

UMA CHAVE PARA A PORTA DOS DESCAMINHOS

Marcelo Gonçalves de França¹

RESUMO: O trabalho é dedicado a retomada de dois textos históricos da Literatura Comparada a partir dos quais são analisados dois contos “Missa de primeiro de ano” e “Uma certa porta”, inscritos na obra *Caminhos e descaminhos* de 1965 de Bernardo Élis. Na primeira narrativa escolhida a relação com a música será tema, bem como alguns processos de violência históricos e o texto Literatura Comparada de Antonio Candido servirá de tônica inicial. A segunda narrativa, “Uma certa porta”, será relacionada às observações de Tânia Franco Carvalhal no texto O lugar da Literatura Comparada a partir de três conceitos. Como conceitos centrais a estas análises elencam-se: a *vocação comparatista* delineada por Antonio Candido ao tratar da literatura brasileira; além do *vazio*, o *estar ausente* e a *consciência do vazio*, desenvolvidos por Tânia Franco Carvalhal ao estabelecer paralelo cultural com a Argentina e a região sul do Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Comparada; Bernardo Élis; música; cultura brasileira.

ABSTRACT: The paper reviews two important historical comparative literature texts by an analysis of “Missa de primeiro de ano” e “Uma certa porta”, short stories from the Bernardo Élis’ book *Caminhos e descaminhos*, published in 1965. In the first section of the paper, it is established a correlation between music and the first story. Some aspects of historical violence and the text Literatura Comparada of Antônio Cândido are used, as well. The second story is analyzed considering three important conceptions of Tânia Franco Carvalho, based on her text “O lugar da Literatura Comparada”. Therefore, this paper’s topic follows the conception of *vocação comparatista* of Antônio Cândido, in brazilian literature context, likewise *vazio*, *estar ausente* and *consciência do vazio* developed by Tânia Franco Carvalhal in a parallel established by her between the argentine culture and the brazilian culture.

KEYWORDS: Comparative Literature; Bernardo Élis; music; brazilian culture.

Introdução

As aplicações do método da literatura comparada são tão variadas quanto a gama de objetos comparados existentes. Essa definição do método da Literatura Comparada multifacetado e presente nas mais variadas análises é um dos aspectos observados neste trabalho. A intensão é pôr em contato dois teóricos consagrados desse método com a produção literária do autor goiano Bernardo Élis. No texto está disposta uma primeira costura entre o método e o objeto, dois pontos dessa costura. A linha é o método e o tecido o objeto. Hipótese geral: o método de análise influencia no objeto, de maneira que, a cada exposição do objeto ao método se reconhecerá outro valor estético, social e histórico. Hipótese específica: o número de interações com outras teorias e objetos fornece material estético, social e histórico para auxiliar a leitura do objeto adotado.

¹ Mestrando do programa de Pós-Graduação e Mestrado em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, bolsista FUNDECT - marcelof43@gmail.com

Como meandros da tessitura textual adotada, a primeira linha é uma resenha do texto *Literatura Comparada*, de Antonio Candido, que resulta um olhar sobre o objeto literário, a vocação comparatista da qual está imbuída a literatura nacional brasileira. Essa vocação comparatista é levada ao objeto que é fustigado por outras leituras, primeiro uma histórica antiga, datada do século IV d.c. sobre o início da música nos cultos católicos, outra testemunhal da década de 60 no Brasil relacionada ao período ditatorial militar. Os pontos de encontro são a música, a divindade cristã e a violência numa relação espacial.

O segundo meandro delineado são as considerações de Tânia Franco Carvalhal no texto *O lugar da Literatura Comparada*, numa segunda resenha, da qual se elegem três pontos conceituais, também relativos ao espaço, mas desta vez postos à prova no interior do conto “Uma certa porta”. Os pontos conceituais elencados são o *vazio*, a *ausência* e a *consciência do vazio*. Essa última parte tem como escopo a cultura popular brasileira resignada aos interiores do país. E está posta em direto contato com a primeira, a qual não restringe uma localidade, mas incide no espectro espacial dos ermos, das gerais, dos locais longínquos brasileiros, onde a cultura sertaneja impera.

Pré-história da Literatura Comparada no Brasil: primeira resenha

O texto “Literatura Comparada” de Antonio Candido, publicado no livro *Recortes*, livro de cunho memorialístico do autor de tantos trabalhos fecundos no campo da Literatura brasileira e Latino-americana, apresenta um recorte cronológico dos movimentos que deram origem a Literatura Comparada enquanto disciplina no Brasil. De início o autor deixa fixa sua visão do que seja a importância dessa disciplina, desse método:

Há mais de quarenta anos eu disse que “estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada”, porque a nossa produção foi sempre tão vinculada aos exemplos externos, que insensivelmente os estudiosos efetuavam as suas análises ou elaboravam os seus juízos tomando-os como critério de validade. (CANDIDO,1993. p.211).

Em meados do séc. XVIII “o poeta dos períodos clássicos geralmente incorporava diretamente ao texto as evocações ou citações de autores nos quais desejava se amparar”. Tomás Antonio Gonzaga e Basílio da Gama produziram seus textos dessa maneira, não faziam referência ou alusão ao texto fonte. Os poetas românticos desenvolveram procedimentos similares, pela utilização da epígrafe: citação de trecho do texto original, com o nome do respectivo autor, no topo do texto literário. Esse movimento de retirar a cópia do corpo do texto para constituí-la epígrafe instituiu o que Candido chama de “referência” no texto literário brasileiro. A partir do contexto crítico no Brasil do séc. XVIII ainda, o autor

apresenta formas espontâneas e informais de uma “vocação comparatista”. Trabalhos de crítica voltados a autores estrangeiros, produzidos no Brasil daquela época, esses trabalhos seriam a prova da necessidade de uma disciplina coerente para a análise de outras literaturas pela crítica. Antonio Candido não apresenta nenhum juízo de valor sobre os procedimentos desses autores, apenas ressalva essas ocorrências como uma espécie de “movimento pr -comparatista brasileiro”.

Literatura comparada propriamente dita, só quando o séc. XX já estava chegando   metade, apesar de ter havido manifesta es anteriores, inclusive o uso um pouco novidadeiro da designa o, por parte de quem pensava sem fundamento estar praticando a matéria, como foi o caso do agitado Alm quio Diniz. (CANDIDO,1993. p.213).

Este autor, Alm quio Diniz, teria seguido os métodos tradicionais de compara o, mas sem o rótulo de comparatista. Outro nome citado   de Alfr nio Peixoto, este escreveu sobre influências que um autor português teria sofrido de Moli re, e em 1940 “quase aplicou corretamente a categoria de pré-romantismo (que conhecia pelo livro de Van Tieghem, de 1924), ao estudar José Bonifácio e Borges de Barros” observando correla es com textos românticos europeus. Esses exemplos para Antonio Candido servem para mostrar a forma como a observa o de obras estrangeiras possui raízes na atua o da crítica brasileira, em outras palavras, a crítica brasileira teria uma voca o para a análise do estrangeiro na composi o literária do Brasil.

A constru o cronológica da crítica literária em movimento a uma literatura comparada, no texto de Candido, toma vigor institucional com o primeiro curso de Literatura Comparada, curso sob a denomina o de História Comparada das Literaturas Novo-Latinas. Estava no currículo da Faculdade Paulista de Letras e Filosofia a nova disciplina orientada por Ant nio Picarolo a partir de 1931. Esse curso não resistiu a mudança que criou a Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo. Outros cursos de literatura comparada surgiram entre 1934 e 1961, mas nenhum teve continuidade. Em 1961 Antonio Candido alia Teoria Literária, disciplina sob sua orienta o, e Literatura Comparada. A partir de 1969, cursos regulares têm início e em 1971 se consolidam em nível de Pós-Gradua o.

Mas faltava algo importante, e eu diria decisivo: a consciência profissional específica, que se fortalece pelo intercâmbio, os periódicos especializados e a vida associativa, marcada por encontros, simpósios e congressos. Foi o que começou com a Associa o Brasileira de Literatura Comparada, que equivale a uma certidão de maioria da disciplina no Brasil (CANDIDO,1993. p.214).

Vocação comparatista: Bernardo Élis

Se estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada, então estudar a literatura de Bernardo Élis é inevitavelmente fazer um trabalho de comparatista. No IX livro de suas *Confissões*, Agostinho narra um episódio sobre o possível início da utilização da música nos cultos católicos. O contexto é uma vigília orquestrada em defesa da vida do bispo Ambrósio, pois Justina, mãe do imperador Valentiniano, tomara partido dos arianos, inimigos do bispo, e intentava mata-lo. Naquela ocasião, os fiéis, enclausurados e amedrontados na igreja, começaram a entoar cânticos a deus durante o rito, dando início a uma cultura religiosa perpétua até os dias atuais.

Havia um ano ou pouco mais que Justina, mãe do imperador Valentiniano, ainda menor, perseguia teu servo Ambrósio, por causa da heresia com que fora seduzida pelos arianos. A multidão dos fiéis velava na igreja, pronta a morrer com seu bispo, teu servo. Minha mãe, tua serva, pelo zelo era das primeiras nas vigílias: ela passava aí horas inteiras em oração. Também nós, embora ainda fracos espiritualmente, participávamos da consternação e emoção do povo. Foi então que começou o uso de cantarem hinos e salmos como os orientais, a fim de que os fiéis não se acabrunhassem com o tédio e a tristeza. Esse uso subsiste até hoje e foi imitado pela maior parte das comunidades de fiéis, espalhadas por todo o mundo (AGOSTINHO, 2009. p.244).

De maneira semelhante, Bernardo Élis desenvolve no conto “Missa de primeiro de ano” a narrativa sobre uma missa em que os fiéis assustados têm seus espíritos elevados por meio da música. No conto o apaziguamento da narrativa se dá por meio de uma ária tocada por um irmão leigo que entrara na igreja para pedir esmolas. Observada a proposição de Antonio Candido, sobre o estudo da literatura brasileira, o processo teórico para abordar os temas literários perpassa várias áreas do conhecimento e carece de apreciação interdisciplinar. Para o autor, a necessidade da comparação é intrínseca à literatura brasileira pelo assombramento estrangeiro em sua produção e em muitas de suas análises:

De fato, praticamente desde as origens da nossa crítica até quase os nossos dias, um dos critérios para caracterizar e avaliar os escritores tem sido a alusão paralela a autores estrangeiros. Assim, Joaquim Norberto evoca Walter Scott a fim de justificar a transformação do índio em nobre cavaleiro; Fernandes Pinheiro qualifica os *cânticos fúnebres* de Gonçalves de Magalhães comparando-os às contemplações de Victor Hugo; [...] Uma espécie de comparatismo não intencional, elementar e ingênito (CANDIDO, 1993. p.211).

Não é o caso de valorar o conto de Bernardo Élis por retomar um fato narrado no século III por Agostinho, mas recorrer a outro material, seja escrito ou não, para reconhecer

algo na obra literária, nesse caso comparada a um fato histórico. No conto, há um temor generalizado entre as mulheres da igreja que participam da missa. A causa desse temor não é descrita ou identificada no texto, mas há indícios e possibilidades apresentadas ali:

No ambiente pesado e parado da igreja a grande sombra do medo se estendia sufocante. [...] Parece que esperavam, conscientes, que a igreja desabasse naquele instante, soterrando a todos; esperavam o desastre cheias de espanto, mas resignadamente, cristãmente. Aproximava-se talvez da cidade um bando de assassinos que trucidaria as crianças; grassariam febres e doenças terríveis. Fome. A cidade inteira sem comida. Fome. Catástrofes. Misérias (ÉLIS, 1965. p.35).

Em comparação direta com a narrativa de Agostinho, a causa do medo é um diferencial, essa causa denota a composição do conteúdo histórico, diferente do literário que pode abdicar tanto dessa motivação quanto do fato criado após essa situação narrada. A abertura de possíveis leituras se dá nessas aberturas da obra. Então, a questão a se levantar é qual a função ética e estética do teórico a partir da obra literária. Pois se para Candido o estudo da literatura brasileira tem intrínseco em si o comparatismo, as escolhas dos objetos com os quais comparar são fundamentalmente estruturadas pelos posicionamentos (políticos, éticos, estéticos) do comparatista. Dessa maneira a função do comparatista toma caráter instrumental na divulgação da obra literária e de uma leitura específica do objeto eleito. O fato de a literatura brasileira apresentar recorrência na cópia ao modelo europeu não poderia ser sinal da falta de autonomia literária. Visto as próprias análises e teorias se voltarem a Europa enquanto centro cultural predominante. Mas no caso de Agostinho, que compõe as bases teóricas ocidentais a partir de uma formação grega mesmo sendo natural do norte da África, a comparação se tornaria menos eurocêntrica? A localidade em que nasceu o teórico amenizaria a imposição cultural do centro?

O fato de a América Latina ter sido colonizada por nações europeias agrega uma imposição histórica a qual, geração após geração, as sociedades desse local vão se adequando e respeitando enquanto sinal de prosperidade e elevação cultural. Não há como negar a influência econômica sobre as nações colonizadas, assim o meio de ascensão dessas nações em relação a sua cultura é a adequação aos padrões “elevados” do centro. Tais relações estão paralelas a tomada histórica de Candido, sem acarretarem a desvalorização da produção intelectual do período em que a literatura comparada não era disciplina. Uma vez que esses padrões de julgamento baseados nas produções estrangeiras eram o meio de adquirir espaço nas produções teóricas e intelectuais da época. Pois não havia um método, tão menos, teóricos voltados especificamente para essas análises comparatistas.

A América Latina, a partir do conto de Bernardo Élis, apresenta uma religiosidade premente em seus acontecimentos sociais. Andar pelos interiores e não ver uma igreja sob um crucifixo é um “milagre” nos países do Sul da América. A colonização imposta às regiões de produção agrícola é relacionada a imposição religiosa, “deus ajuda quem cedo madruga”, “crescei e multiplicai-vos”, jargões utilizados para a manutenção de um comportamento cultural necessário a manutenção da economia rural. A quantidade de filhos determina quanto de área uma família pode cultivar. A obediência aos preceitos do trabalho garante a alimentação dos centros urbanos. No conto, há a figura do irmão leigo, pessoa que vive da igreja e para a igreja, sem outras funções externas, mas que não recebeu ordenação nem é seminarista.

Ao entrar na igreja para receber esmolas dos fiéis, o irmão leigo sentiu no rosto o bafo de um medo áspero que subia do povo. Era-lhe penoso aquele serviço, e nesse dia – um primeiro de ano – pareceu-lhe ainda mais penoso. O povo já não gostava de dar dinheiro e o irmão leigo não ajudava: era tímido, magro, transparente (ÉLIS, 1965. p.35).

O irmão leigo é uma figura importante para a construção de um espaço de sítio ou guerra, pois os homens iriam à guerra enquanto as mulheres e os religiosos rezassem. Mas sem um título ou uma ordem essa personagem se submete a boa vontade dos outros, pois ela nada produziria economicamente, sua produção seria cultural. Ora se a produção cultural não garante poder de mudança nas estruturas básicas da sociedade e o irmão leigo não participava da produção e não contrariava seu funcionamento, então sua existência se torna indiferente a humanidade, voltado às coisas da religião, de deus. Essa exclusão da vida social se mostra na posição do narrador do conto que não compreende o sofrimento das fiéis. Não há certeza dos motivos do desespero daquelas pessoas na narrativa, conjectura-se a vinda de um bando de assassinos, mas sua existência é comedida pelo “talvez”: “Aproximava-se **talvez** da cidade um bando de assassinos que trucidaria as crianças” (ÉLIS, 1965. p.35). O narrador se posiciona do ponto de vista do irmão leigo, assumindo os pensamentos da personagem, em contrapartida, as fiéis e o padre não têm seus pensamentos revelados por essa narração.

Teve raiva de pedir esmolas. Arrependeu-se de ter entrado no templo, mas não podia retirar-se, tinha que prosseguir.
 “- Porque não iniciara uma vida mais útil, mais humana, menos vazia! ”
 Primeiro de ano é trágico para quem ainda não teve coragem de começar a viver. Representa mais um passo para o nada, para a extinção absoluta. É um dia de balanço (ÉLIS, 1965. p.35).

Esse narrador, cujo ponto de vista se ausenta dos meios de produção de subsistência, é o oposto de uma narradora historiadora que relata atos de tortura sofridos no período da ditadura militar no Brasil:

Naquela noite do dia 20 de agosto de 1970, no momento em que entrei no quartel da Polícia do Exército situado na Rua Barão de Mesquita número 425, no bairro da Tijuca, no Rio de Janeiro, ouvi uma frase que até hoje ecoa forte nos meus ouvidos: “Aqui não existe Deus, nem Pátria, nem Família. Só existe nós e você.” Hoje, passados mais de 40 anos, penso no efeito que aquela frase produziu, em mim. Com vinte e um anos de idade, cheia das certezas e transbordando de paixões, eu não queria morrer (PANDOLFI, 2013).

Dulce Chaves Pandolfi demonstra o contrário da narrativa do conto de Bernardo Élis. Ela mostra como os militares se esforçavam em afastar a religião do espaço de tortura e agredindo o organismo das pessoas, utilizavam os meios de manutenção da vida contra as próprias pessoas, como em casos narrados, que a sopa dada aos torturados como alimento continha uma quantidade exorbitante de sal, esse sal no organismo tornava as induções elétricas mais fortes e dolorosas devido à acidez provocada pela substância. A narradora histórica explicita os motivos de sua privação de liberdade e consequente tortura, assinala as opções desumanas dos sujeitos, que apesar de receberem dinheiro dos contribuintes para a proteção da nação, perseguiam e torturavam cidadãos brasileiros e de outras nacionalidades.

A frase “aqui não existe Deus, nem Pátria, nem Família. Só existe nós e você.” sugere uma intencionalidade no contexto narrado, que em comparação a narrativa do conto, em que o irmão leigo abandonado à sorte divina se afasta dos meios de produção, comprova a existência de duas definições de espaço correlacionadas a deus e a violência: uma no espaço em que se denota a presença divina e a ausência da violência; e outra que denota a ausência de deus e a presença da violência. Na narração de Dulce Pandolfi há a ausência divina no discurso e a presença da violência. No caso do conto, a música se torna canal de afastamento da violência, ou o medo da violência vindoura, para possibilitar a presentificação da divindade. Nessas considerações, cabe retomar as *Confissões* de Agostinho que inserem a música como meio de afastar o medo da violência no momento do rito e presentificar a divindade.

As mulheres sentiram-se vazias de temores, cheias de uma capacidade estranha para resistir a males e tormentos, capazes de defender suas carnes e as carnes de seus filhos, maridos e pais. Assentaram-se firmes nos bancos e perceberam que as orações e palavras contidas nos livros de rezas eram inúteis, no momento. Crescia nelas imensa confiança em alguma coisa indefinida, uma estrada aberta e larga, grande farol alumando a noite trevosa.

Aí notaram que alguém tocava o harmônio. Executavam uma ária tão simples e tão comum que nem se podia saber o que era (ÉLIS, 1965. p.38).

Antes como artefato artístico que religioso, a música garante a preservação do indivíduo enquanto ser humano, enquanto racional ante as investidas do inimigo, seja no front de batalhas com os tambores e trombetas, seja nas festas, ou hinos em que se engrandece a presença de uma coletividade amigável. As histórias dos heróis quando cantadas têm muito mais força de propagação. Essa experiência estética da música é acolhida no conto de Élis de forma harmônica. “A música constitui, ao mesmo tempo, a manifestação imediata do instinto humano e a instância própria para o seu apaziguamento. Ela desperta a dança das deusas, ressoa da flauta encantadora de Pã, brotando ao mesmo tempo da lira de Orfeu” (ADORNO, 1983. p.165).

ABRALIC no Brasil: segunda resenha

O estatuto que a ABRALIC confere a Literatura Comparada no Brasil tem efeitos no reposicionamento político da disciplina na América Latina: deixa de ser uma disciplina marginal para ter função em um contexto marcado pelo “cruzamento intenso das culturas”. No texto O lugar da Literatura Comparada, Tânia Franco Carvalhal refaz caminhos históricos por meio da análise crítica sobre elementos regionais da América Latina, como epígrafe, este escrito de Augusto Meyer abre o texto: “as paisagens, como os textos, só falam quando são interrogados”. Com intenção de revisitar trabalhos comparatistas (tratamento histórico da literatura comparada), Carvalhal se propõe a uma nova observação do trabalho de Augusto Meyer, para remontar momentos iniciais deste método travestido de disciplina, a literatura comparada, no contexto da América Latina. A autora se vale desse método para comparar o nascimento da disciplina no Brasil com o nascimento em outros lugares, como América do Norte e Europa, lugares nos quais o início foi mais técnico em comparação ao Brasil, e como demonstrado a partir de Antonio Candido teve um início mais intuitivo.

Pensar o lugar que o comparativismo literário deve ocupar na América Latina é uma inclinação estreitamente vinculada à natureza mesma das literaturas e das culturas que a constituem, pois a diversidade desses sistemas solicita por si só o exame comparativo como metodologia capaz de dar conta dos pontos de convergência existentes entre eles, resguardando a singularidade de cada região (CARVALHAL, 1986. p.10).

Assim Carvalhal inicia a reflexão sobre o lugar da literatura comparada no contexto da América Latina. Seu olhar é crítico às condições de produção em cada localidade. E seu instrumento metodológico é a comparação, como meio de resguardo às culturas envolvidas,

ou seja, a autora pretende utilizar o método comparativo para analisar o comportamento da literatura na América Latina e assim reconstruir politicamente o mapa desse local, em uma articulação crítica da história da literatura Latino-Americana.

No primeiro seminário Latino-Americano de Literatura Comparada – baseados no pensamento de Ángel Rama - o mapa do sul do Brasil teve seu campo ampliado ao estabelecer-se diálogo com o Uruguai e a região pampeana argentina. Essa tática para alcançar um novo mapa deu certo e garantiu que novos campos de discussão sobre vanguardas literárias, caráter mediador das traduções, e as questões gauchescas, ampliassem a visão dos críticos uruguaios. Isso culminou nas observações das diferenças e da unidade integradora Latino-Americanas. Voltando-se às produções de Meyer, Carvalhal inicia sua busca por “noções que se articulam na órbita de interesse de um contexto latino-americano.” Então, o texto fica subdividido em três partes: A ausência como sintoma; A paisagem como referência simbólica; e O vazio como início.

A primeira parte contém como conceito principal o “brilhante vazio”, extraído do texto *A chave e a máscara* de Augusto Meyer. Nesse texto, o autor rio-grandense analisa a obra de José de Alencar, a qual teria a boa ou a má interpretação correlata à chave paradoxal do “brilhante vazio”, nas palavras de Carvalhal, “uma desproporção entre a escassez da matéria e a opulência dos recursos do escritor que a trabalha“. Esse conceito é manejado pela autora com o intuito de relatar o processo de colonização em mais de um sentido (esse processo não se daria em sentido único), do colonizador impondo sua cultura e o colonizado buscando alcançar a cultura do colonizador, mas também o colonizador sofre o efeito de esquecimento da metrópole o que se reflete na produção cultural da colônia.

Nessa linha, nossa relação com a Europa está claramente desenhada e a questão da dependência há que ser pensada a partir desse *brilhante vazio*. Nesse caso, os dados que interessa perseguir já não são exclusivamente os do domínio literário mas os da história cultural. (CARVALHAL, 1986. p.13).

Assim, Carvalhal fecha a primeira subdivisão do texto, abrindo caminho para a compreensão dessa constituição histórica, para a paisagem que pretende delinear a partir dos conceitos de Augusto Meyer. A parte denominada “A paisagem como referência simbólica” traz três correlações conceituais para nortear o leitor, nessa parte do texto: o vazio; o estar ausente; e a consciência do vazio:

Ao vazio está ligada, então, a noção de isolamento, de banimento dos centros culturais consolidados.

O estar ausente relaciona-se assim com o espaço esvaziado, cujo despojamento é responsável, em definitivo, pelo exílio da fantasia. A consciência do vazio, de não ter onde apoiar-se e o que prolongar, instala o drama e o desafio: criar do nada. (CARVALHAL, 1986. p.13).

“Eis a paisagem inaugural: a do vazio [...] Um vazio mais simbólico do que real.[...] De onde vem essa imagem?” (CARVALHAL, 1986. p.13). Questionar a origem dessa imagem simbólica do vazio é o meio pelo qual Carvalhal pretende enveredar para deslindar a função que esse vazio deixado pelo colonizador poderia causar na produção cultural da América Latina. Acompanhando essa articulação, pode-se notar a origem dessa imagem em uma palavra muito significativa na região do sul do Brasil e na Argentina: a palavra pampa:

Se retroagirmos em sua obra crítica até *Prosa dos Pagos* (1941 - 1959), veremos que o estudo da palavra “pampa”, em “Pampa e Rodeio; poesia e prosa” o leva também a Alencar, que carrega de conteúdo emocional o vocábulo nas páginas iniciais do *Gaúcho*. Observa Meyer ali: *Uma alma pampa! Só Alencar seria capaz de transformar em epíteto, em pura expressão poética, a objetividade substantiva do vocábulo*. E conclui a seguir: *Foi a admirável paisagem desenhada como cendrio do Gaúcho que abraçou a palavra, enchendo-a de nova ressonância poética* (CARVALHAL, 1986. p.14).

José de Alencar teria brasileiro a palavra “pampa”, no entanto essa apropriação se dá de forma a manter o mesmo significado nos dois lugares, Argentina e Brasil reconhecem na palavra os significados de “espaço aberto, vazio a perder de vista, o descampado, o deserto.” Dessa forma, Tânia Franco Carvalhal finaliza a segunda partição de seu texto e abre mais ainda os caminhos, O vazio como início.

Outro ponto é o paralelismo entre os conceitos de Augusto Meyer e a crítica feita pela argentina Beatriz Sarlo, que apresentara o ensaio, *En el Origen de la Cultura Argentina. Europa y el Desierto. Búsqueda del Fundamento*, apresentado no Primeiro Seminário Latino-Americano de Literatura Comparada.

Embora assumindo outros rumos que a investigação de Meyer (e por isso mesmo levando-a adiante) Beatriz Sarlo percorre, como ele, os sentidos do *vazio*, na trilha aberta por Ezequiel Martínez Estrada. Em ambos, a noção de deserto é estabelecida necessariamente numa mesma relação com a Europa que, de início, pela conquista, despojou as regiões latino-americanas de suas culturas, esvaziando-as e, a seguir, as repovoou no sentido físico e cultural (CARVALHAL, 1986. p.14).

Ao comparar os críticos, Carvalhal dá sentido de unidade ao início da produção cultural dessas regiões do mapa latino-americano. O vazio seria o ponto de partida, a paisagem original, a terra devastada pelo esquecimento, esquecimento maior que o desse lugar antes da colonização. Ou seja, o esquecimento dos próprios atos que compõem a colonização se

perdem da memória cultural da América Latina. Assim o vazio seria constitutivo na composição artística deste continente partido.

Vazio, ausência e consciência do vazio à espreita em Uma certa porta

Nos contos de Bernardo Élis, a experiência humana narrada depende em grande medida da composição espacial. As relações de dicção social expostas pelo autor estão entranhadas no ermo, nas gerais, no descampado. No conto “Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá”, por exemplo, a história da família rica que pelo passar do tempo vai perdendo todas as suas posses, bem como, os integrantes da família vão morrendo, até restar uma idosa, seu filho e um neto, a mulher e o neto com problemas físicos acarretados por doenças oriundas da falta de saneamento. De família dona de milhares de cabeças de gado a vítimas da cheia do rio, que arrasta um casebre beira rio, destroçando o resto de vida humana daquele lugar tão distante que por eles ninguém ouve os gritos de socorro.

Esse espaço do vazio, da ausência e da consciência do vazio ocorre no conto “Uma certa porta”, mas, neste caso, menos trágico. A narrativa se desenvolve pela voz da personagem principal Nicolas. Em viagem a trabalho acaba preso num hotel do interior de Goiás aguardando a estiagem das chuvas para voltar à sua cidade Goiânia. O primeiro plano da narrativa é enredado pela dúvida da personagem narradora. A dúvida se Luci, a moça de vinte e poucos anos, casada, que dormia no quarto ao lado, queria ou não manter relações com ele, um homem casado também.

Por essa e por outras, a bela era agora quase prisioneira do marido que a deixara num quartinho de pensãozinha de interior. Para vigiá-la, para sujigá-la, para que suas carnes e seus suspiros não se repartissem, com ela vivia e dormia a mãe do marido, mulher magra e cheia de muitos olhos, óculos, binóculos e uma corneta acústica a fim de ampliar os ruídos e aguçar seus ouvidos não já bastante finos (ÉLIS, 1965. p. 97).

O motivo de a mulher ser cuidada pela sogra é que seu marido viajava pela região para negociar arroz enquanto Luci esperava sua volta. Mas as pessoas comentavam que a mulher tinha amantes para satisfazer a ausência do marido. A narrativa se desenvolve principalmente na comparação entre o acasalamento dos animais e a libido do narrador que deseja Luci. O homem há vinte e tantos dias longe de sua esposa sentia necessidade de se aliviar como os animais, mas se limitava pelas imposições sociais, o casamento, a lembrança de seu pai empunhando numa mão uma cruz e na outra um chicote e o medo de o marido de Luci descobrir.

Primeiro o vazio, coligado ao isolamento em relação aos centros culturais consolidados. A narrativa expressa o isolamento pela fala de Luci, ao catar laranjas com Nicolas revela seu descontentamento quanto ao local.

Pus-me a cutucar as frutas.

– E você viaja mesmo amanhã? – Indagou ela.

– Não quer ir também? – Perguntei enquanto balançava a cabeça afirmativamente à sua pergunta.

– Ah, quem me dera! Estou por aqui com este buraco (este buraco seria a cidade). E Luci passou o indicador à altura da testa para mostrar o enchimento.

– Cuidado, Luci, não diga assim que o pessoal da cidade é muito bairrista, olhe lá...

– Não. Gente boa, coitada! A dona da pensão nem sabe o que fazer para agradar... Mas não suporto a pasmeira, a monotonia. Você veja: nenhum cinema, nem missa! (ÉLIS, 1965. p. 103).

Pela reclamação de Luci, constata-se o vazio a que as pessoas daquele lugar se submetem. Não ter na cidade nem um cinema ou quem sabe uma missa, um local onde as pessoas se encontrem é uma manifestação de como a própria cultura daquela população é deixada de lado. A motivação de Nicolas para colher as laranjas é que naquele lugar não havia nada para se comprar que ele pudesse levar a seus filhos. É um lugar tão miserável que nem queijo ou algum doce era produzido ali. As condições de vida nesses lugares dependem de outras cidades e das produções rurais, uma cidade do ermo.

Vislumbrando o estar ausente a que Tânia Franco Carvalhal atribui o exílio da fantasia, a correspondência no conto se dá pela percepção do outro antecedido de um breve estar ausente.

Oh, o ar fresco da noite aberta para os campos! Rios, fontes, águas que correm no frescor dos vales, banhando as verdes franjas das samambaias. Gotas de chuva nas folhas, passada a tempestade! Levantei-me, fui à janela que abri. Nesse ponto notei que no quarto vizinho também os corpos se revolviam, as sombras dançavam. Não cochichavam! Não diziam palavras em segredo? Talvez estivessem acompanhando os meus movimentos, talvez estivessem participando de minha angústia. Porque então não enviar através da distância e da parede uma mensagem fraterna àqueles seres tão próximos, mas de tal maneira inacessíveis? (ÉLIS, 1965. p. 99.).

A relação inicial entre o homem e o meio é a do estar ausente. Prevaecem os espaços naturais, o descampado, o espaço sem fantasia o natural, a natureza. Os contos de Élis evocam esse espaço em diferentes ocasiões, no conto “A enxada” a natureza é descrita entre as partes de maior violência do conto. Em “Nhola dos anjos e a cheia do Corumbá” a natureza é a força motriz da violência. Em “Ontem como hoje como amanhã como depois” a natureza é o

motivo da violência praticada pelo homem é uma companheira do agressor. No caso de “Uma certa porta”, a natureza ocupa a função do antagonista, do sujeito provocador da desestabilização do narrador. E no início a narração das imagens do ermo funcionam como o estar ausente, estar sob efeito da natureza não humana, da natureza selvagem. Ao perceber a existência do outro no quarto ao lado, essa natureza se rebela contra Nicolas e a fantasia toma conta, o estar presente solidifica o sonho como se observa na última noite no hotel.

A última peça, a consciência do vazio, pode ser correlata a dependência da natureza, o corpo não é suficiente para atravessar os espaços ou os rios, há que se criar meios para isso, instrumentos de ampliação do poder humano contra a natureza, a bicicleta para cruzar os espaços a canoa para atravessar rios, etc.

E mais: essa seria a derradeira tarde naquele buraco, como dizia Luci. No outro dia bem cedo retornaria a Goiânia, que o córrego, diziam, já deixava passar. No outro dia, seria Goiânia, meus deveres, os filhos, a mulher, ah, a mulher, após umas férias conjugais de 20 e tantos dias! Por isso, é que tudo era belo: o arco-íris já agora empalidecendo, as mamangás nas boninas, o gado berrando em busca dos currais, aquele sabiá tão triste, lembrando jabuticabeiras em flor (ÉLIS, 1965. p. 101-102).

O narrador se compara ao sabiá triste sem os frutos da jabuticabeira. Suas necessidades fisiológicas estariam em ausência de seu fim, a fantasia se faz presente. Por fim, a consciência do vazio pode ser vislumbrada na incapacidade de suprir seus desejos naturais em razão da força da natureza, do córrego que impedia a passagem. A fantasia funciona como o apoio, é o criar do nada.

Conclusão

Pela forma como os enredos são dispostos a tessitura da análise fica muito mais frágil, pois o autor perpassa conceitos de tão variadas origens que a análise tem uma fragilidade premente, mas dentro da proposta inicial de buscar as possibilidades de leitura estéticas, históricas e sociais os dois contos espelham toda uma tomada de posição do autor em apresentar os sofrimentos humanos em ocorrência quase palpável ao leitor. A questão estética tem na elevação ao sublime por meio da arte seu principal foco, como se a cultura mais simples e mais humana possível, afastada dos locais de poder e decisão, podem elevar as mentes e corações dos abandonados à própria sorte. Historicamente as condições são muito semelhantes nos períodos observados na primeira análise, de forma que as condições humanas narradas por Bernardo Élis têm recorrência a muito tempo em medidas ora mais degradantes, como mostrado pelo testemunho de Dulce Pandolfi, ora menos como no caso narrado por

Agostinho. Socialmente as narrativas impelem a uma tomada de posição do leitor, que exposto aos sofrimentos expostos na narrativa se compadece ou do que sofre ou de quem causa o sofrimento, mas no caso do primeiro conto, missa de primeiro de ano, o leitor só tem um lado a ir, pois as causas do sofrimento se dão na condição do provável, do “talvez”, sem um opressor a quem punir ou reverenciar, diferentemente dos fatos narrados por Agostinho e por Dulce Pandolfi.

Quanto a análise do conto uma certa porta, as condições a que as pessoas são expostas diariamente na maior parte do Brasil está ligada aos contextos de produção rural quando da publicação do livro de contos de Bernardo Élis. Esses contextos de abandono, de vastidão devastadora estão impregnadas na cultura dessa população abandonada à própria sorte no ermo sertão das gerais do Brasil. Nas relações estéticas esse abandono é perceptível nos desencontros da personagem narradora consigo, a tal ponto que seus pensamentos se ligam aos processos básicos da animalidade, da falta de humanidade, os sonhos narrados se passam no mesmo espaço do estar acordado, como se a prisão fosse imposta ao corpo e à mente. Essa estética devastadora de impotência ante as necessidades corriqueiras da vida são o ponto forte do conto. Pois se liga aos outros com maior potência, pois nas condições históricas os locais de maior impotência do homem são os de natureza selvagem, onde as forças humanas são descartáveis ante a potência natural. E nas relações sociais, os espaços se tornam prisões para o corpo e para a mente, como observa a personagem Luci, não há cinema, nem missa aqui. Os sujeitos são atravessados pela impotência e pela solidão.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. O Fetichismo na música e a regressão da audição. In: *Textos escolhidos*: Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 165-191.

AGOSTINHO. *Confissões*. Tradução: Maria Luiza Jardim Amarante. São Paulo: Paulus, 21^o ed. 2009.

CANDIDO, Antonio. Literatura comparada. In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 211-215.

CARVALHAL, Tânia Franco. O lugar da literatura comparada na América Latina: preliminares de uma reflexão. In: *Boletim Bibliográfico*, São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura/Biblioteca Municipal de Cultura/Biblioteca Mário de Andrade, vol. 47, n^o1-4, 1986. p. 09 – 21.

ÉLIS, Bernardo. *Caminhos e descaminhos*. Goiânia: livraria Brasil Central Editora, 1965.

PANDOLFI, Dulce Chaves. *Depoimento de Dulce Pandolfi à Comissão da Verdade do Rio de Janeiro*. Disponível em: <https://hannaharendt.wordpress.com/page/13/?archives-list=1>
acesso em: 12-01-2018.

Artigo recebido em fevereiro de 2018.
Artigo aceito em abril de 2018.