

Houve
até uma
dissertação
sobre a
culpa
penal de
Capitu

contra estilo rico, opulento, polícromo, profuso, de cadência oratória. A crítica romeriana parece subjazer uma idéia equivocada de norma estilística que valoriza a riqueza vocabular enquanto acumulação quantitativa de efeitos. Tratei uma vez do assunto falando na "magreza" estética do estilo machadiano (estilo de lacunas e reiterações, de elipse e redundância, de baixa temperatura vocabular e alta temperatura informacional estética); na ocasião, tomei como termo de contraste o de Coelho Neto, onde a alta temperatura do palavreado, a prolixa erudição lexical em estado de dicionário, não logra obter a "qualidade diferencial" da temperatura estética que seu autor aspirava alcançar por esse dispositivo mecânico, de superfície, meramente quantitativo; outra coisa, muito diferente, é o fenômeno barroco, a ser analisado por outros parâmetros, de Vieira a Guimarães Rosa, como o fez Sarduy pelo ângulo de uma "ética do desperdício" e da "transgressão do útil", no caso hispano-americano (Lezama Lima em especial), ou ainda Antônio J. Saraiva em termos da oposição "discurso engenhoso" vs. "bom senso" cartesiano (Vieira).

3.

Da "magreza estética", do estilo de "gago" de Machado de Assis vem, numa certa linha rastreável de evolução, a escritura telegráfica de Oswald de Andrade, marcada pela metonímia cubista. Não por acaso, o padrão normativo contra o qual a prosa de invenção oswaldiana se insurge é o estilo "ornamental", parnasiano-acadêmico, cujo expoente óbvio era Coelho Neto, o "último heleno". (A marcação do percurso está feita pelo próprio Oswald, ao indigitar a consciência ingênua do "beletrismo" pré-*Miramar* de seus anos de formação, nos parágrafos iniciais do prefácio-ajuste-de-contas que abre – e ao mesmo tempo conclui, num movimento de retrospectão – o *Serafim*. "O mal foi ter eu medido o meu avanço sobre o cabresto metrificado e nacionalista de duas remotas alimárias – Bilac e Coelho Neto. O erro ter corrido na mesma pista inexistente.")

4.

Em Machado, o tartamudeio estilístico era uma forma voluntária de metalinguagem. Uma maneira dialógica (bakhtiniana) implícita de desdizer o dito no mesmo passo em que este se dizia. O "perpétuo tartamudear" da arte pobre machadiana é uma forma de dizer o outro e de dizer outra coisa abrindo lacu-



nas entre as reiterações do mesmo, do "igual", por onde se insinua o distanciamento irônico da diferença. Há quem se contente em buscar no *Dom Casmurro* um reconto de adultério ou de suspeitas de adultério, a girar em torno de Capitu/Capitu, a de "olhos de cigana dissimulada", a de "olhos de ressaca", a de "braços mal velados pelo cendal de Camões". Dessa leitura "verídica", procede a caracterização pontual da ambígua personagem feminina, a modo esquemático de "ficha de estudo", como "uma das maiores criações do romance brasileiro e, dos tipos de galeria machadiana, talvez o de maior realidade objetiva" (é o que se lê, por exemplo, no "Prefácio" à edição do livro a cargo da "Comissão Machado de Assis", INL/MEC, 1969). E houve quem levasse a indagação do referente tão a sério que se desse ao trabalho de produzir uma dissertação lítero-forense sobre a culpabili-

dade penal de Capitu (Aloysio de Carvalho Filho, *O Processo Penal de Capitu*, 1958). Quem se lembrar que *adulter* vem de "ad + alter", e pode significar também "alterado", "falsificado", "miscigenado", "enxertado" (formas de estranhamento do mesmo no outro), quem sabe concordará comigo que a personagem principal de *Dom Casmurro* (e, por sinal, a maior criação machadiana para a estética de nosso romance) não é Capitolina/Capitu, mas o capítulo: esse capítulo gaguejante, antecipador e antecipado, interrompido, suspenso, remorado, tão metonimicamente ressaltado pelo velho Machado em sua lógica da parte pelo todo, do efeito pela causa, como os olhos e os braços de Capitu. A técnica inusitada da "narração impessoal" ("máquina de narrar de aço inglês", na metáfora crítica reprobatória de Barbey d' Aurevilly, reportada por H. R. Jauss) valeu a Flaubert, na observação do mesmo Jauss, suspender o julgamento sobre a questão do adultério em *Mme. Bovary*, a ponto de torná-lo inimputável por sua obra no famoso processo que lhe foi movido, em nome da moral pública, por alegada obscenidade (*glorification de l'adultère*); permitiu-lhe, por outro lado, inovar no plano das expectativas éticas e comportamentais da sociedade francesa do tempo, com sua heróina submetida a impulsos desacordes, cujo discurso interior é apresentado livremente, segundo uma tática narrativa impessoalizada, destituída das marcas justificadoras seja do discurso direto, seja do indireto vinculado, cabendo ao leitor decidir se se trata "da expressão de uma verdade" ou "duma opinião característica da personagem" (sigo, ainda, a análise de Jauss). Um discurso sem diretividade, portanto, e sem vínculos de autoria, cuja instância aberta entra em dialogia potencial com o foro íntimo de cada leitor, sem ser passado em julgado, monologicamente, pelo crivo autoral avalizável pela moral vigente. Assim Machado, por seu turno, e usando de um dispositivo singular, a matéria pobre de seu capítulo esgarçado e lacunar, altera (adultera) o referente, ambigüizando o adultério, a ponto de fazê-lo indecível. A estrutura taliônica do modelo penal de mundo é tornada irrisória pela vertigem ilusionista que arruína a busca retificatória do vero e do certo nível do real sancionável. O capítulo gaguejado, a evasiva do tartamudeio ficcional, adultera os padrões rígidos do mundo linearizado pela moral dos códigos formais, introduzindo a outridade irreduzível enquanto comportamento não-legislado, lábil, a qual, como efeito desse desgarrar do referente no texto, é inaferrável e não pode ser indigitada

pelo dedo moralista. Função antecipadora, no plano dos modelos éticos do mundo, de um texto pobre.

5.

Em Oswald, o estilo telegráfico, com o sem-fio do seu tatibitate em mosaico elétrico e o fragmentário dos minicapítulos dispersos como peças de um caleidoscópio antológico de si mesmo, responde a um propósito também metalingüístico, desta vez decididamente paródico. Como na poesia "pau-brasil", aquela poesia "pobre", reduzida ao estado elementar da "folha de parreira" (João Ribeiro) no mundo suntuário dos paramentos decorativos tardo-parnasianos. Aqui se põe em xeque, desde logo, o vício retórico nacional ("o mal da eloquência balofa e roçagante", Paulo Prado). O pobre contra o rico. O menos contra o mais. A emblemática do poder na heráldica do discurso acadêmico é minada pelo contracanto corrosivo do texto paródico. "Minha sogra ficou avó" (*Miramar*, 75 – "Natal"). Um anticapítulo unifrásico que compendia, por abreviatura crítica, toda uma narratologia de idealização familiar burguesa (derivada, segundo Bakhtin, do velho *cronotopo* idílico-pastoral). Fórmula de *happy-end*, aqui desnudada, deslocada de sua posição terminal no entrecho e atravessada de ridículo, este capítulo-frase oswaldiano pontua as vicissitudes das relações naturais perturbadas pelas derapagens extraconjugais e pelas oscilações de pecúnia (lembre-se, contra o vó rasante desse capítulo epigramático, o final esponsalício de *Senhora*, paradigma do romance alencariano de matrimônio & finanças: "As cortinas cerraram-se, e as auras da noite, acariciando o seio das flores, cantavam o hino misterioso do santo amor conjugal").

O estilo telegráfico de Oswald com o sem-fio do seu tatibitate tem propósito paródico

6.

A "metáfora lancinante", metáfora de choque, colorindo berrantemente o telegráfico estilo miramarino, pode fazer esquecer, pelo contragolpe sinestésico da visualidade imprevista, que a estrutura de base dessa prosa passa pelo "procedimento menos" da "arte pobre", pela escassez, voluntariamente "descobrida", da linhagem machadiana. Quando, em Graciliano Ramos, mais de uma década depois, em *Vidas Secas* (1938), o gaguejamento machadiano, traduzido em taquigrafia de combate por Oswald, retomar literalmente a sua degradação fisiológica de afasia, de afonia, na mudez deslin-

O estilo
pobre em
Graciliano é
o estilo de
um mundo
em tempo
de pobreza

guada de Fabiano e sua família de retirantes, pouca gente se dará conta de que a oposição modernismo/paulista-"cosmopolita" vs. regionalismo dos "búfalos do Nordeste" recobre uma solidariedade escritural mais profunda. Aqui, em Graciliano, o pobre do estilo "menos" é dobrado pela pobreza da matéria no nível do referente. O isomorfismo do estilo magro e das vidas secas produz um "romance desmontável" (Rubem Braga cit. por Antonio Candido), avaliado negativamente por Álvaro Lins em termos de "falta de unidade formal" ("... a novela, tendo sido construída em quadros, os seus capítulos, assim independentes, não se articulam formalmente com bastante firmeza e segurança. Cada um deles é uma peça autônoma, vivendo por si mesma, com um valor literário tão indiscutível, aliás, que se poderia escolher qualquer um, conforme o gosto pessoal, para as antologias"). Confronte-se com esta apreciação, que vê na descontinuidade um defeito de construção, a de Prudente de Moraes Neto e Sérgio Buarque de Holanda sobre o *Miramar*: "Uma das características mais notáveis desse 'romance' do Sr. Oswald de Andrade deriva possivelmente de certa feição de antologia que ele lhe imprimiu (...) Isso não importa em dizer que o livro não tem uni-

dade, não tem ação e não é construído. É a própria figura de J. Miramar que lhe dá unidade, ligando entre si todos os episódios. Oswald fornece as peças soltas. Só podem se combinar de certa maneira. É só juntar e pronto". Em dois novos lances, sob signos diversos de intervenção, novas aventuras do capítulo capitolino, dissimulado e tartamudeante, de Machado, o "homem subterrâneo" (como disse Augusto Meyer), o nosso "gago" desapaixonado...

7.

Em Graciliano o "estilo pobre" é o estilo de um mundo em tempo físico de pobreza. A linguagem. "o mais perigoso dos bens", do verso hoelderliniano, é anelada como forma de resgate e posta sob suspeita como forma de opressão. Assim como o inverno pode ser uma pausa de melhoria, irrigando a inclemência solar da seca (que nem por isso é conjurada e ameaça, inflexível, vulturina, com seu ciclo fatalizado, de retorno) – pausa ilusória, portanto –, também no puro jogo fônico da palavra *inferno* ("Não acreditava que um nome tão bonito servisse para designar coisa ruim") um infante afásico ("poetar, o mais inocente dos afazeres" – Hoelderlin ainda) pode entrever o céu, até que "corotes, puxões de orelhas e pancadas com bainha de faca" o devolvam ao mundo magro das "vidas secas" (mundo onde as "palavras esquisitas" são como estrelas desterradas) e ao seu duro princípio de realidade. O *logos* oprime: é a falta do poder do "soldado amarelo" contra a revolta desarticulada, afônica, de Fabiano: rugido gutural de bicho. Dominar o *logos* é aceder à condição de humanidade. Mas o *logos* despista. O *logos* é minado pelo ideológico. O texto pobre denuncia a retórica da falação, da mais-valia bem-falante (de novo o vício oratório nacional, agora aparado com rudez direta, quase de desforço físico): "Fiz o livrinho, sem paisagens, sem diálogos. E sem amor. Nisso pelo menos ele deve ter alguma originalidade. Ausência de tabaréus bem falantes, queimadas, cheias, poentes vermelhos, namoros de caboclos. A minha gente, quase muda, vive numa casa velha da fazenda; as personagens adultas, preocupadas com o estômago, não têm tempo de abraçar-se (...) A narrativa foi composta sem ordem..." (G. Ramos, depoimento a José Condé, 1944). O realismo, como efeito semiológico, parece aqui ser incindível do "procedimento menos": este, por outro lado, isomorficamente, ou o texto dele resultante, parece engendrar a figura de duplicação do real pauperizado. Não meta-



Rua Augusta, 311. SP São Paulo
☎ 256.5245

linguagem, mas realismo semiológico que aspira à condição de fotografia radical: texto "encourado" na "secura da fatalidade geográfica" (expressões de A. Candido). Do capítulo "desconstrutor", ambíguizante até à vertigem das relações interpessoais, em Machado, passamos à "construção por fragmentos, quadros quase destacados, onde os fatos se arranjam sem se integrarem uns com os outros perfeitamente, sugerindo um mundo que não se compreende, e se capta apenas por manifestações isoladas (...) Ao reuni-los, o autor não quis amaciar a sua articulação, mostrando que a concepção geral obedecia de fato àquela visão tateante" (A. Candido). "Visão tateante". Outro nome para o "perpétuo tartamudeio", herança mais sentida da "arte pobre" inaugurada por Machado a contra corrente do filão ornamental das letras de opulência. (Três anos antes de Graciliano, outro machadiano, Dyonélio, enfiado pela experiência de choque do Modernismo, já produzira uma "novela miúda", *Os Ratos*, 1935. "Mundo miudinho deste romance, miudinho como ruídos de ratos", resumiu Cyro Martins, num símile exato. Vidas ressecadas na jornada incolor do subemprego urbano. Prosa pobre, puída, em caminho tautológico – cruzado, recruzado, obsessivo – de rato).

8.

Da "poesia pau-brasil de Oswald (cujo monogramático refrão de guerra seria o poema "amor/humor") ao "poema-orelha" de Drummond, que epitomiza essa dialética numa síntese expressiva: "E a poesia mais rica é um sinal de menos" (1959), pode-se fazer, por outro ângulo de enfoque, todo um traçado da "arte pobre" (*arte povera* se dizia, não faz muito, em pintura) na poesia brasileira, entendida agora como poética da linguagem reduzida (ver o meu "Drummond, mestre de coisas", de 1962, em *Metalinguagem*). Sem esquecer a contribuição fundamental de João Cabral, da poesia que se faz flor, "conhecendo que é fezes", e que, afinal, querendo-se a contrafluxo de si mesma, num limite de torção, ambiciona ser prosa (*O Rio*, depois dos símiles voluntariamente "pauperizados", rudimentares, de *O Cão sem Plumas*). De Augusto de Campos que já nos anos 50, quando pensou o seu primeiro conjunto de "poemas concretos", pensou-se estruturalmente enquanto "poesia menos" (a sequência *Poetamenos*, escrita em 1935, publicada em 1955). Despoetizara poesia, àquelas alturas do triunfalismo neoparnasianismo da Geração de 45, era reduzida ao seu "mínimo múltiplo comum": res-

posta sincrônica da série literária à série pictórica (Maliévitch, Mondrian) e à musical (Webern). Da economia restrita da "poesia pura" viu-se, a seguir, num determinado lance da prática poética da poesia concreta, que se podia passar à economia generalizada da "poesia para". Como experiência dialética de extremos. (Entre a poesia "a plenos pulmões" de Maiakovski, que engendra o *agit-prop* de massa, construtivista, e a poesia como "cenografia espiritual exata" de Mallarmé, teatro hermético de câmera, "cruel" antes de Artaud, nas fronteiras do silêncio, não será bizarria surpreender o faiscar limítrofe de certas "afinidades eletivas"; leia-se Blanchot em *Le Livre à Venir* e Walter Benjamin sobre o "Coup de Dés" em *Einbahnstrasse*). LIXO/LUXO de Augusto é um exemplo frisante dessa dialética de extremidades, que encena na arte mínima de seu "procedimento menos" (a expressão pode ser aproximada do "procedimento negativo" da poética estrutural de Iuri Lotman, 1964, mas eu a derivei aqui da idéia augustiana de "poeta-menos", 1953) o jogo de suas tensões e mediações, como uma tatuagem intersemitótica. O oxímoro paronomástico "lixo/luxo" se redobra visualmente numa tipografia desejadamente *kitsch*, enquanto as páginas desdobráveis vão compondo, numa escansão paródica, a luxúria do LIXO de encontro à lixívia do LIXO. A redução ao absurdo na cinescopia transsemitótica do verbal e do não-verbal configura um modelo reduzido do mundo às avessas. Gadamer observou que o *verkehrte Welt* (mundo reverso e perverso) de Hegel tem, na prática literária da sátira, uma iluminadora figura de equivalência. (Cito: "O que se encontra no mundo de cabeça-para-baixo não é simplesmente o contrário, a mera oposição abstrata do mundo existente. Antes, esta reversão na qual cada elemento é o oposto de si próprio torna visível, como no espelho deformante de um pavilhão de diversões, a perversão encoberta de todas as coisas, tais como as conhecemos"). No extremismo dessa per-versão semântica, que se aguça no intercurso do "troca-troca" fônico e do *trompe-l'oeil* tipógrafo, percorrendo, soletradamente, cada parte e o todo, a "arte pobre" da poesia com sinal de menos inscreve o seu programa de subversão retórica com a ostensibilidade de um pictograma épico. Epicômico. Aqui o "procedimento menos", assumindo a metalinguagem de si mesmo (enquanto figura problemática do poema *in fieri*) e avocando, letra a letra, numa "literariedade" radical (literal) a tematização do referente para o seu campo de tensão polêmica, fecha o seu circuito, e se totaliza, monadologicamente.

A luxúria do LUXO de encontro à lixívia do LIXO