ar. Setembro põe polens na barba dos avós. Enluara os pentelhos das nossas mães. Muda de casa nossas irmãs. (METZ, op. cit., p. 7)

Aqui percebemos uma terra, ainda não específica, apenas um povo, de uma aldeia, sobre a face da terra, em comunhão com os elementos: “Gravinhas, trancelins, linho colhido. Vapores da terra perto das casas. [...] a primavera veio brincar mais uma vez no ombro da aldeia.” É a imagem de mundo sensorial, instintivo, que se renova na estação. Há expectativa no ar e “sensação de que algo valia sobre a terra.” (METZ, op. cit., p. 8), nesse cenário de tons rosa e verde, de transparências e de leveza. Além disso, a violência não tem vez, é o momento de sair para a rua, um momento de hedonismo.

Botticelli está na porta do colégio de onde saem as meninas para dentro de nossos cadernos noturnos. [...] Setembro assume todas as transparências, seios de bicos róseos, seios de bicos negros, ponta de sapatinho árabe. [...] Setembro ainda usa manta, mês quando se aprende assoviar. Ninguém usa canivete em setembro, as armas foram enterradas em agosto. [...] As mulheres queimam talos de rosa nos fogões de chapa polidas. Esperam amar em outubro [...] mas nada acontece em setembro, um mês preparatório, natural. (METZ, op. cit., p 7/8)

Em relação à progressão, estamos no primeiro estágio e a linguagem ainda não é verbal, mas sim sensorial e simbólica. Logo, “as palavras pouco valem em setembro. Está tudo em elaboração sem nome. Não há nenhum sistema, os símbolos estão se conhecendo.” (METZ, op. cit., p. 8). Já a invocação a Gomercindo, ou o provérbio da primavera: “-

Gomercindo é maravilhoso!” (METZ, op.cit., p. 8), poderia ser também algo como: “A vida é bela!”

Por fim, destaque-se que a imagem que se apresenta nessa estação é Impressionista. O diálogo com essa tendência é explícito: é uma tela impressionista que contemplamos, é uma imagem impressionista que buscamos ou formamos. Talvez mais do que uma tela de Botticelli, citado por Metz, com o qual este dialoga mais em termos de conteúdo. Renoir poderia bem ilustrar essa primeira tela pintada pelo autor de *Assim na terra*. Correspondência perfeita, “citamos” os dois mestres da pintura.



Auguste Renoir – Moça trançando seu cabelo



Sandro Botticelli – Primavera

East Cocker

*Não havia troca de palavras: todas estavam
absortas pensando uma só coisa. E, como de
nada adianta, não a repetem.
(L.S.Metz)*

Depois da primavera, o verão, estação que corresponde ao segundo momento, ou tela, do primeiro ciclo. É ainda um universo sensorial que se apresenta, mas o lirismo é mais seco, duro, e metálico, pois o calor que abrasa e impacienta as senhoras, mais jovens ou idosas, trava movimentos e palavras. Tudo incomoda, “gruda” e ofusca. Crianças e suas mães, tias e avós enfrentam, com disposição diferente, o verão: elas, abanando-se e se refrescando como podem; as crianças, correndo e levantando pó na rua sem calçamento. É um exagero de luz, de amarelo-ocre e vermelho, e de apatia.

O elemento que corresponde ao verão é o fogo; a linguagem reproduz cena, a partir do uso de sons de consoantes constrictivas laterais // e fricativas //, e acontecimentos, ou ausência de acontecimento, modorra, pela ocorrência de consonantais plosivas /t/, /d/, /p/, /b/, que explicitam esse momento truncado.

Na frente das casas, sentadas em cadeiras de palha, as mulheres menos gordas se recostavam nas ripas das cercas e suspiravam e se abanavam com tampas de latas esfregando os olhos onde o sal da transpiração pingava espalhando um vermelhão de paisagem em coágulos de umas íris embaralhadas por banha e parquetina. A tosse no verão das senhoras idosas é branda e sem esperança, de funda expectoração e recobrado frêmito, mas são elas que xingavam os netos que corriam descalços arrastando papelões na polvadeira dos pátios e impregnando pó ao gosto do tabaco sugado com ardor entre os dedos amarelos. (METZ, op. cit., p. 9)

Há uma espécie de solidariedade na desgraça, e o narrador, ainda autodiegético: “[...] parecendo estar todas sob uma imensa peneira que girava sobre nós” (METZ, op. cit., p. 9), se distancia um pouco mais, embora continue a apresentar sua árvore genealógica, aqui as mulheres da família. Na progressão da terra ao espaço específico, aqui ainda se fala em terra, porém é um local específico na terra, uma determinada cidade que não parece ser de grande porte, ou mesmo uma aldeia, mas é o espaço da infância do narrador, o que se faz evidente em

seu discurso e na cena que ele pinta. Quanto à progressão em direção ao verbo, temos apenas uma pulsação, e um ritmo.

Não havia troca de palavras: todas estavam absortas pensando uma só coisa. E, como de nada adianta, não a repetem. Apenas circulavam entre si este sentimento de modorra, sem ferir o verão. [...] Era um ritmo. [...] Os vocábulos estavam submetidos a um pulso. (METZ, op. cit., p. 10)

O provérbio-invocação do verão não poderia deixar de ser: “- Tá de derreter Gomercindo!” (METZ, op. cit., p. 10), que talvez pudesse ser apropriadamente substituído por “- Tá de derreter os miolos.”

O diálogo com o cubismo forma a imagem que se percebe e que traduz a estação. Nesse quadro, os cães retorcidos evocam Picasso.

O sol se entranhando no pelo dos cachorros ao meio-dia, abrasando seus dorsos nodosos, deixando-os iscados por uma labareda perene ao longo da pedra das ruas com as patas mal tocando o chão grudento. [...] Debelados estavam na canícula irradiada e fustigante, debatendo em raivas de trespassados por mil assovios. Retorcidos, dando com uma das patas no pelo dos flancos. Em pé, em restos de terra, dentavam-se em lances de mandíbulas estaladas e triturantes [...]. (METZ, op. cit., p. 9)



Pablo Picasso – Figuras na praia

Burnt Norton

*Um desenho vertical de entrelaços de
rápidas mangas mutantes rastreavam o
espaço remontando uma outra coisa que o
outono queria dizer.
(L.S.Metz)*

A instabilidade dá o tom no terceiro estágio, ou estação, desse primeiro ciclo, onde os sentidos ainda se fazem marcantes. Trata-se da instabilidade do tempo e das emoções, que se interiorizam. Há uma desolação geral, causada pela chuva, pelo vento e pela solidão, embora o narrador se refira a uma “desolação boa e primordial”. Saímos da praça, na primavera, para a aldeia em frente às casas, no verão. Agora, no outono, estamos no interior da casa. E o homem só atrás da vidraça vê correr o mundo diante de seus olhos: “A chuva principiou batendo forte nas janelas e deitou suas guascas espessas varrendo mesmo [...]” (METZ, op.cit., p. 11)

O discurso é fragmentado, mas mais articulado e coerente, um discurso que narra mais do que o dos dois estágios que o precedem. A esse respeito, podemos dizer que já no estágio anterior observamos uma evolução nesse sentido também. Depois da primavera, onde tudo era apenas imagem, o discurso referente ao verão poderia ser transformado em discurso indireto, um esboço de enredo já pode ser detectado, o que também ocorre em relação ao discurso do outono, o que é ainda mais evidente no caso deste. Provavelmente, o motivo pelo qual o discurso da terceira tela se apresente dessa forma, é o distanciamento do narrador, que não mais se coloca em cena. Trata-se de um narrador que a princípio se apresenta como homodiegético, pois só descreve uma cena. Porém, ao final, apresenta-se como heterodiegético, pois manifesta uma certa onisciência, a qual ou é restrita; ou foi deliberadamente camuflada.

A personagem, que observa a formação de um temporal “de hálito morno”, com nuvens negras no céu, raios e trovões, é referida pelo narrador como “o senhor” e depois como “o homem”, presumivelmente mais um elemento da família do narrador, talvez o pai. Ou, ainda, dois elementos, o pai/senhor do início, e depois o próprio narrador/o homem, ao final, reproduzindo o mesmo gesto ancestral, vislumbrando a mesma cena em um outro outono, no mesmo ou em outro arrabalde: “Disse talvez para um outro tempo da chuva, ou disse apenas para outro arrabalde, ou disse para lembrar que um dia disse [...]” (METZ, op. cit., p. 12)

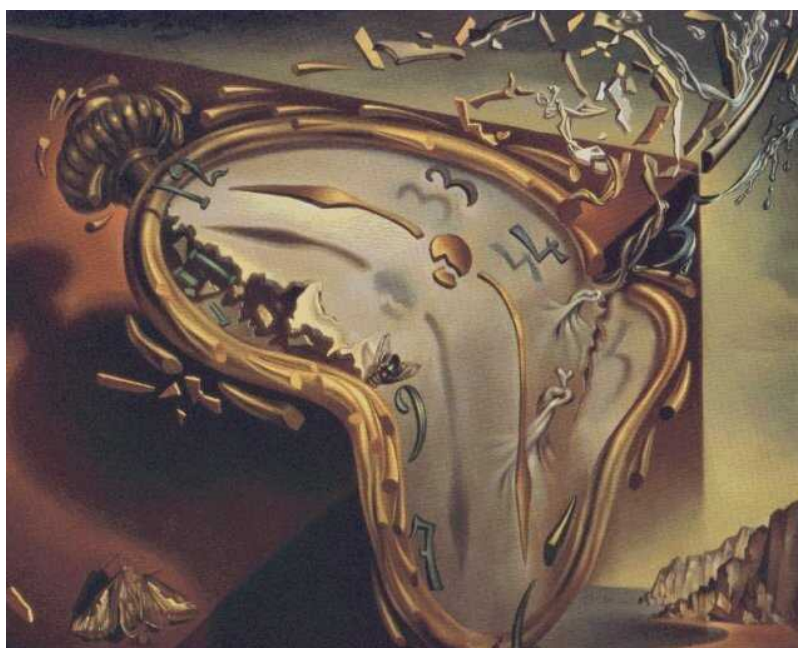
O elemento correspondente ao outono é, naturalmente, a água, que nesse caso se faz acompanhar de vento. Os sons que sob forma de discurso pintam esse cenário são os de consoantes fricativas /f/ e /v/. As cores predominantes nessa tela são o azul, o cinza “de todas as cores misturadas”; tons de bronze e de laranja madura. O espaço do sul já se delineia: “Sonido de madeira, cal e sul.” (METZ, op. cit., p. 11). Não é mais terra, simplesmente, mas um espaço que se particulariza.

A progressão em direção ao verbo continua a se fazer, agora a partir de “um desenho vertical de entrelaços de rápidas mangas mutantes” (METZ, op. cit., p.12) que “rastream o espaço remontando uma outra coisa que o outono queria dizer.” (METZ, op. cit., p. 12). Mas é ainda uma quantidade vasta de “cena sem fundo”. Já o provérbio do outono: “- Tá de molhar Gomercindo!”, poderia ser substituído por algo como: “É água que não acaba mais!”, “É chuva pra lavar a alma!”, ou algo equivalente.

Três quadros, três cenas podem ser usadas para ilustrar esse terceiro estágio, e se correspondem entre elas. Duas são verbais e uma é visual. A primeira delas é um trecho da própria obra; a segunda um excerto da obra de T.S.Eliot, mais especificamente dos *Quatro quartetos – Burnt norton*. Curiosamente, o outono foi a única estação, no poema de Eliot, que nos forneceu uma imagem passível se aproximação com o outono no hemisfério sul, devido provavelmente à instabilidade característica dessa estação, comum aos dois hemisférios. Quanto à terceira cena, trata-se de uma obra de Salvador Dali, mestre do Surrealismo, ao qual correspondem as imagens do outono, no primeiro ciclo de estações, em *Assim na terra*. Eilas:

Começou com um assovio lancinante do vento numa das frinchas frontais do bangalô. Sonido de lábios de madeira, cal e sul. [...] Um tufo de vento de velo aberto entrou de esguelha grudando no cenho do homem um ar frio de vidro cravado. Na esquina as palhas estavam reunidas junto aos tocos de cigarro e palitos girando em círculos de ar em caracóis. Em anéis suspensos vinham cabelos, folhas de árvore, canetas gastas, retalhos de sacos plásticos, penas de aves, mostrador de relógio, conta-gotas, cascas de taquara, e muita cinza de todas as cores, lugares e segredos. (METZ, op. cit., p. 11)

Nem plenitude nem vazio. Apenas um bruxuleio
Sobre faces tensas repuxadas pelo tempo
Distraídas da distração pela distração
Cheias de fantasmagorias e ermas de sentido
Túmida apatia sem concentração
Homens e pedaços de papel rodopiados pelo vento frio
Que sopra antes e depois do tempo, vento [...]. (ELIOT, T.S., op. cit., p.339)



Salvador Dalí – Momento da primeira explosão

The Dry Salvages

*Aqui dentro é uma região áspera e
desamparada, estreita, acantonada. De
códigos sem verbo.
(L.S.Metz)*

No último estágio do ciclo de estações que precede o narrado, o espaço se torna específico, é o sul, agora um sul mítico, “aqui dentro” (METZ, op. cit., p. 14), o espaço do mito, o qual corresponde ao elemento terra. E as sensações são táteis: “o andar acende e a ponta dos dedos roça a pelica e o couro seco dos abotinados.” (METZ, op. cit., p. 13), são de aconchego e intimidade, de calor do fogo e do calor experimentado nas relações familiares, dentro de casa, e nas de afeto, também fora dela. É um ambiente ancestral, de recordações e de gestos e ações recorrentes que se eternizam.

A velha senhora dentro de casa e na madeira brunida do assoalho arrasta leves chinelos atrás de um torçal e aviva, na passagem, com gravetos avermelhados e lascas de lenha rosa, um fogo que vem de anos. [...] alguém que tocara o pão, pão que passou, toque de alguém, recordação que está no tempo, no cheiro, nos vazios. [...] Noite que faz dos vultos dos parentes espectros. (METZ, op. cit., p. 13/14)

Os sons predominantes são os ss; ch; vv; as cores, matizes de marrom e vermelho, além do azul profundo do céu noturno: “Madrugada de vento quando é azul toda ela, pára na mão o pássaro que a carrega.” (METZ, op. cit., p. 14). O provérbio: “- Tá de renguear Gomercindo!” é correspondente ao clássico: “Frio de renguear cusco!”

Temos também nesse estágio, que não privilegia uma corrente específica das artes plásticas, ao contrário do que ocorre nas estações anteriores, uma das mais líricas imagens inverniais, que se desenha já em sua introdução.

Se o tempo vestisse certamente seria sobrepeliz de pelúcia para usar na vasta noite do sul. Redes de gelo articulando-se com o vento das esquinas esfiapadas pela luz pequena dos postes emoldurados de sereno. (METZ, op. cit., p. 13)

E duas cenas, duas telas, uma interior:

A hipnose aldeã e coletiva faz recolher a lenha seca e fria para o mistério da labareda, sua língua infernal e lúdica dispõe as pessoas em círculos de instinto e prevenção para que se contem os causos. As pessoas só fazem o fogo para imaginar sua gente que em algum canto do sul está repetindo em contraponto o estalo da lenha e nos nós dos dedos, com as fisionomias que se guardam nesses álbuns da memória dos invernos. Desintegra e reúne o frio os que são dele. (METZ, op. cit., p. 13)

e outra exterior:

Vozes do frio e frias, atraídas pelos acordeões rogados pelo minuano. Para o fim da pequena rua, para o limite, para a zona neutra dos paisanos acordados nos bordoneios. Uma pequena labareda ferventa um caldo num panelão bojudo e o cheiro da tasca é de milonga e carne. (METZ, op. cit., p. 14)

O discurso é menos fragmentado, o narrador é heterodiegético, com alguma intrusão. E a linguagem regional é mais destacada, sobretudo no último parágrafo. Nessa “região áspera e desamparada, estreita, acantonada. De códigos sem verbo.” (METZ, op. cit., p.14), “a fala e o século se assemelham e o clima determina o diálogo.” (METZ, op. cit., p. 14)

É o ponto final do ciclo de estações que, no entanto, não se fecha, dando lugar a uma nova primavera, mas, ao contrário, irá se expandir para que contenha o tempo do narrado. O narrador está pronto para adentrar no tempo da experiência, ele já está de posse da palavra, a qual deverá ainda ser treinada para que seu projeto se concretize, para que o verbo se faça obra.



Florêncio Molina Campos (obra sem título)



Edvard Munch – Moça acendendo o forno

2.3.2 – Segundo ciclo – *Muito tempo depois as coisas retornam*

Diferente é o contexto do segundo ciclo, o qual retoma o primeiro, no que diz respeito a personagens e espaço. Diferente também é o lirismo, agora desencantado. O mundo continua cíclico, pois o tempo da natureza é cíclico, assim como o da memória. As estações continuam se sucedendo, porém não se trata mais de um tempo elementar, de comunhão entre o homem e a natureza, no qual tudo obedecia ao ritmo desta, inclusive os acontecimentos. A esse respeito, destaquem-se as palavras de Bakhtin, em seu estudo sobre Goethe e sua época, salientando o que ele chama de a excepcional aptidão para ver o tempo no espaço que possuía esse autor, afirma que “é no terreno revolvido pelos tempos cíclicos que começam a surgir os indícios do tempo histórico” (BAKHTIN, 2000, p. 244), marca substancial e viva do passado no presente.

Sobre o fundo desse tempo da natureza, do cotidiano e da vida (que até certo ponto ainda permanece cíclico), Goethe descobre, entrelaçados com esse tempo, os indícios do tempo histórico: a marca perceptível impressa pelas mãos e pelo espírito do homem, e, em compensação, o reflexo dessa atividade do homem sobre seus costumes e suas idéias. (BAKHTIN, 2000, p. 250/251)

O espaço também se modifica e o sujeito sofre as mudanças que se estão operando. O tempo aponta para um futuro em que a técnica dita as regras do viver, e há a constatação da impossibilidade de deter esse avanço, ou o ritmo das mudanças, em um mundo que se torna cada vez menor e padronizado. A terra amarga uma espécie de esterilidade e as relações que se estabelecem entre os homens tornam-se mais superficiais, regidas pelo individualismo. Sensação de incomunicabilidade. Por isso a busca de um refúgio, que pode ser o lugar e o tempo do mito, esse entre-lugar, o lugar da saudade, habitado e habitável.

Alguns povos mudam primeiro a maneira de sonhar para depois mudar o fazer. [...] Talvez o fazer mude o sonho. O que não existe diz do que não existe. [...] Tive um livro que extraviei. Tratava de um povo que não conseguia mais usar sua linguagem, pois o conteúdo das palavras-chave fora alterado ou esquecido. Mas no texto havia uma esperança e numa altura da narrativa testemunha: um lugar é habitado e habitável quando dele se pode ter saudade, sempre e somente saudade. (METZ, op. cit., p. 156)

Após a experiência vivida, tem lugar o momento da avaliação do que se viveu a partir do amadurecimento que advém dessa experiência. O narrador se questiona, filosofa, analisa e divaga, também. Aqui os sentidos estão presentes, mas é a razão que predomina. A tentativa de compreensão racional dos fatos da vida. Não por acaso, esse ciclo é mais filosófico, digamos. No cômputo final, a constatação de que se há conclusões, fragmentadas que sejam, há ainda muito mais perguntas sem resposta, pois o que está por vir é impossível prever, o tempo está em aberto e “vivendo se aprende; mas o que se aprende, mais, é só a fazer outras maiores perguntas.”²⁸ A função das molduras foi a de conter o tempo suspenso. No primeiro ciclo elas preparam aos poucos o tempo mágico do narrado, no segundo, estas vão gradativamente apontando para o futuro em aberto. E são novamente quatro as portas a serem franqueadas.

O diálogo com T.S.Eliot se dá também em termos de conteúdo, além da forma, mas não se trata de citação explícita, e sim do aproveitamento de temas, entre os quais há uma equivalência. As imagens já não são mais emprestadas das artes plásticas, da pintura, como no primeiro ciclo. Talvez por isso a menor preocupação com sons e cores, coadjuvantes na construção mental de uma pintura, caso do primeiro ciclo. São imagens literárias que o autor toma de empréstimo, da obra de Eliot, especificamente. Há, ainda, correspondência das estações com os elementos, e os quatro estágios que compõem o segundo ciclo são mais narrativos que os do primeiro, sobretudo a medida que se avança em direção à última porta.

Porém, se “muito tempo depois as coisas retornam”, não há uma circularidade tradicional, se assim podemos denominar, em *Assim na terra*. Há, sim, uma espécie de circularidade, como já dito, no sentido de que o princípio da trajetória do protagonista esclarece seu fim e é esclarecido por este. O ciclo de estações do final é que dá origem ao primeiro ciclo e ao narrado. Mas em sua totalidade, a obra não é circular, ela não se fecha em si mesma, pois há uma abertura em direção ao futuro.

Segundo Octavio Paz,

A figura geométrica que simboliza a prosa é a linha: reta, sinuosa, espiralada, zigzagueante, mas sempre para diante e com uma meta precisa. [...] O poema, pelo contrário, apresenta-se como um círculo ou uma esfera – algo que se fecha sobre si mesmo, universo auto-suficiente no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e se recria. (PAZ, 1982, p. 83/84)

²⁸ ROSA, João Guimarães. Grande Sertão: veredas. 7ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

O crítico mexicano afirma que, nas obras em que “as frases não se sucedem obedecendo a uma ordem conceitual ou narrativa, mas são presididas pelas leis da imagem e do ritmo” (PAZ, 1982, p. 87), a prosa se nega a si mesma, o que faria delas verdadeiros poemas. Dessa forma, o autor chama de poemas obras como *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll, e *O jardim dos senderos que se bifurcam*, de Jorge Luís Borges. Mas Octavio Paz diz também, e nesse caso parece prever o que virá, que “as obras do tempo que nasce não estarão regidas pela idéia da sucessão linear e sim pela idéia de combinação: conjunção, dispersão e reunião de linguagens, espaços e tempos.” (PAZ, 1972, p. 137)

Assim na terra, comprova o que se esboça, para Octavio Paz, à época, uma idéia de combinação. Nela estão presentes, por exemplo, as duas figuras, a linha e o círculo, pois, embora impregnada de lirismo, a prosa não pode ser negada, é de prosa que estamos falando. *Assim na terra* é uma narrativa, é também linha para diante, abertura para o que está por se fazer, e que poderá se constituir de novas circularidades, não se sabe, com intervalos de suspensão temporal, talvez, premência do sonho. Ou uma regressão? Pois a indefinição e a impossibilidade de previsão, somadas ao quadro geral do presente, geram angústia no narrador. No entanto, o rumo é em frente, preservando, da forma que for possível, a origem.

Em meu princípio está meu fim.
[...]
Como em suas vidas nas estações da vida
O tempo das estações e das constelações
[...]
Estou aqui,
Ou ali, ou mais além. Em meu princípio.
[...]
E cada instante uma nova e penosa
Avaliação de tudo quanto fomos
[...]
Lar é de onde se vem.
O mundo se torna mais estranho, mais intrincada essa questão
De distinguir entre mortos e vivos.
[...]
Aqui ou ali, não interessa
Devemos estar imóveis e contudo mover-nos
Rumo à outra intensidade
A uma união mais ampla, uma comunhão mais profunda
[...]
Em meu fim está meu princípio.

(ELIOT, op.cit., p. 345/ 347; 355/357)

Inverno

*Não há fim, mas adição: a repisada trilha
De tantas horas mais e sempre mesmos dias,
Enquanto o coração reclama os impassíveis
Momentos da existência, entre as ruínas
(T.S.Eliot)*

Nessa estação temos a saída do tempo suspenso, o retorno aos ciclos da vida, tempo da avaliação do vivido, tempo do cumprimento do último pacto. Entre conclusões e outras maiores perguntas, uma certeza tem o narrador: o lugar para o qual retorna não é o do mito, esse “lá fora”, onde ele sabe que esteve, embora não saiba precisar onde é.

Entanguido, numa noite, quando eu estava lá fora, alguém me deixou a lembrança de um haikai [...]. Seria ‘lá fora’ um lugar além das nossas paredes? Ou um espaço na calçada sob a luz do poste, na geada, num círculo? Ou muito longe, no ermo, junto à grotta, onde os caminhos têm cruzes e depois de um fino senso de serpente?

Ele viveu a experiência, porém não quer perder o significado desta, por isso esse desejo, que é também um compromisso, de restaurá-la. Não há fim, mas uma adição, a incorporação do tempo do mito ao seu próprio tempo, para o qual ele pode voltar pela memória, seja a dos pêssegos, os quais permanecem em suspenso sobre o quarador, tão diversos deste, congelando até chegar à sua essência; seja a memória da experiência vivida, o que no final das contas significa a mesma coisa, aquela como metáfora desta.

Penso que uma mulher estende no quarador pêssegos para secar. Eles passarão congelando até chegar ao sumo. [...] São confidências, mas o que existe além delas? Que importâncias têm as coisas sem seus segredos? Quarador e pêssegos, tão distantes são um do outro. Mas alguém os une sob o inverno: a rosa em calda, a madeira tesa e acinzentada, a retina que vai envelhecendo no arrebol veloz. (METZ, op. cit., p. 149)

Faz frio, o inverno ainda é o inverno e a obra pactuada começa a tomar forma. É hora de organizar “o espaço de sua escritura, sua mesa, seus materiais de labor, sua idéia de forma e fixação” (METZ, op. cit., p. 150), assim como o faz a folha que ele observa “fatiando o vento”. Assim como ela, era preciso trabalhar a razão do seu movimento, transformando-o.

Observar também os esquiladores, os quais “conhecem bons trechos do inverno pois, abrindo o velo entendem a escritura da lã quente, lêem os sinais desde a última tosa. Sabem que um velo fala de outro.” (METZ, op. cit., p. 149)

Essas reflexões, e mesmo divagações, anotadas na caderneta, somadas às notas que ali foram feitas num outro inverno, somadas às reflexões das outras três estações desse segundo ciclo, são a matéria da obra. São elas que, embora no fim da obra, dão origem à própria obra, ao primeiro ciclo e ao narrado: a obra sobre o sul, que é o já narrado e suas molduras e que, ao mesmo tempo, discute o processo de sua criação. No seu fim o seu princípio, no seu princípio o seu fim.

Quanto tempo se passou entre o tempo em que os símbolos se estavam conhecendo - esse tempo em que tudo estava em elaboração sem nome, e a posse do verbo, que por sua vez leva à intimidade com a palavra; entre o tempo do conhecimento daquilo que é importante, mais o da reflexão sobre o fazer literário e a execução da obra propriamente dita, não é possível dizer. Só sabemos que é “muito tempo depois”, e que a caderneta na qual o narrador faz suas anotações desde o tempo da partida, agora está velha, nesse outro inverno, que é ainda o mesmo inverno.

Uso uma velha caderneta para dizer isso. Ela está tomada de pequenas notas que só no inverno podem ser lidas. Ninguém consegue chegar ao fundo desta estação, mas quem se apressa conseguiu. (METZ, op. cit., p. 149)

Não importa se foi longo o tempo ou não, pois o narrador, recebido de Eliot o aviso de que “tempo haverá”, para tudo que for essencial, aceitou seu próprio ritmo criador. Há intimidade entre os autores, tanto que há também a certeza da possibilidade de empréstimos ao outro, subvertendo-o ou não.

Os cavalos velhos não morrem no inverno: morrem no sol de fevereiro quando seca a graxa de seus rins. Agosto sim talvez seja o mais cruel dos meses. Eliot toleraria esse encaixe. (METZ, op. cit., p. 150)

O diálogo com Eliot é intenso e é também matéria da obra. Diríamos que a leitura de Eliot é motivadora do percurso e da reflexão filosófica. Não é o projeto, mas ela possibilita a concretização desse projeto, o qual já vinha sendo gestado, estruturando-o, formatando-o,

dando-lhe a voz, o tom e o ritmo perfeitos, além de correspondência imagética. Assim, a imagem do inverno nesse ciclo é literária, é eliotiana.

Não há fim, mas adição: a repisada trilha
De tantas horas mais e sempre mesmos dias,
Enquanto o coração reclama os impassíveis
Momentos da existência, entre as ruínas
Do que se acreditou fosse o mais íntegro
- O mais capaz, portanto, de abnegação.

Há uma adição final: o malgrado orgulho
Ou o despeito ante poderes malogrados,
A fria devoção que poderá passar por indevota,
Num barco à deriva e a meio naufragar,
O tácito escutar do irrecusável clamor
Do sino que anuncia a última anunciação.

Como alcançá-los, aos pescadores mar afora, [...]

Vivemos a experiência mas perdemos o significado,
E a proximidade do significado restaura a experiência
Sob forma diversa, além de qualquer significado. Como já se disse,
A experiência vivida e revivida no significado
Não é experiência de uma vida apenas
Mas a de muitas gerações [...]
O tempo que destrói é o tempo que preserva [...]
Adiante, viajantes!
Não escapareis ao passado
Por viverdes outras vidas, ou em qualquer outro futuro

T.S. Eliot – *Os quatro quartetos - The dry salvages - II; III*

Primavera

*[...] E aquilo por que supunhas vir
É somente uma concha, uma casca de significado
Cujo propósito desponta apenas ao cumprir-se,
Se acaso isto acontece.
(T.S.Eliot)*

Retorna a primavera e os sentidos se aguçam mais uma vez. E não poderia ser outra a estação do culto aos deuses que tem lugar no Sul, uma vez por ano, no mês de Setembro.

Cultos vividos e restaurados pela memória, que é também sensorial: cheiros, música, danças, muita bebida, grandes banquetes de carne.

Havia a loção Coty. Nas nossas cidades montávamos “Ranchos de Tradição” e era cordeona da manhã à noite, declamação e oratória. A “Semana do 20 de Setembro”. Era uma retemperança. Pessoas em desuso reanimavam. Era uma cavalhada por sobre o nosso passeio. Esterco e loção Coty [...] Nos arrabaldes se churrasqueava gratuitamente. Vinho barato e cachaça. Nunca se caiu tanto de potro quanto nessas festas. (METZ, op. cit., p. 151)

A partir da memória desses cultos e da reflexão, nesse estágio do segundo ciclo de estações o que se evidencia é a constatação de que aquilo que os gaúchos chamam de tradição não passa de um simulacro. O tempo e o espaço ideal, bem como o sujeito idealizado não existem, mas fazem parte da mitologia de um povo que, durante uma semana por ano, reverencia esses deuses e retorna ao tempo do mito. Octavio Paz afirma que “o mito transcorre no tempo arquetípico. E mais: é tempo arquetípico, capaz de se re-encarnar. [...] O mito é um passado que é um futuro disposto a se realizar num presente.” (PAZ, 1982, p 75). Portanto, é nesse tempo arquetípico que se festeja uma guerra que não foi vencida, além de feitos dos deuses. E cultuam-se tradições inventadas, nos templos, ou “Ranchos de tradição”, com direito ao fogo da pira. Despídos de sentido e noção nos ajoelhamos, e não questionamos nada, pois o mito é inquestionável.

No final de tudo, o que ficava era uma sensação de Coty e esterco, um moderando o outro. E um ar de ridículo em nós, que dá mais mistério à felicidade. No fim da noite do dia 20 as datas voltavam a se reencontrar. Havíamos comemorado a cepa farroupilha. Um longo aceno para trás nos colocava um pouco no futuro. Um homem fazia sentar seu cavalo sobre o sereno do asfalto. As festas, então, acabavam. Os índios trocavam de roupa. Os gaúchos enrolavam suas pilchas. Éramos apenas brancos, negros e índios novamente. (METZ, op. cit., p. 151)

Depois do “longo aceno ao passado que nos colocou um pouco no futuro”, retornamos ao presente, à vida diária e às nossas leituras as quais interrompemos para que pudéssemos nos tornar ancestrais, elementares, por uma semana. Voltamos a *O velho e o mar*, ou a Eliot e seus *Os quatro quartetos*.

[...] E aquilo por que supunhas vir
É somente uma concha, uma casca de significado
Cujo propósito desponta apenas ao cumprir-se,
Se acaso isto acontece. Ou seja, que nenhum propósito tivesses

Ou que o propósito ultrapassa o fim que imaginaste
E se altera ao ser cumprido. [...]

Se viesses por aqui,
Tomando qualquer itinerário, partindo do ponto que quisesses,
A qualquer hora ou em qualquer estação,
O mesmo sempre ocorreria: terias que despir
Sentido e noção. Não estás aqui para averiguar,
Ou te instruíres a ti próprio, ou satisfazer a curiosidade
Ou redigir um informe. Aqui estás para te ajoelhares
Onde eficaz tem sido a oração. E a oração é mais
Do que uma simples ordem de palavras, a consciência ocupação
Do espírito que reza, ou o som da voz durante a prece.
E o que não puderam transmitir os mortos, quando vivos,
Podem eles dizer-te enquanto mortos: a comunicação
Dos mortos se propaga – língua de fogo - para além da
Linguagem dos vivos.
Aqui a intersecção do momento atemporal [...]

T.S. Eliot – *Os quatro quartetos - Little Gidding I*

Verão

*À beira de um abismo, onde o pé jamais logra equilíbrio,
E ameaçados por monstros, luzes fantasmagóricas,
Na perigosa fímbria do encantamento.
(T.S.Eliot)*

Se as estações se repetem e não se modificam substancialmente, o mesmo não pode ser dito a respeito dos espaços. A estação que retorna traz mudanças com ela, o espaço do verão no primeiro ciclo não é mais o mesmo, e essas transformações vão alterar a vida na pequena aldeia e a de seus habitantes. Temos aqui, o mesmo calor, a mesma dureza, e a mesma província vendo o progresso e a modernidade chegarem.

A rua começou a ser calçada numa tarde de mormaço e as senhoras com aqueles leques de tampa de lata foram envolvidas numa polvadeira fina e insuportável. [...] O vento era norte e o céu chumbo com algum vermelho nas barras. (METZ, op. cit., p. 153)

Constata-se que não há como deter o avanço do tempo, não há retorno nem ao tempo que passou, nem ao tempo e espaço ideais, a não ser uma vez por ano, em Setembro, quando

os “deuses” são cultuados. A cidade avança, o campo é “abotoado”, porém segue palpitando sob essa capa de pedra, cimento, asfalto e modernidade. A cidade dá as costas ao campo.

As pedras não tinham forma, mas deveriam, nas marretas, criar um lado anguloso. O lado assim esquinado entrava na terra e os vãos entre as pedras eram preenchidos por pedras. Martelos em série davam nas pedras e assim era, ferro e pedra. [...] Os homens recuavam deixando à sua frente o calçamento, dentro das linhas, de costas para o campo, calçando. Num entardecer garouou. O que restava de terra sobre as pedras penetrou no ralo das pedras. A lua bateu sobre elas, de comprido, e as fez rebrilhar. Era a túnica da terra. A terra abotoada. (METZ, op. cit., p.153)

E a linguagem incorpora as mudanças, novas palavras surgem e é necessário adaptar-se: acostumar os pés descalços que descobrem que, se o sol amacia os arbustos, o mesmo não faz com as pedras, pois natureza e técnica não são exatamente compatíveis.

Um quantas palavras novas surgiram ao longo da rua: sarjeta, calçada, meio-fio, urbanismo, asseio. Um jogo está sob as pedras. Um brinquedo que não se adaptou à pedra, e ficou no fundo dela, pregado na terra. (METZ, op. cit., p. 153)

Porém, há um tempo para tudo: inclusive para edificar, destruir ou transformar.

Em meu princípio está meu fim. Uma após outras
As casas se levantam e tombam, desmoronam, são ampliadas,
removidas, destruídas, restauradas, ou em seu lugar
está um campo aberto, uma usina ou um atalho.
Velhas pedras para novas construções, velhas lenhas para novas chamas,
Velhas chamas em cinzas convertidas, e cinzas sobre a terra semeadas,
Terra agora feita carne, pele e fezes,
Ossos de homens e bestas, trigais e folhas.
As casas vivem e morrem: há um tempo para construir
E um tempo para viver e conceber
E um tempo para o vento estilhaçar as trêmulas vidraças
E sacudir o lambril onde vagueia o rato silvestre
E sacudir as tapeçarias em farrapos tecidas com a silente legenda.

Em meu princípio está meu fim. Agora a luz declina
Sobre o campo aberto, abandonando a recôndita vereda
Cerrada pelos ramos, sombra na tarde,
Ali, onde te encolhes junto ao barranco enquanto passa um caminhão,
E a recôndita vereda insiste
Rumo à aldeia, ao aquecimento elétrico
Hipnotizada. Na tépida neblina, a luz abafada
É absorvida, irrefratada, pela rocha grisalha.
As dalias dormem no silêncio vazio.
Aguarda a coruja prematura.

T.S. Eliot – *Os quatro quartetos - East Coker, I*

Outono

*Outros ecos
se aninham no jardim. Seguiremos?
(T.S.Eliot)*

O novo e o antigo se misturam nesse estágio que encerra não apenas os ciclos, mas a obra. Passado e futuro tentam conviver. É necessário adaptar-se, mimetizar-se. Em meio à instabilidade do outono, sob forte chuva e vento, a tropa tenta seguir seu caminho, cruzando a cidade, o avesso do rumo, pela margem. Não atravessam mais rios, riachos e sangas, mas cruzam pontilhões, e são limitados também por cercas. Os haveres comuns ao tropeiro agora são objetos de encantamento.

Uma tropa avançava nervosa no meio da chuva. Um panorama várias vezes riscado, escrito sem calma, estampado quase, mesmo em sua memória. [...] Uma esfera deslizando rumo à cidade. Chuva, ponchos, homens relhos assovios cães cavalos. [...] Por onde passavam, a pequena e frágil estrada mostrava o avesso do rumo e a chuva batia no vergão da terra, cor de um sangue globoso. [...] Num pontilhão penetraram os silenciosos peitos dos touros e logo a madeira foi mastigada pelos cascos [...] Agora o retângulo da tropa cinturada sobre o rio é quase estranho para mim. (METZ, op. cit., p. 155)

Algo ainda resiste e o sul vai saltando nas poças. Se lar é de onde se vem, e se um lugar é habitado e habitável quando dele se pode ter saudade, o Sul existe, é o lugar da teimosia ou, da mimese. É habitado por espectros e dele têm saudade os vivos. Esse Sul que sobrevive no mito, internalizado, um entre-lugar, o único Sul possível.

As coisas avançam. O arrabalde teve um formato de tropa e um hábito negociado com as necessidades de quem tem que passar, contar um caso, pousar um pouco, alçar a perna e sumir. Alguns povos mudam primeiro a maneira de sonhar para depois mudar o fazer. [...] Talvez o fazer mude o sonho. O que não existe diz do que não existe. Tive um livro que extraviei. Tratava de um povo que não conseguia mais usar sua linguagem, pois o conteúdo das palavras-chave fora alterado ou esquecido. Mas no texto havia uma esperança e numa altura da narrativa testemunha: um lugar é habitado e habitável quando dele se pode ter saudade, sempre e somente saudade. (METZ, op. cit., p. 156)

Passado e futuro encadeados, um novo mundo e o outro antigo: síntese.

Sem exclusão, ao mesmo tempo um novo mundo
E outro antigo agora decifrado, compreendido
Na íntegra de seu êxtase parcial
Na resolução de seu parcial horror.
Contudo, o encadeamento de passado e futuro
Entretecidos na fragilidade do corpo mutável
Preserva o homem do céu e da condenação
A que nenhuma carne poderia suportar.
O tempo passado e o tempo futuro
Não admitem senão uma escassa consciência.
Ser consciente é estar fora do tempo.
[...]
Somente através do tempo é o tempo conquistado.

T.S. Eliot – *Os quatro quartetos - Burnt Norton II*

2.4 – A narrativa estilhaçada

*“Onde estão os fragmentos desse enredo
estilhaçado, sem sujeito, sem objeto, mas cada vez
mais vivo e real e estranho?”
(L.S.Metz)*

No tempo suspenso entre as molduras, num inverno, se encontra o narrado. Subdividido em três capítulos que correspondem, respectivamente, à vida do narrador desde sua infância até o momento de sua primeira partida; ao encontro com Gomercindo e sua experiência no tempo suspenso e, por fim, no terceiro capítulo, à segunda partida do narrador, dessa vez acompanhado de Gomercindo. Cada um desses capítulos corresponde, por sua vez, nesse percurso que poderíamos denominar *dantesco*, aos estágios de inferno, purgatório e paraíso. No primeiro capítulo, temos, portanto, o início da trajetória do narrador, que se apresenta contando-se, em um relato fragmentário e não convencional dos principais momentos de sua vida, desde sua infância.

Desses fogos, dessas almas, do negaceio brilhante do sol caindo no fenda da coxilha, vista sumir com ele, *vim*²⁹. (METZ, 1995, p. 15)

Trata-se de um narrador autodiegético, e o discurso caracteriza-se como indireto livre. O espaço já foi configurado a partir das molduras, bem como o lirismo presente no discurso. Entre as molduras/quartetos, acompanhamos a travessia desse narrador dilacerado, pela terra desolada, em uma experiência de aprendizado e vertigem, que culmina em seu relato, no retorno ao tempo cíclico das estações.

Observa-se que a cena inicial desse relato é a mesma descrita no final da obra na última estação do último ciclo, início do narrado, comprovando, mais uma vez, que no fim está o princípio da obra.

A cidade rejuntada pelas últimas tropas bravias no tablado do pontilhão, rebrilhando aspas e levando varais de roupas para dentro do furacão de carne trêmula e cascos que se ajuntavam uns sobre os outros, o olhar bovino perdido empurrado pela paisagem e pelo relho, pelos cachorros, por dentro das ruas, entranhados, colorindo de pêlo e som os dias que acabaram. *Eu crescia*³⁰. (METZ, op. cit., p. 15)

Ou seja, o narrador se identifica como alguém que pertence àquela comunidade, localizada naquele espaço específico. “Eu crescia” (METZ, op. cit., p.15) nessa pequena aldeia que observa a transformação em seu espaço e modos de vida.

Quanto ao tempo do discurso, diríamos que este se apresenta complexo, pois se observa uma concomitância entre o tempo presente do narrado e o tempo anterior a este, correspondente à infância e adolescência do narrador, já que este se projeta temporalmente, vivendo concomitantemente os dois tempos, colocando-se em ambos, de onde observa um e outro. Aspectos de um tempo no outro, como assim define o protagonista que se observa crescer.

Em uma de minhas casas, um velho quadro de Molina³¹ onde um homem sorve um mate numa manhã muito fria e descampada, uns espininhos em sua volta, um fogo minúsculo aquece o branco dos seus olhos que estão planos para dentro de

²⁹ grifo nosso.

³⁰ grifo nosso.

³¹ Florêncio Molina Campos, nascido em finais do século XIX, foi um desenhista e pintor argentino de cenas campestres. “Reflejo en sus obras temas del campo argentino y la vida de gauchos y paisanos [...]. Dejo en sus obras una visión novedosa del campo argentino y de sus paisanos, un poco caricaturesca y otro poco melancólica, pero de un realismo y de una autenticidad indudables.”

Fonte: <http://www.argentinidad.com/biografias/campos.htm>

minha varanda *onde estou crescendo*³². Desta casa vejo a outra distante, entre luzes e livros. Quando estou em uma estou na outra, trazendo coisas que repercutem na distância, que está veloz, desarrumada. [...] aspectos de um tempo no outro, interfaces refletidas de uma luz que se apaga dentro desta casa e nasce na outra. p15/16

Habitando simultaneamente as duas casas, que estão distantes temporalmente, indo de uma a outra, e de lá narrando, percebe-se que o tempo e a memória terão papel destacado na narrativa dessa personagem, que continua o relato do crescimento do menino que ainda é.

*Depois, passado um pouco, numa altura em diante cresci*³³. As coisas então, tomavam um ritmo surpreendente. Descobrimientos instantâneos e relações estranhas. [...] a descoberta do desespero e da passagem, dos fins nos começos, das resinas que nos povoam e das imperfeições que nos cabe compreender sem concluir. [...] *Ri nervosamente nesses inícios, depois fui ficando sério*³⁴. (METZ, op. cit., p. 16)

Trata-se de um relato sucinto, porém significativo, sucinto mas não objetivo, pois está impregnado do que emocionalmente significou, daquilo que a memória selecionou como importante, lembranças fragmentadas misturadas a sensações, instantâneos da vida familiar – casamentos, nascimentos, mortes – , além de questões políticas que marcaram toda uma geração que “descrita como sendo assim, dessa forma e com tais características e sensações, sumia por inteiro ou escandia para outros locais do mundo, sem lembrança”. (METZ, op. cit., p.17)

Uma noite, a mesa de jantar abriu-se em duas, como se dispendo para mais pratos e pessoas. Mas ela seguiu abrindo em um horizonte próprio, de madeira todo. Depois pessoas, tudo pessoas, acenos emaranhados de folha e flores, dedos e palmas, circulando e zunindo. Poderia ver o sangue do meu irmão sair de seu corpo, o corpo secar, qualquer corpo. Na seta do fogo de uma vela nascer alguém, um mapa, ou só um cabelo sem rosto. (METZ, op. cit., p.16/17)

A partir da observação do discurso, já nesse ponto do narrado, poderíamos dizer que, pelo que sugerem o espaço e a linguagem, a obra a princípio parece se caracterizar como de cunho regionalista, de forma talvez não acentuada ainda. Porém, pelas informações que temos logo nos remetemos à literatura produzida no Rio Grande do Sul, o que mesmo a alusão a Eliot não impede que ocorra. A referência ao tempo e seus aspectos é claramente um

³² grifo nosso.

³³ grifo nosso.

³⁴ grifo nosso.

indicativo do prosseguimento do diálogo com o autor anglo-americano, o qual não se restringe às molduras. E, se nos dois ciclos de estações a intertextualidade com Eliot é especificamente com o *Quatro quartetos*, aqui podemos dizer que a este poema se soma um diálogo dos mais intensos e produtivos de *Assim na terra* com *A terra desolada* e com *Os homens ociosos*, fato que se torna mais evidente na medida em que a narrativa avança.

Porém, a remissão às obras regionalistas produzidas no sul não é descabida. Sabe-se que a literatura de Luiz Sérgio Metz é bastante próxima, no que diz respeito a temas e conteúdos, àquela produzida por outros autores que o precederam temporalmente em terras sulistas, como Cyro Martins, Aureliano de Figueiredo Pinto, Alcides Maia, ou mesmo Sérgio Faraco, este último contemporâneo. A esse respeito, afirma Luís Augusto Fischer, no prefácio a *O primeiro e o segundo homem*, primeira obra de ficção publicada por Metz:

Aureliano, Cyro e Luiz Sérgio Metz escrevem sobre a alma do sul, sobre as profundezas do modo de ser do gaúcho, pondo em destaque as durezas da vida. São três cantores do fim de um mundo, que é visto pelo lado dos que estão perdendo mas mesmo assim lutam para não perder a dignidade. (FISCHER, L.A. In: METZ, 2001, p. 14)

Sabe-se, também, que a obra, de certa forma, foi “sugerida” por Cyro Martins, o que se evidencia na carta que Cyro endereça a Metz após a leitura, a pedido deste, dos contos de *O primeiro e o segundo homem*. Na carta, Cyro destaca a figura do biriva como... interessante literariamente, mas oferece outra opção:

Ou então, se preferires um assunto mais atual e palpitante, tens aí, à mão de semear, o pequeno agricultor empurrado para os arredores das cidades ou então para lugares mais inóspitos, como Mato Grosso, perdendo o seu arado e a sua lavoura. Figura, essa, que se equivale à do gaúcho a pé, que perdeu o cavalo e a distância das planuras. Tens o suficiente sentimento poético e o senso de humor absolutamente necessários para esse tipo de ficção, que deve ser agridoce para fisgar o leitor. O mais, no teu caso, é só deixar que as lembranças povoem a imaginação, para que aconteça a trama criativa. E junto a essa disponibilidade de recepção do fluxo interior, vulgo inspiração, há que estar de olho vivo para a realidade que nos circunda. [...] Aliás, nos teus contos já dás prova de capacidade para tais jogos verbais, sem cair no malabarismo de pseudo-estilo. (MARTINS, C. In: METZ, 2001, p.18/19)

A admiração entre os autores é mútua, muito embora “a rigor, não se possa dizer que a literatura de Cyro e de Metz tenha muito parentesco no sentido formal, mas é certo que este via naquele uma referência importante.” (FISCHER, L. A. In: METZ, 2001, p. 14). Além

disso, Cyro Martins, leitor atento, já havia identificado nos contos de *O primeiro e o segundo homem* esse sentimento de “saudades do que não aconteceu” (MARTINS, C. In.:_ METZ, 2001, p.17), que irá permear a narrativa e dar o tom também a *Assim na terra*.

Ora, mas se o gaúcho de Cyro é o gaúcho a pé, aquele que perdeu seu cavalo, o gaúcho de Luiz Sérgio Metz já nem cavalo tem, ou não deveria ter, se pensarmos que historicamente seu tempo é já outro. Talvez Cyro ainda não houvesse percebido que a figura do retirante do sul não equivalia exatamente a do gaúcho a pé, mas a do gaúcho “quase de arrasto”, assim denominado por Russel Vaz Moraes³⁵ no comentário que faz à obra *Tratado ontológico acerca das bolas do boi*, de José Carlos Queiroga³⁶. Quanto ao gaúcho de Metz, podemos supor que este talvez não desejasse a figura do gaúcho “quase de arrasto” e, não podendo ter pelo menos o gaúcho a pé, se volta, então, ao passado, deixando para trás o meramente regional, pela sua visada formal, pelo jogo intertextual, agora não mais apenas com os autores do sul, mas com o cânone mundial, notadamente com escritores-críticos.

Esse diálogo intertextual que se estabelece se dá a partir de autores do sul, mas também com muitos outros autores e poéticas, como por exemplo com a estética simbolista³⁷ de uma maneira geral, movimento que no Rio Grande do Sul teve muita aceitação, dada a proximidade do estado com os países do Prata, principalmente, onde o Simbolismo também circulou de forma bastante intensa.

Mallarmé e sua concepção de uma escritura/música/símbolo também é referência, e não apenas citação mas, com Eliot e Borges, é chave narrativa fundamental para a compreensão da obra, além de ser quase uma personagem, assim como Eliot, espectros que cavalgam “contra a desgraça” ao lado do narrador e de Gomercindo. Já entre os autores-críticos sul-americanos com os quais o autor de *Assim na terra* dialoga, bastante próximos estão Jorge Luis Borges e Vicente Huidobro. Com Borges, a relação é mais profunda, pois compartilham de um projeto semelhante; com Huidobro, embora à primeira vista não tenhamos mais do que uma referência, num jogo de palavras, a relação que se estabelece vai

³⁵ “Quase de arrasto, mas gaúcho”, é o texto do autor, de quem emprestamos o termo. Esse texto, disponível online em dezembro de 2005, em um endereço que hoje não mais encontramos, está disponível agora em um outro local: <http://ronairocha.blogspot.com/2005/08/20-de-setembro.html>. Antes dele, Marcelo Backes havia usado o termo “O gaúcho depois do a pé”, em ensaio homônimo, introdução à *Viagem aos mares do sul*, do mesmo Queiroga, obra de 1999. No mesmo ensaio, Marcelo Backes afirma que *Assim na terra* tem problemas de enredo (um enredo claudicante), opinião da qual discordamos.

³⁶ A obra de Queiroga, publicada em 2004, trata dos percalços de Otacílio, o protagonista, gaúcho dos dias de hoje, em busca de um cavalo e dos apetrechos da pilcha para o desfile de 20 de Setembro, do qual ele faz questão de participar.

³⁷ Simbolismo aqui em sentido amplo, abrangendo as suas diversas formas e autores.

bem além dessa superfície, Metz dialoga com o *criacionismo* huidobreano e com a vanguarda francesa do início do século XX através do autor chileno. Nessa confraria de leitores de Mallarmé está também Haroldo de Campos. Além desses, Goethe e seu *Fausto* têm papel de destaque. A postura do autor em relação a seus modelos é sobretudo de desenvoltura, e também de admiração. Não há propriamente subversão de modelos nesse caso. Há uma relação de interatividade com a biblioteca, uma *Memória lúdica*, conforme a tipologia de Tiphaine Samoyault.

Segundo Leyla Perrone-Moisés,

O inter-relacionamento de discursos de diferentes épocas ou de diferentes áreas linguísticas não é novo, podemos mesmo dizer que ele caracteriza desde sempre a atividade poética. Em todos os tempos o texto literário surgiu relacionado com outros textos anteriores ou contemporâneos, a literatura sempre nasceu da e na literatura. [...] O que é novo é que essa assimilação se realize em termos de reelaboração ilimitada da forma e do sentido, em termos de apropriação livre, sem que se vise o estabelecimento de um sentido final (coincidente ou contraditório com o sentido do discurso incorporado). (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 59/60)

Assim na terra é uma obra totalmente construída a partir de outros textos, além disso, jogando com a tradição, com a biblioteca, em vários níveis, implícitos ou explícitos, caracteriza o que Tiphaine Samoyault denomina “uma poética dos textos em movimento”, fato que contra-indicaria uma análise de tipo descritivo, que se ocupasse do levantamento tipológico dos fenômenos. No caso específico da obra com que trabalhamos, muito maior produtividade teremos se conduzirmos nossa análise “do lado da compreensão da disseminação, das razões profundas da desintegração do texto pelo intertexto.” (SAMOYAULT, 2008, p.45), saindo do “procedimento da poética descritiva para entrar numa interpretação mais global do sistema e da multiplicidade dos textos: ligando-se ambos à distribuição espacial e temporal das referências, examinando em seguida, em espessura, a estratificação dos dados eruditos ou da memória literária dos textos.” (SAMOYAULT, op. cit., p.45).

As relações que se estabelecem entre textos em *Assim na terra* são, sobretudo, relações de co-presença: a citação, a alusão e a referência, nas suas mais variadas formas. Quanto às práticas intertextuais, ou seja, a absorção de um texto por outro, estas consistem em operações de integração, tanto de integração-instalação, quanto de integração-sugestão e de integração-absorção – e dentro deste a implicação; além de operações de colagem.

Esse tipo de romance, que tem por base a assimilação de textos via “reelaboração ilimitada da forma e do sentido, em termos de apropriação livre”, de que fala Leyla Perrone-Moisés, corresponde ao que Bakhtin chama de “um tipo totalmente novo de pensamento artístico” (Bakhtin, 2002). O teórico russo, a propósito, estabelece uma tipologia para essa forma artística, tentando dar conta de suas muitas variantes. No entanto, dificilmente poderíamos ‘encaixar’ *Assim na terra* inteiramente em uma delas, pois esse herói que se desloca no tempo e no espaço, ou seja, viaja, além de viver a aventura e de ser posto à prova, passa por um processo de educação/formação, aproximando-se bastante do que Bakhtin denomina *Romance barroco*, em sua variante Romance heróico de aventuras, que se soma à outra, a do Romance de formação do homem, o que configuraria a última categoria de Bakhtin, que é aquela em que, segundo ele, se enquadra o romance nos moldes do que produziram Rabelais e Goethe. Nessa variante, a evolução do homem é indissociável da evolução histórica. O homem se forma ao mesmo tempo que o mundo, refletindo em si mesmo essa formação. O fato é que o poeta, ou o romancista, passam a ter uma maior consciência do mundo e da história. Segundo Octávio Paz,

o poeta moderno vivia num tempo que se distinguia dos outros tempos por ser a época da consciência histórica. Essa consciência descobre agora que a história não tem sentido ou que, se o tem, este é inacessível para ela. Nosso tempo é o do fim da história como futuro imaginável e previsível. Reduzidos a um presente que se estreita cada vez mais, nos perguntamos: aonde vamos? Na realidade deveríamos indagar: em que tempo vivemos? (PAZ, 1982, p 323/324)

O autor afirma ainda que “a solidão do novo poeta é distinta: não está só diante de seus contemporâneos mas diante do futuro. [...] Seu desterro é o de todos.” (PAZ, 1982, p.346). Em tal situação se encontra o poeta, protagonista de *Assim na terra*, o qual, independente de classificações, desloca-se, vive a aventura, e passa pela experiência que o transforma, mas que, sobretudo, indaga-se, narra-se, e ao narrar-se cumpre um pacto, que é o da escritura, condição de futuro possível. Por isso ele parte.

Saí do colégio e fui andando, fui deixando, fui passando. Súbito olhei para trás. Tudo ficara lá, imóvel, impenetrável. [...] Fui andando onde não havia brita, onde não havia asfalto, por onde a terra era terra, pela fala da água e pela fala da pedra. [...] Dei um alto e longo grito, que desceu e subiu sem se deter em nada pelo escuro. Senti que tinha faro novamente, ouvidos novamente. No bolso de trás das calças carregava uma caderneta de notas. (METZ, op. cit., p.19)

Andando à margem, ele observa e anota. A coruja é um metabicho, pois pode ver o próprio dorso ou, olhar para trás, o passado, ou seja, ela se glosa e se grava. “Subcorriam significados [...] *Fui andando*”³⁸ (METZ, op. cit., p. 19/20). Devaneia. Alfredo Bosi afirma que “a fantasia e o devaneio são a imaginação movida pelos afetos. Esse movimento das imagens poderá circular apenas pelos espaços da visão. Mas poderá também aceder ao nível da palavra.” (BOSI, 2000, p.77). Essa palavra, no caso do narrador de *Assim na terra*, acede fragmentada, em perfeita sintonia com sua própria fragmentação e com o mundo que narra. A fragmentação da palavra atinge um nível tal que o narrador se transforma em câmera que registra o mundo, nesse momento que se assemelha àquele que antecede sua própria criação, sua gênese.

Eu escrevia naqueles almos uns instantes desintegrados, eu aos pedaços ia seguindo pela terra batida ouvindo os pés murmurarem para a cabeça refletir: tabatinga, saibro, areia decantada, seixos, um osso, água correndo, erosão tufo de macega, novamente o trilho, barro, terra seca, vidro, rastro de roda, de homem descalço [...] o aço dos ferreirinhos frio sob as asas, a interrogação itinerante da cascavel mudando seus cobertores de casca, ávida fácil no oco dos paus, o gerúndio das coceiras nos pelos, o gambá que é uma essência de bodum, macadame e um Baudelaire macerando todos [...] a língua por dentro e por fora, a via da voz pela voz, a necessidade de dizer em resgate, a vértebra do verbo, o verbo por dentro e por fora, a flauta de Maiakovski sem vento e sem sombra [...] em todos os amuletos, em todos os patuás, em todos os lenços que nos duplicaram e nos acolheram estranháveis, tortuosos. Os homens estava vivendo um instante de caos, mas já haviam feito o barro. Agora sopravam (METZ, op. cit., p. 20/21)

“Subsiste, assim, como processo fundante de toda linguagem poética, a trama de imagem, pensamento e som. A verdade *sui generis* do poema está, precisamente, na intersecção dessas três realidades (...)” (BOSI, op. cit., p.107). Trata-se precisamente de uma linguagem poética a da narrativa que analisamos, a proximidade dos dois discursos cria a ilusão de existência de uma segunda voz narrativa, lírica, que se sobrepõe à primeira voz, a do narrador, e que se configura em presença do feminino na obra. Tal fato, em uma narrativa essencialmente masculina, confere um equilíbrio ao mundo narrado, unindo os dois pólos, opostos e, ao mesmo tempo, complementares.

No que diz respeito à concepção de lirismo e poesia que orientam a escritura da obra, diríamos que são emprestados pelo autor a Otavio Paz, que é nesse nível que *Assim na terra* dialoga com o autor mexicano, o qual cita, sem nomeá-lo. Além disso, Paz foi tradutor de Bashô, estudioso da poesia japonesa e da obra de Huidobro, o que se constitui ainda em um

³⁸ grifo nosso.

outro nível de intertextualidade com a obra de Metz. Em *Os signos em rotação*, Paz trata da inspiração poética, da tarefa do poeta e da operação poética de uma maneira geral.

A operação poética não é diferente do conjuro, do feitiço e de outros processos da magia. A atitude do poeta tem muita semelhança com a do mago. [...] Toda operação mágica requer uma força interior, conseguida através de um penoso esforço de purificação. As formas do poder mágico são duplas: as fórmulas e demais métodos de encantamento, e a força psíquica do encantador, a afinação espiritual que lhe permite fazer concordar seu ritmo com o do cosmos. O mesmo se verifica com o poeta. [...] A revelação poética pressupõe uma busca interior. (PAZ, 1982, p. 64/65)

A busca interior empreendida pelo narrador de *Assim na terra* é poética. Logo, tem algo de mágico esse percurso dantesco pela terra desolada, povoada de homens ociosos. Cada vez mais lemos T.S.Eliot em Luiz Sérgio Metz. A exemplo do ‘protagonista’ de *A terra desolada*, o narrador de Metz vai se deparar com situações-aprendizado que representam estágios dessa descida que ele empreende ao fundo, ao oco de si mesmo e desse mundo em ruínas, nesse caso rumo ao tempo suspenso. Em Eliot as situações são outras, é verdade. Diríamos que é a idéia geral de *A terra desolada* que é aproveitada em *Assim na terra*. São duas as terras desoladas, é um diálogo de “terra com terra” e de “viajante com viajante” que se estabelece.

Que raízes são essas que se arraigam, que ramos se esgalham
Nessa imundície pedregosa? Filho do homem
Não podes dizer, ou sequer estimas, porque apenas conheces
Um feixe de imagens fraturadas, batidas pelo sol,
E as árvores mortas já não mais te abrigam, nem te consola o
canto dos grilos,
E nenhum rumor de água a latejar na pedra seca. Apenas
Uma sombra medra sob esta rocha escarlate.
(Chega-te à sombra desta rocha escarlate),
E vou mostrar-te algo distinto
De tua sombra a caminhar atrás de ti quando amanhece
Ou de tua sombra vespertina ao teu encontro se elevando;
Vou revelar-te o que é o medo num punhado de pó. (ELIOT, 2004, p.139)

O espaço, as personagens e as situações se assemelham, mas não as imagens, as quais não encontram a correspondência que encontramos na relação dos ciclos de estações com os *Quatro quartetos*, do mesmo Eliot. Os fragmentos com que o autor anglo-americano “escora suas ruínas”, aqueles que ele toma emprestado dos autores do passado e de sua própria obra,

se constituem em parte dos fragmentos por sua vez reelaborados e utilizados por Metz na construção de *Assim na terra*.

Tudo estava andando dentro dos sinais. Deveria interpretá-los, revolver pegadas, achar meu próprio caminho [...] Seguir [...] andar. Registrar dentro de embaralhados cílios o foco. [...] coração colado ao súbito, remontagens, fixações [...] buscar o rosto de minha mãe e seu cheiro agora com tempo, a maneira como engruvinhava os dedos em minha nuca, essas coisas que nunca se pensa completamente. Truques de saudade, avivações, colagens, batimentos, vidraçarias que vão se acumulando, formando um todo cada vez mais diferente, unindo fragmento a fragmento tremeluzentes, dizendo de pedaços densos cada qual, importantes uns sem os outros [...] (METZ, op. cit., p. 21/22)

Reiterando e marcando os passos de seu percurso descendente através do discurso, o narrador segue à margem. Ao mesmo tempo que desce, experimenta, e anota. A margem é seu lugar e ele segue, só se detendo diante dos acontecimentos e situações que se impõem a ele, os quais trazem a marca do inusitado. O primeiro deles tem lugar em uma encruzilhada e nos remete de uma só vez ao *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa e ao *Fausto*, de Goethe.

As hospedarias se elevavam, pois eu havia descido muito [...] estavam pelo alto iluminadas, à direita, encravadas, com toalhas ao sereno, dentro de uma cidade que eu não visitaria. Estou numa viagem, estou seguindo [...] Agora só andava à noite e escrevia velozmente [...] Descia por umas borrocas [...] Cheguei mais tarde a uma encruzilhada vista ainda do alto (METZ, op. cit., p.22/23)

No centro da encruzilhada, um homem carregava terra de um lado para outro até fazer um monte e se ajoelhar diante dele. Nesse afã era observado por dois outros homens, os quais também participavam do evento, como coadjuvantes e testemunhas. Esse é o momento do primeiro dos três pactos contratados em *Assim na terra*, o pacto do bugre que invoca o “Tatanho” a fim de, vendendo sua alma, tornar-se um exímio gaiteiro.

- Tatanho, me ajuda, me ajuda, tatanho. Meus dedos estão dentro deste formigueiro que eu trouxe para ti. Ensina-me a mazurca. Meus dedos estão gelados de ferrões. Leva os meus eternos contigo. Sonhei com isso, roubei por isto. Estou entregue. (METZ, op. cit., p.24)

O narrador explica que o bugre descendia dos linguarás. E que para eles aquilo era um rito mais ou menos normal, pois que “a alma não valia muito entre eles, que amavam uma espécie de arte mística.” (METZ, op. cit., p. 24). As mãos estavam inchadas depois dele as enfiar no formigueiro, mas a carne não estava viva, havia apenas uma espécie de cerração nos

punhos que “foram se iluminando as palmas cobertas de cisco e um vento que poderia ser sopro de desespero ou pura mandinga” (METZ, op. cit., p. 25). É quando a carne se aviva “respondendo ao encanto. Os dedos das duas mãos se moviam rápidos [...] Ele estava sublimado. [...] A pele exposta crescia ulcerada em vergões.” (METZ, op., cit., p. 24/25) Depois veio o vento, coisas estranhas aconteceram, as quais o narrador não consegue descrever, pois para ele tudo ficou ‘convulso’, o espaço sendo transformado. Terminado o ritual o bugre bebe e deita por um tempo, depois levanta, pega sua gaita e se vai. Aparentemente havia conseguido o que pediu. Os dois que o acompanhavam também se foram, deixando o narrador só, sem ter sido visto por eles. A descida continua.

Desci até a encruzilhada [...] o chão do culto, sua força estranha permanecia, transe poderoso em terra pública. [...] Me aproximei do formigueiro [...] Se colocasse minhas mãos o que eu pediria em troca? Chegaria o vento com os seres dentro dele que do rito se avistam e desceriam uma caderneta cheia de notas perfeitas sobre alguns instantes que provavelmente estão a minha frente? Eu a guardaria no bolso de trás e estaria igualmente incompleto, envolvido num leque de angústias que afloram depois de cada parágrafo? Mas se conseguisse escrever, na intercessão, uma parábola missioneira genuína [...]? Poderia enterrar minhas mãos na terra ferroante, mas o que eu quero em troca? O que quero ainda não sei, não sei de nada. [...] Depois de algum tempo deitado, tinha os pés frios e neles havia algo em movimento, parecia que a estrada ainda passava por eles. (METZ, op. cit., p. 26)

Nesse ponto detecta-se uma ambigüidade na narrativa em relação à continuidade dos acontecimentos. Podemos nos perguntar se o narrador não teria ele próprio feito o mesmo que o bugre. Assim como em *Grande Sertão: veredas*, em relação ao que ocorre com o protagonista Riobaldo, aqui também não fica claro o que aconteceu. Em ambas as obras, algo nos protagonistas se modifica, é certo. Diz o narrador de *Assim na terra*:

Eu estava dando um adeus. Adeus ao forasteiro, ao que de si era de fora, nas ruas, no anagrama dos capotes. Segundos de quebrar quieto, secretamente, deitado com o rosto voltado para o céu. Tempo de *renguear e derreter*³⁹ [...] Pé por pé nos pesadelos. Nada pode ser acordado bruscamente. Os pactos estão circulando. *Vou indo*⁴⁰. (METZ, op. cit., p. 27/28)

Sentindo-se raso, apagando, esse é o momento em que a memória vai “rebobinar esta estrada toda” e buscar a origem, a base, em imagens da família que, a princípio parecem ser apenas uma imagem materna. A esse propósito, destaque-se que se trata de uma das três

³⁹ Renguear e derreter poderia ser uma alusão à febre do protagonista.

⁴⁰ grifo nosso.

únicas referências a personagens femininas na obra, a qual só tem, basicamente, personagens e imagens masculinas.

Rebobinar esta estrada toda e devolvê-la às mãos que tecem um rabisco dentro de uma outra luz que se veste contra o agouro que avança [...] Ela, que deixamos, a mãe, está nos pensando agora, reunida entre seus ramos que foram novamente santificados pelo sino e pelo sul, em sua morada e em seu tear, descartado de luz elétrica, ela está entre fátuos enlouquecendo seu oráculo nos seis cômodos vazios que visita e cheira e vê que ali ainda há restos de nós que ela fez quando ainda tinha a linguagem da neve, as coxas quentes e seios duros para jorrar de si quantidades de homens que jamais seriam contidos. (METZ, op. cit., 28/29)

Por sua vez, a imagem materna é uma introdução ao pai, nesse caso o pai literário, o que aqui é ainda uma referência cifrada. A “parábola missioneira genuína”, tal como cogitada/desejada na encruzilhada do primeiro pacto seria a “parábola do pai pródigo”?

Mas se a mãe depois disso não nos alcançar com seus rogos, logo ali ele, *o poeta* que mora na pequena cidade que avisto de longe, está imerso nos tafurnais e mais triste deve ser seu desamparo, varando a noite em esgadelhos e registrando as provas que relê nos primeiros raios da manhã. Limpa a lente dos óculos, caminhando alguns passos entre torrões, pagos e vestígios, lê os lábios da labareda que viu em menino [...] adâmicas sutilezas que se escandem em sua caneta entre Flaubert e Guiraldes num domingo chuvoso vindo, sob a ramada, um homem falquejar uma canga. (METZ, op. cit., p. 29)

Embora cifrada, pode-se afirmar que o poeta referido nessa passagem é Aureliano de Figueiredo Pinto. Os indícios são vários, começando pelas informações contidas em sua biografia, escrita pelo autor de *Assim na terra*. Sabe-se da admiração que Luiz Sérgio Metz nutria pelo poeta gaúcho, o qual viveu a maior parte de sua vida na pequena cidade de Santiago, no Rio Grande do Sul, embora nascido em outra pequena cidade das Missões: Tupanciretã. Sabe-se também, a partir das informações da biografia de Aureliano, que este, leitor de Flaubert e Guiraldes, admirador dos autores franceses de fins do século XIX, tinha o hábito de escrever nas primeiras horas da madrugada.

Aureliano seguia o rastro do escritor francês Flaubert. Não era pequena a caminhada. Ou as veredas do argentino Guiraldes. *Madame Bovary* ou *Don Segundo Sombra*. Não era pouca a empreitada. [...] Vivía, em Santiago, o panorama da literatura mundial. Lia barbaramente. ‘Sumia’ da cidade, nos fundos de um galpão desta mesma cidade, para ler clássicos e recém iniciados. [...] E muito mais tarde, na madrugada em Santiago, certamente pouco depois da uma hora, mas não depois das três da manhã, Aureliano vai para o papel fixar o que Tolstói pregou: ‘canta tua aldeia, e serás universal’. (METZ, 1986, p. 16, 19 e 26)

Há ainda outras pistas na biografia de Aureliano, escrita por Metz, que permitem que se possa afirmar que esta é o embrião de *Assim na terra*. A carta de Cyro Martins para o autor se soma à idéia que germinava na obra de 1986.

Mas, por outro lado, não se canta a aldeia pela aldeia. Não se esgota uma vida e uma obra literária dentro dela mesma. [...] É preciso buscar comparações, alguém maior, que sabemos que é maior, e delas tirar a luz que tanto nos faz falta ao analisarmos a nossa literatura regional. [...] Posso dizer que Aureliano não cantou o 'novo', mas o 'velho'. Não cantou o que 'nascia', mas o que 'morria'. Ou os dois, que convivem num suave e denso (e tenso) óbito mútuo. (METZ, 1986, p.36/37)

Aureliano de Figueiredo Pinto era na verdade dois: o sujeito Aureliano, médico, habitante de uma pequena cidade das Missões, acostumado à vida meio campeira, e o Aureliano leitor de Mallarmé. Se na vida não havia incompatibilidade entre eles, literariamente a história era outra. Eram opostos irreconciliáveis. Na literatura de Aureliano, há estranhamento, mas verossimilhança em *Memórias do coronel falcão*, pois o narrador, a exemplo de Guiraldes, é um rural erudito; há estranhamento, mas verossimilhança na poesia de temática campeira, o que se explica 'biograficamente', por sua vida e leituras. No entanto, não há possibilidade de apagamento de qualquer um dos dois: o erudito e o rural, pois ele *É* os dois. Não há como resolver essa pendência, juntar Aureliano a sua biblioteca na obra por ele produzida, sem que isso cause estranhamento ou, no caso dos poemas de *Itinerário – poemas de cada instante*, sem que resulte em um desastre literário. Na sua obra de temática rural, transparecem suas leituras dos franceses; quando ele tenta apagar o rural, caso dos poemas de *Itinerário*, soa artificial, torna-se um Aureliano irreconhecível, sem identidade, pois não há como ignorar quem ele *também* é. Não é a toa que o autor, leitor competente, não desejava a publicação de suas obras.

Luiz Sérgio Metz busca em Aureliano de Figueiredo Pinto uma paternidade literária. Esse é seu projeto, quando empreende a escritura de *Assim na terra*. A questão é: Como inserir Aureliano, o “poeta menor da antologia”, no cânone? Como trazer Mallarmé, Eliot e Goethe para o sul? Como casar o sul com o universo? Uma resposta possível seria: através das leituras de Aureliano e das suas próprias. Metz toma o arcabouço de Aureliano e dá forma. Como Fausto, extrai deste arcabouço uma obra, juntando “um tanto disso, mais aquilo...” (METZ, op. cit., p. 36)

Depois de buscadas as imagens da mãe e do pai, segue o protagonista em sua travessia, confrontado agora com a imagem mais do que concreta desse mundo que se transforma, a

partir da técnica. Dormindo, próximo de uma cidade, quase junto à rodovia, é acordado do sonho “sacudido por um foguetório que expectorou no céu na linha do meu ombro esquerdo. (METZ, op. cit., p. 29). É uma nova prova, e a visão que tem pode ser comparada a de um pesadelo:

Era um bolor de gente que se atucanava entre luzes e roncões de motor ajustados na mesma marcha. Eram máquinas imensas o que vi, com beleza e harmonia e avançavam lentas sobre rodas altas, negras e polidas. [...] Os motoristas estavam quase pairando sobre as máquinas, em bancos anatômicos. Moviam as direções hidráulicas dando voltas nos volantes com apenas um dedo. [...] Saudações e coisas complexas que se iniciavam. [...] Se montou o churrasco, era uma unção ali junto ao pórtico de entrada e as coisas assim aconteceram. [...] uma comemoração ímpar ao nascimento de um utensílio maravilhoso que estava prometido. [...] As luzes das máquinas estavam acesas. Eram automotrizes New Holland e eram amarelas. Já não traziam mais a forma nua das ceifadeiras estacionárias, nem trepidavam como elas, nem expunham as entranhas de latão galvanizado, aquela dentação feroz do ferro na palha [...] Formou-se um negócio ao ar livre. Comparações. [...] Formavam volumes harmoniosos e tinham aquele poder misterioso das coisas que se enfileiram. (METZ, op. cit., p. 29/31)

Para Octavio Paz “não há poesia sem sociedade, mas a maneira de ser social na poesia é contraditória [...] não há sociedade sem poesia, mas a sociedade nunca pode se realizar como poesia, nunca é poética.” (PAZ, 1982, p.310). Para o autor mexicano, os novos poetas, diante da perda da imagem do mundo, que se esfacela; da crise dos significados e do aparecimento de um vocabulário universal, composto de signos ativos, a técnica, vêm-se confrontados à desagregação do espaço, que se expande e se torna infinito. O tempo, por sua vez, se torna descontínuo e o universo deixa de ser regido por um ritmo cíclico, e o ser humano se dispersa, fragmentado, errando num universo que perde sua totalidade. Nesse mundo, uma nova realidade se impõe. O tempo da técnica rompe definitivamente com antigo o ritmo cósmico do mundo, não deixando espaço para o diálogo entre a paisagem natural e suas construções.

Se o mundo como imagem se desvanece, uma nova realidade cobre toda a terra. A técnica é uma realidade tão poderosamente real – visível, palpável, audível, ubíqua – que a verdadeira realidade deixou de ser natural ou sobrenatural: a indústria é nossa paisagem, nosso céu e nosso inferno. [...] A técnica se interpõe entre nós e o mundo, fecha toda perspectiva à nossa mirada: para além de suas geometrias de ferro, vidro ou alumínio, não há rigorosamente nada, exceto o desconhecido, a região informe ainda não transformada pelo homem. Para a técnica o mundo se apresenta como resistência, não como arquétipo: tem realidade, não figura. [...] O espaço não só se povoa de máquinas que tendem ao automatismo ou que já são autômatos, como também é um campo de forças, um entrelaçamento de energias e relações. (PAZ, 1982, p.319/320)

Essa é a visão de mundo que se delineia para o protagonista, o poeta que busca não apenas sua identidade e seu espaço, mas também a palavra, e o poema, que “é um espaço vazio mas carregado de iminência”(PAZ, 1982, p.323), que ainda não é a presença, mas “um conjunto de signos que procuram seu significado e que não significam outra coisa além de ser procura” (PAZ, op. cit., p.323), em meio à desagregação.

Tomaram-se os signos por prodígios: "Queremos um signo!"
A Palavra dentro da palavra, incapaz de dizer uma palavra,
Envolta nas gazes da escuridão. [...] (ELIOT – *Gerontion* – 2004, p. 95)

Esse mesmo mundo, já se delineia nas *Memórias do Coronel Falcão*, de Aureliano de Figueiredo Pinto, fato constatado e referido por Metz, na biografia de Aureliano. É o principiante êxodo rural que começa a mudar o espaço e os tempos.

Alguma coisa estava morrendo no lugarejo. E alguma coisa ainda não havia nascido. Aquelas feições passariam [...] Aquelas transformações, que trinta anos depois imporiam um êxodo a três milhões de gaúchos, estavam se formando ali e agora. O Brasil, na II guerra, substituíra as importações e iniciava o caminho à industrialização. Os tratores Massey-Fergusson sonhavam com nossos campos. E o lugarejo sonhava com os tratores. Logo logo, as automatizes poriam termo aos ‘cu pra cima’ das ceifas manuais das lavouras de trigo e arroz. O campo sofreria uma radical modificação. Vinha rugindo algo muito forte [...] Um verdadeiro ‘la putcha’ varreria o pago. (METZ, 1986, p.29)

“Depois tentei esquecer aquilo tudo e reconciliar-me” (METZ, op. cit., p. 30). Sim, é uma imagem a ser esquecida, embora dela o protagonista não possa mais fugir, entranhada que está em sua mente, dele fazendo parte agora. Sem que ele a tivesse buscado elas “para sempre estavam ali, amarelas, e nem sequer estranhas” (METZ, op. cit., p.31). Com a mente cheia de *New Hollands* amarelas, busca o sono, em uma imagem que anulasse o horror e o inevitável. Por associação de idéias, as questões literárias, a escritura, passam a ocupá-lo. Seus modelos e seus dilemas em relação a estes, que é o mesmo dilema do escritor latino-americano em geral, sujeito colonizado, subdesenvolvido, com uma identidade capenga. Como ser daqui e escrever daqui sem considerar a matriz européia, a Mãtria? No final das contas a nossa busca é sempre a de um pai, a Pátria⁴¹. “Pequenos começos” se formam e se perdem, idéias escapam, associações, inquietações, e porquês. “Poderia ser uma fraqueza só

⁴¹ Os termos aqui são utilizados na acepção de Benjamin Abdala. In: _ ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *De vãos e de ilhas – Literatura e comunitarismos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 100.

minha, mas se fosse só uma fraqueza, como explicar as longas horas passadas sobre um verso inovador e proscrito de um poeta estranho e procurar afinidades com outros daqui, alguns inovadores mas familiares demais para o estranhamento?”(METZ, op. cit., p.31)

Sentindo-se só, segue seu caminho. Caminhar é também uma tentativa de esquecimento e fuga, não apenas busca. Em meio a tantas questões, divaga, e a ele chega a imagem de um amor, a segunda imagem feminina nessa obra, que é um outro retorno, dessa vez ao espaço e ao tempo da saudade, alimento para o poeta que, embora duplamente ferido, mas revigorado, pela imagem, pela expectativa, ou pelo sono que finalmente chega, segue seu caminho, buscando a estrada, avançando sem voltar. Destaque-se a dupla possibilidade presente em “Nesta hora que te escrevo novamente” (METZ, op. cit, p.29) seria: Reconstruo-te pela imagem ou te escrevo uma carta?

Andei uma légua de puro ensimesmamento. Chegava a latejar, tanta saudade mal-e-mal acobertada. Tudo se transformou em saudade, e mesmo andando apressadamente seu alcance não era desfeito. Ela estava no músculo das coxas. No coração cimbrado. As barras do dia se apagavam. Ia desbastando com o olhar o viço da capoeira, velozmente. Por desatento no que a mirada varria, bati a testa num galho de árvore, grosso de limo, penetrando a mataria. Ali busquei o sono. Nada. Fui escrevendo. Precisei tocar na pálpebra para saber se o que diluía as letras na caderneta era orvalho, chuva ou lágrima. Caía turvando o que já era turvo sobre as linhas no branco da pequena folha, sem me deter nos mínimos frascos virados, pedaços do teu vestido de fugir para o México nesta hora que te escrevo novamente, sem mesmo saber onde estás ou que mundo é hoje. Apenas me vesti e vim, quando tua voz roçava sobre a lâmpada amortecida no espelho da vidraça e tuas pernas se recolhiam para junto do ventre naquele quarto que chamamos Rivadávia, bem na encruzilhada do sul. (METZ, op. cit., p.34)

A referência a Borges é explícita, embora não nomeada. Tampouco é gratuita, trata-se da primeira de uma série de batidas de cabeça, ou topadas, que sofre o protagonista no decorrer da obra. A batida de cabeça, a menção à Rua Rivadávia, remetem ao conto *O Sul*, de Jorge Luís Borges. Nessa narrativa, seu protagonista, Juan Dahlmann secretário de uma biblioteca, sujeito de dupla linhagem, que ‘discordam’ uma da outra, a nativa e a européia, sente-se duplo, embora eleja seu antepassado nativo, de morte romântica, o bravo Francisco Flores. Seu *criollismo* é fomentado voluntariamente a custa de alguns hábitos, os quais não estavam de acordo com a vida que levava. Após um, em princípio banal, acidente, uma batida em um batente de janela recém pintada, não percebida no escuro de uma escada que correndo galgou, é internado em uma clínica, vítima de uma infecção generalizada. A febre e o sofrimento não o abandonam. Nesse ponto da narrativa, uma bifurcação e uma opção de

leitura linear ou, uma leitura “de outro modo”, como indicado (diríamos sugerido) pelo próprio autor no prólogo à obra *Ficcões*, a qual contém a narrativa em questão. “A realidade gosta das simetrias e dos leves anacronismos”, e a partir daí é o que percebemos. Dalhman sai da clínica e, atravessando a Rua Rivadávia que, “ninguém ignora”, é onde o Sul começa, entra “num mundo mais antigo e mais duro”. Toma um trem em direção ao Sul mais profundo, onde mantém uma propriedade familiar que pouco visitou. Faz-se acompanhar nessa viagem por um exemplar das *Mil e uma noites*, responsável pela distração que causou o acidente. A intenção é convalescer, mas o clima que se instala a partir desse ponto é de sonho e de ambigüidade: “‘Amanhã acordarei na estância’, pensava, e era como se a um tempo fosse dois homens, o que avançava pelo dia outonal e pela geografia da pátria, e o outro, enclausurado numa clínica e dependente de metódicas criadagens,” (BORGES, 1999, p. 162).

Dorme, e sonha. Tudo se torna diferente inclusive o vagão e a paisagem, que fazem com que ele creia estar indo em direção ao passado e não ao Sul. Descendo em uma estação anterior, uma série de incidentes ocorrem, e que culminam em um duelo do protagonista com o Sul, após uma provocação de nativos, e do reconhecimento do proprietário do armazém, que tem o rosto de um enfermeiro da clínica onde estivera internado e que, sem conhecê-lo o chama pelo nome. Dahlmann pensa: “Não teriam permitido na clínica que me acontecessem essas coisas.” (BORGES, op. cit., p. 166), mas aceita o duelo e caminha em direção ao confronto sem esperança de vitória, pensando que “teria sido uma libertação para ele, uma felicidade e uma festa, na primeira noite da clínica, quando lhe cravaram a agulha. Sentiu que se ele, então, tivesse podido escolher e sonhar sua morte, esta é a morte que teria escolhido ou sonhado.” (BORGES, op. cit., p. 166)

Interessante destacar, a respeito desse conto, é que a crítica se divide em relação a ele. Todos destacam sua ambigüidade e as palavras do próprio Borges, que indicava uma dupla possibilidade de leitura, mas em geral evitam um posicionamento claro a seu respeito. Percebemos, inclusive, que quanto mais conceituado o crítico, mais estes evitam o terreno escorregadio de uma leitura menos linear. Beatriz Sarlo, por exemplo, grande leitora da obra de Borges, autora de um importante estudo sobre o autor argentino, não se arrisca além das suposições e prefere o caminho menos pedregoso de uma leitura mais linear. (SARLO, 2008)

Júlio Pimentel Pinto⁴² indica a possibilidade de uma outra leitura, não linear:

⁴² Este artigo, encontrado *online*, foi, segundo seu autor, publicado originalmente em *Variaciones Borges* número 20, Aarhus (Dinamarca), 2005.

Borges insistia no fato de que podemos, sim, ler a primeira parte como relato veraz e a segunda como onirismo provocado pelo efeito dos anestésicos, numa ilusão que é também alucinação. Mas observava a possibilidade de entender o conjunto completo do relato como uma fábula, valorizando mais a ficção – ou a ficcionalização – do que a procura direta da experiência vivida. (PINTO, 2005, p.1)

E deixa a questão: “Sonhava Dahlmann no efeito dos anestésicos como sugeriu Borges?” (PINTO, op. cit., p.3) Para logo depois afirmar: “Talvez, mas seu ‘sonho da planície’ acontece quando *está acordado*.” (PINTO, op. cit., p.3). Diríamos que não se pode fazer tal afirmação, tendo em vista o fato de que ela não é comprovável. Percebemos que talvez esqueçam os estudiosos, o fato de que o proprietário de armazém tenha (ou Dahlmann julga que tenha) o mesmo rosto do um enfermeiro da clínica, e que este o chama pelo nome, quando nunca antes o havia visto, fato no mínimo inusitado.

Em um outro artigo, este de Diva Cleide Calles, a autora afirma que o próprio Borges irá corroborar o argumento da ambigüidade do conto, quando pondera que *O Sul* é “en efecto la historia de un espejismo. [...] Hay en realidad varios argumentos. En uno el hombre posiblemente murió en la mesa de operaciones y todo era un sueño suyo en el que se esforzaba por lograr la muerte que quería. Quiero decir, quería morir con una navaja en la mano en la pampa; quería morir peleando como sus antepasados habían peleado anteriormente.” (CALLES, 2008, p.5). Afirma ainda a autora que

uma outra perspectiva é endossada por uma entrevista de Borges a James Irby, na qual o escritor declara que tudo o que sucede a Dahlmann, após sua saída do hospital, pode ser interpretado como uma alucinação no momento de morrer de septicemia, como uma visão fantástica de como havia planejado morrer. Assim, a viagem como um sonho poderia ser explicada pela febre alta por que passa o protagonista. O sonho-viagem - a ficção dentro da ficção - postula uma realidade imaginária provocada pelo desdobramento febril do próprio Dahlmann. A própria diégesis, as frases narrativo-descritivas como discurso do narrador, conduzem a uma outra fronteira, onde realidade e irreabilidade se confundem em uma realidade suprema: uma super-realidade. Deste modo, os planos temporais e espaciais refletem os diversos estados de consciência do personagem. A realidade do conto - aqui entendida como desvinculada do tempo e do espaço, acompanhando a consciência imaginativa de cada indivíduo em cada momento da história - concentra-se na condição fantástica. (CALLES, op. cit., p.13)

Em uma outra análise, esta de Charles Kiefer, o autor afirma que aceitar o conto como uma narrativa realista, linear, “de meros ‘fatos novelescos’ é reduzi-la a uma insignificância, mas lê-la de ‘outro modo, como o autor o desejava, é ingressar nos mistérios da ubiqüidade de um universo de simetrias e reverberações, de paralelismos e alteridades, em que o mito recobre irremediavelmente a realidade. (KIEFER, 2004, p.3). E acrescenta mais um dado: a

localização da clínica onde estava internado Dahlmann situa-se à Rua *Equador*, metáfora de uma dobra especular.

Se no mundo real a rua que faz divisa chama-se Rivadavia e é reconhecida por todos os argentinos, no mundo ficcional quem metaforiza a fronteira entre dois mundos é a Rua Equador. Uma instigante inversão se estabelece: o Dahlmann-real encontra-se na clínica, na fronteira entre a vida e a morte, e o fruto de seu sonho, o Dahlmann-simulacro atravessa a fronteira real e se dirige ao Sul. O narrador não nos diz, explicitamente, que o personagem sonha. No entanto, em alguns momentos, fornece-nos pequenas pistas, no constante projeto borgiano de transformar o leitor em detetive.

O Sul é o ponto de partida para a ficção borgiana, classificado por ele como talvez o seu melhor conto. A partir da época de sua escritura, tem início na obra de Borges um período no qual este deixa de lado a produção poética e envereda pela ficção narrativa. Além disso, é um conto simbólico pelo caráter autobiográfico que encerra, pois é escrito baseado em um episódio ocorrido com o próprio autor, logo após a morte de seu pai. Emir Rodríguez Monegal afirma que, ao morrer, o pai liberta o filho, o qual se sente de certa forma culpado pelo gozo dessa liberdade. Para o autor, ainda, “o acidente assume a forma simbólica de um suicídio e de um renascimento” (MONEGAL, 1987, p. 27). Já para Júlio Pimentel Pinto,

se entendermos que o jogo proposto por Borges, no conto, é esse, mais amplo e mais denso, o caráter autobiográfico passa a desempenhar papel importante, mas secundário: Dahlmann, paradigmático, é Borges, mas é também tantos outros argentinos numa odisséia identitária que cruzou o XIX e parte do XX. O sentido fabuloso da história também, mais do que exemplar, ganha ares de problematização, de questionamento das peregrinações em busca de noções ocasionalmente caricaturais do que se é ou se pretende ser. (PINTO, op. cit., p.1)

Em relação ao protagonista de *Assim na terra*, as batidas se repetirão, sempre prenunciando de algo importante. Se em Borges é uma única batida que desencadeia o acontecimento, diríamos que o acontecimento, aqui, vai se preparando a partir das batidas, esta primeira, por exemplo, é preparatória para algo maior. O que é plenamente justificável, já que *O sul* é um conto, ou seja, o acontecimento é único, como deve ser, o que nos ensina Edgar Allan Poe, em sua *Filosofia da composição*. *Assim na terra* é uma narrativa, logo, os acontecimentos se sucedem ou, se desdobram, como é o caso das “topadas” do narrador.

Um terceiro acontecimento marcante para o protagonista, cujo “rosto não fica em nada, nem na água” (METZ, op. cit., p.35). Ele é novamente confrontado com a técnica e as mudanças que ela opera no mundo, suas metamorfoses, reforçando a constatação da

impossibilidade de reversão desse estado e da inutilidade de seus esforços, já que a palavra dita, lançada contra o que o ameaça, provavelmente não muda nada.

Passei por uma venda onde o coto de luz da porta descia pela escada de madeira gasta e escoava no pátio de terra que se confundia com a estrada. Fiquei no escuro, fora, ouvindo o que falavam. [...] Atrás do balcão alguém falou mais alto e convidou a todos para uma coisa. Para ver um produto. [...] Foram para trás, para um puxado, um depósito pequeno coberto de zinco com janelas fechadas. [...] Entraram ali dentro. O dono da venda estava mudando de ramo e agora representava uma firma. Defensivos agrícolas de todos os tipos, latas novas que tinham caveiras sobre a tinta. Vidros, ampolas, galões, sacos plásticos, [...] Ele esboçou uma crua ciência sobre todo o lote de mercadoria, excitado, batendo com o nó dos dedos nas latas e indo de uma direção a outra, aturdido como se estivesse vendo aquilo pela primeira vez. Estavam muito atentos, tocando com muito jeito nos objetos [...] Era uma concentração química poderosa, que ainda não sabiam o nome, era um produto, então, mas ele esclarecia que um tanto disso mais aquilo é um estrago bárbaro. Com a faca retirou um lacre de um galão e depois de outro e misturou duas coisas em um recipiente e chacoalhou e respingou aquilo no piso para olhares em círculo, alertas, que esperavam acalmar o fervilhar frio e leitoso. [...] Ele saiu com o recipiente nas mãos, que fedia e todos o seguiram. Fora, ele falava agora sem parar como se procurasse uma coisa e por onde ia levava ‘um tanto disso mais aquilo’ erguido na altura do peito. [...] A touceira retorceu-se ao receber a mistura, saiu dela fumaça, logo amoleceu [...] Ele juntou um punhado dessas folhas, que agora poderiam ser já trincadas como se estivessem congeladas. [...] A luz da lua mostrava a surpresa e a maravilha nos semblantes. [...] O experimento estava dando certo. [...] Estavam enterrando as enxadas e as capinas, abrindo o sul para a técnica. (METZ, op. cit., p. 35/36/37)

É inevitável que nos remetamos à Goethe e ao seu *Fausto*, mesmo porque as referências se fazem presentes. O narrador compartilha conosco dos modelos pertencentes ao cânone mundial, seu discurso impregnado pelo discurso destes, seus questionamentos impregnados por suas leituras. Também ele a essa obra se remete, bem como a Mallarmé: “Se eu entrasse na venda e dissesse uns versos poderia alterar aquele lance de acasos? O poema jamais alterará os dados, senti. Ou altera? A química, assim, é tão complexa quanto a metáfora e ambas estão fora de nós agora [...]” (METZ, op. cit., p 37)

Comparando as formas de apropriação que se dão entre objetos e literatura, o protagonista conclui que no caso da arte o estranhamento cria uma barreira que pode fazer com que a sensibilidade proscruva o poema, ou “os versos inovadores de algum poeta proscrito” (METZ, op. cit., p. 31). No caso dos objetos, o mesmo não se daria, pois o estranhamento nesse caso é uma necessidade, “uma parte da incorporação das inovações poderosamente materiais.” (METZ, op. cit., p.37). É o que ele observa tanto na venda arrabaleira, quando no episódio das *New Holland*. A vanguarda está dentro do bolicho, no seu *double pago*.

Nessa noite estavam inaugurando uma nova vida e uma nova morte, completamente diferentes de todas as outras que tinham notícia. [...] ‘Um pouco disso mais aquilo’, uma retorta, uma solidude [...] meu pago. Doble pago. ‘A sensação da espécie humana em peso’, pediu Fausto, ‘O que preciso e quero é atordoar-me’. Fiquei contemplando eles dentro da venda [...] anotei e datei. Gritei lá de fora: ‘Se a humanidade ao cabo perdida for, me perderei com ela’⁴³. (METZ, op. cit., p.38/39)

“Pulei de um alto barranco e fui pelo meio da estrada.” (METZ, op. cit., p. 39). Observando as casas abandonadas, personifica-as, ao lembrar episódios de infância: “Geladas pela noite as casas velhas se procuram levando doces cristalizados e dinâmicos, pão ainda quente [...]” (METZ, op. cit., p.39). É quase o último estágio para que se configure o tempo e o espaço desejados.

Uma noite entrei num desses casarões de campanha, desabitado. Meus passos ressoaram e logo um outro tempo se abriu⁴⁴. Estava muito escuro [...] a lua dando nuns espelhos, e os espelhos nuns restos de vidraças, jogando a lua de volta. Apalpei e cheirei. Trompada, madeira que fora pregada fundo e se tornara íntima de uma fresta de janelão que o vento nas frinchas chama. Eu pensava em voz alta. A voz visitava tudo, mas não retornava como a lua no espelho e nos cacos da vidraça. Sentei no centro do que parecia ser a casa da casa e fui anotando no escuro. Logo ouvi coisas que os que se perdem sabem, o rebojo dela, a chuva, na telha. Não havia chuva se havia lua. [...] Seria mesmo chuva?

Um novo tempo se abre, o tempo suspenso em que se dará o encontro com a personagem que vai instruí-lo e dar-lhe as chaves para a produção da Obra, o Livro. A obra pactuada, não produzida no seu devido tempo. Uma nova batida de cabeça, agora no batente de uma janela e a remissão a todo o universo simbólico borgiano. A arca⁴⁵ que contém o tempo submetendo-o numa “chave de braço”, e mais do que o tempo, o tempo de um homem, e os pedaços todos⁴⁶ para materializá-lo novamente; os espelhos⁴⁷, seus reflexos e fragmentos

⁴³ No Fausto, de Goethe: “As sensações da espécie humana em peso, quero-as eu dentro de mim”, Quadro V, cena I; e “O que preciso e quero é atordoar-me”, Quadro V, cena I.

⁴⁴ grifo nosso.

⁴⁵ Arca (ou cofre) – princípio de conservação e renascimento; depósito de tesouro material ou espiritual - a abertura do cofre equivale à uma revelação; suporte da presença divina; espíritos dos antepassados à espera de renascimento ou de uma libertação. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1997. p. 262).

⁴⁶ Pedaço torneado de madeira; cinto com fivela; livro pesado; cadarços; um camafeu quebrado, etc. (METZ, op. cit., p.41)

⁴⁷ “Os espelhos refletem o aspecto aparente do mundo já que reproduzem uma realidade que não está neles, mas fora; além disso refletem-na invertidamente. [...] podem ser também simbolizados como portas de acesso à outra dimensão da realidade.” (MONEGAL, 1987, p. 100)

estilhaçados; a casa que é labirinto⁴⁸, conduzindo-o ao seu centro; a ampulheta que se quebra numa batida forte nas paredes da arca, jorrando seus contidos momentos; o cálice⁴⁹ que, separado, também acaba por ser quebrado. A narrativa nesse ponto, à primeira leitura, parece caótica, mas os sentidos aí estão.

Eu estava no escuro de uma peça e ao abaixar-me e procurar com os dedos precisar um objeto subiram-me pelo tato sensações de lata e pele de rês, aldruva de bronze, cantoneiras com símbolos [...]. Meus braços abertos e a arca era do tamanho deles [...] Estava forrado, assim, de um material que não era processável [...]. Tempo de um tempo ali, depurado, sobre o assoalho [...] Repouso isolado de tudo, calado no ângulo mais escuro da peça, afundado, adernado, sem pulso, sem relógio. A arca mantinha o tempo em sua chave de braço, o ar do tempo interrompido e pressionado, chaveado. [...] Eu procurava abri-la, e forçava sem muito ímpeto o tampo curvo. [...] Toquei no ferrolho que girou e rangeu. [...] Abri a arca [...] Havia uma data gravada [...] e iniciais de nome que se usava naquele tempo. [...] Toquei a palma da mão nas silhuetas das coisas dentro dela. [...] (METZ, op. cit., p.40/41)

O narrador, as mãos no fundo da arca, toca em coisas que lembram uma cidade em miniatura e em coisas várias, sentidas, cheiradas, ouvidas: roldanas; argolas; um olho posição de vidro, que ele usa para perscrutar o interior da arca; cálice; o adeus de alguém morto por um raio, as mãos no ar. E as palavras, dele próprio e de mais alguém, que ele separa: “Fui mexendo e separando mais uma palavra da outra, as minhas para um lado e as dele para outro” (METZ, op. cit., p.42).

[...] e as superfícies ficaram ásperas e coisas começaram a cair ao lado da arca e a desmoronar em pedaços de porcelana que desciam num centro de pó com furos na escuridão, por onde as coisas se metiam de qualquer jeito, vindas do alto e espatifando, caindo para um fundo de onde só ouvia o som de empilhamento e pó e

⁴⁸ O labirinto, “ao mesmo tempo fortaleza e prisão, fixa simbolicamente um duplo movimento – do interior para o exterior; da força à contemplação; da multiplicidade à unidade; do espaço à ausência de espaço; do tempo à ausência de tempo. [...] Como se sabe, o labirinto é também símbolo da passagem da vida para a morte. Na mitologia egípcia, o labirinto era o lugar onde se enterravam os mortos, o lugar do desnacer, que é outra maneira de nascer, a passagem de uma vida a outra. Mas o labirinto é também um centro, um círculo, quer dizer: um espaço místico que simboliza a duração suspensa, como assinala Mircea Eliade, o lugar imóvel do tempo e do espaço e, por isso, o lugar da origem.” (MONEGAL, op. cit, p.95)

⁴⁹ Cálice – “O simbolismo mais geral da taça aplica-se ao Graal [...] cálice que recolheu o sangue de Cristo e que contém, simultaneamente [...] a tradição momentaneamente perdida e a bebida da imortalidade. O cálice contém o sangue – princípio da vida – sendo, portanto, homólogo do coração e, em consequência, do *centro*. [...] O Graal é, etimologicamente, tanto um *vaso* quanto um *livro*, o que confirma dupla significação de seu conteúdo: revelação e vida. Uma tradição pretende que ele tenha sido esculpido numa esmeralda caída da frente de Lúcifer. Essa pedra lembra [...] o *terceiro olho*, associado ao sentido de *eternidade*. O Graal era também chamado de *vaiessel*: símbolo do navio, da arca contendo os germes do renascimento cíclico, da tradição perdida. Observar que o crescente da lua, equivalente à taça, é também uma barca. [...] É ainda a expressão da imortalidade ou do conhecimento obtido ao preço da *morte* no estado presente, logo, do *renascimento* iniciático ou supra-humano.” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1997. p. 858).

vultos se amontoando. Me afastei um pouco da arca e tentei proteger minha cabeça no ângulo da parede. Fiquei quieto naquele canto e recolhi as pernas e me enrodilhei ali. As tábuas do assoalho principiaram num rangido como se coçassem elas nelas e logo trovoavam nos vãos e caíam não sei para onde pois não eram vistas, para um fundo mais além do que julguei porão ou piso puro. O casarão começou a trepidar, material e abarcante. Corri o braço até a arca para puxá-la onde eu estava e derrubei o cálice quebrado que eu havia separado para observá-lo na luz. Senti-me isolado. O telhado e ripas e talos carcomidos de palmeiras vinham descendo com cumeeira e tudo. Abriu um rasgão pelo alto [...] O casarão enviesou contingente e sem escape [...] Arrastei meu corpo para o lado e segui por um rodapé pela nascente. Dei num a peça e desta para outra e para um corredor e deste para a ausência de sentido. Logo me recuperei, tinha cacos de espelho nos cabelos. Fui de gatinho para diante, no sentido contrário da quebração, mas mais andava e mais encontrava o gineceu da implosão. [...] Fui andando de costa e olhando para aquele desenlace emoldurado pela lua e pelo vento. (METZ, op. cit., p.42/43)

Depois de tudo, a necessidade de concretude: “Toquei no bolso de trás e a caderneta estava nele. Tinha a mão esquerda inchada, o pé dormente.” (METZ, op. cit., p.43). Portanto, se a segunda trompada do protagonista, remete novamente a *O sul*, diríamos que a intertextualidade com a obra de Borges presente nessa passagem se dá com a sua totalidade, e uma maneira geral e, de uma maneira específica com o conto, também da obra *Ficções*, chamado *O jardim das veredas que se bifurcam*.

Nesse conto, um dos mais complexos da produção do autor argentino, o tempo e o labirinto são os temas dominantes. Misturando dados históricos e dados inventados, o conto assume tom policial/detetivesco, história de guerra e espionagem, com desdobramentos surpreendentes. Um determinado fato histórico teria sua veracidade posta em dúvida a partir de uma informação a ele relacionada, que não consta dos registros. O texto apresenta um primeiro narrador que introduz a declaração do protagonista dos fatos, ao qual ele dá voz narrativa. A esse relato faltam as duas páginas iniciais, portanto as motivações nos são desconhecidas: é um conto que começa já no acontecimento propriamente dito. A trama é artilosa, e nela aparecem os temas recorrentes do universo borgiano, bem como os recursos dos quais costuma se valer o autor na construção de sua produção em prosa.

O que sabemos da personagem é que se trata de um antigo catedrático de inglês: o doutor Yu Tsun, agente-espião do império alemão na Inglaterra, sabemos que seu pai está morto e que ele cresceu “num simétrico jardim” de Hai Pen, o que faz com que pense que às condições de sua iminente morte falte certa simetria, ao contrário da banalidade da situação que se apresenta. Portanto, a ação propriamente dita, começa a partir do telefonema que o protagonista dá ao seu companheiro, um outro espião, e é atendido pelo inimigo, na pessoa do

capitão Richard Madden, deste momento em diante, seu antagonista/perseguidor. Os dois agentes do império alemão são descobertos, um (a quem o protagonista telefona) está provavelmente morto ou prisioneiro, e o protagonista, encurralado. Pensa em se matar, porém tem a preocupação de fazer chegar ao seu Chefe, na Alemanha, o Segredo – o nome do exato lugar do novo parque britânico de artilharia. Como fazê-lo? “Minha voz humana era muito pobre. Como fazê-la chegar ao ouvido do Chefe?” (BORGES, 1999, p.89). Sabemos que ele despreza ambos os lados, e que ambos os lados o desprezam, por ser um “amarelo”, e não é por lealdade que deseja fazer chegar ao seu Chefe a informação de que dispõe, mas sim para ser determinante na ação: um amarelo salva o Exército alemão, um amarelo que se define como um covarde.

Portanto, encurralado, sabendo que é questão de horas até que cheguem a ele, o protagonista questiona sua condição. No exato instante em que pega a arma pensando em se matar, seu plano está maduro: este inclui um endereço em uma lista telefônica e uma fuga, uma tentativa de fazer chegar a informação ao seu chefe via uma estratégia/código. Olha-se em um espelho, despedindo-se de si mesmo e *desce*, iniciando um jogo de gato e rato que vai além da simples perseguição no espaço. Acreditamos que esse é o momento em que o tempo começa a perder sua linearidade ou, que os tempos começam a se superpor. Seu percurso, a partir daí é descendente, e as marcas na narrativa destacam esse aspecto: “disse-me adeus no espelho, descí” (p.90); “Desci [do carro] com lentidão voluntária.” (p.91); “desci uns degraus de pedra” (p.92); “o caminho descia” (p.93); “o declive” (p. 93). Enganando seu perseguidor chega até a estação de trem, a plataforma está vazia, acomoda-se e parte, no momento em que seu perseguidor chega à estação e o vê partir. Experimenta grande satisfação, pensando ter ganhado o primeiro *round* desse duelo. “Assim procedi, enquanto meus olhos de homem já morto registravam o fluir daquele dia que era talvez o último” (BORGES, 1999, p.91).

Evidentemente, o relato foi até aqui recomposto a partir de fragmentos e pistas: em meio à declaração, fatos futuros são adiantados, por exemplo. O que vem a seguir é pura vertigem narrativa, decorrentes das possibilidades que advêm da concomitância e simultaneidade de tempos. Chegando ao seu destino, um lugarejo próximo, sem que indague, um menino pergunta a ele se é à casa do doutor Stephen Albert que ele vai; outro menino informa que: “A casa fica longe daqui, mas o senhor não se perderá se tomar esse caminho à esquerda e se em cada encruzilhada dobrar à esquerda.” (BORGES, 1999, p.92).

Desci uns degraus de pedra e entrei no solitário caminho. Este, lentamente descia. Era de terra elementar, no alto confundiam-se os ramos, a lua baixa e circular parecia acompanhar-me. [...] O conselho de sempre dobrar à esquerda lembrou-me que tal era o procedimento comum para descobrir o pátio central de certos labirintos. Alguma coisa entendo de labirintos: não é em vão que sou bisneto daquele Ts'ui Pen, que foi governador de Yunnan e que renunciou ao poder temporal para escrever um romance que fosse ainda mais populoso que o *Hung Lu Meng* e para edificar um labirinto em que se perdessem todos os homens. Treze anos dedicou a esses heterogêneos trabalhos, porém a mão de um forasteiro o assassinou e seu romance era insensato e ninguém encontrou o labirinto. (BORGES, 1999, p.92).

A exemplo do que ocorre em “O Sul”, do mesmo Borges, o protagonista adentra um outro mundo, mais elementar, e num outro tempo, e num espaço que é labirinto, ao qual ele chega de trem. A ele também não espanta o fato de já saberem, na cidadezinha, a que lugar ele se dirige, e respondam, mesmo que ele não pergunte. Os temas recorrentes em Borges aí estão, mas nesse conto, além do duelo, temos uma caçada e uma busca, em um labirinto de símbolos que, além de introduzir a personagem em outro (s) tempo(s), oferece a ele um enigma a ser decifrado. Yu Tsun sabe que o que deve fazer, mas não exatamente como isso se dará, e segue seu caminho. Sente-se, “por tempo indeterminado, com percepção abstrata do mundo” (BORGES, 1999, p.92) e divaga, pensa “num labirinto de labirintos, num sinuoso labirinto crescente que abarcasse o passado e o futuro e que envolvesse, de algum modo, os astros.” (BORGES, 1999, p. 92).

Chega ao seu destino e se surpreende de estar em um pavilhão chinês. É recebido por um homem ocidental, Stephen Albert, que sabe que ele deseja ver o jardim e o trata pelo nome, um outro nome, que ele reconhece ser de um cônsul chinês. Imediatamente compreende que é o jardim de seu antepassado, reconhece o espaço familiar e conversa com seu anfitrião sobre a obra inconclusa de seu antepassado: o projeto do livro, que seus herdeiros queriam lançar ao fogo, e que foi salvo pelo testamenteiro, um monge, que insiste na publicação; e de seu outro projeto, o labirinto.

- Os do sangue de Ts'ui Pen – respondi – continuamos execrando esse monge. Essa publicação foi insensata. O livro é um acervo indeciso de rascunhos contraditórios. Examinei-o certa vez: no terceiro capítulo morre o herói, no quarto está vivo. Quanto ao outro projeto de Ts'ui Pen, seu labirinto...

- Aqui está o labirinto – disse, indicando-me uma alta escrivania laqueada.

-Um labirinto de marfim! – exclamei. – Um labirinto mínimo...

-Um labirinto de símbolos – corrigiu. – Um invisível labirinto de tempo. (BORGES, 1999, p. 94)

Os dois projetos eram um único, ninguém naquelas terras encontrou um labirinto físico; a confusão do romance fez com que Albert percebesse que esse era o Labirinto, um livro infinito, “um volume cíclico, circular. Um volume cuja última página fosse idêntica à primeira, com possibilidade de continuar indefinidamente” (BORGES, 1999, p. 95), um labirinto de tempo e de símbolos. O fragmento de uma carta do autor “esclarece”: “Deixo aos vários futuros (não a todos) meu jardim de veredas que se bifurcam.” (BORGES, 1999, p. 95). Albert conta que compreendeu que *o jardim das veredas que se bifurcam* era o romance caótico; e os “vários futuros (não a todos)”, uma bifurcação no tempo, não no espaço. No romance de Ts’ui Pen, o autor, ao contrário do que fazem os outros ficcionistas, não opta por um caminho eliminando os outros, mas elege todas as possibilidades, criando vários futuros, infinitas séries de tempos, convergentes, divergentes e paralelos que por sua vez também se bifurcam. Por isso, a estrutura do romance é labiríntica, e os desfechos possíveis, infinitos. O anfitrião exemplifica: “o senhor chega a esta casa, mas num dos passados possíveis o senhor é meu inimigo, em outro meu amigo.” (BORGES, 1999, p. 96).

O desfecho é surpreendente, e o retorno ao tempo linear, que o narrador considera irreal e insignificante, se dá com a prisão do espião por seu perseguidor. É condenado à morte, Mas consegue avisar seu Chefe, que decifra o enigma, pela leitura dos jornais. Podemos, portanto, ver o aproveitamento que Metz faz do conto, na produção de *Assim na terra*, tanto no que diz respeito às questões do tempo; quanto do labirinto que é sobretudo uma obra.

“*Numa outra noite*”, conta o protagonista - e não podemos deixar de perceber a marca de oralidade presente nesses enunciados que introduzem os acontecimentos inusitados que se constituem nos seus passos do percurso descendente pelo *Inferno*, antes que chegue ao *Purgatório*, fazendo com que se pense em *causos* sendo contados -, ia ele indo pelo fundo de uns pátios, evitando chegar perto das moradias, apenas vendo-as de longe, e a seus cachorros, “*Fui me afastando. Devia iniciar uma descida em serra serpejante de mato virgem [...]. Trevazando ouvido no tato, caminhei.*” (METZ, op. cit., p.45). É um momento de medo, o local é lúgubre e primitivo. No tempo já suspenso que se abriu no labirinto representado pela casa que após se desfez, a última providência, o último passo desse estágio, no encontro com

essa Madame Sosotris⁵⁰, célebre vidente pampeana, uma velha senhora, ao que tudo indica uma espécie de feiticeira.

Ela sentou-se sobre os próprios pés e fumou todo um palheiro, me olhando. Estava no fundo de um claro de mato, quase um ícone numa gruta vegetal. Falou comigo, eu me aproximei dela. Depois ela tirou de um bolso um ovo e quebrou, deixando cair toda a clara na relva. Ficou a gema em meia casca e disse olhando para a gema que tinha na mão: aqui está o que procuras, filho, e moveu a gema na casca e eu vi uma imagem pequena e difusa, com cores. Fez uns sinais e levantou as mãos para cima dos cabelos e disse outras coisas. Chegue bem junto, pediu, e vê os zimbros perfumarem a carne dos que desceram ontem [...] Reviva. [...] Eu ergo este instante a ti que vai seguir pela noite, encarvoar a alma nos transfogueiros, deitar o manso passo no vale furioso que já engoliu seus pinheiros. [...] Em toda parte que vá, não estarei. Subindo, não irei. Começemos pelo fim, esta é tua busca. Trilhas e quadrilhas, aí irei, no patuá sob a badana. [...] Viver é uma preparação para a saudade. Onde eu estou. [...] Na vinda e na ida, não estás. Ontem, amanhã, não estás. Dentro e fora, não estás [...] Não estás no que é, nem ao largo, nem em ronda. Tua sombra é para dentro, sem fato. Sombra para dentro, sem ser. Ela sumiu como veio. jogou para o alto a casca e a gema que no ar se separaram. Ela cobriu-se na mata, movendo os arbustos. Sentei sobre folhas e recostei-me a um tronco. Parecia sonhar: não estarei. Passei muitos dias ali anotando coisas [...] e repetindo: não estarei. (METZ, op. cit., p. 46/47)

Dali ele parte, tentando compreender o que se passou e as palavras da velha senhora, pensa, “ela não estará, mas estou, girando a gema na meia casca [...], sei sair daqui, não por onde entrei, por onde não sei, sairei, seguindo não o que fizeram os homens que deixaram um testamento fecundo, mas o que buscaram: rascunho.” (METZ, op. cit., p.49)

[...] Para chegares até lá,
Para chegares onde estás, para saíres de onde não estás,
Deves seguir por um caminho onde o êxtase não medra.
Para chegares ao que não sabes
Deves seguir por um caminho que é o caminho da ignorância
Para possuíres o que não possuis
Deves seguir pelo caminho do despojamento.
Para chegares ao que não és
Deves cruzar o caminho em que não és.
E o que não sabes é apenas o que sabes
E o que possuis é o que não possuis
E onde estás é onde não estás.
(ELIOT, 2004, p. 353)⁵¹

⁵⁰ Referência a Eliot In: *A terra desolada*, 2004, p.141.

⁵¹ Aqui o diálogo não é, como poderíamos supor, com *A terra desolada*, nem são de Madame Sosotris as palavras. Trata-se de um excerto de *Os quatro quartetos* – East Cocker. De qualquer forma, sabe-se que a obra de Eliot converge para os *Quatro quartetos*, construído, também, a partir de fragmentos de sua obra anterior. O aproveitamento de Metz dissemina fragmentos de Eliot também conforme a correspondência imagética que encontra.

Andando ainda longe das rodovias, por estradas marginais, sempre os mesmos versos de Eliot, marcando o ritmo de seus pensamentos e do seu sentir: “no começo o fim, no fim o começo. A maldição pela memória. Fui saindo do mato, levando-o. Grotta e Eliot.” (METZ, op. cit., p.49). Eliot é citado, referenciado, aludido e nomeado do início ao fim da narrativa, assim como Mallarmé. O mesmo não se dá com outros autores, principalmente com Borges, com quem o autor dialoga de forma bastante intensa. Ao nomear Eliot, dele fazendo um companheiro de viagem, e a Mallarmé, ele deixa claro quem são os dois mais dois “contra a desgraça”⁵². O último dos quatro cavaleiros ele conhece nesse momento do narrado.

Andei umas cinco horas desde o mato virgem. [...] Pensava em parar quando ouvi que alguém roncava na valeta, uns metros apenas. Me aproximei. Um homem dormia profundamente, a mão esquerda sobre o ventre a direita abandonada ao comprido na terra. A lua incidia na fivela grande do seu cinto, de prata e ouro. As iniciais de seu nome estavam polidas: GS. Sua idade era transcrita na pele, o rosto já pergaminhado. Talvez passasse dos 70. [...] Sentei na estrada mesmo, junto a ele que poderia ser Gregor Samsa⁵³ e se transformar num grande inseto bem logo. (METZ, op. cit., p. 50)

Distraído não percebe que o desconhecido acorda e o observa. Poucas palavras são trocadas e seguem juntos, “para as casas”. Chegam à casa de Gomercindo, vão se conhecendo, parecendo já se conhecerem. Alojado por seu anfitrião em uma construção pouco convencional, que ele denomina galpão, dorme e sonha, assim passando vários dias. Espécie de templo, a construção, local onde a forma, e suas possibilidades, convive com os signos, em meio a um jogo de luzes e a solidão é o espaço de purgação e depuração do protagonista dessa obra da qual será também o autor. Ali ele sonha: “Deste sonho sacudi-me. Era um presságio: um de nós morreria sem deixar lembrança.” (METZ, op. cit., p.54), e delira

Sensação de transporte, de sentidos diversos, coisa de aluados. Era um espaço sem nada além da cama, da escrivaninha e da tina, com um pouco de eco que faz lembrar uma impertinente perseguição anônima, próxima, pegada em mim. [...] Era vasto e magnífico, edificado com tempo e precisão. O olhar correu à meia altura e só viu janelas, brilhantes como escudos. Abri a outra folha. Parei e contei: eram cinquenta e oito janelas. Quatro enormes portas dão uma par cada vento.. Sólidas. (METZ, op. cit., p.55)

⁵² Primeiras palavras de Gomercindo para o narrador: “Dois contra a desgraça são quatro.” (METZ, op. cit., p.50)

⁵³ Referência à obra *A metamorfose*, de Franz Kafka.

Ao entrar em uma pequena sala que descobre em um canto da construção, a terceira trompada: “bati com a cabeça num latão aéreo e bojudo, que balançou.” (METZ, op. cit., p.56). Descobre no alto de uma das portas uma inscrição “e era a única inscrição em todas as demais paredes, Gomercindo gravara o dístico:

Deus te dê Huidobro
Tudo o que me desejares” (METZ, op. cit., p. 57)

Fui até a escrivaninha, de tampo claro, que estava centrada no núcleo da encruzilhada de luz, se se imaginasse as quatro portas abertas. Ela estaria suspensa numa claridade exata, assim que o sol nascesse. E haveria uma projeção de vários feixes luminosos sobre o tampo de madeira encerada. A face das oito gavetas laterais, com fechaduras, tinham o mesmo trato, e havia um banco guardado no fundo do móvel, que trouxe até poder sentar e pensar que *ali poderia ser executado um trabalho sobre o sul*⁵⁴. (METZ, op. cit., p.57)

A despreziosa e até graciosa alusão ao poeta chileno Vicente Huidobro quase não deixa que se perceba, a princípio, sua relação com a obra e com o momento específico do protagonista, que prepara sua criação. Segundo Huidobro: “La primera función del poeta es crear, la segunda, crear, la tercera, crear.” (HUIDOBRO, 1990, p.112)

Os diré qué entiendo por poema creado. Es un poema en el que cada parte constitutiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquiera otra realidad que no sea la propia, pues toma su puesto en el mundo como un fenómeno singular, aparte y distinto de los demás fenómenos. [...] Nada se le parece en el mundo externo; hace real lo que no existe, es decir, se hace realidad a sí mismo. Crea lo maravilloso y le da vida propia. Crea situaciones extraordinarias que jamás podrán existir en el mundo objetivo, por lo que habrán de existir en el poema para que existan en alguna parte. [...] Un poeta debe decir aquellas cosas que nunca se dirían sin él. [...] Los poemas creados adquieren proporciones cosmogónicas. [...] El poema creacionista se compone de imágenes creadas, de situaciones creadas, de conceptos creados; [...] Si para los poetas creacionistas lo que importa es presentar un hecho nuevo, la poesía creacionista se hace traducible y universal, pues los hechos nuevos permanecen idénticos en todas las lenguas.” (HUIDOBRO, 1990, p.111/117)

Vicente Huidobro, umas figuras mais importantes da poesia de língua espanhola do século XX, é também figura polêmica. Bastante adiante de seu tempo, sua obra, de extraordinária potência lírica e plena de invenções, foi pouco compreendida, sobretudo no Chile, país onde nasceu em 1893. Viveu por bom período na Europa e sua obra tem dois

⁵⁴ grifo nosso.

momentos específicos, cujo ponto de transição situa-se em 1916, que é quando o autor toma contato com os movimentos de vanguarda franceses, base de sua doutrina *criacionista*. Para o chileno, poesia é sacerdócio, o poeta tem uma missão divina e sua poesia deve ter arquitetura própria, além de representar algo novo, não se constituindo em reprodução da natureza.

Segundo Mariana Muniz (2002) “a ânsia pelo novo faz com que este período da história literária da América Latina se caracterize pela radicalização das experimentações formais no mundo das artes. [...] O criacionismo de Vicente Huidobro surge como condensação e antecipação desses novos rumos da poesia moderna na América Latina”. Ainda de acordo com a autora,

[...] Segundo este movimento, na poesia a linguagem deve retornar a sua significação mágica, retornar a seu tempo original, quando linguagem e mito possuíam uma inseparável correlação. Esta atitude transformadora, que prima por descobrir palavras latentes dentro da linguagem comum, é um processo de exclusão de todos os significados óbvios e imediatos na tentativa de transcender à convencionalidade do signo e revelar uma significação pura e original: mágica. (MUNIZ, op. cit., p. 3/4)

Já Ana Pizarro, faz questão de salientar que a poesia de Vicente Huidobro, contrariamente ao que afirmam seus detratores, não é uma obra sem relação com a América Latina, muito embora a forma e as raízes da literatura produzida por Huidobro revelem suas raízes “europeizantes”. A autora destaca a história cultural hispanoamericana, marcada pelo colonialismo, para evidenciar a impossibilidade de negação da nossa condição, embora afirme que o telurismo, característica huidobreana, é próprio da América.

Se trata de una actitud que muestra su enraizamiento profundamente americano. En efecto, a medida que su obra evoluciona y alcanza mayor madurez, un rasgo comienza a marcarla. Ese carácter es una visión del mundo propia del hombre primitivo, una visión del mundo natural que responde a un proceso de integración. (PIZARRO, 1969, p.7)

Para Jorge Teillier (1963), a teoria poética de Huidobro não é mais importante que sua obra, mas seu valor e interesse devem se reconhecidos. Proveniente “del pensamiento poético iniciado por Baudelaire y Mallarmé, y antes de ellos, Edgar Allan Poe: el poema como una pura creación del espíritu, no hecho imitando la naturaleza, sino los procedimientos de la naturaleza descansa en la imagen, que es más efectiva, mientras nazca del encuentro de dos realidades más o menos alejadas.”. Na poesia espanhola a palavra é primordial, já na poesia de Huidobro “la imagen oculta la palabra, y la palabra no tiene ningún brillo por sí misma. La

comprensión de la imagen tiene por condición el sacrificio de la palabra.”(TEILLIER, op, cit., p. 3). Este talvez seja um outro motivo para que Huidobro ainda hoje seja considerado o poeta estranho dos versos inovadores e proscritos. (METZ, op, cit., p. 31). Há ainda outras alusões ao poeta, embora não nomeadas. Esta nos remete ao mais conhecido poema do autor chileno, a obra *Altazor*:

Eu estava com uma imagem de palavra, uma palavra zepelin [...] ela tinha uma letra cedilha, e na cedilha, na alça dela, um homem estava agarrado, parecia haver naufragado no ar. A palavra voava levando-o. Era uma palavra pólen. Ela poderia ser caça ou calço. Mas ela era outra, vagando num grande espaço. Depois ela embicou, ela procurou um lugar limpo para aterrar. Nele ela afundou e o homem também. Mas nessa visão me chegaram vozes e sobre elas não posso falar. Fiquei relendo, com o olhar nas telhas escuras, deitado de costas, autores que me confundiam. Dois livros que se embaralhavam. Goethe era um deles. (METZ, op. cit., p.63)

Assim, as palavras de Huidobro são inspiradoras, Eliot é uma presença, seus versos um *leitmotiv* e uma chave: “No meu começo está meu fim. No meu fim, meu começo. Cacifes fragmentados sobre uma toalha de feltro verde, já sem donos, num pequeno monte que ninguém toca.” (METZ, op.cit., p.61). E a solidão do narrador, protagonista de *Assim na terra*, que no galpão relê seus modelos e delira, é uma situação-limite. Sente-se sufocado, mas abandonar o lugar não é sua intenção, pois “havia um resto de pensar que precisava ser feito”. (METZ, op. cit., p.63)

Foi-me ocorrendo que este instante não era concreto e minha liberdade de usufruí-lo vacilou. A conhecida ansiedade, o ritmo do coração. A força desgovernada em tentar elucidar a todo o instante misturava a desgraça da razão na emoção, entorpecendo e velando o que estava por revelar-se. Aquilo vazio e parecendo não feito, venceu-me. 58 Eu parecia parecer um outro, socorrido e esvaziado, sombreado e isso era insuportável. Meus projetos engolidos pela sombra entre os retábulos construídos com lembranças [...]. (METZ, op. cit., p.58)

Os dias passam e pouco muda a não ser sua impaciência, tanto pela solidão e o vazio, que desconfortam, quanto pela aparente falta de inspiração, ausência de uma explicação ou um objetivo. Tem febre, continua a delirar, os acontecimentos dentro do galpão se confundem entre sonho e ‘realidade’, entre o sono e a vigília. Anda pelo teto do galpão, pela estrutura de madeira que sustenta o telhado. Todos os seus sentidos aguçados. O olhar abarca todo o espaço do galpão que ele julga um “templo do templo”.

Dos cinco sentidos humanos, o olhar parece ser o mais óbvio, o mais objetivo: olho, vejo e concluo. Na realidade, esse ato não é tão simples e isento de conotações quanto talvez pareça à primeira vista. O olhar não é somente uma ação física, pois passa pela subjetividade, pela vida interior daquele que exercita essa faculdade. São várias as etapas do verdadeiro olhar. Na primeira delas apenas vislumbramos, é um olhar sem ainda ver, que é a segunda etapa, anterior à análise, esta a terceira. Por fim o registro da experiência, quarta etapa, antes da última, que se faz infinitamente, que é olhar da memória. Ver através, além da superfície, olhar e ver mesmo aquilo que não está aparente, é uma outra mirada. Uma mirada subjetiva, assim como o olhar estrangeiro, o olhar distanciado, que vê o mundo ao qual não pertence de fato, ou do qual não sente parte, estando deslocado.

O protagonista de *Assim na terra* viveu uma experiência ambivalente, oscilou entre os dois mundos antagônicos aos quais pertenceu: o urbano - em que viveu a maior parte de sua vida; e o rural - onde nasceu, mas também oscilou entre tempos. Sobre esses mundos e tempos lança um olhar sensível e crítico, talvez não percebido por aqueles que estão cegos, ocupados pelo cotidiano para que percebam a metamorfose que se opera a sua volta. Estrangeiro, essa personagem “olhou e viu”: o seu tempo e o seu mundo, sobre o qual lançou um olhar sensível e crítico; os tempos passados, o olhar da memória, um olhar histórico e melancólico, que percebe e registra a agonia, a dissolução do mundo rural; e os tempos por vir, esse olhar visionário, e literário. Sob os olhos do sul a obra se faz.

Distância e o olhar se relacionam estreitamente. Quando nos distanciamos, vemos em perspectiva, temos uma visão do todo – “tudo” se torna mais claro, o que não deixa de ser paradoxal: quanto menor a distância, menos vemos. O olhar do protagonista se transforma em voz – perpetuada em escrita – registro da voz da região. O ponto de partida é o olhar, e o fim é a escrita – voz e olhares registrados: a agonia da região.

Para Goethe, segundo Bakhtin, “toda fantasia, toda invenção, toda recordação sonhadora devem ser refreadas, reprimidas, eliminadas, devem ser substituídas pelo trabalho dos olhos que contemplam a necessidade da realização e a criação num *determinado lugar* e também num *determinado tempo*.” (BAKHTIN, 2000, op. cit., p.258). O narrador de *Assim na terra* leu Goethe, e com ele dialoga. A ele faz referência, nomeando-o.

Fiquei falando mais alto, então. Minha voz ecoava e era Goethe e era, agora, um outro autor também⁵⁵, e pensei e disse ter descoberto na natureza, animada e

⁵⁵ grifo nosso.

inanimada, dotada e desprovida de alma, algo que se manifestava apenas em contradições e que não poderia ser formulado em conceitos, tanto menos em palavras. Não era divina, pois parecia irracional; não era humana, pois não tinha inteligência; não era diabólica, pois benfeitora; não era angelical, pois com frequência traía. Era como a sorte em sua inconseqüência; como a providência nas relações que revelava. Tudo o que põe limites a nós lhe parecia penetrável; intencionalmente parecia recombinar os elementos mais necessários à nossa existência; eclipsando tempo e estendendo o espaço. Somente no impossível parecia à vontade, expulsando de si o possível, com desdém. A este ser que parecia interpor-se entre todos os outros para separá-los e uni-los, denominei Demoníaco...

Porém, ele não apenas referencia e nomeia, ele cita textualmente o autor alemão. O que à primeira leitura se detecta como sintonia de pensamento é, na verdade citação literal, a qual, omitidas as aspas, torna-se discurso do narrador, que dele se apropria, fazendo com que as palavras do autor alemão sejam também as suas. Quando ele *pensa e diz*, ele pensa e diz Goethe. Impregnado do discurso do outro, sua “voz ecoava” esse outro, que é ele próprio também. Talvez ele nem saiba mais onde termina seu discurso e começa o do outro autor, ou autores, já que ele informa que “*era Goethe e era, agora, um outro autor também*”. Ora, essa terceira voz, nesse discurso duplamente citado, é a do autor que engendrou esse narrador. O narrador cita Goethe e o autor da obra que ele protagoniza, o qual, por sua vez também cita Goethe, nomeado, em outra obra de sua autoria: a biografia de Aureliano Pinto. A citação, inclusive, é a mesma, com aspas nesse caso.⁵⁶

O narrador segue em seu diálogo com o autor alemão:

Sentei sobre a traversina e fiquei balançando o corpo, no alto, sem medo. Pude rir. [...] Assim, dei de cara com o demônio e repeti, disse-lhe do alto e do centro, do lugar onde eu estava, que ele poderia nomear a condição de possuídos pela vocação, pelo destino, por uma poderosa latência na própria existência. Vocações fáusticas que marcam seus portadores como seres governados [...] Que não sentem dores, nem o ferroar os incomoda. E são guiados para frente pelos seus pactos, em direção ao não-ainda-existente. [...] O demônio é quem preside toda a criação, a toda produção e tem a chave de uma obra que ainda não existe em parte alguma. Mas nada ouvi em resposta. Estaria me faltando uma encruzilhada? (METZ, op. cit., p. 65)

A intertextualidade com Goethe em *Assim na terra* se dá pelo diálogo com sua obra o *Fausto*, mas também com o pensamento do autor alemão, e com algumas de suas concepções

⁵⁶ Luis Sérgio Metz, na biografia de Aureliano de Figueiredo Pinto, obra que consideramos o embrião de *Assim na terra*, utiliza a citação de Goethe: “penso que Goethe nos ajuda, e muito, a desvendar os passos de Aureliano. Vejamos... Goethe diz acreditar ‘ter descoberto na natureza, animada e inanimada, dotada e desprovida de alma [...]. A este ser que parecia interpor-se entre todos os outros para separá-los e uni-los, denominei Demoníaco...’ Será que o demoníaco teria ido consultar Aureliano?” (METZ, 1986, p. 51/52)

acerca da escritura, acerca do tempo e do olhar, do passado criativo, com suas idéias, de uma maneira geral. Mikhail Bakhtin já salientava a relevância dos estudos de Goethe naquilo que diz respeito ao tempo histórico, à natureza e à visão, destacando sua percepção do tempo e a excepcional aptidão do autor para ver o tempo no espaço. Para Bakhtin, Goethe é o sucessor e, ao mesmo tempo, a conclusão dos séculos da luzes, com ele a visão artística do tempo histórico atingindo seu ápice.

Antes de mais nada, salientamos [...] a excepcional importância do *visível* para Goethe. Os sentimentos externos, as emoções internas, as especulações e os conceitos abstratos se concentram em torno do olho que vê, como centro, como primeira e última instância. [...] Para Goethe, as noções e as idéias mais complexas e elaboradas sempre podem ser representadas de uma *forma visível*, [...] A palavra, para Goethe sempre coincidia com o visível. (BAKHTIN, 2000, p. 245/246)

O visível concreto não é estático e correlaciona-se com o tempo. “Em toda parte *o olho que vê* procura e encontra *o tempo*: a evolução, a formação, a história. Por trás do que está *concluído*, transparece, com excepcional evidência, o que está em evolução e em preparação.” (BAKHTIN, op. cit., p. 247)

Sobre o fundo desse tempo da natureza, do cotidiano e da vida (que até certo ponto ainda permanece cíclico), Goethe descobre, entrelaçados com esse tempo, os indícios do tempo histórico: a marca perceptível impressa pelas mãos e pelo espírito do homem, e, em compensação, o reflexo dessa atividade do homem sobre seus costumes e suas idéias. (BAKHTIN, op. cit., p. 250/251)

O que importa é a marca substancial e viva do passado no presente, a criatividade do passado, que segundo Goethe deve estar ativo no presente, mesmo que de forma negativa. “O passado determina o presente de um modo criador, e juntamente com o presente, dá dimensão ao futuro que ele predetermina. Atinge-se, assim, uma *plenitude temporal* que é sensível, visível.” (BAKHTIN, op. cit., p. 253). A plenitude do tempo é revelada pela sincronia, pela coexistência dos tempos num único ponto do espaço. Portanto, podemos perceber, a presença de Goethe é marcante e pontual ao longo da narrativa, inclusive na própria forma de percepção do mundo do protagonista.

As questões literárias que ocupam o protagonista, os *porquês* e os *comos*, da produção que germina, as quais ele revolve em seu interior, sem discuti-las com ninguém, terão a partir de agora um interlocutor presente, Gomercindo, o qual, mais que interlocutor era “quem

pactuava por aqui. Que ele não vendia, mas comprava. Que não me queria, esperava.” (METZ, op. cit., p.74).

Gomercindo esclarece que construiu um Pensário, e não um galpão como assim se refere o protagonista à construção onde está confinado: “deves entender que aqui é um ambiente, um estar. Talvez um trânsito, não sei bem. Importunou-me para vir. Aqui tu estás.” (METZ, op. cit., p. 70). Nesse Pensário, Gomercindo pensa poder solver o tempo, sugá-lo, nele guardar sua matéria e sua memória. “Aqui nada é feito. O início é pelo desfeito.” (METZ, op. cit., p. 70/71). Pensa também que é nesse local que pode ser produzida a obra por ele desejada, obra que ele não pode executar, mas pactuar, pois se entendia um observador, não um fazedor.

Escreva. Escreva logo. O tempo mudou. [...] Eu vivo uma obra. Uma obra precisa anos para se escandir, chegar no tempo, eu estou chegando nele. Mas não sou autor nem leitor e sou um testemunho. Tenho uma maneira de ver as coisas, uma forma, uma construção. Eu utilizo as coisas para preservá-las. Eu te entendo assim. [...] Quem construiu e quem habita devem seguir um projeto que a obra conclusa anuncia. O que está feito nos acompanha e nos rege. (METZ, op. cit., p.67/68)

Em alguns momentos a discussão metaliterária atinge um nível que beira o *nonsense*. Há muito a ser acertado nesse acordo entre fazedor e observador, para que a obra chegue a termo e para que satisfaça as expectativas de ambos.

- Quando gritei um número, ele voou aqui dentro, Voou e parece ter penetrado a parede. Por quê?

- Nem um número é só. Vamos falar dele. O número vive na seda e na lâmina. Quando morre um pai nasce um número. Quando morre uma mãe, nasce uma palavra. A palavra é de outra esfera, entre saudade e ação. O número vai de uma a outra e nos informa, mas o número cansa, desiste. A palavra está na seda, na lâmina e no número. Vamos falar da palavra. Toda palavra é divina na mesma proporção que é diurna. Diabólica é a palavra entardecida: ela é diurna. Observe: paineira e regalo. Qual das duas passou a noite fora? Sete ou oito, qual dos dois andou por aí? Pela ressonância poderíamos dizer que o oito é da família dos regalos, o sete das paineiras. Mas é o avesso. Uma tem malícia e a outra não. O oito nos remete ao aconchego, à paz, ao dominável. O sete é um extremo. Está sempre em pé. Chamam-no Belo, em alguns carteados.

-Se pronuncio algo pitoresco, como chimarrão, essa palavra também voará e retornará a mim. Ela é natural deste lugar?

-Aqui dentro não há o pitoresco. Há o típico.

-O que é aqui dentro?

-Aqui dentro não é. (METZ, op. cit., p. 68/69)

Em meio aos acertos que fazem, Gomercindo fala um pouco de si, de sua trajetória e experiência de vida. Explica como formou seu arcabouço intelectual, matéria também para a

obra. Em uma autobiografia sucinta conta que teve várias profissões e que viajou muito. Teve uma oficina de concertos em que fazia mais eram “desconcertos”, depois resolveu colocar em prática um experimento, um X infinito sobre um campo arável, uma idéia de uma idéia, segundo ele, fato que levou sua família a interná-lo em um sanatório e a sua interdição. “Mas não interditaram minha existência, minha recorrência na chuva, o que eu sei do inverno” (METZ, op., cit, p.71). Lecionou para crianças até que seus pais não mais as suportassem. Viajou, entrou para o contrabando, sem ter valores matérías em mente. Conheceu a fronteira e as livrarias castelhanas, comprou livros e leu. O conhecimento o distinguiu, e quase foi morto por conta disso. Foi vaqueano, conta que ganhou e perdeu muito, que quebrou e foi quebrado pelo amor. Depois apenas zanzei por grandes cidades daqui e de lá. “Fui rindo só: a fome e a vontade de Mallarmé” (METZ, op. cit., p.72). Levou uma vida campeira misturada à leitura, à *pajada* e à milonga. Porém, segundo ele, era necessário que criasse algo original, e mais que isso, que fosse radical, “que germinara nele desde a infância. Acabou construindo efeitos de efeitos que determinavam o claro e o escuro e depois os reformulavam. Uma dimensão a mais onde os tempos pudessem ser expostos sem classificação e pudessem desnudarem-se ou reduzirem-se, no meio dos seus ambiciosos desejos. Ali ele reinava com seu baralho em branco.” (METZ, op. cit., p.73)

Portanto é nessa dimensão a mais onde os tempos se encontram, nessa casa de um *Eliot relido diferente*, somados à vida de Gomercindo e à Biblioteca de ambos que, *depois de depurado*, o narrador estará apto para cumprir o pacto.

Um local de rendição absoluta, onde depois de depurado se roga por uma ilusão. Era uma casa de Eliot, era o que eu queria, mas de um Eliot relido diferente. Uma forma de ler já em imagem, sem pausa, sem ruído, sem leitor. O cão que abocanhasse a própria cauda e seguisse girando até se anular. A serpente de Valéry viva no espaço, o rastro e o bote nela mesma [...] (METZ, op. cit., p.73)

Esse é o momento do contrato, o segundo pacto na narrativa. Neste, Gomercindo expõe claramente as bases fundantes da obra que vai salvá-lo. É um pacto e um pedido de socorro que ele faz ao protagonista: que o salve, que faça ter um sentido a sua vida. Unindo e perpetuando sujeito e biblioteca, a personagem e a experiência, em síntese, o Sul.

- Começa a escrever aqui - ele disse - [...]. Vieste buscar espaço e calma. O ser está em carne viva. É a hora. Evita o pântano da filosofia. E os diálogos que são a ruína do texto. Cada citação é ferimento na escritura, naufrágio da linguagem. O que falarmos dissimula e faz com que seja sugerido por uma personagem silenciosa

que te acompanha na narrativa. Apunhala-me. Inicia a trabalhar dentro do Pensário... Uma coisa apenas... Deixa os alicerces do que é dissertado permanecerem, expõe a carpintaria num contrabalanço de vacilos, mantém as cicatrizes onde elas forem sendo curadas. Faz com que a estrutura e a armadura se enredem e se pareçam dando um travo à luxúria verbal. O que é penetrável numa primeira olhada não se vale olhar. Salva-me. Dialoga comigo em tuas anotações. (METZ, op. cit., p.74)

Das instruções recebidas, percebemos que nem todas são seguidas à risca. Elas são adaptadas ao propósito e ao estilo do protagonista. No entanto, o pacto é cumprido, Gomercindo é salvo e o Sul permanece vivo, ambos ressimbolizados. Para tanto, vale buscar a ajuda da confraria sem atas dos mortos que estão vivos: Mallarmé, que o narrador não sabe como Gomercindo havia chegado a conhecer, e mais outros “doentes monomaníacos”. Eliot afirmava que “Nenhum poeta nem qualquer outro tipo de artista tem seu significado completo sozinho. Sua significação, sua apreciação são a apreciação de sua relação com os poetas e artistas mortos.” (ELIOT, 1950, p 29). E que isto é um princípio estético, onde o presente, direcionado pela tradição, altera o passado, ressignificando-o. Essa é a proposta de Gomercindo ao narrador, esse é o princípio que rege a criação da obra por eles pactuada, a obra que lemos.

[...] ele me mostrou um mapa missioneiro e do oeste do sul ‘[...] há mais doentes monomaníacos no mundo e aqui formamos uma rede clandestina e comum [...], seres que nunca se visitam mas que se adivinham e se inventam, que não ousam corresponder-se.[...] O autor e o leitor mortos, apenas a obra dialogando no abstrato parador, onde vive a nossa confraria sem atas, num rancho, as portas sempre abertas ao sinal da vida para a folha. O Cego argentino está no rancho e está morto. O copista está morto. Os dueladores estão mortos. [...] Os arrieiros, os corrieiros,. Os arrabaleiros, o sol, a lua. Todos mortos. Os caminhos estão vivos, a obra está viva, o Cego está lendo, da morte para a folha. Autor e leitor mortos. A porta está viva, o abrir da porta está vivo. O rancho todo está vivo. Ali chegam outros mortos, Rulfo morto, Cortazar morto. Nós dois estamos vivos, este mapa está vivo, o diálogo está vivo. [...] Aqui dentro não é. Tente escrever qualquer coisa aqui. Tudo se apagará. Aqui é um lugar mnemônico onde eu existo e o material do Pensário é sem fim.
-Cinco temas apenas compõem todos os livros. Escolhe um. Começa a escrever aqui no Pensário. (METZ, op. cit., 75/76)

É o velho mundo poético a base da criação dessa obra contemporânea que se conta em pleno processo de escritura. Se “no berço necessitávamos de um seio” (METZ, op. cit., p. 76), ou de uma mãe, da terra, que é princípio feminino, e que agora necessitavam de um céu ou, do princípio masculino, diríamos que essa busca chegava a termo. *Assim na terra* é uma obra com muitos pais, que se confundem e dialogam entre si.

-‘O menino é o pai do homem’. De quem é isso?
Eu ia dizer um autor. Mas ele interrompeu:
-Wordsworth. (METZ, op. cit., p.77)

Julgando ouvir as vozes dos que procuraram e procuram a mesma coisa, aqueles que “edificaram, com prumo e pedra, um sentimento” (METZ, op. cit., p.81) o narrador tem febre e pensa enlouquecer. É acudido por Gomercindo, que depois de vê-lo melhor, deixa sobre seu travesseiro umas anotações, palavras para serem decifradas. “Era um relato estranho, telegráfico e cerebral, sem unidade. Tudo parecia meu, mas não era. E sobre o meio da folha, em letras maiores ele anotou:

‘mesmo quando lançado em circunstâncias
eternas
do fundo de um naufrágio’ (METZ, op. cit., p.82)

Continuaríamos a citação: *um lance de dados jamais abolirá o acaso*, referência ao poema mais conhecido de Mallarmé, *Um coup de dés jamais n’abolira le hasard*, autor fetiche de Gomercindo e de tantos outros, entre eles Octavio Paz, que afirma: “Un coup de dés encerra um período, o da poesia propriamente simbolista, e abre outro: o da poesia contemporânea.” (PAZ, 1982, p.104). O poema inaugura também uma nova fase da produção de Mallarmé, uma fase em que ele rompe definitivamente com sua fase anterior. Esse poema, desde sua publicação causou espanto, admiração e incompreensão, além de defensores e detratores ferrenhos.

Stéphane Mallarmé, poeta francês do final do século XIX, leitor de Baudelaire, Edgar Allan Poe e Dante, começa a produzir ainda sob a influência do Simbolismo. Esse momento de sua produção talvez seja mais conhecido do público em geral, que se surpreende com a revolução desencadeada a partir da segunda fase de sua produção artística. Nessa fase, sua obra é caracterizada como hermética, obscura, mas que vai influenciar gerações de autores que viram nele a marca da modernidade. Não só na Europa, mas no mundo todo. Na América do Sul é lido por autores de língua espanhola e pelos brasileiros, marcando, de forma mais evidente, os poetas concretistas e também a João Cabral de Melo Neto. Não por acaso, os autores com os quais *Assim na terra* dialoga, além dele próprio, são leitores-críticos da obra de Mallarmé. Afirma Octavio Paz, em *Invenção, subdesenvolvimento, modernidade*, que “para

nós⁵⁷ o valor de uma obra reside em sua novidade: invenção de formas ou combinação das antigas de uma maneira insólita, descoberta de mundos desconhecidos ou exploração de zonas ignoradas nos conhecidos.” (PAZ, 1972, p.133). Talvez por esse motivo, o fascínio exercido por Mallarmé entre nossos poetas.

André Dick afirma que “Mallarmé, mesmo no final do século XIX, já antevia uma linguagem mais fragmentada, uma ruptura com o verso padronizado, que se tornaria mais comum com as vanguardas posteriores do século XX.” (DICK, op. cit, p. 2). Para Mallarmé o poeta era um artífice, seu acaso um planejamento. O acaso para ele é a incerteza do jogo, condição humana por excelência, dados-palavras-puras lançados ao acaso na folha em branco, símbolo do absoluto, obsessão do autor. Já Cláudia Amigo Pino, em *Mallarmé e a nova poética*, afirma que

cada imagem de sua poesia era rigorosamente sustentada por um sistema de pensamento; cada pensamento era rigorosamente sustentado por um jogo de imagens. [...] para se referir ao fazer poético Mallarmé elabora uma verdadeira teoria da imagem. [...] Ela parte do fato de que a linguagem parece sempre insuficiente para expressar o que consideramos ser nosso pensamento. [...] não nega a métrica nem a rima, mas sim o seu uso escolar. [...] Em contraposição aos manuais, Mallarmé propõe um ritmo, uma versificação e um uso das rimas próprio. [...] propõe uma nova forma de rima. [...] busca rimar as ‘idéias’ das palavras, [...] que seria ‘uma espécie de nota musical do pensamento’. [...] não propõe apenas perturbar sonoramente o verso, mas também sintaticamente. Essa proposta vale também para a prosa [...]. As palavras devem se atrair pelas idéias que elas emanam. [...] Dessa forma, o poema vai se mostrar como uma obra sinfônica. As frases e os versos serão feitos segundo uma harmonia, ou seja, uma composição de relações. [...] não se trata de uma harmonia somente sonora, mas intelectual, já que as relações em jogo são relações de idéias. [...] a idéia não corresponde necessariamente a uma imagem, mas a uma unidade mais abstrata; o centro da interpretação não é necessariamente a Idéia, mas as relações de idéias, as rimas do pensamento. (PINO, s.d., p. 1-6)

Podemos perceber porque Mallarmé é referência importante para a toda a produção poética que se faz a partir da inovação por ele introduzida. Para o autor “les vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole [...] et vous cause cette surprise de n’avoit ouï jamais tel fragment ordinaire d’élocution, en même temps que la réminiscence de l’objet nommé baigné dans une neuve atmosphère.” (MALLARMÉ, 1993, p.197)

⁵⁷ “Nós” é aqui ambíguo. Porém, pelo contexto, faz supor que “nós” são os sul-americanos. De qualquer forma, mesmo que essa característica seja mais acentuada entre os povos colonizados, diríamos que, de uma maneira geral, é comum a todas as nações.

É de escritura e de tempo que fala a obra da qual nos ocupamos. O tempo, em *Assim na terra*, é quase uma personagem, o tempo e suas formas, e as formas de apreensão do tempo, obsessão do protagonista.

Nascemos de dois alheios que se aceitaram por intuir o tempo um no outro. [...] Olhar para trás na despedida é incluir um tempo no outro [...] Durar sequer é tempo, mas pode ser amor. Tempo mesmo é esquecimento, a duração do esquecimento não é tempo, lembrança não é tempo, recordação não é memória. [...] Texto talvez seja tempo de alguém. Se for, é tempo vindo de um outro tempo. (METZ, op. cit., p.84/85)

A mesma obsessão, diríamos, está nos autores com os quais a obra de Metz dialoga de maneira mais intensa, principalmente Eliot, e Borges, o qual, em *Historia de la eternidad*, afirma que: “El tiempo es un problema para nosotros, un tembloroso e exigente problema, acaso el más vital de la metafísica; la eternidad, un juego o una fatigada esperanza.” (BORGES, 1974, p.353); e Goethe, todos autores que fizeram dessa categoria literária, e dessa medida, um importante motivo de sua obra, seja o tempo cíclico da natureza ou a inexorabilidade do tempo, presença em Eliot, seja a questão do eterno retorno, a concomitância e a subversão do tempo, em Borges.

E na verdade tempo haverá
Para que ao longo das ruas flua a parda fumaça,
Roçando suas espáduas na vidraça;
Tempo haverá, tempo haverá
Para moldar um rosto com que enfrentar
Os rostos que encontrares;
Tempo para matar e criar,
E tempo para todos os trabalhos e os dias em que mãos
Sobre teu prato erguem, mas depois deixam cair uma questão;
Tempo para ti e tempo para mim,
E tempo ainda para uma centena de indecisões,
E uma centena de visões e revisões,
Antes do chá com torradas.
(ELIOT, *A canção de amor de J. Alfred Prufock*, 2004, p.49)

Porém, se o tempo cíclico da natureza é um tempo confiável, de certa forma compreensível e seguro, o mesmo já não podemos dizer de outras categorias do tempo, estas de maior dificuldade de compressão, porque mais abstratas. O tempo é a categoria, ou medida, de maior dificuldade de definição e aquela que maior fascínio exerce não apenas entre os filósofos ou os físicos, mas no ser humano em geral, que não controla o tempo, e essa é sua

maior angústia em relação a ele, responsável por sua eterna busca, objetivando precisá-lo. No fundo é sempre a questão do olho que tudo apreende mas não apreende o tempo.

São muitos os teóricos da literatura que se ocuparam dessa categoria. Benedito Nunes (2003), por exemplo, começa sua discussão sobre o tempo na narrativa citando Santo Agostinho, sabidamente um dos pioneiros desses estudos e ainda uma referência importante, o qual dizia que se ninguém o indagasse ele saberia dizer em que consiste o tempo, mas que se quisesse explicá-lo, já não saberia dizê-lo. Ainda segundo o autor, "é impróprio afirmar que os tempos são três: pretérito, presente e futuro. Mas talvez fosse próprio dizer que os tempos são três: presente das coisas passadas, presente das presentes, presente das futuras" (SANTO AGOSTINHO, 1990, p. 284).

Não nos falta uma compreensão prévia, em estado bruto, desse assunto, diz Benedito Nunes, "como a que temos desse e de tantos outros temas triviais que podem converter-se em questões filosóficas." (2003, p.16), mas falta, justamente, uma certeza, uma definição. Em sua ausência, nos contentamos pelo menos em classificar suas modalidades, que é o que faz Nunes, distinguindo o tempo em: tempo físico (natural ou cósmico); tempo psicológico (ou do vivido); tempo cronológico (seqüência de ações); o tempo histórico, além do tempo da literatura. São muitas também as teorias sobre o tempo, Não é objetivo deste trabalho discutir exaustivamente as questões referentes ao tempo, apenas apontá-lo como tema recorrente na obra dos principais autores com que tratamos, e que são referência e estrutura na obra da qual nos ocupamos.

Especificamente no que diz respeito ao tempo da literatura, podemos afirmar que esta goza de uma liberdade infinita em relação ao tempo, que ela manipula. O tempo da literatura não é cíclico nem histórico; não é psicológico nem cronológico, mas pode ser todos eles. A literatura pode unir os tempos, romper com eles, presentificá-los, ela possibilita o retorno, o avanço, a concomitância e a circularidade dos tempos. Além disso, há que se considerar o tempo da leitura e o tempo da escritura, o distanciamento temporal que faz de uma obra uma outra, a possibilidade de transformação de uma obra via literatura do presente.

O protagonista de *Assim na terra lê e relê*, não fisicamente, agora no Pensário, mas pela memória de suas leituras. Algumas vezes referencia, alude ou cita. Às vezes tem a lembrança da obra, e mesmo da página, mas não do nome do autor, às vezes também não é recomendado, ou não desejado, citar literalmente determinados autores, mas nada impede que

o narrador se aposse do discurso destes, pois mesmo que a presença do outro seja perceptível ou intuída, são também suas as idéias expressas. O discurso citado, o discurso do outro, fica camuflado no interior do discurso do narrador, e o objetivo, neste caso é preciso, ou quase: ele lembra que não deve usar esse autor no Pensário, “pois a razão faz tudo parecer miniaturas ensolaradas.” (METZ, op. cit., p.86). No entanto, o autor tem escrúpulos, e gosta de jogar, portanto, informa a página da obra e dá pistas de sua autoria. Cabe a nós aceitarmos o jogo. É o que ocorre no trecho que transcrevemos abaixo, em que é citado o tcheco Karel Kosik, filósofo marxista, autor da obra da qual foi extraída a citação que marcamos em itálico.

Eu leio agora a página cento e trinta e cinco escrita por um homem que talvez esteja vivo, e que pensara a partir de uma luz incidente em sua mesa num continente gelado, entre muros de neve e ramos secos, que *a memória humana é uma das formas de superação do perecível e do momentâneo, e não apenas a capacidade de depositar e recordar, isto é, de tornar presente – trazendo-os do depósito onde é guardado o subconsciente e o que é semi-esquecido – idéias, impressões e sentimentos; ela é também uma determinada estrutura ativa e organizada da consciência humana, conhecimento.* Pesadelos. Acréscimos. Rastilhos.[...] Nisso lembrei que não deveria jamais usar esse autor no Pensário, (METZ, op. cit., p.86)

Sentado à escrivaninha, tendo a sua frente a caderneta de notas, nosso herói pensa em seus modelos, relacionando-os ao seu propósito, tece comparações: “Arrasada é a terra de Eliot, migrada e humanizada. O tempo da nossa terra é outro. [...] Sempre estamos no meio da terra, mesmo quando a despistamos, apagamos seus vestígios.” (METZ, op. cit., p. 88); pensa também no objetivo da empreitada que irá realizar e nas formas de fazê-lo de acordo com o desejo de permanência dessa obra que irá não só resgatar, mas eternizar, um tempo e um homem, talvez dois. O jogo de luzes e cores do Pensário contribuem para que as imagens se formem: “Eu poderia ir além, desenhar na luz. Imitar um ou vários vitrais necessitando apenas alguns movimentos ns tábuas das janelas para que as formas se apurassem. Mas preferi narrar num papel o que fora e não fora feito. Gomercindo pediu-me para escrever, para escrever no Pensário, escrever sobre o sul.” (METZ, op. cit., p.94).

“Elaborar um atalho que una os vários tempos ao tempo, e o tempo ao tempo do tempo” (METZ, op. cit., p. 94). Escrever sobre o sul seria escrever o tempo, o tempo não concreto, não apreensível, o tempo “de não se pegar com a mão”. Seria também escrever um espaço, que é apreensível pelo olhar, embora não o seja este que ele quer fixar. Agora ele sabe o que deve exatamente fazer. Sua tarefa é criar esse atalho, essa possibilidade de unir tempos e

espaço não concretos, não apreensíveis pelo olhar, transfundir os tempos em um espaço que não pode nem sequer ser abarcado pelo olhar, pela mirada física.

*Caberia a mim, então, elaborar um atalho que una os vários tempos ao tempo, e o tempo ao tempo do tempo*⁵⁸. Tudo que até agora Gomercindo havia feito, segundo ele, fora somar e relacionar, mas não de maneira a tornar um no outro, transfundido. Havia feito um texto estanque. Disse que alguma coisa ficava de fora, que despertencia, que é grande, maior que todas as partes mensuráveis, e que até mesmo da imaginação ela desdenha. [...] entendi que era uma forma de pensar o Pensário, de *materializar o tempo de um autor para ele muito caro*. Talvez Aureliano de Figueiredo Pinto ou Apparício Silva Rillo, se lidos por alguém que pode praticar na espectria da palavra e respeitar um viver sem metáforas, um viver assim só de imagens. [...] *Ele os queria salvar do rigor dos anos e para isso era necessário destruí-los, torná-los esquecidos para que seus versos pudessem entrar no fluxo das trocas de impressões e sínteses e em alguns fragmentos de epístola de uma aldeia futura.*[...] ⁵⁹ Se os dois poetas fossem irrigados por raios oblíquos em um tempo onde a experiência de um estivesse na do outro, de tal modo a se manterem um e dois não interessando a ordem, só interessando o sentido no sentir. Eles poderiam avançar, com suas criações, até um futuro, pois todo verso é vampiro e nevoento [...] O sangue de um degolado vertendo no saco de farinha sobre uma balsa na noite de contrabando, [...] *o vento norte num negro chapéu*⁶⁰. (METZ, op. cit., p. 94/95)

Essa é a chave da obra e seu objetivo, o objetivo a que se propõem ambos, Gomercindo e o narrador, os quais, por sua vez, são já simulacros, imagens de outros dois, Aureliano de Figueiredo Pinto e Luiz Sergio Metz, fazendo-se acompanhar de mais dois: Mallarmé e Eliot. Ao dizer que a proposta é “materializar o tempo de um autor para ele muito caro, Aureliano de Figueiredo Pinto ou Apparício Silva Rillo” (METZ, op. cit., p.94), o narrador tenta despistar, mas entrega, explicita a quem ele se refere, ao final, na expressão: “o vento norte num negro chapéu”. Escreve Metz, na biografia de Aureliano de Figueiredo Pinto: “Furioso também andaria Aureliano em seus dias de ‘chapéu preto’. Caladão, ensimesmado, ríspido, ‘de ponta com o vento norte’” (METZ, 1986, p.19), referindo-se às mudanças de humor do autor missioneiro. É Aureliano, o “devorador” de Mallarmé, um “catalogador”, o poeta a ser “salvo”.

Há um outro fato curioso na vida do menino parnasiano: ele devorava Mallarmé, que era um destruidor de mitos. Um iconoclasta furioso. O que assimilou de Mallarmé? O que tem de Mallarmé a obra de Aureliano? Nada. O jogo de dados de Aureliano era outro. Este tinha uma musa e/ou um museu precioso demais para sair quebrando louças ou arrancando cabelos. Cabia a ele catalogar, fichar, manter uma série de coisas ‘em condições’ de ganhar o tempo, para que outros, mais destros e intencionados e talentosos, as liquidassem futuramente. Porque então, ele

⁵⁸ grifo nosso.

⁵⁹ grifo nosso.

⁶⁰ grifo nosso.

sabia, as coisas por ele vistas já eram imortais. Já haviam vivido tudo e morrido tudo e morrido muito para morrer de novo. (METZ, 1986, p.36)

Materializar o tempo de Aureliano, no espaço de Aureliano, salvá-lo do rigor dos anos, matando-o e o materializando, “um viver assim só de imagens”, via palavra. Torná-lo esquecido “para que seus versos pudessem entrar no fluxo das trocas de impressões e sínteses e em alguns fragmentos de epístola de uma aldeia futura.” (METZ, op. cit., p.94). Esse projeto, e a forma de executá-lo, já esboçado na biografia, começa a se concretizar.

Não podemos ir a quem morreu há vinte e seis anos como se ele estivesse *vivo*. Pois se assim o fizermos, o *mataremos* ao invés de descobrir o que há nele de possível permanência. O inverso também me parece verdadeiro. Se formos para *matá-lo*, como se ele ainda *vivo* estivesse, o tornaremos certamente ainda mais *vivo*, pois lhe damos atribuições que somente aos que ainda respiram e pensam têm condições de realizá-las. Ao analisarmos um *morto* ou um *vivo*, literária ou historicamente, é fundamental (e fatal) que lhe demos condições de continuar a *viver* onde sempre viveu, isto é, a sua época (e época aqui significa, também e principalmente, as condições históricas e sociais e culturais de sua aldeia). Ao contrário disso, erigiremos um ser de *carne e osso e cérebro* que somente a nós interessa, para provarmos o que somente a nós ou a alguns possa parecer verdadeiro. (METZ, 1986, p.37)

É com esse objetivo agora claro, “erigir um ser de carne e osso e cérebro que somente a nós interessa, para provarmos o que somente a nós ou a alguns possa parecer verdadeiro”, que o narrador recebe Gomercindo no Pensário, o qual por sua, parece saber que esse tempo de purgar e depurar era findo, pois informa ao companheiro que eles iriam viajar em breve. Pensando que gostaria de ter escrito mais durante esse tempo, conclui o protagonista: “Mas o meu tempo eu só o sei quando é tarde demais.” (METZ, op. cit., p.96). Conversam agora sobre a função do poeta, especificamente sobre sua função, ou “para que serve o poeta”? E cita Octavio Paz, sem nomeá-lo.

- Alguém adivinhou que a função do poeta é despertar o futuro. É um mexicano e está hoje entre nós, aqui. Posso vê-lo avivar as pegadas do tempo [...] a carne e o osso e o símbolo estão buscando a resposta no futuro e no passado onde não há homem mais, mas lembranças e esperanças entre carvão, civalho e ciber. No teu avesso, o teu começo. No teu fim, a lâmpada seca, de costas, sem pálpebras. No vagar dos retalhos, a luz tecida no piso, montar e remontar uma história. (METZ, op. cit., p. 97)

Palavras “do mexicano”, no ensaio *Os signos em rotação*: “O poeta não se limita a descobrir o presente; desperta o futuro, conduz o presente ao encontro do que vem; *cet avenir*

será materialiste.” (PAZ, 1982, p. 313)⁶¹. A discussão abrange questões filosóficas e literárias. Gomercindo, em um determinado momento, manifesta a aparente contradição entre os modelos de ambos, seus companheiros de viagem. E diz que realmente algo os une, mas não é Eliot. Poderíamos supor que é Aureliano, mas este não é algo que une “vagamente”, portanto a hipótese de este “algo” ser Borges parece mais viável, pela semelhança de um projeto que será ainda explicitado no decorrer deste estudo.

A pergunta é para que serve? [...] Alguém nos começou e não conseguiu nos acabar. Deixou um início difícil pelo meio. Stefânio Mallarmé e José Hernandez. Que cilada. Me apareces com Eliot e Aureliano de Figueiredo Pinto. O arдил se completa. Dados barbudos e gregos na estância. Gostamos de relatar nossa simpatia por esses seres e cada um faz como pode e entende como deve. A sombra é a casa da luz. Sentado à tua frente está teu começo e o teu fim. Eu não estou e nem sou. Eu mudei. Algo nos une vagamente e não é Eliot. Eliot não fez o que eu fiz, eu mudei, eu me apaguei. Estou me fazendo deste e daquele, do olhar e do olhado, ainda posso me fazer passar por uma pessoa. Eu não fiz o que Eliot fez, eu não tenho um texto e não arco sob esse peso. Eu despistei minha memória, eu me enfeitei. Eu olho no meu passado apenas para aquilo que ainda se move. (METZ, op. cit., p. 98)

Esse tempo e esse espaço só podem ser apreendidos pelo olhar, mas não pelo olho. Por isso, antes da partida, Gomercindo pede que o narrador recorra ao olhar: “Agora vou te mostrar uma coisa, quero que a descreva olhando e ouvindo. Não olhe para a folha em branco. Olhe para teu olhar.” (METZ, op. cit., p.98), para que possa se efetivar mais uma passagem, a saída do tempo suspenso, a transição entre o Purgatório e o Paraíso.

Ouvi uns barulhos como de aro de barril pelos fundos do Pensário, parecendo girar nas janelas. Era um pulsar já de baquetas contra uma pele retesada na boca de um tronco oco e grande [...]. Olhei rápido e as janelas estavam todas fechadas. [...] Depois ouvi que batiam em todas as janelas, mas não sabia quem, e cheguei a sentir um tremor, um tremor do Pensário. Telhas se beliscavam pelo alto e vinha o pó da argamassa de um derrube se fazendo, um pó caindo e um chão caindo. Vai escangalhar tudo. Mais uma vez eu não vou conseguir ver algo inteiro, como aquele casarão que sobre mim esbrugara quando tentei retê-lo. Meu olhar caiu junto aos pés de Gomercindo e neles, num círculo que fitei para acudir-me, fixei minha atenção, porque de resto tudo variava [...]. Tentei alcançar os joelhos de Gomercindo, mas deu num vão e num a distância. Seus sapatos pareciam de verniz e senti um erro demoníaco ele bater o salto no solo como estivesse também nervoso. Me deu um pavor. A porta mais próxima era o mar, a rocha, e o rugido. Desfaleci.

Fui retomando os sentidos, depois, lembrando. Havia batido com o canto da testa no piso e sangrei um pouco. [...] Com espanto vi que as mãos de Gomercindo tinham sangue. Não havia barulho algum nem nada que alterasse o Pensário. [...] Não havia nenhum a medida de tempo, então. Ele me olhava sem

⁶¹ Esse ensaio, que aparece inicialmente em “*El arco y la lira*”, de 1956, traduzido para o português por Olga Savary e lançado no Brasil em 1982, também está compilado na obra homônima, “*Os signos em rotação*”, lançado no Brasil em 1972.

fixar os olhos, tudo para mim estava fora de alcance. [...] Eu parecia não existir. Tudo foi mais um sonho. (METZ, op. cit., p. 98)

A situação guarda alguma semelhança com a da entrada no tempo suspenso. Porém esteticamente mais organizada, diríamos, simétrica pelo menos. O narrador bate novamente com a cabeça, que novamente sangra, desta vez sendo amparado por Gomercindo, seu sangue nas mãos deste, que diz:

O que houve contigo aqui dentro? Entrou um homem e levou tua alma e te deixou a frase seguinte. Vivemos a pulsação da página que vem, a sua latência, isto está escrito. [...] Sangue verteu, sangue secou. Um pacto apenas. A ilusão precisa de uma certa rotina, de uma certa certeza, de um empréstimo alheio que a insinue mais. [...] Onde quer que vá, nos reconheceremos. (METZ, op. cit., p. 102)

Reconhecer-se-ão mesmo sem que se vejam, de fato. Homero não precisava olhar, diz Gomercindo, que acrescenta: “Os bardos, desde Homero, sempre foram a memória das aldeias” (METZ, op. cit., p.109). Homero era cego, assim como os bardos, cegados por suas tribos, por conta do poder que detinham: o da palavra. Luiz Sérgio Metz, na biografia de Aureliano, afirma que este era o bardo de sua aldeia. E que “Aureliano queria ser cegado pelo seu bando, em sua aldeia. Ele queria ser o rapsodo dos campeiros.” (METZ, 1986, p.49). Cego também era Tirésias, o da *Terra desolada* de Eliot, o profeta de Tebas, a quem Ulisses procura no Inferno, a fim de conhecer seu futuro. É um novo pacto que começa a ser contratado aqui, o terceiro e último pacto da obra.

Partem os dois, nesta que é a segunda partida do narrador, e terceiro capítulo do narrado. O protagonista descreve os momentos da travessia e marca os passos desta.

Largamos na noite quando ela blindou a amplitude. Em menos de uma légua a cavalo estávamos no centro do que acontecia [...] rolos de coisas gravando uma fita, de alguma forma a última cena, sempre e distinta. Dialogias de caminho e caminhada [...]. Varamos alguns campos [...] Estamos indo. Andamos sobre uma língua morta, sobre guaranis mortos [...]. Vozes do luto e do bugre. [...] Estamos indo. [...] Íamos indo. [...] Andamos várias noites. [...] Nós não tínhamos pressa. (METZ, op. cit., p.103-105)

Conversam, observam, gravam chão e mundo, falam de História, filosofam, falam do Sul e da vida, o literário ainda está presente, misturado à lida com os cavalos, tombos e rompantes. De si mesmos pouco falam, mas não é necessário. O narrador observa que não havia um acordo entre eles, e que nem fazia falta, que nunca tinham proferido a palavra *pacto*.

Afirma Gomercindo que no mundo em que vivemos, tudo está em extrema alusão com tudo, e que “sempre haverá uma épica, mesmo para os desenroscados, sempre há um só mesmo em turbas, esse é o que diz daqueles.” (METZ, op. cit., p.107). E, se tudo está em alusão com tudo, podemos nos remeter à entrevista ficcional de Luis Sérgio Metz com Aureliano, em sua biografia, quando este responde a uma pergunta do entrevistador:

Quanta gaúcha história enche as campanhas! Memórias de outros entes, vagas formas, Vêm chegando, voltam com a noite os duendes de outras eras. Vêm de ruínas, de cruces, fugindo assombrados para dentro do livro aberto dos decênios e ciclos esquecidos. (METZ, 1986, p.79)

Dormiam nos matos, “no mais fundo deles. Dormíamos o tempo. [...] Tínhamos uma certa urgência de reter não sabíamos bem o quê e Gomercindo me passava sínteses de sua experiência como se algo houvesse de nos separar em breve.” (METZ, op. cit., p.113) Gomercindo começa a tossir e preocupa o protagonista, que pensa em sua cumplicidade, e na deles com seus modelos. “Ele nunca expressou um juízo sobre Eliot. Eu nunca disse a ele o que pensava de Mallarmé. Eles nos eram necessários e o silêncio validava isso. Assim éramos dois e éramos quatro” (METZ, op. cit., p.111), nessa épica.

Quem é o outro que sempre anda a teu lado?
Quando somo, somos dois apenas, lado a lado,
Mas se ergo os olhos e diviso a branca estrada
Há sempre um outro que a teu lado vaga
A esgueirar-se envolto sob um manto escuro, encapuzado
Não sei se de homem ou de mulher se trata
- Mas quem é esse que te segue do outro lado?

Que som é esse que alto pulsa no espaço
Sussurro de lamentação materna
Que empuçadas hordas são essas que enxameiam
Sobre planícies sem fim, tropeçando nas gretas da terra
Restrita apenas a um raso horizonte arrasado.

(ELIOT, *A terra desolada*, 2004, p. 163)

Os sentidos devem ser inaugurados todos os dias, e devemos criar diferentes pistas de memória a fim de não ficarmos presos “a um único tempo, nem a tanta idade, nem a uma única memória básica” (METZ, op. cit., p.114), aconselha Gomercindo, que acrescenta:

Todo o tempo parece as Mil e uma noites. No fundo dele há uma mulher nos contando [...]. Para podermos passar ilesos, para podermos passar sem tocar em nada, elas se ocupam de narrar. Para podermos passar sem sermos magoados. A

calma como somos contados arrepia até os ossos. [...] Como ser de uma mulher vindo de uma? Que estranho ausentar inauguramos já ao nascer. (METZ, op. cit., p.115)

Prosseguem viagem, o narrador faz suas anotações, mas pensa que o que realmente desejava era ter mais gente com ele, “gente que pudesse iniciar uma hermenêutica do sul, com a calma acadêmica e o vigor dos demônios. Ainda dava tempo, nossa memória estava a céu aberto. [...] As sagas estavam secas, paralisadas, poderiam, se não anotadas, ser colhidas com garfos e levadas em caçambas. (METZ, op. cit., p.118/119). Seguem viagem, Gomercindo expõe uma tese, para ele as grandes obras são vampiros sedentos que se alimentam do vigor de muitos homens sugando-os para se perpetuarem, alimentadas pelas reinterpretações. Para ele o trabalho da intertextualidade não deixa de ser demoníaco. Seguem os viajantes-peregrinos, galopam e, por um jogo especular, o narrador pensa ver os dois, mais os quatro cavalos, duplicados. “Pensei que as coisas de dentro das nossas sombras pudessem por elas serem vistas conosco fora, no outro barranco, em reflexos. Oito cavalos, quatro homens, e no meio deles uma trilha. Seguiríamos até que o fim se desse conta de nós e nos recobrasse. Íamos imaginados, presos a um contar incomunicável. (METZ, op. cit., p.123). Interessante que sobre dois cavalos, como que para mais dois homens, os quais, multiplicados, pelo espelho do sol contra o barranco, seriam oito homens a cavalo, galopando, presos a esse “contar incomunicável”.

Gomercindo anuncia: “Eu não consigo mais ver o presente” (METZ, op. cit., p.125), começa a sonhar com símbolos que são triângulos aos quais falta um ângulo, sente o que seria a proximidade da morte. Iniciam uma descida.

Ouvi, fora de mim, o bater de três ferros muito próximos. Era Gomercindo pressionando com uma das mãos a trempe desmontada ao lado de sua cama. Ficou batendo aqueles três ferros [...]. Quando acordei ainda ouvia aquele soque de ferro contra ferro. [...] Gomercindo estava inaugurando um demônio novo usando suas últimas forças. [...] Gomercindo, desde uns dias, estava deslindando sua escritura. Disse ele, uma outra noite, que mesmo que fizesse pela primeira vez já o faria tarde, pois ele estava feito e até onde alcançava, concluído. Mas que ele aceitava assim linear sua narrativa e estava disposto a menti-la se isso a tornasse menos mona. (METZ, op. cit., p.128/131)

De fato, Gomercindo começa a se preparar para sua retirada de cena, sua morte, pois que a obra já está, não apenas pactuada, mas também executada. Sua missão está cumprida.

Ser literário e simulacro construído para um fim específico, ele não pode acompanhar o narrador para além do tempo suspenso, que é o seu tempo, fora deste não há lugar para ele.

Entendi que retardaríamos a partida. Ele ficaria dizendo aquelas coisas para um punhado de folhas secas recolhidas pela ponta da trempe [...] Mas eu sabia dizer um texto em voz alta, contrapontando sua zamba. Eliot me perdoaria, mas seus *Quatro Quartetos* estavam ficando xucros, eles vinham sendo escastiçados, abagualados, levados por diante num caminho que se desfaz, e estavam mais doloridos e mais dentro da alma. Eliot era um bancário, trabalhava no banco do cavaleiro preto, na unidade de Londres, esquivando-se da loucura. Gomerindo falara de chaves de mundo vivas nesse poema, que elas estavam ali para serem copiadas e traficadas dentro das moringas de vinho. (METZ, op. cit., p.131/132)

Pleno dos versos de Eliot, cada vez mais entranhados nele, transfigurados e “encastiçados”, trazidos para o outro Sul, que não é o seu original nem tampouco o seu complementar, o narrador, ciente que está ficando de seu caminho, aceita as possibilidades e a validade do jogo intertextual, e transforma, não apenas Eliot, mas as páginas todas que ele agora, mais do que lembra, recorda. Lorca ou Shakespeare, não importa, transforma-as em voz alta. Sua preocupação agora é com a unidade da obra, e se questiona, “alterando as perguntas de um texto alterado”.

Eu mexia com as mãos na terra e ia dizendo. Fiz as perguntas pausadamente na esperança de ouvir, entremeada às frases, alguma resposta. Como escrever capítulos quando não há mais possibilidade de um todo? Qual rosto têm os seres que perambulam ao largo dos nossos cavalos se já não são visíveis nem mesmo concebíveis? Onde estão os fragmentos desse enredo estilizado, sem sujeito, sem objeto, mas cada vez mais vivo e real e estranho? Nossas vozes o que querem dizer em meio a nenhuma referência, pois todas as referências se diluíram entre as coisas que passaram a ser diferentes a cada dia? Houve em algum tempo referências? (METZ, op. cit., p. 132/133)

Sua voz e seus questionamentos, as palavras emprestadas de textos de uma Biblioteca universal, vão exasperando Gomerindo, que, como o narrador sente que estão no limite. “Ele superou tudo se inventando” (METZ, op. cit., p.133), afirma o narrador, a respeito do companheiro de viagem. Sabia que seguiriam de qualquer jeito, “quatro cavalos enfraquecidos, dois homens contra a desgraça são quatro, mergulhados numa captura, num encaço, levados sob os chapéus.” (METZ, op. cit., p.133)

- Vai ficar muito tempo por aí? Louqueando? – eu disse. Ele levantou. Caminhando para os cavalos, foi dizendo:

NADA

da memorável crise
ou se houvesse
o evento
cumprido em vista de todo resultado nulo
humano

TERÁ TIDO LUGAR
uma elevação ordinária verter a ausência

SENÃO O LUGAR
inferior marulho qualquer como para dispersar o ato vazio
abruptamente que senão
por sua mentira
teria fundado
a perdição

nessas paragens

do vago
onde toda realidade se dissolve

EXCETO
à altitude
TALVEZ
tão longe que um local
se funde com o além (METZ, op, cit., p.134/135)

Trata-se aqui de um trecho não referenciado de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, de Mallarmé. A esse respeito, é interessante destacar que o autor quando referencia nomeando, não cita trechos; quando cita trechos não nomeia o autor desses trechos, o que torna mais interessante o jogo do intertexto. Na verdade o que percebemos é uma incorporação dessa Biblioteca, ao próprio pensar e sentir, e ao próprio discurso. O autor os usa como sendo seus, e de certa forma também o são, dele fazem parte, como as imagens, inclusive a das automotrizas, que ele não mais consegue fazer com que saiam de sua mente, a partir do momento em elas entram nele, através de seus olhos.

Na verdade, o movimento do autor em relação à Biblioteca reproduz o nosso próprio movimento, leitores que somos. Em nossa vida também citamos, fazemos isso, o tempo inteiro, nos dando conta do fato ou não. Assim como nós, no cotidiano, quando o autor nomeia aquele que leu, ele está nomeando o sujeito, sem preocupações acadêmicas, não é de ciência que ele trata, ele não está escrevendo uma tese.

No deserto de Gobi, ou no espaço mítico de um tempo suspenso, no sul do sul; entre espectros dos homens das tropas de Gengis Khan ou daqueles que na *terra púrpura*⁶² do sul pereceram, em sangrentas e infundáveis guerras, Gomercindo, está pensativo.

Levantei, toquei suas costas, ouvi seu boa-noite [...] Sentei, mas ele logo assoviou para os cavalos [...] Gomercindo pediu que o ajudasse. Não fazia muito que havíamos desencilhado. Por que essa lida agora?, pensei. [...] Depois encilhamos. Parecia nervoso. [...] Aperados os cavalos, fomos sentar junto ao fogo. Ele disse:

- Estou gasto. Estou gasto mesmo. Gasto de mim, por suposto. [...] De alguma maneira um homem acaba repetindo todos os homens, desde os remotos. [...] As portas do sul estão deitadas no chão e longe em longe há longe em longe. O não visto preside o visto. [...] Entardece em mim, eu vejo uma casa e ouço os cincerros. [...] Eu preciso de um artifício, eu preciso ficar à vontade, eu não consigo mentir. (METZ, op. cit., p.137/138)

É o momento em que se estabelece o terceiro pacto, o pacto final de *Assim na terra*, Gomercindo propõe que, cegos, eles avancem até onde agüentarem. Trata-se de um pacto e de uma necessidade para a narrativa, em nome de sua verossimilhança, pois Gomercindo deve, necessariamente, morrer. Ele é criado nesse tempo, nele deve permanecer. A passagem está em vias de se fechar, o narrador a transpõe, mas Gomercindo não pode fazê-lo, essa a sua angústia, agora de certa forma amenizada pela possibilidade do pacto, pela solução que cria para o impasse: a aventura e a cegueira, a qual faz dele um bardo. Para o narrador, a cegueira é também uma necessidade, é mais do que representa para o companheiro, pois ele, obrigatoriamente, não pode ver a morte, o momento da passagem.

Levantou e foi até os cavalos. Trouxe dois lenços negros, de seda pesada, com franjas. Levantou-os nos meus olhos, tinha um em cada mão, na altura do fogo. No seu olhar havia um intrigante faceirice. [...] me anunciava o seu plano. Dali para frente iríamos cegamente. Só com nossos olhos de dentro. Tranquearíamos por nossa própria cegueira. E chegando bem próximo, perguntou:

- Até agüentar?

- Até agüentar, respondi.

Sentou e passou a dobrar os lenços ao comprido, sobre a perna. Quando dobrados, Gomercindo levantou e na minha frente experimentou um nos seus olhos, nos seus olhos como venda. Ficou uns instantes para que eu pudesse reter sua imagem, que assim ficou sendo a última que guardo dele. (METZ, op. cit., p.138)

⁶² *La tierra purpurea*, obra de W.H. Hudson, inglês de origem argentina, publicada em 1885. A expressão faz menção à oposição civilização/barbárie. A terra da pampa é dita púrpura em decorrência do sangue nela derramado nas guerras e confrontos da qual foi palco.

Cego, o narrador se sente acordado por dentro, as coisas todas começando ter outro som e outro sentido, mais vivo. “Siempre en mi vida fueron demasiadas las cosas/ Demócrito de Abdera se arrancó los ojos para pensar.” afirma o poeta de *Elogio de la sombra* (BORGES, 1974, p.1017). Assim escolhem ir nosso herói e seu companheiro, cegos, vivos de sentidos e de Literatura. Esporeiam os cavalos e partem. Através da espessura da venda, o narrador lembra um haicai:

‘Este caminho
já ninguém o percorre,
salvo o crepúsculo.’

É Bashô, e é também Van Gogh: “Sempre imaginei o crepúsculo. Agora não. [...] O crepúsculo não é onde estamos. De menos olhar ele necessita. Van Gogh saiu em direção a ele e chegou nos corvos.” (METZ, op. cit., p.142), e é também Leminski, ‘discípulo’ de Bashô, que “trouxe o crepúsculo na palma da mão em tintas.” (METZ, op. cit., p.142). Nesse momento final, de despedida, uma confissão e um pedido, uma imagem em um camafeu, uma imagem feminina.

-Uma vez vi uma alma girar no fundo de um retrato – disse Gomercindo. – Essa mulher eu amei. Ela estava no estojo de um camafeu e irradiava do olhar um chamado. [...] Dos seus lábios, compreendi, saíam as imagens prontas para meu ouvir não absorvia. Era a expressão da pintura, um diálogo de representações e analogias, sem fonação. Troca de impressões entre metáforas. Sem morfemas, sem semantemas, mas a semântica agora pura, destituída de qualquer vigor oral. Eu ouvia o segredo que ela trazia para mim, um pensamento sem palavras, pictural, mas sem cor. [...] Só a imagem não se perde. [...] Aonde a palavra alcança, eu a visitei. [...] Gostaria que um dia tu levasses flores a esse retrato. (METZ, op. cit., p.143)

Gomercindo afirma que ouve “as vozes dos trasumantes. Os cincerros batem mais para o sul.” (METZ, op. cit., p.145). São as suas últimas palavras. Depois disso, um som não habitual e o silêncio e uma roseta de espora girando. O narrador, resistindo ao impulso de tirar a venda, encontra com as botas o corpo caído de Gomercindo, já morto, ainda com a venda nos olhos, fato que faz com que tenha certeza de que o pacto fora cumprido.

Tinha uma urgência em arrancar a venda dos olhos, mas interrompi meu punho com a outra mão, que largou as rédeas. Desci e dei alguns passos sobre um solo que se esvaziara. Silêncio, silêncio e lata de cambona e uma roseta de espora girando seu alarde pontiagudo no rebite, o som dela e da lata em falatório, pela nua imaginação, e a minha busca cavada num determinado trecho, sem querer tocar qualquer tecido que pudesse guardar um homem em silêncio. [...] E assim, sem querer, dei com as

minhas botas nas dele e no longilíneo perfil que sua aura guardava por momentos. [...] Ele estava caído junto as patas quietas do cavalo. Minha mão procurou seu rosto para fechar seus olhos, mas a seda pesada estava ali cerrando-os. O pacto fora cumprido. (METZ, op. cit., p.145)

“Endurecendo a garganta”, senta no chão ao seu lado e chora a morte do companheiro. Compreende que “um homem, mesmo em uma situação desesperada, constrói uma cena.” Foi-se o provérbio, ali em volta “nem se molhava, nem se maravilhava. Já nem derretia, nem se rengueava. É esse o rogo, este é o redoble.” (METZ, op. cit., p 146). O tempo é implacável, seja ele literário ou não.

Tudo passa, tudo cala, tudo é vento sobre a noite. Ali estava um homem e o tempo deste homem, e o que é o tempo nele no símbolo é levado, sua intimidade, sua lágrima na minha, como se prosseguisse uma imagem, uma estrofe, uma impermeável perseguição. Tudo passa, tudo é vento sobre a noite. O tempo e o homem se excluem na mesma luz. (METZ, op. cit., p.147)

2.5 – Borges - *Seja feita a vossa vontade, assim na terra...*

*Vuestro tiempo y vuestro espacio
No son mi espacio ni mí tiempo
¿Quién es el extranjero? ¿Reconocéis su andar?
Es el que vuelve con un sabor de eternidad en la garganta
Con un olor de olvido en los cabellos
(Huidobro)*

A intertextualidade com Borges em *Assim na terra* vai além do diálogo entre textos, como *O Sul; O jardim das veredas que se bifurcam* ou *A outra morte*, entre outros. Há uma relação de projetos entre autores ou, mais especificamente entre *Assim na terra* e a Biografia de Evaristo Carriego, escrita por Borges em 1930, determinante para a concretização do projeto de Luiz Sérgio Metz. Assim como Borges escreve uma biografia de Evaristo Carriego, o autor gaúcho biografava Aureliano, no entanto, nessa obra, encontramos apenas o embrião do projeto que se concretiza na obra de 1995.

Na verdade, não se pode dizer que haja uma relação de intenções entre as duas biografias, apenas que podemos perceber que ambas são pouco convencionais e não se

enquadram nos padrões do gênero. Em Borges já há uma intenção que vai além de biografar um autor, mas sim de se fundar uma identidade de escritor, defender um posicionamento literário e uma idéia de literatura. A obra é já um desejo de filiação, de pertencimento, e Borges elege Carriego para tanto, o que causa estranhamento entre a crítica da época, que não via relação entre os dois autores, nem validade na empresa a que se lançava o “biógrafo”, já que a Carriego apesar da imagem forte, não era literariamente considerado. Beatriz Sarlo, sobre a obra, diz que “*Evaristo Carriego* finge ser uma biografia, quando na realidade é uma mitologia portenha. É ainda um manifesto literário, oculto, irônico e atenuado.” (SARLO, 2008, p.55), um tratado.

Alan Pauls, no primeiro dos nove ensaios de *El factor Borges*, afirma que o fato de ter nascido em 1899, um ano antes do século XX, era como um estigma para Borges, que se enraizava, assim, no século “*de los mayores*”, no território do passado, que começa a se perder. É nessa época, ainda segundo Pauls, que Borges “*empieza a desplegar todos los elementos necesarios para fabricarse una nueva identidad de escritor*”. E a biografia de Carriego é fundamental para que esse projeto se concretize.

Parte de esa delicada manufactura puede leerse, no demasiado entre líneas, en el libro sobre Evaristo Carriego, que Borges empieza a escribir en 1929, [...] Escribe sobre un poeta perdido (Carriego), que a su vez escribió sobre un barrio perdido (el Palermo de los cuchilleros), que a su vez representó a un país perdido (la argentina de fines del siglo XIX). Pero la prosa de Borges no tiene una pizca de melancolía. El Carriego es un libro de arqueología militante, que sólo exhuma reliquias del pasado para redefinir una tradición y hacerla intervenir en el presente, para defender una idea de la literatura y una posición literaria y para construir una figura de escritor. [...] Y por medio de Carriego, finalmente, Borges diseña la clase de escritor que se propone ser, que ya esta siendo, con extraordinaria precocidad, a fines de la década del veinte. (PAULS, 2000, p.17; 19)

Borges não conviveu com o autor, que morre quando seu biógrafo era ainda menino. E a crítica é unânime em afirmar que Carriego é mais um pretexto do que texto. Beatriz Sarlo, a qual afirma que Carriego escreveu o que Borges jamais escreveria “mas de que precisava como ponto de partida para armar uma teoria da literatura em Buenos Aires.” (SARLO, op. cit., p. 54), também pensa dessa forma, e diz que sua biografia era também, obviamente, um pretexto. Diz, ainda, a estudiosa argentina, que *La canción del barrio*, de Carriego, seria “um secreto texto originário, uma hipótese necessária para a primeira poesia de Borges, um antecedente impensado e impensável até que Borges estabeleça uma filiação com ele. (SARLO, op. cit, p.54). Para Emir Monegal, Carriego, e a biografia que Borges escreve sobre

o autor, “na qual os versos do poeta sentimental são mais um pretexto do que um texto, lhe serviu para agrupar em torno de sua figura um tanto insignificante uma série de reflexões, observações e comentários” (MONEGAL, 1987, p.23) que ultrapassam o repertório do poeta abarcando o mundo do subúrbio.

A influência de Carriego, mais da imagem de Carriego que de sua medíocre realidade, levará Borges a explorar um dos seus mitos pessoais: esse bairro, Palermo, em que passou sua infância e que era apenas um espetáculo de pobreza e prostituição mais ou menos dissimulada, do outro lado das grades do jardim do seu pai e mais além da biblioteca de infinitos livros ingleses. [...] Carriego permite a Georgie descobrir o espaço e o tempo de uma Buenos Aires mais elementar e perigosa que a da família Borges [...]. (MONEGAL, op. cit, p.23)

Borges é o autor argentino mais conhecido no mundo, porém, ao mesmo tempo em que leva a Argentina para o mundo, tornando-se um autor sul-americano-universal, sua poderosa imagem faz com que deixe de ser um escritor argentino, para ser simplesmente Borges, pelo menos fora da Argentina ou da América Latina. O que todo literato latino-americano deseja acaba por se tornar de certa forma uma perda de identidade. Ao se tornar universal, o que é um ato de justiça, paradoxalmente Borges apesar de conquistar “o que sempre considerou seu, a prerrogativa latino-americana de trabalhar dentro de todas as tradições” (SARLO, op. cit., p. 14), perde, “ainda que apenas em parte, o que também sempre considerou um dado inseparável de seu mundo, o laço que o unia às tradições culturais rio-pretenses e ao século XIX argentino.”(SARLO, op. cit, p.14).

[...] o reordenamento das tradições culturais nacionais permite-lhe recortar, eger e percorrer sem preconceitos as literaturas estrangeiras, em cujo espaço ele se movimenta com a desenvoltura de um personagem marginal que faz livre uso de todas as culturas. [...] Da periferia, imagina uma relação não dependente com a literatura estrangeira e pode descobrir o ‘tom’ rio-pretense justamente porque não se sente um estranho entre livros ingleses e franceses. À margem, Borges logra que sua literatura dialogue de igual para igual com a literatura ocidental. Faz da margem uma estética. (SARLO, op. cit., p.19)

Borges é o escritor das margens, um marginal no centro, um cosmopolita à margem, como diz Beatriz Sarlo, em relação à figura e à literatura do autor. Porém, Borges é também, literalmente o escritor das margens da cidade de Buenos Aires, espaço que ele elege o seu espaço, por onde ele circula: las *orillas*, esse “espaço imaginário que se contrapõe como *espelho infiel* à cidade moderna despojada de qualidades estéticas e metafísicas.” (SARLO, op. cit., p. 47)

Borges camina siempre por los *márgenes* de la ciudad; su andar, su compulsión de *flâneur*, su denodado noctambulismo son formas de leer en la ciudad las orillas, los arrabales, las zonas-límite, las transiciones; en otras palabras: lee con los pies lo que en la ciudad sólo puede sobrevivir en calidad de ruina: todo lo que *ya está desapareciendo*. (PAULS, op. cit., p. 84)

Reconstruindo o que está desaparecendo ele eterniza esse espaço, em seu poético anacronismo. É um deslocamento temporal, que acaba por se tornar também marca de sua produção literária. Para tanto, elege Carriego como pai e símbolo. Em seu plano recuperador, Borges salva Carriego e se coloca nas *orillas*, se apropria de um universo ao qual ele só tinha acesso mediado pelas grades do jardim de sua casa, no mesmo bairro de Palermo, que era o universo de Carriego, o poeta menor, popular e sublitério, “el hombre que descubrió las posibilidades literarias de los decaídos y miserables suburbios de la ciudad, [...] el poeta que mitologizó el Palermo de fines del siglo XIX” (PAULS, op. cit., p.17). Beatriz Sarlo afirma que não tinha como Borges não se interessar por Carriego, pois

ali, talvez de maneira desajeitada, estava uma matéria que os escritores da época julgaram marginal. Quando, na primeira década do século, Lugones e o *modernismo* ocupavam o centro literário, Carriego era justamente a margem. [...] Num país marginal, Carriego tomara lugar à margem da margem: à margem de Lugones e do *modernismo*, que Carriego quis imitar mas que abandonou para escrever os poemas que Borges situa em sua própria origem poética. (SARLO, op. cit., p.51/52)

Por meio de Carriego e das *orillas*, Borges funda sua literatura em oposição aos dois tons dominantes, segundo a autora, o que significa uma ruptura com Lugones e com o *modernismo*, respondendo assim à pergunta sobre como escrever depois de Lugones e contra ele. (SARLO, op. cit., p.57). Dessa forma, buscando em Carriego apenas o que lhe interessava, lendo-o de viés, Borges subverte a hierarquia, deslocando Lugones, fazendo da literatura marginal de Carriego o princípio de sua própria literatura. É no poeta menor da antologia que Borges funda sua originalidade.

A UN POETA MENOR DE LA ANTOLOGÍA

¿Dónde está la memoria de los días
que fueron tuyos en la tierra, y tejieron
dicha y dolor y fueron para ti el universo?

El río numerable de los años
los ha perdido; eres una palabra en un índice.

Dieron a otros gloria interminable los dioses,
inscripciones y exergos y monumentos y puntuales historiadores;
de ti sólo sabemos, oscuro amigo,
que oíste al ruiseñor, una tarde.

Entre los asfódelos de la sombra, tu vana sombra
pensará que los dioses han sido avaros.

Pero los días son una red de triviales miserias,
¿y habrá suerte mejor que la ceniza
de que está hecho el olvido?

Sobre otros arrojaron los dioses
la inexorable luz de la gloria, que mira las entrañas y enumera las grietas,
de la gloria, que acaba por ajar la rosa que venera;
contigo fueron más piadosos, hermano.

En el éxtasis de un atardecer que no será una noche,
oyes la voz del ruiseñor de Teócrito.

(BORGES- *El outro, el mismo*, 1974, p.871)

Se Borges elabora um plano recuperador para Carriego, que é igualmente o estabelecimento de sua filiação literária, também Luiz Sérgio Metz, à semelhança do autor argentino, faz o mesmo com Aureliano de Figueiredo Pinto. Seus projetos são análogos, e diríamos que não se trata de uma casualidade. O autor gaúcho elabora, intencionalmente seu próprio plano recuperador de um poeta considerado menor/marginal na literatura do Rio Grande do Sul, estabelecendo, ele também, sua filiação literária. A diferença, nesse caso, é que se em Borges a biografia de Carriego é já parte do projeto, em Metz a biografia que ele prepara para Aureliano é que faz com que o autor vislumbre essa possibilidade, que só irá se concretizar em *Assim na terra*. A biografia de Aureliano, cujo objetivo primeiro era o de realmente, e tão somente, biografar um autor gaúcho, desperta e fomenta o projeto literário de Metz.

Assim como Carriego, Aureliano possui uma imagem que é mais interessante, e marcante, que sua própria obra. Como Borges em relação a Carriego, Metz também não tinha como não se interessar por Aureliano. Mesmo que seu projeto tenha nascido a partir da biografia, ela não foi pretexto, mas sim revelação. As razões do autor gaúcho podem divergir um pouco daquelas do argentino, a forma como ele põe em prática esse projeto também, mas é ainda o desejo de pertencimento e filiação que o move. Assim também como no caso argentino, Luiz Sérgio Metz vinha da mesma região que seu pai literário: seu mito pessoal, o

território das missões e, como Borges em Palermo, Metz fez o percurso do chão de Aureliano, que é o seu próprio.

Ainda em relação a esse desejo de pertencimento efetivo a um território, compreende-se facilmente o porquê de Borges, mas em relação a Metz podemos questionar: Qual a sua inadequação nesse caso? O fato de ser descendente de imigrantes em um território “bugre”? Ou o fato de ter saído muito jovem de lá? Sentiria ele a necessidade de tomar posse mais efetiva desse chão, de compreendê-lo melhor? Ou de ser mais nativo, mais bugre? O certo é que seu projeto teria tido uma maior repercussão, teria se explicitado, não houvesse o autor morrido logo em seguida à publicação de *Assim na terra*. De qualquer forma, quem chama a atenção para a intenção, para o projeto de Borges, é a crítica, e não o autor. Pensamos estar fazendo o mesmo no caso do autor gaúcho. Beatriz Sarlo afirma que, ao eleger Carriego, Borges pode

inventar uma origem para si mesmo, uma origem para a literatura futura, romper com as filiações previsíveis, traçar as fronteiras de um território ficcional, eleger um tom poético. Carriego não lega a Borges essas propriedades; pelo contrário, Borges, que não quer ser apenas herdeiro, funda sua originalidade em alguém que nenhum escritor considera particularmente interessante: mais que uma escrita a ser seguida Carriego é uma condição de possibilidade, um espaço em que é possível explorar novas leituras. 52

O mesmo podemos dizer em relação a Luiz Sérgio Metz. Por esse motivo o autor gaúcho não elege Cyro Martins como pai literário, o que seria o mais lógico. Cyro não precisava ser ‘salvo’. Além disso, trata-se, também, de como escrever depois de um Cyro Martins ou de um João Simões Lopes Neto. Borges, o argentino/inglês que foi para o mundo; Aureliano que trouxe o mundo para a pequena Santiago e delirou, são os modelos de Metz, o qual conseguirá finalmente unir o sujeito Aureliano à sua Biblioteca, a partir da sua própria, e a partir de um diálogo de projetos com Borges. Este é pacto de Metz com Aureliano, o quarto pacto, oculto nas tramas do texto, em *Assim na terra*. A vontade de Aureliano feita, por isso o título da obra que, ao contrário do que nosso primeiro impulso de “completar os pontinhos para frente” nos faz supor, não elide o futuro, mas sim o passado. É um olhar para trás, para o passado, a coruja - o metabicho que olha para o próprio dorso. A elipse do título não está no “como no céu”, mas sim no “seja feita a vossa vontade”. Seu “pai nosso” olha para o passado: “Pai nosso que estais no céu [...] seja feita a vossa vontade, assim na terra...”, o que, além de coerente com a totalidade da obra e do projeto, ainda tem a vantagem de fazer com que o título da obra escape do lugar comum, pela instauração do jogo intertextual subversivo.

Cabe ainda destacar que ambos, Metz e Aureliano, têm uma biografia intelectual/acadêmica, e de andanças - Missões/Santa Maria/Porto Alegre, semelhantes. *Assim na terra* tem indicações e alusões autobiográficas, assim como elas também estão presentes em *Memórias do Coronel Falcão*, de Aureliano de Figueiredo Pinto. As aproximações não ficam por aí, as biografias e as falsas biografias se confundem. Não é à toa que Metz concebe *Assim na terra* na entrevista ficcional da biografia de Aureliano. Seu projeto é o de materializar o tempo de Aureliano e, de certa forma, o próprio Aureliano. Para isso ele cria uma personagem à sua imagem e semelhança: Gomercindo, gaúcho bem pensante, erudito, como também o eram Ricardo Guiraldes, autor de *Don segundo sombra*, leitura de Aureliano, e de Gomercindo; e o Coronel Falcão, criação de Aureliano. Destaque-se, também, que a função de Gomercindo na narrativa é a de questionar o narrador e iniciá-lo, à semelhança do que ocorre na obra de Guiraldes, com o narrador Fábio e o Don Segundo, embora este não seja um erudito. Todos têm padrinhos, nesse diálogo que se estabelece dentro de um sistema literário que é o da *comarca pampeana*⁶³: Borges e Carriego; Metz e Aureliano; Fábio e D. Segundo Sombra; o protagonista de *Assim na terra* e Gomercindo.

É esse o espaço da obra de Metz, a pampa, que ele traz dos autores gaúchos e também de Borges, quando torna mítico esse espaço. Caminhando à margem, como Borges e como o andarilho de T.S. Eliot, em *A terra desolada*, o narrador de Metz incorpora o delírio e a perplexidade destes. Porém, aqui, o percurso não é pela cidade, como em boa parte da poesia de Eliot, e é mais à margem ainda que em Borges, que elege o arrabalde. O narrador de Metz anda à margem da cidade, num entre-lugar entre a cidade - modernidade presente; e o campo - ancestralidade-passado. Nesse caso ele se assemelha realmente ao andarilho de *A terra desolada*, seu percurso mítico é análogo ao deste. Se Borges opta pela margem de Buenos Aires, o autor gaúcho opta pela margem do Rio Grande do Sul, ou do Sul mais amplo, igualmente mítico, igualmente devastado.

Porém, é sobretudo o tempo de Borges que é aproveitado em *Assim na terra*, um tempo mítico, circular, com portas que se abrem deixando que os tempos se tornem concomitantes, se sobreponham; os deslocamentos temporais; a suspensão do tempo. É de Borges também que são aproveitados símbolos e imagens recorrentes: o labirinto; o espelho; o duplo; a Biblioteca; a memória e o olvido; o fantástico, as questões filosófico-metafísicas e as

⁶³ Segundo Ángel Rama. In.: *La novela latinoamericana: Panoramas 1920-1980*, (1982).

literárias, além da História; o princípio da *míse en abyme*. A propósito deste procedimento, afirma Emir Monegal:

Sem dúvida, a maneira mais eficaz de se aproximar da obra literária de Jorge Luis Borges é considerá-la como uma perfeita aplicação do princípio da *míse en abyme*, ou perspectiva abissal. Um texto seu (qualquer texto seu) prolifera em alusões, menções, citações de outros autores; incrustada na sua superfície, visível ou não, toda uma literatura está presente neles. [...] Sua obra evoca e atualiza toda uma literatura: uma literatura inteira, com sua pluralidade de gêneros, desde a poesia lírica, pessoal e elegíaca, até a especulação metafísica paródica. [...] Essa literatura [...] está baseada num sistema, coerente e obsessivo de símbolos, que são ao mesmo tempo universais e muito pessoais. (MONEGAL, op. cit., p.86)

Podemos dizer que ambos os autores aplicam esse princípio também no que diz respeito ao tempo. É o que ocorre no caso de *Assim na terra*, por exemplo, quando da chegada do narrador a casa abandonada: a descida, gradual, cada vez mais adentra no labirinto da dimensão do tempo suspenso. A casa é labirinto e passagem que se abre a essa outra dimensão temporal em que entra o narrador antes do encontro com Gomercindo. Essa passagem é que permite o encontro dos dois.

O recurso de alterar o curso do tempo, que Metz empresta do autor argentino, está presente em muitos dos contos deste, como os já citados *O Sul* e *O jardim das veredas que se bifurcam*, mas também em *O milagre secreto*, no qual o tempo narrativo se suspende durante um ano para permitir ao protagonista completar a tragédia que estava escrevendo, ele que já está diante do pelotão de fuzilamento; e em *A outra morte*, “em que a vontade de um homem produz um milagre, o de inverter o curso do tempo para apagar com um ato de coragem a covardia do passado, cujo horror o acompanhou toda a vida.” (MONEGAL, op., cit, p.72). Trata-se sempre da morte ideal, a morte desejada, “com sentido”, como no duelo de Dahlman, em *O Sul*, ou como na morte do Coronel Francisco Borges.

ALUSIÓN A LA MUERTE DEL CORONEL
FRANCISCO BORGES (1833-74)

Lo dejo en el caballo, en esa hora;
crepuscular en que buscó la muerte;
que de todas las horas de su suerte
ésta perdure, amarga y vencedora.
Avanza por el campo la blancura
del caballo y del poncho. Tristemente
Francisco Borges va por la llanura.
Esto que lo cercaba, la metralla,
esto que ve, la pampa desmedida,

es lo que vio y oyó toda la vida.
Está en lo cotidiano, en la batalla.
Alto lo dejo en su épico universo
y casi no tocado por el verso.

(BORGES, *El otro el mismo*, 1974, p. 828)

Metz não chega a conhecer pessoalmente Aureliano, mas conversam ficcionalmente, na biografia. Isso é retomado em *Assim na terra* via narrador/Gomercindo que pede para ser salvo, e diz ao narrador como ele deve fazer “a sua vontade” na terra. “O que não fora feito, e deveria ter sido, retorna. Têm uma última luz e ainda apostam.” (METZ, 1995, p.78). Por esse motivo, o autor gaúcho traz de volta Aureliano (ficcionalmente, para justificar o projeto), por essa brecha temporal. Essa possibilidade já existia na biografia do autor, quando Metz cogita: “Se o ‘velho’ desse as mãos ao ‘vivo’, ou vice-versa, e saíssem pelo mundo sem contradições, aconteceria isso: 1986, 1985, 1984... A terra giraria ao contrário e ao contrário do que lhe dá movimento.” (METZ, 1986, p.37).

Gomercindo é uma imagem, um simulacro de Aureliano de Figueiredo Pinto, que Luiz Sérgio Metz cria e o narrador encontra numa vala, frio, trazendo-o de volta para que este lhe forneça os ‘mandamentos’, as instruções para a construção da obra que vai salvá-lo, a sua obra definitiva, síntese, que vai unir autor e biblioteca do autor, estabelecendo uma filiação do autor/narrador a uma linhagem, e dando ao pai literário uma morte “digna”, segundo o imaginário gaúcho, a morte desejada, que se não é em duelo, como em *O sul*, é cavalgada ‘cega’. Aureliano teria desejado morrer cego como Borges, e em cavalgada em direção à morte como o avô deste?

En ese sentido, la situación ‘duelo’ es sólo un ejemplo de eso tipo de acontecimiento peculiar [...]. Implica, en principio, alguna clase de relación dual, el encuentro o el enfrentamiento con otro; plantea una situación que es al mismo tiempo única y convencional: única, porque el acontecimiento singulariza una vida. Pero convencional porque la situación supone un código, un conjunto de reglas, protocolos y maneras que pertenecen a una tradición, y que inscriben esa vida particular en una serie infinita de destinos análogos; es un corte, una discontinuidad, una especie de umbral que divide la vida en dos; su función consiste en abrir un mundo dentro del mundo, o en crear un tiempo fuera del tiempo; un duelo es una suspensión del mundo y del tiempo, un bloque de vida arrancado al contexto de la vida, un estado de excepción que pone entre paréntesis las leyes corrientes. ‘Los hechos graves están fuera del tiempo’, escribe Borges [...] (PAULS, op. cit., p. 43)

A corrida cega a cavalo, dá sentido à morte de Gomercindo/Aureliano, a morte que estes teriam escolhido, assim como Dahlman/Borges. Porém, Gomercindo/Aureliano já está morto quando o narrador o encontra em uma brecha temporal, à semelhança de Dahlman em *O Sul*, que está, se não morto, pelo menos em delírio, quando “viaja” ao Sul. Por esse motivo as molduras em *Assim na terra*, que cercam e guardam o tempo suspenso, o período em que se resgata um homem e seu tempo, no espaço do inverno em um Sul mítico. O mundo a que o autor/narrador traz Aureliano de volta é um mundo de sonhos, o tempo e o espaço de Borges, tempo e espaço da ficção e do delírio, da febre, para que ao final ele se vá ‘dignamente’, dando sentido também à sua vida e obra. Afirma Gomercindo: “Eu mesmo me usei, meu uso me investe de experiências, de lâmpadas pequenas, e me reveste, me projeta novamente. [...] A terra que produziu um tal ente não falhou em sua tarefa. Reminiscia” (METZ, 1995, p.127). E, suspeita o narrador em *Assim na terra*:

Gomercindo tinha uma paz constringedora. Quando ele narrava eu podia intuir sua idade, mas ele falava de um jeito precavido sobre experiências, nunca deixando claro assim se vivenciara ou falava de vivências ou fora vivenciado por algo. As coisas que avivam sua voz poderiam ter sido vistas por outros olhos, transmitidas de boca em boca, adonadas, vindo parar no Pensário. Ele assumia uma gesticulação que não era dele. [...] Trabalhava na madeira com facas gravando coisas que depois queimava. Aprendeu com os bugres a apagar seu próprio vestígio. (METZ, op. cit., p. 98/100)

Segundo Octávio Paz, o passado é “sempre susceptível de ser hoje, o mito é uma realidade flutuante, sempre disposta a se encarnar e voltar a ser.” (PAZ, 1982, p.76). E, se Metz dialoga com o Huidobro vanguardista dos caligramas, dialoga também com o Huidobro que talvez tenha inspirado o resgate de Aureliano:

EL PASO DEL RETORNO

La tarde me hizo tarde
Y el alba me hizo alba para cantar de nuevo
[...]
Este es aquel que llegó al final del último camino
Y que vuelve quizás con otro paso
Hago al andar el ruido de la muerte
[...]
¡Oh mis fantasmas! ¡Oh mis queridos espectros!
La noche ha dejado noche en mis cabellos
¿En dónde estuve? ¿Por dónde he andado?
¿Pero era ausencia aquélla o era mayor presencia?
[...]

Heme aquí ante vuestros limpios ojos
Heme aquí vestido de lejanías
Atrás quedaron los negros nubarrones
Los años de tinieblas en el antro olvidado
Traigo un alma lavada por el fuego
Vosotros me llamáis sin saber a quién llamáis
Traigo un cristal sin sombra un corazón que no decae
La imagen de la nada y un rostro que sonrío
Traigo un amor muy parecido al universo
La Poesía me despejó el camino
Ya no hay banalidades en mi vida
¿Quién guió mis pasos de modo tan certero?
[...]
¿Cómo podremos entendernos?
Heme aquí de regreso de donde no se vuelve
Compasión de las olas y piedad de los astros
¡Cuánto tiempo perdido! Este es el hombre de las lejanías
El que daba vuelta las páginas de los muertos
Sin tiempo sin espacio sin corazón sin sangre
El que andaba de un lado para otro
Desesperado y solo en las tinieblas
Solo en el vacío
Como un perro que ladra hacia el fondo de un abismo
[...]
Algunas flores exclaman
¿Estás vivo aún?
¿Quién es el muerto entonces?
Las aguas gimen tristemente
¿Quién ha muerto en estas tierras?
Ahora sé lo que soy y lo que era
Conozco la distancia que va del hombre a la verdad
Conozco la palabra que aman los muertos
Este es el que ha llorado el mundo el que ha llorado resplandores
[...]
Heme aquí ante vosotros
Cómo podremos entendernos Cómo saber lo que decimos
Hay tantos muertos que me llaman
Allí donde la tierra pierde su ruido
Allí donde me esperan mis queridos fantasmas
Mis queridos espectros
Miradme os amo tanto pero soy extranjero
¿Quién salió de su tierra
Sin saber el honor de su aventura?
Al desplegar las alas
Él mismo no sabía qué vuelo era su vuelo
[...]
Vuestro tiempo y vuestro espacio
No son mi espacio ni mi tiempo
¿Quién es el extranjero? ¿Reconocéis su andar?
Es el que vuelve con un sabor de eternidad en la garganta
Con un olor de olvido en los cabellos
[...]
Ahora vengo a saber que fui a buscar las llaves
He aquí las llaves
[...]

Em *Assim na terra*, quando o protagonista cavalga às cegas com Gomercindo, já ao final, eles galopam e o narrador, por um jogo especular, pensa ver os dois, mais os quatro cavalos, duplicados na sombra do barranco. Os oito cavalos, os quatro homens, seguindo naquele contar incomunicável. Dizíamos ser interessante constatar que sobre dois cavalos, como que para mais dois homens, nessa relação especular, e mais que especular, caleidoscópica. Reflexo multifacetado nesse espelho que reflete a imagem dos oito cavaleiros:

Metz que vem Borges;
Aureliano com Mallarmé

O Narrador acompanhado de Eliot;
Gomercindo, que vem com Guiraldes⁶⁴

Fora da narrativa ainda podemos considerar a relação Borges/Carriego e Metz/Aureliano. O que em Borges é duelo em Metz é pacto, o que ressimboliza o elo entre dois. Não é duelo e sim pacto, porque duelo é entre dois (reflexo do duplo), mas o pacto pode ser com mais de dois, oito nesse caso, imagem não dupla, mas multifacetada. Se dois contra a desgraça são quatro, quatro são oito. Em comum entre todos, provavelmente o desejo de uma morte/cena semelhante à de Francisco Laprida.

POEMA CONJETURAL

El doctor Francisco Laprida, asesinado el día 22 de setiembre de 1829, por los montoneros de Aldao, piensa antes de morir:

ZUMBAN LAS BALAS en la tarde última.
Hay viento y hay cenizas en el viento,
se dispersan el día y la batalla
deforme, y la victoria es de los otros.
Vencen los bárbaros los gauchos vencen.
Yo, que estudié las leyes y los cánones,
yo, Francisco Narciso de Laprida,
cuya voz declaró la independencia
de estas crueles provincias, derrotado
de sangre y de sudor manchado el rostro,
sin esperanza ni temor, perdido,
huyo hacia el Sur por arrabales últimos.
Como aquel capitán del Purgatorio
que, huyendo a pie y ensangrentando el llano,
fue cegado y tumbado por la muerte
donde un oscuro río pierde el nombre,
así habré de caer. Hoy es el término.
La noche lateral de los pantanos
me acecha y me demora. Oigo los cascos

⁶⁴ Embora diga se tratar de Mallarmé, o que se explica, pois Gomercindo é a imagem de Aureliano.

de mi caliente muerte que me busca
con jinetes, con belfos y con lanzas.

Yo que anhelé ser otro, ser un hombre
de sentencias, de libros, de dictámenes,
a cielo abierto yaceré entre ciénagas;
pero me endiosa el pecho inexplicable
un júbilo secreto. Al fin me encuentro
con mi destino sudamericano.
A esta ruinoso tarde me llevaba
el laberinto múltiple de pasos
que mis días tejieron desde un día
de la niñez. Al fin he descubierto
la recóndita clave de mis años,
la suerte de Francisco de Laprida,
la letra que faltaba, la perfecta
forma que supo Dios desde el principio.
En el espejo de esta noche alcanzo
mí insospechado rostro eterno. El círculo
se va a cerrar. Yo aguardo que así sea.

Pisan mis pies la sombra de las lanzas
que me buscan. Las befas de mi muerte,
los jinetes, las crines, los caballos,
se ciernen sobre mí... Ya el primer golpe,
ya el duro hierro que me raja el pecho,
el íntimo cuchillo en la garganta.

(BORGES, *El otro, el mismo*, 1974, p. 867)

2.6 – Eliot - *Terei a ilusão que canto, que vou cantando...*

*Resta esperança e consolo: - Um dia algum índio
bueno,[...] verá que este trançador não é nenhum cajetilha,
mas chiru ao tempo curtido com olhos de ver no escuro.
[...] Talvez alguma patrícia, padrão de gaúcho valor,
possa dizer a esta história: - Se não me falha a memória eu
conheci este cantor...*
(Aureliano de Figueiredo Pinto)

Considerado um escritor frio, demasiadamente intelectual e “não humano”, afirma Borges: “Não me propus ser um poeta. Apenas um homem de letras inteiro: um homem que conversa, não um que canta... Desculpe estas excusas: mas não quero me apresentar diante de

gente que sabe cantar, e deixar que pensem que não conheço a diferença”⁶⁵. Descontada a conhecida “modéstia” borgeana, em tudo adequada à sua personalidade literária, poderíamos dizer que esse é o motivo pelo qual Luiz Sergio Metz, ele próprio um cantor, elege T.S. Eliot para com ele dialogar cantando. Sabemos, ainda, que também Aureliano de Figueiredo Pinto se auto-intitulava um cantor. Portanto, para uma sinfonia de vozes cantadas, faz-se necessário o ritmo. Para Eliot poesia era intelecto/trabalho, mas também experiência/sentimento; para Borges era basicamente intelecto, não expressava exatamente sentimento/música. Ivan Junqueira, no prólogo a *De poesias e poetas* afirma que Eliot julgava ser possível para o poeta trabalhar com analogias musicais, e de forma bastante íntima, pois o ritmo conduz ao nascimento da idéia e da imagem (JUNQUEIRA, 1991, p.20), e que a medida de um poeta, pelo menos enquanto sujeito de pensamento só poderá ser dada, dentro da estrutura do poema, por aquilo que expresse o equivalente emocional do pensamento. (JUNQUEIRA, 2004 p.21/22). Já Octávio Paz, afirma que o ritmo “engendra em nós uma disposição de ânimo que só poderá se acalmar quando sobrevier ‘algo’. Colocamo-nos em atitude de espera. Sentimos que o ritmo é um “irem direção a” alguma coisa, ainda que não saibamos o que seja essa coisa. Todo ritmo é sentido de algo. (PAZ, 1982, p.69)

É o ritmo de Eliot que Metz empresta, o tom, a cadência, a voz, essa voz lírica, feminina, mais sensorial que racional, mas não apenas ritmo, como observamos, já que seu diálogo com o autor anglo-americano se faz nos mais diversos níveis. São de Eliot também seus temas, adaptados e transpostos para o Sul; e a estrutura, que encontramos sobretudo nas molduras dos ciclos de estações, como já visto. O narrador *flâneur* de *Assim na terra* em muito deve ao *flâneur* de Eliot em *A terra desolada*, dele incorpora a perplexidade, o olhar, a vivência das transformações nos modos de viver pelas quais passa o mundo: entre as duas grandes guerras, no caso de Eliot; o êxodo rural, as transformações dos modos de vida no sul do Rio Grande do Sul, no caso da narrativa de Metz. Esse sujeito experimenta a desilusão e o desconsolo, um sentimento de vazio e solidão. A natureza é também elemento importante na literatura de um e outro autor, o tempo cíclico da natureza, principalmente.

Porém, não há apenas uma semelhança de contextos, mas uma forma de conceber a criação literária, o método de composição também aproxima ambos os autores: a escrita fragmentária, marca da produção poética de Eliot, é característica também destacada na obra do autor gaúcho. Essa marca já se fazia presente em seu livro de contos, porém não de forma

⁶⁵ Segundo Emir Monegal (op. cit., p.48), a citação se encontra na edição de *Poemas*, de 1943, de Borges.

tão intensa. Se para Ivan Junqueira, a *poética do fragmento* de Eliot é o reflexo da mais prismática difusão, o mesmo podemos dizer a propósito, se não da totalidade da obra de Metz, pelo menos de *Assim na terra*, onde essa técnica composicional atinge seu ápice. A fragmentação que caracteriza a escritura reflete também a fragmentação do sujeito. De acordo com Ivan Junqueira,

[...] do ponto de vista estrutural, toda a poesia de Eliot, salvo alguns poucos poemas da primeira fase, caracteriza-se pela experiência da fragmentação, da multiplicidade descontínua de matrizes composicionais, do desenvolvimento assimétrico das partes isoladas, as quais ou se reúnem numa ‘espécie de todo’, isto é, no mosaico do organismo poemático maior (*A terra desolada, Os homens ocios, Quarta-feira de cinzas*), ou permanecem como tais, solitárias e mesmo ‘inacabadas’ (*Poemas inacabados*). (JUNQUEIRA, 2004, p.18)

Eliot considerava a tradição literária, e com os autores mortos dialogava. A partir da tradição é que representava os conflitos característicos do mundo moderno, para ele nenhum artista significava completamente por si só, pois deveria ser apreciado e avaliado em relação à tradição.

La tradition est quelque chose que signifie bien davantage . Elle n’est pas donnée par droit d’héritage, et, si vous y tenez, il faut beaucoup de labeur pour l’obtenir. Elle suppose d’abord, le sens historique, qui, on peut le dire, est a peu près indispensable à qui veut rester poète après vingt-cinq ans; et le sens historique implique la perception, non seulement du caractère passé du passé., mais de son caractère présent. (ELIOT, 1950, p. 28)

Junqueira chama de “sutilíssimo processo de globalização literária” aquele que desenvolve Eliot, o qual, “mediante complexas operações mimético-metafóricas, vai aos poucos revitalizando o material ‘tomado de empréstimo’ a este ou aquele autor, e modo a torná-los ‘estranhamente eliotianos’, quando o oposto é que seria plausível” (JUNQUEIRA, 2004, p.16).

A rigor, pode-se dizer que, ao ‘eliotizar’ o estilo desses autores, o autor nada mais fez do que ratificar a sua crença de que a poesia é, basicamente, um ‘fenômeno de cultura’, um *continuum* destinado a preservar e reviver a herança legada pelos estratos literários de épocas históricas anteriores. Por isso é que, segundo Eliot, ao tentarmos isolar num grande poeta algum traço de originalidade capaz de engrandecer o seu ‘talento individual’, [...] ‘podemos amiúde descobrir que não apenas o melhor mas também as passagens mais individuais de sua obra podem ser aquelas em que os poetas mortos, seus ancestrais, revelam mais vigorosamente sua imortalidade.’ (JUNQUEIRA, 2004, p.18)

Dentre os autores mortos, aquele com quem Eliot mantinha uma relação mais estreita era Dante, segundo Ivan Junqueira, seu verdadeiro mestre, e também o verdadeiro precursor do intertextualismo contemporâneo (JUNQUEIRA, 2004, p.30). Do autor italiano, Eliot traz para sua terra desolada, o percurso de um sujeito que é o de Metz também, sujeito desassossegado, que pensa e sente, concomitantemente, atravessando Inferno, Purgatório e Paraíso. De acordo com Octávio Paz, *A terra desolada*, por exemplo, representaria, “dentro do universo de Eliot, segundo declaração do próprio autor, não o Inferno, mas o purgatório.” (PAZ, 1982, p.95). Em *Assim na terra*, o purgatório é representado pelo Pensário. Guardadas suas especificidades, a respeito da obra do autor gaúcho poderíamos aproveitar as palavras de Octavio Paz sobre a obra de Eliot.

A linguagem de Eliot recolhe essa dupla herança: despojos de palavras, fragmentos de verdades, o esplendor do Renascimento inglês aliado à miséria e a aridez da urbe moderna. Ritmos quebrados, mundo de asfalto e de ratos atravessado por relâmpagos de beleza caída. Nesse reino de homens ociosos, ao ritmo sucede a repetição. [...] Confundidos presente e passado deslizam para uma cavidade que é uma boca que tritura: a história. [...] Todos são aquele e aquele é nenhum. Esse caos recupera significação tão logo o situamos frente ao universo de salvação representado por Dante. A consciência de culpa é também nostalgia, consciência do exílio. Dante, porém, não necessita provar suas afirmações, e sua palavra sustenta, sem esforço, como o talo ao fruto, o significado espiritual: não há ruptura entre palavra e sentido. Eliot, ao contrário, deve recorrer à citação e ao *collage*. O florentino se apóia em crenças vivas e compartilhadas; o inglês, conforme indica o crítico C. Brooks, tem por tema “a reabilitação de um sistema conhecido mas desacreditado.” Podemos agora compreender em que sentido o poema de Eliot é também uma reforma poética [...]. (PAZ, 1982, p. 94)

A obra poética de Eliot é aproveitada em sua totalidade por Luiz Sérgio Metz, pois, a partir do momento em que se destaca que a intertextualidade, a técnica da fragmentação é característica de sua obra, percebemos o quão próximos estão esses autores. Porém, o diálogo entre eles se dá de forma mais intensa a partir do aproveitamento de *A terra desolada* (1992) e os *Homens ociosos* (1925), as quais correspondem àquela que é a primeira fase poética do autor, segundo a crítica, e os *Quatros quartetos* (1943), que corresponde a uma segunda fase de sua produção. Evidentemente, a transição de uma fase a outra, marcada pela obra *Quarta-feira de cinzas* (1930), se faz de forma gradual, e em Eliot a sua produção dialoga não apenas com outros autores e obras, mas com sua própria produção anterior. Observamos que os *Quatro quartetos* estruturam a obra de Metz; *A terra desolada* e *Os homens ociosos* fornecem a sua obra

uma idéia nuclear da desolação. Para Ivan Junqueira, o poeta anglo-americano é o último dos poetas metafísicos.

Criador de uma desconcertante ‘música de idéias’, Eliot é, na verdade, o último dos *methaphysical poets* que ele próprio exumou e, talvez, o mais ambíguo poeta de uma época em que tudo e por tudo ambíguo, a época *l’entre deux guerres*. [...] Por isso mesmo, [...] sua primeira visão do mundo é essencialmente pessimista e apocalíptica, sugerindo-nos uma árida ‘terra desolada’ na qual se arrastam e agonizam os ‘homens ocios’ (JUNQUEIRA, 1991, p.13)

Paralela à sua produção literária estava a atividade crítica de Eliot, que muito influenciou sua literatura e vice-versa. Nesse sentido, como já dito, o autor anglo-americano se aproxima, ou dele se aproximam, autores como Jorge Luis Borges e Luiz Sérgio Metz, autores críticos que pensaram a literatura a partir de sua própria produção, e a partir das suas leituras da tradição. Um outro autor com quem dialoga criticamente Eliot, e com este é um profícuo diálogo no sentido literal da palavra, é Ezra Pound, cujas teorias estéticas irão marcar a obra de seu contemporâneo, sobretudo no que diz respeito à linguagem, que para Pound deveria ser carregada de significado até o máximo grau possível. Há ainda outro ponto de intersecção entre os autores, de acordo com Octávio Paz, pois “diante da crise moderna, ambos os poetas voltam os olhos para o passado e atualizam a história: todas as épocas são esta época.” (PAZ, 1982, p.96)

Mas a poesia de Eliot deve muito também a vários autores franceses da segunda metade do século XIX, entre eles Jules Laforgue, Baudelaire e Mallarmé. Talvez venha da leitura desses autores a relação importante que a poesia de Eliot estabelece com a música, a qual confere à sua produção um ritmo ímpar, além de, por vezes, inspirarem a estrutura de seus poemas. No entanto, não podemos dizer que, na obra poética de T.S.Eliot, a palavra seja “empregada como puro som ou retórico ornamento fônico” (JUNQUEIRA, 2004, p.25), mas sim “como veículo transmissor de pensamentos e conceitos universais e como enunciado gramatical de um discurso cujas linhas de força residem na referência simbólica e no linearismo sintático” (JUNQUEIRA, 2004, p.25). Para exemplificar em que exato e específico sentido “essa palavra, esse ritmo e esse metro nos chegam aos ouvidos”, Ivan Junqueira cita Eliot:

[...] o sentimento da sílaba e do ritmo, penetrando muito baixo do nível consciente do pensamento e da emoção, revigorando cada palavra; mergulhando até o mais elementar e esquecido, retornando à origem e evocando algo anterior, buscando o

princípio e o fim. Tudo isso se realiza através dos significados, certamente, ou pelo menos não sem eles no sentido ordinário, fundido o velho, o diluído, o trivial, o surpreendente novo, a mais antiga e a mais civilizada mentalidade. (ELIOT, apud JUNQUEIRA, 2004, p.25)

T.S. Eliot foi essencialmente um poeta-crítica e, se não considerarmos sua obra crítica, podemos dizer que a prosa não foi o meio do qual Eliot tenha feito maior uso em sua produção. Porém, há que se considerar que seus poemas, pela extensão, pela narratividade que podemos perceber, guardam proximidade com a prosa. O autor foi mestre na arte de compor poemas longos, alternando e conjugando momentos de alta tensão lírica e momentos prosaicos, acreditando que “a interação entre prosa e verso é uma condição de vitalidade da literatura” (JUNQUEIRA, 2004, p.26). No que diz respeito ao gaúcho Metz, este opta pela prosa lírica.

Depois da primeira Grande Guerra, a Europa está devastada, e é nesse contexto que surge a poesia de Eliot, poeta da modernidade. Nesse sentido, dentre as suas obras, aquela em que tais características se fazem mais evidentes é *A terra desolada*, por vezes traduzida como *A terra devastada*. Segundo André Cechinel, “*The Waste Land* pode ser lido, grosso modo, como a representação de um impasse moderno, fruto do diálogo entre a ritualização de uma certa tradição histórico-literária e as ‘imagens quebradas’ que compõem o mundo pós-guerra.” (2005, p.4). Já para Ivan Junqueira, *A terra desolada* é um “dilacerante e dilacerado mosaico purgatorial de fragmentos através do qual Eliot remonta à memória mítica, histórica, literária e cultural do homem ocidental e à terra da qual o destituíram e deserdaram” (JUNQUEIRA, 2004, p.29).

Basicamente, a estrutura ou o plano de *A terra desolada* consiste em uma releitura da *Lenda do Graal*, porém, a trajetória do cavaleiro aqui se dá através da terra esterilizada pela guerra, sua jornada é purificadora. Trata-se de um cavaleiro- peregrino, assim como também o é o narrador de *Assim na terra*. Terra é a palavra-chave do poema de Eliot assim como da obra de Metz, as alusões, citações e referências a grandes obras pertencentes ao cânone universal, explícitas ou não, intercalam-se ao longo de ambas as obras às palavras do cavaleiro. Há uma transposição de mitos antigos para o mundo moderno, um aproveitamento desses mitos, como por exemplo a presença do profeta Tirésias, o cego que pode perfeitamente ver. Segundo Octavio Paz,

The waste land foi julgado um poema revolucionário por boa parte da crítica inglesa e estrangeira. Não obstante, só à luz da tradição do verso inglês é possível

entender cabalmente a significação desse poema. Seu tema não é simplesmente a descrição do gelado mundo moderno, mas a nostalgia de uma ordem universal cujo modelo é a ordem cristã de Roma. Daí que seu arquétipo poético seja uma obra que é a culminância e a expressão mais plena desse mundo: *A divina comédia*. À ordem cristã – que recolhe, transmuta e dá um sentido de salvação pessoal aos velhos ritos de fertilidade dos pagãos – Eliot opõe a realidade da sociedade moderna, tanto em suas brilhantes origens renascentistas, quanto em seu sórdido e fantasmagórico desenlace contemporâneo. (PAZ, 1982, p.93)

As técnicas e procedimentos musicais são utilizados por Eliot em sua obra poética de uma maneira geral, mas atinge seu ápice em os *Quatro quartetos*. Dentre esses procedimentos estão “a recorrência temática, o ritmo, o desenvolvimento de um mesmo tema por diferentes seções de instrumentos, os arranjos contrapontísticos da linha melódica, a divisão em movimentos de peças sinfônicas ou camarásticas, a coda que antecipa a resolução final de temas ou subtemas anteriormente desenvolvidos, e muitos outros.” (JUNQUEIRA, 2004, p.23). Seus quatro fragmentos, juntos, constituem-se em uma metáfora musical e a suma do pensamento poético de Eliot, que aqui agrega os fragmentos de toda a sua produção anterior. Segundo Junqueira, equivale a uma sonata clássica. E cada um desses fragmentos evoca uma das quatro estações do ano e também um dos quatro elementos, tratando do tempo e das perspectivas transcendentais do destino humano.

Ainda com respeito a seu aspecto estrutural, observa-se que, de um modo geral, o movimento de cada quarteto progride do complexo ao elementar, do escuro ao claro, do problema à solução, o que mais ainda evidencia o processo de tensão dialética a que obedece o seu conjunto. Assim, cada quarteto de certa forma se opõe ao anterior, mas, no decorrer daquele movimento concêntrico que os expande e unifica, todas as contradições neles contidas convergem para a solução final (JUNQUEIRA, 2004, p. 44)

Como Jorge Luis Borges, T.S.Eliot mobiliza todas as literaturas, de todas as épocas e países, como um estrangeiro dentro da literatura européia, ignorando fronteiras. Sentem-se livres para circular, transitar e se apropriar de toda a tradição literária universal, da qual fazem uso sem pudor. Sentem-se à vontade nessa Biblioteca. Eliot era estrangeiro na Europa, embora sua formação: ao mesmo tempo estava deslocado e ao mesmo tempo ligado aos Estados Unidos; Borges, da mesma forma, porém, ao contrário do autor anglo-americano, viveu na Argentina e buscou uma raiz e pertencimento, apesar de fazê-lo via “arrabalde”, via tradição do passado. Assim como eles, podemos dizer que o mesmo se dava com Vicente Huidobro, o qual também viveu na Europa e se alimentou das mesmas fontes de Eliot e Borges, bem como

o fizeram outros autores das margens. Mallarmé é referência para todos eles, esses sujeitos de “vanguarda” e, no caso de alguns, realmente marginais. Dentre eles Borges foi aquele que elegeu a prosa como principal veículo da sua obra, assim como Luiz Sérgio Metz. Embora este, como sujeito-criador, por sua percepção do indivíduo, sua comoção com a condição humana, esteja mais próximo de Eliot. O sujeito devastado comove tanto Eliot, quanto Metz, mas não comove Borges. Todos eles compartilham os símbolos recorrentes, e a herança de Mallarmé e dos franceses. A eles se junta Aureliano de Figueiredo Pinto, o bardo do Sul, o qual pedia, ou pediria, já que sua entrevista ao seu biógrafo é uma possibilidade, “baseada em fatos reais” e em “fatos de ficção”:

Todas as vozes humanas desde os antípodas ao vizinho, daí-me um ínfimo fragmento de vossas sonoras vozes! Terei a ilusão que canto!, que vou cantando... terei a ilusão que vou cantando... (METZ, 1986, p.80)

2.7 – Considerações finais

“Gosto de poesia e tenho escrito alguns versos, alguns versos que foram musicados. Gostaria de ser enquadrado na escola ou na corrente ou na vertente dos que escrevem versos cubo-futurista-nativista.”
(L.S.Metz)

A ocorrência de temas e questões ligadas ao que se convencionou chamar regionalismo, tanto no âmbito sócio-político, quanto no literário, é mais freqüente do que talvez o desejassem alguns estudiosos, além de inevitável. E não apenas regionalismo, mas outros termos como nacionalismo, nação, região, identidade, tradição, se fazem presentes e continuam a ser tratados, estando em evidência nestes tempos em que se estão abolindo as fronteiras entre as nações e os povos, abertura que não é apenas geográfica, mas que se dá de forma ampla: assistimos, hoje, à interpenetração das diversas áreas do conhecimento, cujos reflexos irão se fazer notar nas formas de expressão do ser humano. Portanto, abolidas também essas fronteiras, temos os estudos sociológicos, antropológicos, geográficos,

históricos e literários, entre outros, unidos tentando dar conta do fenômeno, cada qual lançando mão de seus próprios recursos, de seu aparato teórico, numa tentativa de identificar o porquê da necessidade que temos de retomar continuamente a investigação em torno de um tema que há muito dava-se por esgotado.

Apesar da extensa produção voltada para esse campo de estudos, sabe-se é que o regionalismo, nas palavras que tomamos de empréstimo a Ruben Oliven (1992), tem múltiplas facetas e aponta para as diferenças existentes entre as regiões, utilizando-as na busca de raízes culturais, na construção de identidades próprias. No que tange a esse aspecto, a literatura desempenha papel fundamental pela sua relação com o contar, o narrar da memória coletiva, aquela que se deseja perpetuar, uma memória que consiste em seletividade e invenção. A Literatura é o espaço privilegiado da representação identitária.

O regionalismo adormece e retorna, de forma cíclica e sistêmica, modificado e parecendo exercer sempre uma determinada função, adequada àquele momento específico de seu ressurgimento. A permanência do regionalismo na literatura, em especial na América Latina, está diretamente relacionada à sua necessária mimetização, o que Angel Rama (1974, p.204) denomina transmutação. O discurso regionalista é tecido pelo imbricamento das vozes que o configuram, formando uma rede polifônica e plurilíngüe, além de antropofágica⁶⁶, o que faz com que esse discurso seja, além de plurivocalizado⁶⁷, paradoxal, pleno de nuances.

As relações de contato que se dão nas fronteiras gaúchas são ricas e instigantes e deixam marcas indeléveis em suas manifestações literárias, orais ou escritas. A produção literária sul-rio-grandense é muito próxima daquela dos países do prata, e desconhece fronteiras, dialoga tanto com a literatura platina, quanto com a produzida no restante do país, ou mesmo fora dele. Nessa vertente literária ressoam as vozes de outros textos e autores, de mesma temática, em geral, mas nem sempre, pertencentes ou não à mesma região ou sistema literário, os quais se sobrepõem. Esse aproveitamento se dá de forma consciente ou mesmo inconscientemente, a partir de uma relação intertextual, que vai estabelecer um espaço de confluência e a conseqüente ressimbolização desses autores e textos. A noção que prevalece na atualidade dos estudos, é a de produtividade como conseqüência das relações que se

⁶⁶ Aqui entendida não apenas como um processo de autonomia construtiva, mas como metáfora de um processo intercultural.

⁶⁷ A partir da concepção de Mikhail Bakhtin.

estabelecem⁶⁸. Admite-se, assim, apenas o regionalismo como construção estética que, a partir do plano formal e do plano dos significados, vá além de suas velhas formas.

A intertextualidade é, portanto, uma das características mais marcantes dessa produção, a qual talvez devesse ser chamada, hoje, mais apropriadamente, de *literatura de temática rural*. Pelo estigma que carrega a nomenclatura, sim, mas também porque há muito foi ultrapassada a fronteira que distinguia a produção literária entre regional ou universal, restringindo a circulação daquelas que recebessem o carimbo “maldito”, mesmo que não o merecessem. O mérito dessa ultrapassagem devemos, sobretudo, à produção de determinados autores.

No bien ha sido planteada, comprobamos la aparición de creadores literarios que tienden los puentes indispensables para rescatar a las culturas regionales. Manejan de una manera imprevista y original las aportaciones artísticas de la modernidad. Pero además, y es esto más importante, revisan a la luz que ella proyecta, los propios contenidos culturales regionales a la búsqueda de soluciones artísticas que no sean contradictorias con la herencia que deben transmitir. Esta es la novedad que se registra en el comportamiento de algunos grupos regionalistas: un examen revitalizado de las tradiciones locales, que habían ido esclerosándose, para encontrar formulaciones que permitan absorber el influjo externo y disolverlo como un simple fermento dentro de estructuras artísticas más amplias en las que se siga traduciendo la problemática y los sabores peculiares que venían custodiando. (RAMA, 1974, p. 207)

As palavras de Ángel Rama nos remetem de pronto a autores como Luiz Sérgio Metz. Gaúcho, contemporâneo e fronteiriço, sua obra se fundamenta sobre a questão regional, pelo menos que diz respeito a alguns aspectos, como espaço, por exemplo. Quando falamos em atualidade do regionalismo, em formas de aproveitamento das questões regionais na literatura produzida no sul do Brasil, podemos citá-lo como paradigmático. Pouco conhecido fora dos meios acadêmicos, mesmo no Rio Grande do Sul, sua fortuna crítica não é considerável, devido a fatores de certa forma óbvios, como o fato de ser denominado autor regionalista, portanto, menor, pouco relevante fora do sistema literário regional no qual se insere; e aquele que é, digamos, natural, sua “juventude”.

Sua obra dialoga não apenas com a produção literária do sistema local, do qual faz parte, mas com o cânone universal, como foi salientado no decorrer deste trabalho. Leitor excepcional e sem preconceitos, circula à vontade no campo literário, numa relação ímpar com a tradição. Não nos surpreende a escolha de Jorge Luis Borges, T.S.Eliot, Stéphane

⁶⁸ Noção de acréscimo produtivo, que emprestamos a Rifaterre.

Mallarmé, Aureliano de Figueiredo Pinto, Vicente Huidobro, Octávio Paz ou Ricardo Guiraldes como modelos. Porém, o que nos chama a atenção, por ser realmente surpreendente, e digno de nota, é o fato de que o autor, sabidamente um sujeito de posições não conservadoras - muito pelo contrário, tenha eleito para esse diálogo intertextual justamente autores que, apesar de “vanguardistas” do ponto de vista artístico/estético, foram, em sua quase totalidade, sujeitos conservadores na vida, alguns até tidos como reacionários⁶⁹.

No que diz respeito a esse aspecto, dentre esses autores, eram justamente Borges e Eliot os mais próximos entre si, muito embora as diferenças de crença, ou não-crença. O argentino, um agnóstico, que mantinha um interesse por seitas antigas; o anglo-americano, um cristão “fanático” e místico. Porém, assim como a estranha adoção de autores conservadores como modelos, essas são questões que não abordamos, por não ser o objetivo deste estudo, bem como não abordaremos o curioso fato que é a quase ausência de mulheres em sua obra: praticamente celibatários, ou pouco interessados nas questões relativas ao relacionamento com o sexo oposto, ambos pouco consideram a presença feminina em sua obra, a não ser como personagens secundárias. Em Borges elas são seres apagados, ou ‘mudas’; em Eliot, ‘estéreis’. Levantamos apenas a questão do que poderia ser uma hipótese de trabalho relevante. Interessante destacar que a narrativa de Luiz Sérgio Metz, *Assim na terra*, como na obra dos dois autores citados, também não deixa espaço para a presença feminina, na qualidade de personagens. A mulher, na obra que analisamos, é imagem idealizada. Porém, essa questão é resolvida pelo autor quando opta pela segunda voz narrativa, lírica e feminina, que se faz ouvir simultaneamente à do narrador.

O que o autor de *Assim na terra* aproveita desses escritores “sujeitos-conservadores” é, principalmente, a sua concepção de arte e escritura, e o olhar destes para os valores/ideais degradados. Deve-se ler a obra de Metz como lemos a de Borges e a de Eliot, a de Vicente Huidobro, a de Machado de Assis e a de Guimarães Rosa, pela concepção do fazer literário, pela revolução e pela transcendência, tanto no que diz respeito à escritura, como naquilo que tange à sua visão do homem, deixando de lado o posicionamento individual desses autores.

Talvez por esse motivo, também, a leitura de *Assim na terra* pelo viés histórico⁷⁰ seja a menos válida, pois “barateia” a obra, que nesse caso não seria nada mais que uma narrativa,

⁶⁹ Octávio Paz (1982, p.96) afirma que Eliot era um conservador, diferente de seu mestre Ezra Pound, este sim um reacionário. E acrescenta que “enquanto Pound acumula as citações com ar heróico de saqueador de túmulos, Eliot ordena-as como alguém que recolhe relíquias de um naufrágio.

⁷⁰ Ou, mais especificamente, pelo ‘histórico’ de alguns dos estudos que se têm feito.

aqui sim, regionalista, conservadora, passadista e idílica: o campo “com peão dentro” e, conseqüentemente, um padrão-ruralista para mandar nele. A análise pelo viés da criação literária, esta sim, justifica-se, pois que ultrapassa antigas formas de falar do local. Reduzir *Assim na terra* à obra regionalista pura e simples é negar-lhe seu lugar de direito na história da literatura, no cânone da literatura sem fronteiras, pois que ela realiza plenamente, a partir de uma intertextualidade generalizada, a ressimbolização, não apenas de um imaginário regional, mas a de textos e autores da literatura universal.

REFERÊNCIAS GERAIS

Do autor:

- METZ, Luiz Sérgio, *Assim na terra*. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1995.
- _____. *O primeiro e o segundo homem*. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 2001.
- _____. *Aureliano de Figueiredo Pinto*. Coleção 'Esses Gaúchos'. Porto Alegre: Tchê!, 1986.
- METZ, Luiz S.; GOLIM, Tau; OSÓRIO, Pedro S. *Terra Adentro*. Porto Alegre: Arquipélago, 2006.

Sobre o autor e sua obra:

- BALADÃO, Janaína de Azevedo. "A maldição da memória". In: *Nau Literária* - Revista eletrônica de crítica e teoria literárias. Dossiê: oralidade, memória e escrita. Porto Alegre: PPG-LET-UFRGS, vol. 04 n.02, jun/dez, 2008.
- DOMINGUES, Colmar Rodrigues. *Uma viagem de descercamento do 'Sul' com 'Assim na terra' de Luiz Sérgio Metz*. Trabalho de conclusão do curso de Especialização em Literatura Brasileira Contemporânea da UFPel. Pelotas, 1998.
- OCACIA, Renata Vaghetti. *A representação da realidade na narrativa de Luiz Sérgio Metz*. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira, defendida em novembro de 2005, UFRGS.

Teoria e crítica literária:

- ABDALA JR. Benjamin (org). *Margens da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- _____. *De vôos e de ilhas – Literatura e comunitarismos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini. *Ángel rama – Literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 2001.
- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. Trad. Antonio P. Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

- _____. *A poética do espaço*. Trad. Antonio P. Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara F. Vieira. 9ª ed. São Paulo: Hucitec/Anna Blumme, 2002.
- _____. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- _____. *Questões de Literatura e Estética – A teoria do Romance*. Trad. Aurora F. Bernardini et al. 5ª ed. São Paulo: Hucitec/Anna Blumme, 2002.
- _____. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. *O grão da voz*. Trad. Teresa Meneses e Alexandre Melo. Lisboa: Edições 70, 1982.
- _____. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1984.
- _____. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. *Novos ensaios críticos/O grau zero da escritura*. Trad. Heloysa Dantas et al. São Paulo: Cultrix, 1974.
- _____. “Texte (Théorie du)”. Verbete In: *Encyclopedie Universalis*, V. 17. Paris: Ed. Encyclopaedia Universalis France.
- BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 2005.
- _____. *Le livre à venir*. Paris, Gallimard, 2005.
- _____. *A conversa Infinita – a palavra plural*. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.
- _____. “O encontro do imaginário”. In: *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BORGES, Jorge Luís. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- _____. *Obras Completas – 1975/1985*. Buenos Aires: Emecé, 1989.
- _____. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 1999.
- _____. *Cinco visões pessoais*. Trad. Maria Rosinda R. da Silva. Brasília: UNB, 1985.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

- BOURDIEU, Pierre. “A identidade e a representação – Elementos para uma reflexão crítica sobre a idéia de região”. In:___ *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- BRASIL, Luiz Antonio de Assis. “Entre a universalidade e o particular: aliteratura ante as identidades regionais.”. In:_ SCHÜLER, Fernando Luís; BORDINI, Maria da Glória (orgs.). *Cultura e identidade regional*. Coleção Memória das Letras, 18. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o novo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANDIDO, A. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Unisinos, 2003.
- _____. “Comunidades inter-literárias e relações entre literaturas de fronteira”. In:___ ANTELO, Raul (org). *Identidade e representação*. Pós-graduação em Letras – UFSC. Florianópolis, 1994.
- CASANOVA, Pascale. “O motivo no tapete”. In:_ *República mundial das letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CESAR, Guilhermino. *Notícia do Rio Grande*. Porto Alegre: IEL/Ed. da Universidade, 1994.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 11ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- CHIAPPINI, Lígia. *Regionalismo e Modernismo: o caso gaúcho*. São Paulo: Ática, 1978.
- _____. *O foco narrativo*. 10ª ed. São Paulo: Ática, 2002.
- _____. “Do beco ao belo – dez teses sobre o regionalismo na literatura”. In:___ *Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol 8, n. 15*, 1995.
- _____. “Velha praga? Regionalismo literário brasileiro”. In:_ PIZARRO, Ana. *América Latina: Palavra, literatura e cultura*. Vol. II – Emancipação do discurso. São Paulo: Ed. Memorial/ Ed. da Unicamp, 1994.
- CHIAPPINI, Lígia; MARTINS, Maria Helena; PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs). *Pampa e cultura*. Porto Alegre: Editora da UFRGS/IEL, 2004.
- CHIAPPINI, Lígia; MARTINS, Maria Helena. (orgs.) *Cone Sul – fluxos, representações e percepções*. São Paulo: Hucitec, 2006.

- COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria*. Trad. Cleonice Mourão e Consuelo Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- _____. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica*. Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. Vol. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- COUTINHO, Eduardo F. *Literatura Comparada na América Latina - ensaios*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2003.
- CUNHA, Roseli Barros. *Transculturação narrativa – seu percurso na obra crítica de Ángel Rama*. São Paulo: Humanitas Editorial, 2007.
- ELIOT, Thomas S. “Tradição e talento individual”. In: __ *Ensaio*. São Paulo: Art Editora, 1989.
- _____. *De poesia e de poetas*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- _____. *Essais choisis*. Paris: Éditions du Seuil, 1950.
- _____. *T. Eliot – Obra completa. Vol I. Poesia*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Arx, 2004.
- ESTRADA, Ezequiel Martinez. *Radiografía de la pampa*. Edición crítica - Colección Archivos, vol. 19. Leo POLMANN, coordinador. 2ª ed. Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX/UFRJ, 1996.
- FISCHER, Luís Augusto. *Literatura Gaúcha*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.
- _____. “Uma reflexão sobre a formação regional”. In: _ CHAVES, Flávio Loureiro; BATTISTI, Elisa (orgs.). *Cultura Regional – língua, história, literatura*. Caxias do Sul: EDUCS, 2004.
- GARCIA, Michel. “Bilan”. In: _ BESSIÈRE, Jean. *Histoire des poétiques*. Paris: PUF, 1997.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.
- _____. *Figures II – Essais*. Paris: Seuil, 1969.
- GOMÉZ-MARTINÉZ, José Luis. “‘Mestizaje’ y ‘frontera’ como categorías culturales iberoamericanas”. *Estudios interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*. 5:1 (1994).
- HERÉDIA, Vânia Beatriz M. “Etnicidade e cultura regional”. In: _ CHAVES, Flávio Loureiro; BATTISTI, Elisa (orgs.). *Cultura Regional – língua, história, literatura*. Caxias do Sul: EDUCS, 2004.

- HERRERA, Bernal. “El regionalismo hispanoamericano: coordenadas culturales y literarias”. In: __ Revista Casa de las Américas 224, julio-septiembre, 2001, Habana.
- HOHLFELDT, Antonio. *O gaúcho – ficção e realidade*. Rio de Janeiro: Antares; Brasília: INL, 1982.
- HUDSON, W.H. *La tierra purpúrea*. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública Y Previsión Social, 1965.
- HUIDOBRO, Vicente. *Antología Poética*. Edición de Hugo Montes. Madrid: Castalia, 1990.
_____. *Altazor e outros poemas*. Edição Bilíngue. Trad. Antonio Risério & Paulo Cesar Souza. São Paulo: Art Editora, 1991.
- JENNY, Laurent. “A estratégia da forma”. In: __ JENNY, Laurent et al. *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979.
- KOSIK, Karel. *Dialética do concreto*. Trad. Célia Neves e Alberico Toríbio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974
- KRYSINSKI, Wladimir. “Discurso de viagem e senso de alteridade”. In: __ *Revista Organon*, vol. 17, n. 34, Porto Alegre :UFRGS, 2003.
- LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- LUDMER, Josefina. *O gênero gauchesco: um tratado sobre a Pátria*. Trad. Antonio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2002.
- MACHADO, Irene. *O romance e a voz – A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Imago/FAPESP, 1995.
_____. *Analogia do dissimilar*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MALLARMÉ, Stephane. *Poesies*. Paris: Maxi-livres, 1993.
_____. *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*. São Paulo: Perspectiva, s.d.
- MARTINS, Cyro. *Escritores gaúchos*. Porto Alegre: Movimento, 1981.
- MARTINS, Cyro. “Visão Crítica do Regionalismo”. In: MARTINS, Cyro. *Sem rumo*. 5ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1997.

- MARTINS, Maria Helena (org.). *Fronteiras culturais – Brasil-Uruguai - Argentina*. Porto Alegre: Ateliê Editorial, 2002.
- MASINA, Léa. *Percursos de Leitura*. Porto Alegre: IEL/Movimento, 1994.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'oeil et l'esprit*. Paris: Gallimard, 1983.
- MONEGAL, Emir Rodríguez. “Carnaval/Antropofagia/Parodia”. In: __ *Revista Iberoamericana*, v. XLV, n. 108-109, julio-diciembre 1979.
- _____. *Borges por Borges*. Trad. Ernani Ssó. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- MONTALDO, Graciela. *A propriedade da cultura*. Trad. Eduard Marquardt. Chapecó: Argos, 2004.
- _____. “Nacionalismo, regionalismo, identidades”. In: __ *Rio de la Plata: culturas*. Actas del quinto congreso internacional del CELC/RP. Paris: Sorbonne-Nouvelle, jul. 1996.
- MOREIRAS, Alberto. “Elementos de articulación teórica para el subalternismo latinoamericano – Candido e Borges”. MORAÑA, Mabel. (org.). *Revista Iberoamericana - Crítica cultural y teoría literaria latinoamericanas*. v. LXII, n. 176-177, julio-diciembre 1996.
- MORENO, César Fernández. (org.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- NETO, Maria Amélia. “Os cinqüenta anos de ‘The Waste Land’”. In: _ *Colóquio Letras* n.15 – set 73.
- NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 2003.
- OLIVEN, Ruben George. “Revisitando a tradição”. In: __ *Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UFRGS*. Porto Alegre, vol 15, 1992.
- PAULS, Alan; HELFT, Nicolas. *El factor Borges – nueve ensayos ilustrados*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. *Convergências*. Trad. Moacir W. de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- _____. *El laberinto de la soledad/Postdata/Vuelta a El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.
- _____. *Flores da escrivaninha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy (org). *Fronteiras do milênio*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001.
- PIGLIA, Ricardo. “Memoria y tradición”. In: __ *Anais do II Congresso ABRALIC, v 1*. Belo Horizonte, 1991.
- PINTO, Aureliano de Figueiredo. *Memórias do Coronel Falcão*. Porto Alegre: Movimento, 1974.
- _____. *Romances de estância e querência*. Porto Alegre: Movimento, 1997.
- _____. *Itinerário, poemas de cada instante*. Porto Alegre: Movimento, 1998.
- PIZARRO, Ana. *América Latina: Palavra, literatura e cultura*. Vol. III – Vanguarda e modernidade.. São Paulo: Ed. Memorial/ Ed. da Unicamp, 1995.
- _____. *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Ed. Centro Editor de América Latina, 1985.
- _____. “Hispanoamérica y Brasil: Encuentros, desencuentros, vacíos”. In: __ *Acta lit.*, 2004, n. 29. Concepción.
- POE, Edgard Alan. “Filosofia da composição”. In: _ *Ficção completa, Poesia & Ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- POZENATO, José Clemente. *O regional e o universal na literatura gaúcha*. Porto Alegre: Movimento/IEL, 1974.
- QUEIROGA, José Carlos. *Viagem aos mares do sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.
- _____. *Tratado ontológico acerca das bolas do boi*. Passo Fundo: Méritos, 2004.
- RABAU, Sophie. *L'intertextualité*. Paris: Flammarion, 2002.
- RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo Veintiuno, 1985.
- _____. “Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana”. In: __ *La novela en la América Latina*. México: Universidad Veracruzana, 197?.
- _____. “El sistema literario de la poesía gauchesca”, prólogo a *Poesia gauchesca*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977.
- REDMOND, Willian Valentine. *O processo poético segundo T. S. Eliot*. São Paulo: Annablume, 2000.

- RIFATERRE, Michael. *A produção do texto*. Trad. Eliane F. Paiva. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- ROLAND, Ana Maria. *Fronteiras da palavra/fronteiras da História*. Brasília: Ed. UNB, 1997.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. 7ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- SAER, Juan José. “Tradición y cambio”. In: __ *Rio de la Plata: culturas*. Actas del quinto congreso internacional del CELC/RP. Paris: Sorbonne-Nouvelle, jul. 1996.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo e Rothschild, 2008.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- _____. *Vale quanto pesa; ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1982.
- _____. *Nas malhas das letras*. São Paulo: Companhia das letras, 1989.
- _____. “Regionalismo(s) - aquém e além da literatura, aquém e além do Estado-nação”. In: _ SCHÜLER, Fernando Luís; BORDINI, Maria da Glória (orgs.). *Cultura e identidade regional*. Coleção Memória das Letras, 18. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.
- SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Petrópolis: Vozes, 1990.
- SARLO, Beatriz. *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras*. Trad. Luiz Fernando Franco. São Paulo: Unicamp, 1990.
- SERULLAZ, Maurice. *O Impressionismo*. Trad. José Carlos Bruni. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965.
- SOURIAU, Étienne. *La correspondance des arts*. Paris: Flammarion, 1947.
- TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Coimbra: Almedina, 1983.
- TARGA, Luiz R. Pecoits (org). *Breve inventário de temas do sul*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, FEE; Lajeado: UNIVATES, 1998.
- _____. “O Rio Grande do Sul: fronteira entre duas formações históricas”. In: _ *Gaúchos e paulistas – Dez escritos de história regional comparada*. Porto Alegre: FEE, 1996.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. Trad. Elisa Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

_____. *Poética da prosa*. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1979.

Da Internet

CALLES, DIVA C. “Múltiplas leituras de *El Sur*, de Jorge Luís Borges”. *Letra Magna - Revista Eletrônica de Divulgação Científica em Língua Portuguesa, Linguística e Literatura - Ano 04 n.09 - 2º Semestre de 2008*. Disponível em:

http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/diaadia/diadia/arquivos/File/conteudo/artigos_teses/LinguaEspanhola/artigos/art_diva_calles.pdf

CECHINEL, André. “Entre Thomas Stearns e T. S. Eliot: o espaço tensionado em A Terra Desolada”. *Letras & Letras, Uberlândia*, v. Vol.21, n. Núm.2, 2005. Disponível em:

www.letraseletras.ileel.ufu.br/include/getdoc.php?id=343

DICK, André. *A quase-arte de Mallarmé*. Entrevista ao Blog “E vejo flores em você...”.

Disponível em: <http://evejofloresemvoce.blogspot.com/2007/07/quase-arte-de-mallarm-entrevista.html>

KIEFER. “Simetrias e leves anacronismos em ‘O Sul’”. *Nonada: Letras em Revista, Porto Alegre: UniRitter*, v. 8, n. 8, 2005.

Disponível em: *Bestiário, revista de contos* – Ano 1 número 10 - dezembro de 2004

http://www.bestiario.com.br/10_arquivos/sul.html .

E também em: <http://charleskiefer.blogspot.com/2009/05/simetrias-e-leves-anacronismos-em-o-sul.html>

MORAES, Russel Vaz. *Quase de arrasto, mas gaúcho*. Disponível em:

<http://ronairocha.blogspot.com/2005/08/20-de-setembro.html>

MUNIZ, Mariana de Lima. *Vicente Huidobro: a ruptura como impulso criativo*. Livro do I Colóquio de Semiótica da UFMG. Belo Horizonte, 2002.

Disponível em: www.letras.ufmg.br/site/publicacoes/LIVROCOLOQSEM1.doc

PINO, Cláudia Amigo. *Mallarmé e a nova poética*. Disponível em:

<http://br.geocities.com/camigopino/Mallarme.doc>

PINTO. Júlio Pimentel. *Em busca do Sul*. Variaciones Borges número 20, Aarhus , 2005.

Disponível em (apenas em cache atualmente):

<http://www.fflch.usp.br/dh/posgraduacao/social/pagProfs/JulioPimentel/emBuscaDoSul.pdf>.

PIZARRO, Ana. *El creacionismo de Vicente Huidobro y sus orígenes*. Disponible en:

http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/ensayos_ana_pizarro.htm

TEILLIER, Jorge. *La actualidad de Vicente Huidobro*. In_ Biblioteca Digital de la Universidad de Chile. <http://trantor.sisib.uchile.cl/bdigital/> Disponible también en:

http://www.poeticas.com.ar/Directorio/Poetas_miembros/Vicente_Huidobro.html