

UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
MESTRADO EM LETRAS – LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA
ROSÂNGELA MARIA GONÇALVES OLIVEIRA

VIA VIAGEM – PRÁXIS, POLIFONIA E APRENDIZADO

GOIÂNIA,
2008

ROSÂNGELA MARIA GONÇALVES OLIVEIRA

VIA VIAGEM – PRÁXIS, POLIFONIA E APRENDIZADO

Trabalho apresentado pela mestrande Rosângela Maria Gonçalves Oliveira para obtenção do título de Mestre em Letras do Mestrado em Letras da UCG – Literatura e Crítica Literária.

Orientadora: Dra. Albertina Vicentini

GOIÂNIA,
2008

ROSÂNGELA MARIA GONÇALVES OLIVEIRA

VIA VIAGEM – PRÁXIS, POLIFONIA E APRENDIZADO

GOIÂNIA – GO, 19/12/2008

Profa. Orientadora Dra. Albertina Vicentini _____ UCG _____

Prof. Convidado Dr. Heleno Godoy _____ UFG _____

Profa. Convidada Dra. Maria Luiza Laboissière _____ UCG _____

DEDICATÓRIA

Ao amor da minha vida, parte integrante do meu processo de aprendizagem.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo imensurável dom da vida.

Aos professores do Mestrado, principalmente à professora Albertina, orientadora paciente e carinhosa. Muito obrigada!

De tal modo me converti na ficção de mim mesmo que qualquer sentimento natural, que eu tenho, desde logo, desde que nasce, se me transforma num sentimento da imaginação, a memória em sonho, o sonho em esquecer-me dele, o conhecer-me em não pensar em mim.

Fernando Pessoa

RESUMO

O romance *Via Viagem*, de Carlos Fernando Magalhães, assume uma nova forma de compor, surgida quando a forma tradicional parecia em crise, renovando algumas formas anteriores, como o processo de narração, o espaço e o tempo narrativos, entre outros. É recoberto de influências, entre elas o cinema, o *nouveau roman* francês, os estudos teóricos e semióticos dos anos 70, o existencialismo sartreano. No entanto, uma de suas principais influências parece ter sido a Literatura Práxis, instaurada por Mário Chamie em 1962. O objetivo geral de nosso trabalho é confirmar essa influência práxis exercida no livro, o que será feito através da leitura de M. Chamie, acrescentada das leituras de Moema Silva Olival e Heloísa Campos Borges sobre a intertextualidade e polifonia do texto. Nossa contribuição está na leitura de *Via Viagem* como romance de aprendizado, se servindo das leituras anteriores relatadas no trabalho.

Palavras-Chave: Práxis, Polifonia, Cronotopo, Romance de Aprendizagem.

ABSTRACT:

The romance *Travel Road*, from Carlos Fernando Magalhães, accept a new way to compose, appear when the traditional using like a crisis, renewing some kind previous, like the process of telling, the space and time of description, and others. Have many influences, like cinema, the *nouveau roman* from France, the theoretical studies and semiotics in 70's years, the existentialism from Jean-Paul Sartre. In the meantime, one of principals influences to seem the Praxis's Literature, creating by Mário Chamie, in 1962. The general objective from our work is confirm this praxis influence at book, who will be make through of M. Chamie's read, more Moema Silva Olival and Heloísa Campos Borges about the intertextuality and polyphony from text. We contribution on the reading from *Travel Road*, like romance from learning, more the reads comments before at text.

Key Words: Praxis, Polyphony, Cronotopo, Learning.

RÉSUMÉ

Le Roman *Via Viagem*, de Carlos Fernando Magalhães, assume une nouvelle forme de composition qui surgit quand la forme traditionnelle semblait en crise, elle renouvelle quelques formes antérieures, comme le procédé de narration, l'espace et le temps narratifs, entre autres. Elle reçoit des influences du cinéma, du nouveau roman français, les études théoriques et sémiotiques des années 70, de l'existentialisme de Sartre. Cependant, l'une des principales influences semble être de la Littérature Praxis, instaurée par Mário Chamie en 1962. L'objectif général de notre travail est confirmer cet influence de la Praxis exercée dans le livre, ce qui sera fait à travers la lecture de Mário Chamie à laquelle nous ajoutons les lectures de Moema Silva Olival et Heloísa Campos Borges sur l'intertextualité et la polyphonie du texte. Notre contribution est la lecture de *Via Viagem* en tant que roman d'apprentissage. Pour cela, nous nous servons des lectures antérieurs que nous présentons dans notre travail.

Mots-clé : Praxis ; Polyphonie, Chronotopo ; Roman d'Apprentissage.

SUMÁRIO

RESUMO.....	06
ABSTRACT.....	07
RÉSUMÉ.....	08
INTRODUÇÃO.....	10
I CAPÍTULO.....	16
DISCUSSÕES NECESSÁRIAS.....	16
1.1. Sobre Carlos Fernando Filgueiras Magalhães.....	16
1.2. O contexto político e literário nos anos 60/70.....	18
1.3. O contexto literário na avaliação de Mário Chamie.....	21
1.4. O Projeto Práxis.....	28
II CAPÍTULO.....	35
TRÊS LEITURAS DE VIA VIAGEM.....	35
2.1. O discurso narrativo de <i>Via Viagem</i>, segundo Mário Chamie.....	35
2.1.1 - Plano de andamento da leitura.....	37
2.1.2 - Plano do sujeito da narrativa.....	43
2.1.3 - Plano da articulação narrativa.....	45
2.2. Duas outras leituras de <i>Via Viagem</i>.....	47
2.2.1 - A leitura de Moema de Castro e Silva Olival.....	47
2.2.2 - A leitura de Heloísa Campos Borges.....	51
III CAPÍTULO.....	61
ROMANCE DE APRENDIZAGEM EM VIA VIAGEM DE CARLOS FERNANDO DE MAGALHÃES	61
3.1. O romance de aprendizagem	61
3.2. <i>Via Viagem</i> como romance de aprendizagem.....	67
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	86
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA.....	89

INTRODUÇÃO

A literatura expressa e dá corpo não só aos dados visíveis do mundo, mas às idéias que nele circulam. Como referência histórica dos anos 60 no Brasil, a ditadura militar foi marcada pela violência e pela censura e a maneira como interferiu na literatura e nas artes é uma questão a ser esclarecida.

A ditadura militar instalada no Brasil com o golpe de 1964 vem à mente como ponto de referência histórico, já que a literatura não ficou indiferente os seus efeitos. Como e de que maneira o momento repercutiu nas obras artísticas é sempre uma questão difícil, mas qualquer que seja a relação entre a literatura e o contexto de sua produção, relação que sempre existe de algum modo, pode-se dizer que a realidade política do período deixou marcas em grande parte da produção literária pós-64. (CANDIDO, 1979, p.25)

A presença da literatura no início foi discreta; as principais manifestações artísticas que, de modo geral, apresentavam intenção política também se mostravam em outras artes, como o teatro, a música e o cinema. Essas manifestações culturais eram motivadas pelo acirramento da consciência política e pela inquietação que mobilizou artistas e público para uma reflexão sobre temas sociais. Segundo Renato Franco, seria decorrência, por um lado, da maior capacidade dessas artes de estabelecer vínculos com o populismo, e, por outro lado, do próprio desenvolvimento da indústria cultural, que favorecia a divulgação de obras mais diretamente ligadas a ela, como a canção. (OTUSUKA, 2001, p.84)

A crítica reconhece, assim, que a produção mais significativa foi representada pela literatura política de oposição ao regime ditatorial.

Nos anos 70, a fertilidade literária foi perdendo a timidez, a prosa passou a predominar com o anseio de mostrar os fatos censurados nos anos duros de uma outra maneira. É de se notar que, nesse período, a crítica apontava a necessidade de inovação surgida numa época em que, na verdade, as conquistas do Modernismo começavam a diluir,

deixando de satisfazer as necessidades de expressão. E as novas formas ainda não tinham emergido.

A literatura, então, vem na contramão da convenção realista, já com os dias contados. O processo de montagem explorado (registros por meio de recursos, como a fragmentação), retirado do cinema, refletia o desencanto da geração¹ (dessa década. Essa mudança na percepção ainda recaía nas transformações econômicas e sociais dos grandes centros urbanos. É nesse compasso que a proposta de Mário Chamie, denominada *Instauração Práxis*, apresenta uma nova proposta teórica.

Mário Chamie, já no ano de 1959, publicara o *Pré-Manifesto da Teoria Práxis* (CHAMIE, 1974, p.19), com considerações sobre a composição do poema. Afirmava que o poema se objetivava, existindo fora e para os homens. O poeta deveria delimitar e problematizar a sua área semântica, associar partes, manuseá-las, conceber o poema como forma e conhecimento.

A proposta *Práxis* motivava reflexões sobre o fazer poético. Em busca do domínio teórico sobre esse fazer, criou padrões até então inéditos, com práticas conscientes, passando a analisar as ações de uma sociedade em trânsito, a fusão entre obra-mundo-leitor, este como construtor e também avaliador de uma mesma realidade.

O *Manifesto do Poema Práxis* foi lançado no posfácio do livro *Lavra Lavra*, em 1962. Mário Chamie pretendia não apenas lançar uma nova modalidade de poesia, mas ensejava libertar esta dos modelos importados e das traduções que alimentavam, segundo ele, a ideologia burguesa. (CHAMIE, 1994, p. 49)

No *Manifesto Didático*, esclarece o que é poema práxis: “é o que organiza uma realidade situada mediante três condições: o ato de compor, a área de levantamento da composição e o ato de consumir”. (CHAMIE, 1994, p.22)

Os elementos que percorrem o ato de compor partem de um levantamento semântico de problemas de uma área e passam a constituir um espaço interno de significado. As palavras e sua seleção buscam posições e valores num campo de defesa. No campo de defesa da palavra, que é o próprio poema, esta pode exercer sua autonomia, sendo um significante de si mesma, mas também construindo significados possíveis por meio de relações com outras palavras. Nesse sentido, Chamie esclarece que toda palavra é unívoca. Porém, ao contato com outra, torna-se multívoca. (CHAMIE, 1994, p.22). As unidades de

¹Este pré-manifesto foi publicado originalmente no suplemento “O Metropolitano”, do *Diário de Notícias*, edição de março de 1959, Rio de Janeiro. (Chamie, 1974, p.19)

composição entendem-se de acordo com forças centrífugas e centrípetas que agem no interior do poema, formando a visualidade do campo de defesa.

O terceiro elemento do ato de compor é o que Chamie denominaria suporte interno de significados. Nele as palavras aparecem em vários blocos de um campo de defesa, campo semântico do qual constituem-se vetores que irradiam sentidos a outros signos da composição, numa ação contínua e continuada, formando o suporte interno de significados. (CHAMIE, 1994, p.24)

Segundo o *Projeto Práxis* (1968, p. 58), revista editada por autores goianos em 1968, o ato de compor existe em função de três estágios: inter-subjetividade, inter-objetividade e integração sujeito/objeto. Importante salientar a importância de uma compreensão totalizadora de uma consciência. Nesse sentido, Chamie esclarece:

Não posso descrever aqui a verdadeira dialética do subjetivo e do objetivo. Seria preciso demonstrar a necessidade conjunta da interiorização do exterior e da exteriorização do interior. A Práxis, com efeito, é uma passagem do objetivo para o objetivo pela interiorização. O projeto como superação subjetiva da objetividade para a objetividade, colocado entre as condições objetivas do meio e a estruturas objetivas do campo de possíveis representa em si mesmo a unidade móvel da subjetividade e da objetividade, determinações estas cardiais da atividade. O subjetivo aparece então como um momento necessário do processo objetivo (Apud CHAMIE, 1974, p.30)

Segundo o manifesto da corrente, a Práxis não seria uma hipótese, mas um dado-feito, produto objetivo de uma intervenção subjetiva sobre determinada realidade. A nomenclatura práxis viria daí, nessa acepção sartreana do termo.

Em Goiás, o GEN – Grupo de Escritores Novos – foi o grupo que, de 1963 até 1969, através de alguns de seus integrantes, acolheu a Literatura Práxis com tom polêmico, debates e reflexões em torno de uma renovação literária pelo menos regional. Foi um grupo sem dúvida marcante nos estudos literários não só do Estado como em nível nacional. Destacaram-se neste grupo: Ciro Palmerston, Luís Fernando Valadares, Geraldo Coelho, Marieta Telles e, especialmente, autores que acabaram se consagrando como referência nos gêneros que cultivavam e que alguns deles ainda cultivam atualmente: Maria Helena Chein, Heleno Godoy, Yêda Schmaltz e Miguel Jorge.

Importante salientar que Carlos Fernando Magalhães não fez parte do grupo, embora tenha escrito sobre a Práxis no primeiro e único número da revista *Projeto Práxis*, de 1968, editada pelo grupo que, dentro do GEN, discutia a Literatura Práxis, a saber: Carlos Rodrigues Brandão, Heleno Godoy, Luis Araújo e Reinaldo Barbalho.

Suas discussões evidenciavam-se especialmente em torno do ato de compor práxis, para o qual não são efetuadas questões temáticas, porque estas geram sentidos estáticos e passivos, mas problemas como perspectiva dinâmica questionadora de dados ou valores. Sintetizando: “Tema: justificativa do lazer; e problema é a construção do fazer”. (*Projeto práxis*, 1968, p.59)

Um traço marcante que une poetas e críticos goianos ainda hoje é o fazer literário, a preocupação experimental da linguagem, a necessidade do resgate do humano. Desde o grupo GEN, aprofundaram-se as condições de conscientização do papel do escritor em tempos modernos.

A produção de Carlos Fernando Filgueiras Magalhães é extensa, variada e versátil: romance, conto, poesia, novela, teatro, crítica literária, crítica textual-lingüística. Neste trabalho, nos limitaremos ao gênero romance, como projeto inquiridor de seu novo fazer literário. O livro escolhido foi *Via viagem - cadernos de Antonio*, publicado em 1970, com reedição em 2000 pela UFG (Col. Belamor, 4)

O livro de Carlos Fernando Magalhães é moderno e difícil, e carrega em si inúmeras influências. Para citar algumas: o cinema, o *nouveau roman* francês, os estudos teóricos e semióticos dos anos 70, o existencialismo sartreano procurando redescobrir o homem e o mundo circundante.

A modernidade de sua narrativa fragmentada e elíptica dificulta a linearidade de compreensão geral de seus conteúdos – traço da perseguida polissemia do texto, que faz dele um texto *escrevível* (que solicita ao leitor o preenchimento de indeterminações de sentidos) e não *lisível*, conforme a compreensão que destes termos tem Roland Barthes:

(...) o que está em jogo no trabalho da literatura é fazer do leitor não mais um consumidor, mas um produtor do texto. (p.38) (...) O texto *escrevível* é a mão escrevendo, antes que o jogo infinito do mundo (o mundo como jogo) seja cruzado, cortado, interrompido, plastificado por algum sistema singular (ideologia, gênero crítica), que venha impedir, na pluralidade dos acessos, a abertura das redes, o infinito das linguagens. (...) E os textos legíveis? São produtos e não produções que constituem a enorme massa de nossa literatura (BARTHES, 1992, p.39)

Embora *escrevível*, e sem propor aqui a metodologia barthesiana de leitura – a micro-leitura estrelada, em que “não há construção no texto e tudo significa sem cessar e várias vezes, mas sem delegação a um grande conjunto final (uma análise progressiva)” (Idem, p.45) -, o presente trabalho pretende apresentar algumas leituras do livro de Carlos Fernando Magalhães como processo de envolvimento com suas indeterminações, leituras que

são interferências no texto para mostrar, um pouco, “de que plural ele é feito’ (Idem, p.39), sabendo sempre que, por ser um texto escrevível, os “sistemas de sentido podem apoderar-se [dele] (...) embora sua medida seja o infinito da linguagem” (Idem, p.40).

Assim, assumindo o escrevível e frente ao lisível de outros textos, mas não assumindo a perspectiva barthesiana de procedimento de leitura, nosso trabalho apresentará quatro leituras, entre essas a nossa, como desenvolvimento de análise.

Via viagem é sempre citado como um romance representante da Literatura Práxis, especialmente por Mário Chamie, que, desde a sua primeira edição, dedicou a ele um estudo fundamental (estudo reproduzido na edição de 2002, da UFG), intitulado “A narrativa práxis de Heleno Godoy e Carlos Fernando Magalhães”.

O estudo de Mário Chamie é tão fundamental ao texto de Carlos Fernando Magalhães que dificilmente outro pode ser feito sem passar pelos seus argumentos.

Mas outros estudos também foram realizados a contento e leram o livro sob outras perspectivas que não as da simetria práxis. São eles, especialmente: o de Moema de Castro Silva Olival (“*Via Viagem*: um projeto inquiridor”, 1999. p. 255-263 da edição de 2002 do livro *Via Viagem*), e principalmente o de Heloísa Campos Borges, artigo publicado no jornal *Opção*, Caderno “Opção Cultural”, Ano II, n.71, Goiânia, 21-27, jan. 1996, com o título “*Via Viagem*- a escritura polifônica” e republicado na edição de *Via viagem* de 2002 sob o título “Via 1970 1995 Viagem” (p. 130). Essas três leituras da obra de Carlos Fernando Magalhães serão relatadas neste trabalho, inclusive de modo confirmatório, ou seja, aceitando as suas argumentações como válidas e fundamentais. São leituras argutas, que revelam uma compreensão distinta do livro e que não se contrapõem, ao contrário, se completam e são o ponto de partida (e, recursivamente, de chegada) de nossa leitura.

A quarta leitura será a nossa e seu argumento é apresentar *Via Viagem* como um romance de aprendizado ou *Bildungsroman*, uma leitura de gênero que se une às outras três na medida em que as confirma para se propor enquanto tal.

Conforme já dissemos, o romance de Carlos Fernando Magalhães é recoberto de influências, entre elas o cinema, o *nouveau roman* francês, os estudos teóricos e semióticos dos anos 70, o existencialismo sartreano. No entanto, essa não será a ótica que permeará o nosso trabalho. O objetivo geral de nosso trabalho é confirmar tanto a influência práxis exercida no livro, o que será feito através da leitura de M. Chamie, quanto a maneira como o romance assume uma nova forma de compor, surgida quando a forma tradicional parecia em crise, e que se manifesta na turbulência de oposições com que o projeto práxis se instalou, dele se servindo, mas também alcançando além dele, renovando algumas formas anteriores,

como o romance de aprendizado, o espaço e tempo narrativos, e outros. Por isso, os pontos principais dessas três leituras críticas nomeadas serão apresentados e retomados durante o nosso trabalho, que se compõe de três capítulos e algumas considerações finais, que não se pretendem conclusivas.

O primeiro capítulo é mais informativo e relata sobre a crise do romance nos anos 60 a partir das leituras de Antonio Candido, David Arrigucci Jr. e Mário Chamie, considerando os seus argumentos em discussão com o Modernismo de 22. O segundo apresenta, para entendimento do texto, a leitura de Mário Chamie sob a ótica práxis, que apresenta o livro de Carlos de Fernando Magalhães de forma isomórfica, recuperando o seu sintagma narrativo e o sujeito, ou sujeitos, de sua enunciação; apresenta também as leituras de Moema de Castro e Silva Olival e Heloísa Helena Campos Borges, na perspectiva da intertextualidade e polifonia do texto, da sua escritura representativa da des-ordem das idéias de seu tempo. O terceiro capítulo apresenta a nossa leitura de *Via viagem* como romance de aprendizado, em que o protagonista busca romper com determinada fase de sua vida através da busca da maturidade e do autoconhecimento.

CAPÍTULO I

DISCUSSÕES NECESSÁRIAS

1.1. Sobre Carlos Fernando Filgueiras Magalhães

Carlos Fernando Filgueiras Magalhães nasceu em 17 de outubro de 1940, à Rua Marechal Deodoro Paratinga, Rio São Francisco, Bahia.

Formou-se em Medicina pela Universidade Federal de Goiás, especializando-se em cirurgia e dedicando-se vinte e quatro anos à terapia intensiva, área em que se aposentou.

Aos dezesseis anos, publicava os seus primeiros poemas em jornais de Belo Horizonte. Foi um dos introdutores da Instauração Práxis em Goiás. É poeta, ficcionista, dramaturgo, desenhista, ator e cineasta. Ainda, crítico de literatura, teatro, artes plásticas e cinema.

Dedicou-se também à pesquisa histórica e à história das artes, tendo produzido cinco volumes inéditos sobre as artes regionais nos séculos XVIII, XIX e XX. Participou de várias antologias de poesia e ficção, e tem também trabalhos publicados em jornais e revistas. Está presente em todas as manifestações de vanguarda ocorridas no diversos gêneros que cultivava. Possui inúmeros trabalhos inéditos nas suas diversas áreas de atuação.

Militou na política nacional, pertencendo ao partido de esquerda Ação Popular (AP), do qual foi membro fundador, no combate à Ditadura Militar, e pela instalação de uma sociedade mais justa e solidária, sendo perseguido, preso, enquadrado na Lei de Segurança

Nacional, através do AI-5, processado e absolvido por unanimidade pelos tribunais que o julgou, nos processos em que foi indiciado.

Quando estudante universitário, foi vice-presidente do Diretório Central dos Estudantes de Goiás (UEEG) (1966-1967).

E ainda fez história como um dos introdutores da Instauração Práxis em Goiás. É membro do Conselho Estadual de Cultura de Goiás e do Instituto Histórico e Geografia de Goiás. Foi coordenador cultural da Universidade Federal de Goiás, cargo que ocupou durante três reitorados consecutivos: 1985-1997.

Obras publicadas:

Matéria-prima (poesia), 1968;

Via viagem (romance), 1970;

Daniel (contos), 1976;

O jogo dos reis (teatro), 1978;

Lampião (texto de ópera popular), 1984;

Eros (poesia), 1986;

História da Irmandade do Santíssimo Sacramento, da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário, do arraial de Meia Ponte, da Capitania de Goiás, entre os anos 1757 e 1774, segundo seu Livro de termos de mesa (ensaio), 1992;

Quarks (poesia), 1994;

X (poesia), 1996;

Via viagem, 2002 (2.ed);

O jogo dos reis (teatro), 1978;

Lampião (teatro), 2002;

Perau (poesia), 2003;

O Cometa, comédia em 1 ato, de Joaquim Sebastião de Bastos. (Edição crítica). (2006).

O livro *Via viagem* foi incluído na lista dos 20 melhores da Literatura Goiana no século XX, ocupando o 5º lugar. A promoção foi do jornal *O Popular* no ano 1999. Carlos Fernando MagalhãesMesmo fez uma palestra no auditório da Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira [FUNPEL], Goiânia, 1997 que intitulava “Instauração Práxis”. (MAGALHÃES, 2006)

1.2. O contexto político e literário nos anos 60/70

A história deixa claro que o golpe mais duro sobre as artes e a produção intelectual no Brasil, ao final dos anos 60, veio em dezembro de 1968, quando foi decretado o Ato Institucional nº. 5 e o controle sobre os meios de comunicação e sobre as manifestações artísticas em geral passou a ser extremamente severo, silenciando muitos artistas. Esse controle ocorreu acirradamente entre 1969 e 1974.

A produção literária, a partir da década de 70, retomou uma produção mais intensa na prosa, mostrando de frente o processo da censura e repressão ocasionado na época.

Passou então a predominar na narrativa brasileira o romance, objetivando mostrar a verdade oculta da ditadura e seu discurso oficial. Neste ambiente, a crítica também se animou, privilegiando abordagens que se preocupavam com as relações entre a literatura e os aspectos sociais e políticos ligados à vida sob o regime instaurado.

Além do aspecto político, as transformações econômicas ocorridas neste período militar tiveram repercussão significativa na produção cultural. Como salienta Renato Ortiz (1989), ao mesmo tempo em que a repressão e a censura atingiam obras e textos específicos, impedindo sua circulação, a ampliação da indústria da cultura promovia grande produção e difusão de bens culturais, em escala muito maior do que em épocas precedentes.

“64 é um momento de reorganização da economia brasileira que cada vez mais se insere no processo de internacionalização do capital; o Estado autoritário permite consolidar no Brasil o “capitalismo tardio”. Em termos culturais essa reorganização econômica traz conseqüências imediatas, pois, paralelamente ao crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens materiais, fortalece-se o parque industrial de produção de cultura e o mercado de bens culturais”. (ORTIZ, 1989, p.114)

Na década de 70, houve modernização no país e, na mesma proporção, acirraram-se as desigualdades sociais. Neste contexto, as atividades dos escritores tomaram novos rumos. Foi neste período que o escritor se consolidou vivendo da escrita e se envolveu também com os meios de comunicação, principalmente a televisão. Mas essa ocorrência findava já os anos 70.

Consoante a essa realidade, a literatura como produto de consumo rentável passa a ser analisada por especialistas, pesquisadores e envolvidos. Assim, não causa espanto que os problemas ligados à nova situação do escritor diante do mercado passem a ser tema relativamente freqüente da ficção, incorporando a reflexão metalingüística sobre os próprios

processos criativos no novo contexto de relações. Acontecia, inclusive, que, frente às dificuldades, algumas vezes as obras apresentassem mais indagações e perplexidades do que soluções sem traumas.

É de se notar que, nesse período, a metalinguagem no romance constituía tendência forte também fora do Brasil. Acreditamos que pode ter havido convergência desses dois influxos: um externo, ligado à tendência do romance contemporâneo para a chamada metaficção, e outro interno, promovido pelas transformações das condições brasileiras de produção literária. Alguns exemplos dessa ficção nesse tempo são: O. C Louzada Filho com *Dardará*, Heleno Godoy com *As Lesmas*, e Dalmo Florence com *Do Dia Incerto de Aduísio Pimenta*. No exterior, sem contar estudos, artigos, resenhas e direções estimulados por alguns países como a França, merece menção da crítica o livro *Analphabêtises*, de um jovem que assinou apenas Guy, e ainda o poeta português Arnaldo Saraiva.

Afirma o crítico Antonio Candido (2006, p.56) que, na década de 70, houve efervescência da pluralidade: “não se trata mais da coexistência pacífica das diversas modalidades de romance e conto, mas do desdobramento destes gêneros, que na verdade deixam de ser gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca dantes imaginadas dentro de suas fronteiras”.

Intensificam-se os textos híbridos surgidos desde o início do Modernismo europeu pós-Primeira Guerra Mundial, isto é, romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais de fotomontagens; autobiografias com tonalidades técnicas de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões.

A literatura contemporânea então assume-se contrária à convenção realista e seu pressuposto de uma escolha dirigida pela convenção cultural; contra a lógica narrativa, isto é, a concatenação graduada das partes pela técnica da dosagem dos efeitos; e, finalmente, contra a ordem social, sem que com isso os textos manifestem uma posição política determinada, embora o autor pudesse tê-la. Segundo Candido (2006, p.57), era bem provável que estas tendências estivessem ligadas às condições do momento histórico e ao efeito das vanguardas artísticas, que, por motivos diferentes, favoreceram um movimento duplo de negação e superação. A ditadura militar, com a violência repressiva, a censura, a caça aos inconformados, certamente aguçou por contragolpe, nos intelectuais e artistas, o sentimento de oposição, sem com isto permitir a sua manifestação clara. Talvez se possa nomear a literatura desse tempo, como a denominou Antonio Candido, de “realismo feroz”, que corresponde à era de violência urbana em todos os níveis do comportamento (2006, p.57).

Uma das contribuições críticas mais sugestivas sobre o romance desse tempo foi uma entrevista-debate realizada com David Arrigucci Jr, publicada em 1979, no livro *Achados e perdidos* (p.70-115). A tendência ao experimentalismo na narrativa do romance, segundo ele, havia encontrado uma de suas principais concretizações na ligação com o jornal.

Arrigucci Jr. identifica um problema nas obras dessa tendência, argumentando que este consiste na presença do alegórico em romances que se querem realistas, pois a alegoria, forma alusiva do fragmentário, é incompatível com a visão simbólica do realismo, em cujo horizonte está o desejo de dizer a totalidade. (in: achados e perdidos, 1979, p. 79).

Neste aspecto, esclarece Arrigucci, é que a montagem de textos de jornal fornece uma das bases do procedimento de construção o qual chamaremos de “processo de montagem”, e esse termo não nos remete somente à composição da página do jornal, mas também ao cinema”. Contudo, a literatura como processo de montagem difere da montagem de cinema. Neste, o primeiro procedimento é constitutivo da própria linguagem cinematográfica: a montagem é técnica operatória e básica, utilizada para criar a ilusão de continuidade e não para enfatizar a fragmentação. No desenvolvimento mais característico do cinema, é a montagem que funda a naturalidade do olhar, criado pelo filme projetado na tela. Em relação à literatura, assim como na pintura, ao contrário, é um princípio artístico que pressupõe a fragmentação da realidade e quase sempre se associa à concepção de que as partes manifestamente heterogêneas que compõem a obra são irreconciliáveis. (ARRIGUCCI, 1979, p.79)

O processo de montagem não é novo, tendo sido explorado pela vanguarda no início do século XX. Mas foi a partir dos anos 70 que essa técnica tornou-se dominante, convertendo-se em procedimento artístico corrente que retratou o sentimento generalizado de desencanto que se passava no país. (Apud OTUSUKA, 2001, p.28)

Também, a época que assinalou o início da modernidade tal como caracterizada por Benjamin (1989, p.41) sobre Baudelaire apresenta um conjunto de mudanças na percepção decorrente das transformações econômicas e sociais nos grandes centros urbanos. As alterações na percepção e a consciência intensificada do processo de perda de visão da totalidade (que a literatura registra por meio de recursos como a fragmentação) encontram em nossa própria época uma manifestação extremada com o avanço do capitalismo.

1.3. O contexto literário na avaliação de Mário Chamie²

Também Mário Chamie, em “Ficção e sucção” (Apud. MAGALHÃES, 2002) artigo publicado originalmente no Suplemento d’*A tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, em 6 de março de 1976, corrobora esses argumentos sobre a literatura desse período e distingue que, no universo da literatura, há diversos tipos de escrita ou escritura: a escritura política, a escritura poética, erótica, alegórica, neutra, ideológica, embasado no pensamento de Roland Barthes exposto n’*O grau zero de escritura* (1971).

Para Chamie (1974, p.123-127), a distinção existe com duplo objetivo: o de ressaltar o estado de superação e decadência dos chamados “estilos” de época, e o de acentuar a importância básica que a fala individual do autor adquire diante da uniformidade padronizada da língua comum. Para ele, o estilo é a aplicação passiva de normas convencionais do idioma, e a escritura é uma transgressão ou opção de uso pessoal, com as funções específicas que o autor faz dessas normas.

De modo geral, separa a literatura dos séculos XVIII e XIX, repleta de estilos e adornos, para ilustrar os procedimentos consagrados da língua. Já no século XX, se deu o contrário: surgem as escrituras de Sartre, Robbe-Grillet, entre outros, distantes do adorno e da decoração.

Para Chamie (1974), o bojo dessa distinção se localiza numa dialética particular denominada “estilização das escrituras”. No momento atual, há textos de produção que cobrem todas as características; textos que as cobrem em parte; e textos de consumo que, simplesmente, as barateiam e rebaixam, conforme o jogo dialético de estilo *versus* escritura. Os dois primeiros tipos de texto correspondem a um legítimo esforço de ficção enquanto ofício de escrever e um vício de escrever; e o último, a um vício de sucção, enquanto decalque de soluções já realizadas.³ E exemplifica o livro *Via Viagem*, de Carlos Fernando Magalhães, como do primeiro caso.

² Mário Chamie, poeta e ensaísta paulistano, nasceu em abril de 1933. É autor de quatorze livros de poesia, entre eles, *Lavra lavra*, com o qual recebeu o Prêmio Jaboti, em 1962, e *Objeto Selvagem*, ganhador, em 1977, do Prêmio de Poesia da Associação Paulista de Críticos de Arte. Graduiu-se em Direito em 1956. Em 1963-64, realizou conferências e palestras no exterior sobre vanguarda artística e literatura brasileira. Desempenhou a função de Secretário Municipal de Cultura de São Paulo, entre 1979 e 1983, também foi responsável pela criação da Pinacoteca Municipal, do Museu da Cidade de São Paulo e do Centro Cultural. Também professor na ESPM (Escola Superior de Propaganda e Marketing de SP.).

³O modernismo de 22, de certa maneira, já veiculava essa análise em suas propostas, como pode ser observado tanto no *Manifesto Pau-Brasil* quanto no *Antropofágico* de Oswald de Andrade.

O fundamental da trajetória de Mário Chamie para esse sentido é o lançamento de *Lavra lavra* (1962), em que o poeta desenha o processo de Instauração Práxis. A sua proposta era iniciar uma literatura que não fosse mais um decalque dos antigos movimentos vanguardistas, já que os anos 60 haviam sido de euforia política e econômica, com amplos reflexos culturais: Bossa Nova, Cinema Novo, Teatro de Arena, televisão, que romperam com os valores tradicionais através de propostas alternativas ou experimentais, buscando novos caminhos ou apresentado de maneira pouco convencional as contradições e tensões de um país em repressão. Nesse clima, nasceu a Poesia Práxis.

A cultura brasileira iniciara uma nova perspectiva sob o signo da multiplicidade na área política, social ou artística: mistura das fronteiras entre a arte erudita e popular; presença da intertextualidade na poesia e na prosa; mistura de estilos vaiados numa única composição; preocupação com o presente, sem projeção para o futuro.

Nesse contexto, a ideologia práxis defendia o princípio da conscientização nacional a partir de uma realidade. O autor de *Lavra lavra* não visava lançar mais uma modalidade poética, mas contribuir para uma literatura genuína, sem os moldes importados que desde sempre fizeram parte da história literária do país, num complexo metrôpole-colônia.

Para o autor práxis, o problema básico era um só: o de estar a velha vanguarda sob as mesmas ideologias dos grupos burgueses, impedindo iniciativas transformadoras. Estabelecido o conflito, Chamie propõe uma literatura purgada de qualquer complexo colonialista. Define e elimina os extremos do complexo: a submissão receptiva (alienação ingênua) e a alienação agressiva. Exemplifica o primeiro: intelectual que escamoteia a produção e o aprendizado pela adoção passiva de técnicas e recursos fora de nosso contexto (o consumidor estrito); exemplo do segundo extremo: intelectuais que assimilam aquelas técnicas e recursos e devolvem às fontes alienígenas a nova moeda entre irmãos de confraria. (CHAMIE, 1974, Práxis I, p. 55).

Assegura Chamie (1974) que a Literatura Práxis entende a decadência de uma cultura verbal em face dos veículos de massa. Acrescenta que procura introduzir elementos críticos nesses veículos e criar as bases de uma cultura informacional brasileira crítica. Para tanto, destaca que, para o escritor (ou artista), não basta fazer uma obra que referencie os dados situacionais sem uma consciência de leitura - o máximo em que essa literatura resulta é na contemplação inerte de um público passivo. No extremo oposto, há os representantes da alienação agressiva que, sob a intenção de servir ao destinatário, se entregam a uma pesquisa formal, fechando todas as portas à informação imediata, variável e permanente de problemas.

Para a Práxis, o importante é informar, colocar no centro de uma situação levantada, o índice vivo de um conflito que seja o da nossa época.

A Literatura Práxis propõe a evolução⁴ e a transformação de formas. Neste sentido, Chamie faz algumas considerações a respeito dos conceitos de escolas, movimentos e equipes-escola. Para ele, a evolução da literatura até então estava voltada para si própria, operada por forças, mecanismos críticos próprios da literatura literária, isto é, da literatura de “irmãos de confraria”. A evolução, na literatura literária, seria uma manifestação tópica e supra-estruturada de um tipo de organização ideológica derivativa ou subproduto.

Em verdade, a Literatura Práxis põe em crise o conceito de produção artística. Fazendo crítica ostensiva a mecenas, escolas e movimentos, faz confrontações quanto ao trabalho artístico. Para Chamie, desde a motivação até seus fins, os trabalhos artísticos giram em torno de uma consciência de autor, nas implicações livrescas que criam comportamentos específicos de núcleos. Neste sentido, um grupo se converte em categoria cronológica e histórica da literatura. Isto é: cronológica, porque é condição da sua existência afirmar-se pela negação, pela ruptura com o momento anterior; histórica, porque encaminha o espírito geral da época em que surge.

Essa estrutura consiste num sistema fechado em si mesmo, um organismo intelectual de re-produção do produzido. Escola enquanto sistema nos seus cânones de subsistência, numa forma de carência dialética, alicia os próprios membros a partir de seus próprios cânones.

Essa interação entre sistema e organismo historicamente perfilados se constitui a partir do Romantismo e finaliza no Parnasianismo: o primeiro investe com certa liberdade imaginativa, mas coloca a reversão à Idade-Média; em seguida, o Simbolismo busca seus elementos nos acordes musicais; o Parnasianismo investe com um conceito exterior de forma, de certa beleza pagã.

Para Chamie, essas produções, mesmo as românticas, estavam voltadas para o próprio consumo e prazer estético como meio de se identificarem consigo mesmas.

Outro núcleo de constatação crítica é o movimento literário. Nele ainda há certo conservadorismo. O seu diferencial é que introduz a noção de pesquisa. Chamie diz que esse movimento é o exemplo completo que se tem de uma contraposição imediata ao núcleo - escola. E o classifica de anti-canônico no sentido do combate às escolas.

⁴O termo é de Mário Chamie.

Certamente, o Movimento Modernista é a situação-limite do processo evolutivo da literatura representada por grupos-escolásticos e para-escolásticos⁵. Afirma que o modernismo tem caráter “restaurador”. De um lado, os esforços para a auto-justificação de um experimentalismo formal e oficializado; de outro, os discursos para uma arte nacional participante.

No clima de eclosão do movimento de 22, surgiram sociedades, publicações de revistas e manifestos. O que se percebe é a tentativa de transformar o provisório ideológico numa arte provisória, em outros termos: numa arte de ‘tema’ nacional - o que não é concebível aos olhos de Chamie: “É enganoso pensar-se que a uma ideologia provisória deve corresponder uma arte provisória, meramente imediatista e documentária. Essa arte será inofensiva e supérflua no presente e sem possibilidade de subsistência no futuro”. (CHAMIE, 1974, Práxis I, p. 65).

Chamie reconhece o longo alcance instaurado pelo Modernismo, mas, dado como situação limite, o Modernismo não é o começo de uma perspectiva de futuro, mas fim de uma perspectiva do passado. A década de 30 é um período de solidificação econômica da burguesia industrial brasileira, composta na maioria de fazendeiros e latifundiários. Esta fase foi marcada por grandes agitações sociais e sem dúvida a revolução de 30 contribuiu para que várias tendências se multiplicassem no seio do movimento, como: nacionalista, folclorista, espiritualista, cosmopolita, filosofante e cidadina, como pode ser exemplificado pelas obras diferenciadas desse período: as obras do romance nordestino, de teor nacional-social, por exemplo, e as de Cornélio Penna, filosofantes, católico-existencialistas.

Tudo isso expressa um mosaico de tendências. O balanço que Chamie (Idem, *ibidem*) identifica da real condição da poesia nacional é que a geração de 45 tentou corrigir a liberdade de pesquisa fundada no pressuposto de que, no plano histórico, a poesia vivia de desagregações e agregações. Julgava que, depois do ímpeto anti-tradicionalista do Modernismo, era válido retornar às fórmulas consagradas.

Os movimentos que surgiram depois foram o Concretismo e o Neo-concretismo. O primeiro se opôs à geração de 45. Introduziu um programa com nova noção de rigor: as contribuições da pintura concreta e paraconcreta (Pieter Cornelis Mondrian Max Bill, Josef Albers), a música concreta e eletrônica (Anton von Webern e seus seguidores, Pierre

⁵Escolástico, para Chamie, tem a ver com escola, grupos, movimentos. No panorama que descreve sobre vanguarda, um tópico necessário é a superação da idéia de escola e movimento, agrupamentos com os quais a história da criação literária no Ocidente se identificou, exercitando o polarismo afirmação – negação. Assim, outro tópico é a superação dos polarismos. Nesse sentido, a Práxis não se preocupava em retomar diálogos anteriores, tendo a superação como seu objetivo central. (CHAMIE, 1974, p.120).

Boulez e Karlheinz Stockhausen), as experiências poéticas que tinham sua verdadeira matriz irradiadora ou sua sintonia com a problemática de *Um Coup de Dês*, de Stéphane Mallarmé, os *Caligrammes* de Guillaume Apollinaire, o método ideográfico de Ezra Pound, o atomismo de e.e.cummings.

Fizeram parte dessas contribuições: o Poema Minuto de Oswald de Andrade e a Poesia-Construção de João Cabral de Melo Neto, o aproveitamento do espaço gráfico como agente estrutural e a incorporação de regras básicas da *Gestaltheorie* (Teoria da Poesia Concreta, 2006 p.31.).

Segundo Chamie (1974), esses elementos, mais o Concretismo, conduziram o poema à categoria de um objeto e de uma coisa idêntica a si mesma, em pura linha de raciocínio mecânico. O conteúdo era sua própria estrutura, ou seja, o significante era o significado. Havia academismo nessa teoria. Para os Concretos, o poema haveria de ter relações fixas reunidas em uma suposta sintaxe visual que perfizesse um ideograma. Se não obedecessem a uma série de esquemas formais, não eram considerados poemas.

A proposta do Neo-concretismo foi fazer uma poesia espacial, substituir o objeto do poema concreto por um não-objeto. Em outras palavras: as palavras em branco, numa relação sintético-analógico-visual, ocupariam o seu lugar num espaço que, inclusive, poderia não ser o da página em branco. Chamie sintetiza dessa forma os movimentos:

Integrados ou não na problemática e no desafio de 22, a verdade é que a geração de 45, o concretismo e o neo-concretismo se distanciaram da realidade que subministrou e configurou essa problemática e esse desafio. Perdidos num tipo de disputa que vem desde a primeira escola literária do Ocidente, negando-se mutuamente para firmarem-se e entregues à ânsia literária de dar a última palavra sobre o como-se-faz, não puseram em crise o que-fazer proposto por 22. Tornaram-se apêndices em defasagem. Alimentaram uma noção crepuscular de vanguarda. (CHAMIE, 1974, p.106)

A Poesia Práxis surgiu, no Brasil, enfrentando essa situação anterior descrita. O seu ponto de partida fundamental foi a consciência da realidade brasileira em dois níveis: um histórico, conforme a análise de Chamie; outro autonomamente instaurador.

Ao lançar e por em debate o sentido novo de produção artística, o primeiro passo foi indagar e examinar em que condições atuais a liberdade de pesquisa iniciada pelo grupo de 22 seria retomada. Em seguida, evidenciou, através de uma ampla teorização, que o alcance dessa liberdade seria devidamente medido se compreendesse que o Modernismo representou o fim em todas as formas de núcleos produtores de arte na literatura brasileira.

A liberdade de pesquisa de 22 revelou o decadentismo e a inoperância desses núcleos. Mais ainda, essa inoperância não se limitava apenas aos seus produtos estéticos, mas se estendia à própria consciência crítica de intérpretes e de historiadores. A sucessão de escolas se confundiu até 22 e suas fórmulas sempre significaram o critério de valor para o julgamento de obras produzidas. Este propósito gerou na poesia um vício interno de alheamento diante de uma realidade em contínuo estado de transformação. Os tradicionais núcleos produtores de arte criaram uma literatura dotada de língua contra uma realidade viva de múltiplas falas contraditórias e totalizadoras (Idem, *ibidem*)

Acrescenta Chamie (1974, p. 69) que a criatividade dos textos práxis não tinha a necessidade de retomar o mapa descrito. Acrescenta a esse mapa um processo de aprendizado crítico de transformação. “Ele capta uma dinâmica e uma velocidade de circunstância e projetos que densificam e intensificam a realidade brasileira.” E caracteriza a mudança de uma consciência identificadora para uma consciência transformadora.

Esses fatores são aqueles que resolvem a multiplicidade e a realidade de acontecimentos em múltiplas e reais corporificações de linguagem e formas. A teoria práxis, assim, acionou seus termos de: inter-relação e constantes; área de levantamento; dados originais; presente virtual; formulação de conteúdos-formas vivos.

Na Literatura Práxis as possibilidades de inter-relação serão maiores quando o enfoque for voltado para o levantamento do problema (e não do tema), pois uma consciência criativa que atua sobre enfoques temáticos ou subministrados por eles terá possibilidades reduzidas de inter-relacionar. Isso decorre da própria significação do tema. O tema circunscreve os seus limites, fragmenta a unidade geral, propondo unidades parciais absolutas em si mesmas. A consequência imediata desse comportamento seria o favorecimento dos interesses de escolas literárias. Também se constataria o predomínio da relação sobre a inter-relação, numa consciência temática no plano específico da linguagem.

A Poesia Práxis virtualizou a ampla identificação do problema no lugar do tema, no sentido de demonstrar a noção maior de área de levantamento. Nesta vertente, a teoria impôs um prospecto que veio a demonstrar: dois ou mais problemas são ou formam uma só área de levantamento; cada área de levantamento é um processo cumulativo de novidades; e cada novidade, um processo em desafio à nossa compreensão dos problemas levantados pelo poeta.

O poeta práxis deve ter uma nova postura diante do ato de escrever, pois há uma verdadeira organicidade entre a área de levantamento, a palavra e a estrutura poemática. Para ele não haverá uma palavra de uso específico. Ele pesquisará até onde essa palavra sofre

interferência do contexto empregado e em que medida aprofunda uma inter-relação de falas. A Práxis opera nos próprios componentes da palavra: os prefixos, sufixos e infixos, sílabas e fonemas, elementos radicais e secundários, organização fonética e organização semântica, na consciência de signos e símbolos.

Em artigo posterior, de 1977, no jornal *O Estado de São Paulo*, reeditado em MAGALHÃES (2002), Chamie faz algumas distinções sobre os conceitos de documento, documentário e documental. Para ele, o documento é o texto ou o dado que remete diretamente ao fato ou objeto de referência, limitando-se à sua apresentação material. O documentário é o texto ou o dado que organiza e relata o documento, narrando a história que este conta. Por último, o documental é o texto ou o dado que elabora os fatos documentados no plano da imaginação criativa, conferindo-lhes uma dimensão de realidade que os transcende e os revela em sua significação mais profunda. *Via Viagem* de Carlos Fernando Magalhães estaria inserido no contexto documental, pois nele a interpretação é feita de dentro para fora. O que vale dizer: quem o realiza já apresenta os fatos interpretados e transfigurados em linguagem subjetiva e própria, deixando a quem se defronta com essa linguagem a possibilidade de reinvenção e releitura críticas.

A distinção desses processos se tornou uma necessidade metodológica em decorrência da nova prosa (uma prosa intertextual) que a mais recente e melhor ficção brasileira vinha construindo a esse tempo. E, dentro dela, *Via viagem*, que obriga a rever o que havia sido a narrativa brasileira até então (Chamie, 1979. In: MAGALHÃES, 2002, p.128-9). Essa visão assume uma nova forma de compor, surgida num momento quando a crise de composição tradicional estava no auge. Nesse sentido, Carlos Fernando Magalhães levanta, então, o seu próprio projeto práxis.

Para Chamie, destarte, “o ato de escrever passa a ser, para o escritor práxis, consciente da ficção em crise, um desafio original de adequação entre a linguagem e a informação coletivas, dentro de um contexto cuja dinâmica interna de relações só se extroverte coletivamente.”. (Chamie, 1974, p. 131).

E, conforme já expusemos, reafirma Chamie que esse ato de escrever, teria, na crise do romance e na ficção em crise, suas principais modalidades. Diante delas, o escritor teria dois caminhos: alimentar-se da própria crise ou praticar a sua solução.

Assim, é preciso anunciar o que foi o projeto Práxis.

1.4 O Projeto Práxis

Conforme já dissemos, Chamie lança a Literatura Práxis em *Lavra lavra* (1962) como manifesto de efeito didático relativo à poesia (CHAMIE, 1974, PRÁXIS I)

Que é poema práxis? É o que organiza e monta, esteticamente, uma realidade situada, segundo três condições de ação: a) o ato de compor; b) a área de levantamento da composição; c) o ato de consumir.

O ato de compor tem seu primeiro momento no projeto semântico; ele é a consciência constituinte e constituída porque, nesta condição, é autônomo e independente ainda da área de levantamento. (Idem, p. 21).

(...) A área de levantamento da composição implica no problema da inter-relação entre objetividade e subjetividade. Toda consciência é por si mesma subjetiva, e ela é um modo de escolha. (Idem, p. 29).

(...) O ato de consumir é o ponto de coincidência espacial. O autor deixa de sê-lo após o ato criativo; em seguida, passa a ser também leitor. (Idem, p.31)

Segundo o manifesto, grande parte dos poetas ficou no ato de compor. O poema *Lavra Lavra* estabelece o seu jeito de ser. Como o espaço em preto, explica Chamie, ele é a mobilidade inter-comunicante da palavra E toda palavra é um signo unívoco, até projetarmos nela as intenções significativas de uma determinada situação (CHAMIE, 1974, p. 21).

Um texto não é somente um organismo de palavras: é a informação verbal e a sobreverbal de relações dinâmicas abertas a diferentes níveis de sentido. Isso significa que, em potencial, toda palavra é equívoca ou multívoca, de acordo com os tantos contextos nela inseridos. As palavras são corpos vivos, se defendem num campo espacial multivocional que é autônomo no poema e recebe o nome de campo de defesa.

Nesse abrigo do campo de defesa, a palavra não aceita interferência externa. E é no poema que ela é considerada em si mesma um signo unívoco e cria sua multivocidade nas relações com as co-partícipes da construção de apenas um espaço.

Em suma: a palavra isolada é unívoca; em conotação, com outras co-partícipes, é multívoca; e integradas num mesmo campo de defesa formam uma totalidade unívoca novamente. Chamie diz que, nesse ponto, coincide com Mallarmé: “um poema é uma palavra total” (CHAMIE, 1974, p. 23).

Afirma também o teórico que a mobilidade inter-comunicante dá-se de outra forma: o poema descrito numa estrutura geométrica exterior. Isso não é mero acaso:

sistematiza a intensidade de prolação de cada unidade de composição. Vejamos como isso acontece, segundo suas explicações:

Cava
Então descansa.
Enxada; fio de corte corre o braço
de cima
e marca: mês, mês de sonda.
Cova. (CHAMIE, 1974, p. 23).

Afirma Chamie que esse poema nada tem a ver com as poesias anteriores. Não considera a sua composição em versos. *Lavra lavra*, segundo ele, é um livro sem verso, porque os signos de conexão no espaço em preto é que importam ao poema práxis. A base dessa prolação intensifica um jogo centrípeto e centrífugo (CHAMIE, 1974, p. 23).

Chamie justifica o poema da seguinte forma: “Cava” se limita a si mesma, sendo condição predominante do plantio. À sua volta não há nada além dela mesma. Ocupa o espaço central do poema: “cova” é sua imanência explícita. As demais unidades servem de prolação. Destaca “enxada” por representar em linhas geométricas seu alargamento, e a nomeia como a força centrífuga. (CHAMIE, 1974, p. 24).

Ainda no ato de compor, destaca o que denomina “suporte interno de significados”. Esclarece as diferenças sintagmáticas entre a proposta práxis e a retórica.

O terceiro elemento, no ato de compor, é o que se denomina suporte interno de significados. Este elemento não se confunde com o princípio da retórica tradicional pelo qual os poetas lograram os chamados sintagmas progressivos ou não progressivos. Apesar das semelhanças aparentes entre o suporte e o sintagma, no sintagma progressivo (ou não) as palavras aparecem nos versos e nas estrofes puxando-se uma às outras para traduzir um conteúdo conferível na prosa. No suporte, as palavras aparecem nos diversos blocos de um campo de defesa semântico, constituindo-se em vetores contínuos e continuados que se irradiam a todos os signos, provocando-lhes a mobilidade inter-comunicante, até onde o espaço em preto o permita nos seus movimentos centrípetos e centrífugos (CHAMIE, 1974, p.24).

As características que marcam os vetores de *Lavra-lavra* estão no campo fonético e na semiótica: por um lado, a proximidade dos fonemas, e, por outro, a incidência de letras-matrizes, tanto vogais como consoantes.

Os vetores (ou elos) da corrente delimitam sua área pragmática e semântica. A proximidade e a semelhança dos fonemas entram como móveis de contato de um jogo

uniforme de signos. Esse jogo enquadra uma soma de dimensões unívoca e regulares, resultando no sentido total do poema e no seu geometrismo e isomorfismo.

O outro sentido dos vetores está no campo da semiótica. O poema-práxis é um dado-feito. Nesse sentido, a estrutura semiótica se objetiva em três camadas de percepção: uma fisionômica crítica; uma redução geométrica móvel; e um processo isomórfico de informação.

Segundo Chamie (Chamie, 1974, p.26), a percepção é crítica porque o poema-práxis apresenta cortes e justaposições de áreas, apresenta-se sempre em trânsito, pronto para ser articulado pelo leitor. Em consequência, a redução geométrica móvel é a própria dinâmica do poema, o exercício fenomenológico do ato de compor. No poema “*Lavra lavra*”, o processo isomórfico de informação corresponde aos efeitos de comunicabilidade que propiciam a fusão do tempo do Poema-Práxis com o espaço que ele presentifica. Em relação ao tempo, acrescenta Chamie: ele é o esquema lógico (inteligível), o fluxo das relações entre os signos. Sobre o espaço presentificado é o esquema (sensível) que o suporte de significados articula. Neste sentido, espaço e tempo ganham novos significados.

A área de levantamento está diretamente ligada ao problema da inter-relação entre objetividade e subjetividade. Nessa dialética, a realidade fica posta e exposta no esquema sensível (uma pessoa, luta de classes, etc.). É o acontecimento vivo que integra e se totaliza numa consciência objetiva, isto é, a realidade escolhida. No caso de “*Lavra-lavra*”, a realidade posta no mundo sensível do mundo rural.

Ainda nesse sentido há entrosamento. Sobre a situação, agimos em favor dos valores humanos e, em seguida, recebemos a ação. Explica Chamie: “uma vez somos nós que entrosamos com a situação, no caso o homem do campo; outra vez, somos entrosados nela” (Idem, p.26). Nesse entrosamento, há comprometimento com o sistema válido de participação. É nessa dialética que o poeta de fora do contexto rural pode falar desse homem.

No âmbito da Literatura Práxis, o ato de consumir está ligado também ao autor. Nela, o autor só o é enquanto pratica o ato de composição. Depois, passa a ser leitor, uma extroversão, segundo Chamie (Chamie, 1974, p.27). Justifica ainda o autor como indivíduo: quanto mais integrado na coletividade de leitores, mais estará integrado na consciência de leitura. Nessa extroversão, Chamie afirma o fazer histórico.

A diferença entre um rigor de resultado de um poema-práxis e o rigor idealista dos princípios que subministram certo tipo de poema de vanguarda seria a seguinte: num, pelo entrosamento autor-leitor, se dinamiza a comunicabilidade de um dado-feito; noutro, pela exclusividade autor-autor, se imobiliza uma experiência de comprovação.

No primeiro caso, a virtualização que produz é idêntica ao processo de sincronismo e mobilidade na composição cinematográfica. Justifica Chamie, na ótica de Rudolf Arnheim: “uma cena atinge o máximo equilíbrio e validade formal quando entre o objeto da cena e o seu ângulo de foco haja uma perfeita ‘spatial coincidence’ (coincidência espacial).” (CHAMIE, 1974, p. 87).

O ato de consumir para a práxis é o ato da leitura ao nível da consciência dos leitores, isto é, atende ao modo de ser dessa consciência projetada em dada situação. Ao dado-feito e campo de defesa de signos unívocos que se inter-comunicam formando sentidos totais, abre-se o ato de consumir. Qualquer que seja o número de cortes e de sentidos totais que dele se extraia, o poema mantém o seu sentido total na esfera geométrica do seu espaço em preto. Chamie sustenta esse ato na teoria de Eisenstein.

Sergei Eisenstein, ao estudar os processos de montagem e ideograma, chama de representativos os elementos de composição e de imagem e o resultado da soma desses elementos. Adianta o cineasta que a representação pode ser uma série quantitativa e que a imagem é o sentido total dessa série. Dá o seguinte exemplo: um círculo pontilhado, com doze graduações equidistantes de um centro, dois ponteiros (um maior, outro menor), que partem desse centro em direção ao círculo, são elementos de representação; o sentido total desses elementos é a imagem unificadora do relógio. O relógio é o resultado, cuja percepção - como ocorre no resultado de uma montagem cinematográfica - absorve e anula a percepção dos elementos representativos. O Poema-Práxis, embora comporte a distinção representação/imagem, virtualiza os seus elementos representativos, suas partes integrantes, possibilitando que estas se transformem, pelo ato de leitura, em outros sentidos totais que não contradizem o seu sentido total de resultado (ou imagem). (CHAMIE, 1974, p. 39).

Se o projeto da Instauração Práxis de 1962 foi discutido ao longo da publicação do livro *Lavra lavra*, a revista *Práxis* continuou com a adesão de outros autores. A de número 3 foi publicada no segundo semestre de 1963. A de número 4 cobriu todo o ano de 1964 e trazia já o segundo documento importante da Instauração - “Plataforma um” - que colocava as bases e os parâmetros de um desdobramento produtivo. A “Plataforma um” (1964) abriu com essas afirmações:

“1. Um texto não é só um organismo de palavras; é informação verbal e sobreverbal de relações dinâmicas abertas e diferentes níveis de sentido” (...)

“2. Hoje, não interessa falar em crise do poema: o importante é reconhecer a crise do próprio ato de escrever e a necessidade de instaurar novos programas de texto”. (CHAMIE, 1974, p. 131)

Nesta linha de debate e de diálogo interno com o próprio ato de escrever, surgem algumas produções significativas. Por exemplo, em poesia, *Now Tomorrow Mau*, de Mário Chamie, que lança e codifica a problemática do “intertexto”, que chamou a atenção do grupo *Tel Quel* (Julia Kristeva, entre outros). Ainda em poesia, surge *Dual*, de Armando Freitas Filho, publicado em 1966. Em ficção: O.C. Louzada Filho publica *Dardará* (1965) em que o próprio ato de escrever é o personagem central da narrativa. No ensaio, Antônio Carlos Cabral apresenta “Textos práxis - novos dados críticos” (1967); Cassiano Ricardo, estimulado pela “Plataforma um”, discute supostas relações entre o encerrado ciclo de 22 e a práxis, no seu livro *Poesia Práxis e 22* (1966).

As características dominantes, especialmente nos textos criativos desse período, podem ser resumidas:

- a) Predomínio global dos processos conotativos no estabelecimento de redes de conexão no interior do discurso articulado;
- b) Eliminação do formalismo denotativo típico da vanguarda velha, presa aos esquemas rígidos do estatuto da língua e oposta à fluidez geracional da fala;
- c) A introdução de uma linguagem paragramática;
- d) A dinamização de uma fala coloquial com a construção de sintagmas de configurações léxicas, morfológicas e fonéticas imprevistas.

Dois anos depois (1966), na revista Nº.5, e conforme o princípio de que Práxis se faz e se transforma na medida em se pratica, é lançada a “Plataforma dois”. Por esse documento, fica evidente que a busca de “novos programas de texto” não era apenas uma aspiração ou mera tentativa. Era a clara definição da consciência dialética de que é preciso manter-se e superar-se continuamente. Neste sentido, mantidas as conquistas anteriores, o desafio consistia em enfrentar a problemática crucial do texto visto como uma solução integrada de produção, produtividade e consumo.

A propósito, a “Plataforma dois” chega a registrar: ”levantar a mediação/mediações, segundo os modos de consumo que o contexto nos impõe. Praticar o exemplo vivo de que, no dia-a-dia, todos nós destinatários podemos nos reproduzir enquanto consciência individual e transformar enquanto consciência coletiva”. (CHAMIE, 1974, p.179).

A problemática, portanto, exigia a elaboração de uma escrita original que fizesse do texto um espaço de confluência entre ele (texto), o autor e o leitor eventual. Esse

desafio foi aceito e respondido por Chamie que, em seu livro *Indústria* (1967), lança a escritura-leitura que ele denomina de textor. Ou seja: textor=texto+autor+leitor.

Nessa prospecção criativa, realizaram-se muitos trabalhos práxis. Merecem menção os seguintes:

O filme *Lavra Dor* (1967/8), de Paulo Rufino;

O filme *Indústria* (1969), de Ana Carolina;

O livro de poemas *Os Veículos* (1968), de Heleno Godoy;

O livro de poemas *Mão de Obra* (1968), de Carlos Rodrigues Brandão;

O livro de poemas *Matéria-prima* (1968) de Carlos Fernando Magalhães;

O livro de poemas *Ofício Fixo* (1968), de Luis Araújo;

O livro de ficção *As Lesmas* (1969), de Heleno Godoy;

O livro de ficção *Via Viagem* (1970), de Carlos Fernando Magalhães, objeto de nosso trabalho;

O livro de ficção *Do Dia Incerto*, de Adruisio Pimenta (1971);

Os livros *Anticorpo* (1969), de Mauro Gama e *Marca Registrada* (1970), de Armando Freitas Filho;

O ensaio de leitura produtora "Intertexto" (1970), de Mário Chamie, para citar os principais.

Nessas produções, ressaltam-se, entre outros, alguns dados e soluções criativas em termos de:

- a) Transformação definitiva do texto num "produto que produz";
- b) Substituição de toda e qualquer visão temática da linguagem por uma visão dialógica e problemática;
- c) Articulação de uma escrita que, livre de princípios *a-priori*, é a própria práxis crítica da realidade viva e contraditória que lhe dá origem;
- d) A codificação de um texto que não obedece ao império ideológico de signo, mas à produtividade do sentido, a partir de possíveis leituras produtoras que o tornam num permanente pré-texto;
- e) A configuração de um permanente pré-texto que assume a dinâmica operacional daquilo que Roland Barthes viria a chamar de "texto escrevível" (que solicita o leitor em sua polissemia e indeterminação) por oposição ao "texto lisível".

Outras fecundas atividades práxis incorporadas no contexto brasileiro como forma de projeto de transformação são assimiladas por jovens e velhos em diferentes setores de comunicação. Do cinema à publicidade, da publicidade à música popular isso ocorre. Sirva de exemplo a composição musical “Construção” (1971), de Chico Buarque de Holanda, toda ela calcada no sistema de topografia semântica e de mobilidade intercomunicante das palavras introduzidas pela Práxis.

CAPÍTULO II

TRÊS LEITURAS DE *VIA VIAGEM*

Conforme dissemos na Introdução, este trabalho, antes de acrescentar sua contribuição específica, corrobora e retoma três outras leituras fundamentais já realizadas sobre o romance em estudo de Carlos Fernando Magalhães. São elas a de Mário Chamie, realizada em 1974, a de Moema de Castro e Silva Olival, de 1999, e a de Heloísa de Campos Borges, de 1996. As leituras serão relatadas nessa ordem.

A leitura de Mário Chamie, com que iniciaremos este capítulo, foi efetuada a partir da ótica práxis e tem o intuito principal de esclarecer a construção do livro nessa perspectiva. Para Chamie, *Via viagem* é um exemplo do geometrismo e da mobilidade intercomunicante práxis.

2.1. O discurso narrativo de *Via Viagem*, segundo Mário Chamie

Para Mário Chamie (1974. In: MAGALHÃES, 2002), *Via Viagem* trata uma situação simbólica que se cumpre nas anotações (cadernos) de um narrador (Antônio) a bordo de uma viagem cujas rotas e via não têm tempo nem lugar determinados.

É a viagem instituída entre os caminhos da deformação cujos atos e gestos consagram o absurdo entranhado na normalidade aparente. Sua “ação” se desenvolve numa quase-atmosfera de sonho, lapsos, fragmentos de memória, amnésia e afasia, indiciando campos de defesa.

Seus dados de referência envolvem: professor, estudantes, uma geração, o desaparecimento progressivo e inexplicável de cada um, a prisão, o bar, o chope, a apatia de quem não se suspeita sequer como vítima, a loucura alienante e a metáfora de um estar-a-bordo de que nem mesmo o narrador-personagem escapa.

Todos esses dados se atualizam numa linguagem cujos diálogos suspensos, interrompidos e descontínuos estão imbricados na fala de Antônio tanto quanto no seu monólogo geral. (Chamie, 1974, apud MAGALHÃES, 2002, p. 102-103⁶).

Chamie estuda a composição narrativa de Carlos Fernando Magalhães em *Via viagem* em três planos:

Plano do andamento da leitura;

Plano do sujeito da narração;

Plano da articulação narrativa. (MAGALHÃES p. 104).

O plano de andamento da leitura corresponde ao ponto de vista do leitor. Nesse sentido, a relação é direta na materialidade do texto, e o leitor se defronta com uma situação incontornável de seguir um caminho linear, em busca do sintagma do entrecho. (MAGALHÃES p. 105).

O plano do sujeito da narração, de acordo com Chamie, parte do ponto de vista do personagem. Consiste no levantamento e identificação do sujeito ou dos sujeitos através dos quais os tempos, que conferem à narração o seu curso geral, se expõem, se cruzam e se transpõem. Tais tempos estão ligados às pessoas pronominais que, sendo protagonistas, geram e desencadeiam unidades sintagmáticas autônomas e interdependentes.

O terceiro plano corresponde ao ponto de vista do autor como processo e sistema de o autor proceder a junções e estabelecer elos de correspondência narrativa. Por meio da junção de elos (para o que serve, inclusive, uma técnica de disjunções de episódios ou eventos do entrecho), o autor obtém a unidade do discurso articulado. Unidade que configura o paradigma central do livro e as suas possíveis atualizações de sentido.

⁶Esse estudo de Chamie, publicado originalmente em 1974, foi reproduzido na edição de 2002, UFG, Coleção Belamor, do livro *Via Viagem*, de Carlos Fernando Magalhães. Neste trabalho, usaremos essa reprodução de que, doravante, só indicaremos o número da página. O número da página das citações do romance internas ao texto de Chamie seguirá a indicação que ele mesmo deu às suas referências.

2.1.1 - Plano de andamento da leitura

Esclarecendo o plano de andamento de leitura, Chamie diz (MAGALHÃES, p. 105):

Ao longo, o leitor de *Via viagem* cumpre, também, um percurso que visa configurar, seqüencialmente, uma estória básica e o sintagma maior do trecho. O leitor seguirá duas direções;

- Ao invés de constatar que a sucessão linear é enganosa e ilusória, verificará que ela é um bloco maciço de confluências sem suspensões e retomadas, formando uma linearidade multidirecional;

- O leitor vai situar as coordenadas do assunto e da estória pelo aparecimento de um protagonista projetado nos outros que integram o universo de suas evocações. (MAGALHÃES, p. 105).

No primeiro caso, a leitura encontra o fato de que a narrativa são cadernos de anotações que cobrem o período de 1960-1969. O plural de cadernos imediatamente é contrastado por um mergulho num texto que dispensa os registros dos dias que somariam o espaço de tempo daquele período. O leitor é lançado de chofre no bloco de leitura, como se os nove anos de tomadas de notas nos cadernos se resumissem ao momento presente de consulta e manuseio do texto. O leitor logo percebe que as anotações são de Antônio e é ele quem está conduzindo a narrativa pelo andamento sucessivo do livro.

O leitor sendo conduzido e como sujeito da leitura percebe também que, mesmo o texto sendo uno, linear e sem suspensões flagrantes, há uma confluência multilateral. Segundo Mário Chamie, nesta confluência os fatos se distinguem, amalgamam e se anulam.

No seu percurso linear, a leitura irá descobrindo que o universo de Antônio é marcado pela evocação de vivências, seres e problemas que são, simultaneamente, a razão dos seus cadernos e a matéria do trecho ficcional que eles formam e constituem.

No centro dessa evocação estão as pessoas e os protagonistas que o andamento da leitura situa, porque compõem os quadros de um possível e inteligível sintagma. Nessa ordem de busca e fixação, os protagonistas, os lugares e ações de *Via viagem* vão se configurando: na categoria dos lugares, diz Chamie (in: Magalhães p. 107), “a leitura indicaria: o bar e a estação; na categoria dos personagens, os nomes de Valéria, Rosália, Lucas, Gustavo, Yago, Luisa, Ana, Saulo, Daniel, Tio Pedro, etc. Na categoria das ações: a viagem.” E prossegue:

A leitura, a respeito de cada categoria, nos indica o bar como lugar estático de evocação, como “ponto” concreto e simbólico de reunião, diálogo e convivência que marcaram a trajetória de Antônio (...); e indica-nos a estação como ponto de referência dinâmica, como o distanciamento, a recomposição e a tentativa de superação do salto crítico decorrente daquele espaço simbólico e estático. (in: MAGALHÃES p. 107).

Os personagens não são destacados, aparecendo em momentos conjuntos de enunciação e anunciação. Numa só enunciação e apresentação, Adriano, Chiquinho e Valério entram: “Ar calmo, fumaça também do trem em movimento e de início um apito breve e depois longo, bem longo e Adriano e Chiquinho eram um ponto negro no cais. Talvez uma interrogação. Valério debatia-se. Correr. Era ainda tempo de alcançá-lo”. (in. MAGALHÃES, p. 108).

Em outra anunciação, entram Daniel, Ana, Rosália e Zeca:

Outro copo, Zeca. De grão em grão, a vida vazia. A lâmina corria no sangue. Só sei que sei e nada mais. Pedra, Daniel sou feito. Tou seco, bem seco. O portão: grade de lua numa só mancha na calçada. Aquelas eram janelas: coloniais em seu sonho de pedra estratificada. Mas eu nem conheci Rosália. A janela. Às vezes, a fotografia asfixia. Rosália na janela. (in. MAGALHÃES, p. 108).

Numa outra, não só entram no âmbito da narrativa, como confluem, de modo expressivo, no eu do personagem-monitor: “Os outros continuam a existir e necessitam também de ti: Valério, Lucas, Rosália, Gustavo. Vês, até o Yago. É neles que centras o teu próprio eu”. (in. MAGALHÃES, p. 107).

Já ao término da narrativa, o leitor tem o domínio desse bloco e pode lançar sua visão retrospectiva e associadora para conhecer e delinear todo o sintagma do livro. E, instruindo-se nessa etapa conclusiva de sua leitura linear pelos efeitos das duas direções anteriores, verificará que o sintagma é o perfazimento de algumas escalas nítidas, integrantes do corpo geral do texto. As escalas são, segundo a leitura de Chamie (in. MAGALHÃES, p. 109):

Antônio é o sujeito do discurso;

Antônio é ele mais os outros;

Antônio conta a estória que é a impossibilidade de uma estória ser contada;

Antônio, na via viagem, está entre a partida e a chegada, entre o que deixa e o que busca, entre o conhecido e o desconhecido, entre o passado e o futuro com um ponto de intersecção no presente;

Antônio, na via da viagem, corporifica o passado na imagem do bar, significando a experiência superada e saturada; o presente, na imagem da Estação, significando a coragem ou a aventura do rompimento, do salto ou do primeiro passo (“um pé em frente ao outro”) para a superação da experiência passada; e corporifica o futuro na necessidade pura de um devir (que tanto pode ser um total fracasso como uma redimensão maior);

Antônio concentra na experiência passada o bar os companheiros, sob uma força centrípeta de que ele é o centro; concentra, no primeiro passo para a superação, a decisão do distanciamento; e aventa, para o devir indefinido, uma procurada liberação do que foi, sob os efeitos e uma força centrífuga;

Antônio, sujeito do discurso, estriba o seu estar em viagem nos modelos estruturados das linguagens fílmica e musical.

Com efeito, Antônio é ele mais os outros porque, no curso de suas evocações acumuladas e amalgamadas, ver-se é ver seus comparsas e a existência destes é a sua própria extensão. O seu “eu” é composto pela presença dos outros. Afirmo: ”Parta, Antônio, dirija também um pouco dos teus roteiros... Os outros continuam a existir e necessitam também de ti (...). É neles que centras o teu próprio eu. De nada adiantará o teu monólogo”. (in MAGALHÃES, p. 110).

Ele conta a estória que é a impossibilidade de uma estória ser contada, porque cada uma é uma dimensão inesgotada e restrita. O que se passa com seus companheiros passa-se nele, nos limites da aparência e da impotência, ditados por uma intransponível situação comum e exterior. Todo o texto é pontilhado por esse verdadeiro refrão da impossibilidade. Nada menos que vinte e nove vezes explícitas, o leitor é advertido. Citemos, algumas dessas vezes:

Depois, o trem rodando velozmente. Antes, a ESTAÇÃO. Valério. O olhar de Valério à espera da estória. Talvez. Vês como teu rosto se modifica a cada minuto. (p.19).

Estás completo e achas que já escreveste a tua história. Serás um homem feliz? Todos esperam uns dos outros a estória de cada um, lembra? Cada vez mais estou me restringindo. (p.35).

Tua angústia de paz e felicidade geral da nação? E não ficaste; partiste. Contarás uma estória. Qual? Frente, o menino comia a maçã. (p. 40)

Antes, a estação. A estória. Uma nova história. Talvez. (p.67)

As páginas até hoje não foram escritas. Não há nada a contar. O que já é uma estória. (p.164)

A história, Antônio, de que é feita a estória de cada um? (p. 92)

Se tomas o veículo, máquina e útero, é para chegares ao final de uma experiência. Contar alguma estória. Lentamente, as rodas começam a se mover. (p.178)

Veloz carro, veloz cidade, maduros frutos na árvore também. Antes, a ESTAÇÃO. Provavelmente, ainda verás um vulto na esquina e pronto: à espera de uma nova história, talvez. Como se ela não fosse a de todos nós. (in: MAGALHÃES, p. 111).

Essas transcrições demonstram que a estória é feita de pequenas histórias individuais que pretextam existir, mas se perdem naquela que poderia vir a ser a história plena e acabada do livro. É como se todos esperassem a estória de cada um e que não acontece com ninguém. E nem poderia acontecer, já que Antônio narra em seu discurso a viagem que ele está fazendo e não um trajeto já cumprido.

O personagem, na via de sua viagem, está entre o passado e o futuro, com um ponto de intersecção no presente, porque a sua memória carrega as falhas do que ele tem sido, sob a força maior e repressiva do seu (nosso) contexto e porque cava, ao mesmo tempo, a porta e a rota do que aspiraria ser (in: MAGALHÃES, p. 111).

A sua angústia aterradora anota:

O que foi ficando das coisas foi a loucura inconseqüente depois de uma festa; o que foi restando de tudo foram as paisagens, as pontes, alguma noite nítida em estrela e lua; o que ficou do tempo foi um sol vermelho, na correria de um carro, entre árvores secas de uma paisagem do sul; o que restou de ti no espaço foi a estrada errada, o pára-brisa indicando esta mesma estrada errada; o que morreu no tempo foram os chopes tragados, os cigarros estragados: o que sabes de verdade é que o tempo e o espaço se condensam em ti mesmo (sabes que o passado, o presente e o futuro coexistem); que por um momento os outros que convivem contigo são somente uma ficção. Dura ficção. (in: MAGALHÃES, p. 112).

Antônio, na via de sua viagem, corporifica o passado na imagem do bar, o presente na imagem da Estação e o futuro na necessidade de um devir, porque as três corporificações são referências-suportes e objetos da aguda reflexão crítica, existencial e ideológica do personagem.

De fato, o bar assimila a experiência superada:

Não sabia por que a predileção por aquele bar: sim, era o ponto de encontro dos amigos. Mas porque aquela mesma mesa, sempre furtiva, quase longe do alcance do espelho? (...) A sua imagem. Lição, aventar de possibilidades, incompatibilidade posta em questão, não sabia. Existir não sabia. Existir não sabia. Os olhos retribuía-lhe a rua movimentada lá fora, Valério e Gustavo discutindo na mesa, bem longe, a espuma loura dos copos, a possibilidade de Rosália. Há ruína em tudo. (in: MAGALHÃES, p. 112).

A estação assimila a experiência, a aventura do rompimento e o primeiro passo para a superação: “A dura verdade do desencontro a que estamos mantidos. Condicionados. Os outros são feitos à medida do amor, à maneira de nós mesmos? A nossa imagem e semelhança de humanos? Parta, continua a tua andança. A Estação. A roda do trem em movimento”. (in: MAGALHÃES, p. 113).

Ou ainda: “Mas vêes como a ti mesmo te traís; a tua memória é também presente, pois nem sabes sequer se partes. Soubeste apenas colocar um pé ante o outro e movimentar-se com tua bagagem em direção à estação”. (in: MAGALHÃES, p. 113).

A disponibilidade aberta assimila a necessidade do devir como hipótese e franquia:

Nem tudo estará como antes, as linhas modernas do edifício de uma possível estação, as luzes de uma possível cidade, repetes, trilhos reservados para novas descobertas, de olhos fechados, o relógio mal iluminado, intacto nas formas, as grades de ferro retorcido, na inconstância das coisas. Sentir-se assim e, livre e asa, o que te acrescentará tudo isso? Pensas no concreto da pedra e no imaginário da rosa. (in: MAGALHÃES, p. 113).

Na ótica práxis, observa Chamie (in: MAGALHÃES, p. 113), Antônio concentra na experiência passada do bar um movimento centrípeta; concentra no primeiro passo para a superação a decisão do distanciamento; e avança para o devir um movimento centrífugo, porque ele alimenta um sentido de trajetória cujos pontos extremos são a introjeção ou o giro sobre si e a extroversão ou fuga aberta em leque.

Enquanto introjeção, ele é centro, a força centrípeta. O mundo converge para ele, vem dos pontos equidistantes da circunferência e se aninha na sua subjetividade; ele é a medida das coisas e das pessoas porque sua ação é a força centrípeta do seu universo. Esse universo se materializa no bar: “pois à medida que a ciranda aumentava ia chegando mais gente você permanecia no centro o bar era o centro de tudo e pátina e o espelho eram o centro

você tinha certeza disso você sabia e, no entanto sentia sozinho...” (in: MAGALHÃES, p. 13).

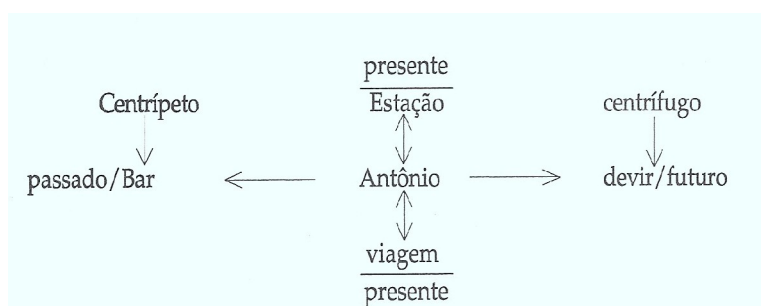
Enquanto extroversão, o mundo diverge dele, solicita uma reformulação, um encontro do desconhecido (revelador e/ou anulador), comandado pela força centrífuga como expansão multilateral que o arrasta para um universo de hipóteses: ‘Tudo isto está perdido no futuro de que tu mesmo duvidas’. (in: MAGALHÃES, p. 81).

Define Chamie: entre a introjeção e a extroversão, existe o ponto intermédio que liga os dois extremos e que é a via da viagem de um a outro, reunindo-os no mesmo tempo. Esse ponto se identifica com um presente que, contendo o passado e o futuro, vale por um instante detonador simultâneo de um ato de distanciamento em relação ao passado (o bar) e de um ato de aproximação do futuro (o devir). Bastaria para tanto o gesto físico, atual, de se colocar um pé atrás do outro ou de ir a uma estação e tomar um trem. (in: MAGALHÃES, p. 114).

Antônio, sujeito do discurso, tem nos modelos das linguagens fílmica e musical o processo de sua viagem porque, numa e outra, o tempo pode ser um contínuo indivisível, enquanto síntese de toda a duração de um transcurso ou de uma estória que não chega a ser contada.

Realmente, ao término do livro, o leitor lê que Antônio reduz o seu discurso a um roteiro cinematográfico. Vê, também, que Antônio estratifica ainda mais a narração, decalcando-a no modelo universal e abstrato de seis movimentos de uma sinfonia: *allegro*, *andante*, *moderato*, *lento*, *andante (de novo)* e *adágio*. Está evidente que essas duas sínteses refletem dois esquemas: o da ação (roteiro fílmico) e o da duração (a sinfonia).

Chamie sintetiza (in: MAGALHÃES, p. 115): “Parece que estas escalas patrocinam, sem dúvida, a dimensão de um sintagma, cujo perfazimento, do ponto de vista do leitor, após a leitura ao longo e ao término do livro, poderia formular nesse quadro”:



2.1.2 - Plano do sujeito da narrativa

Colhido o sintagma geral do livro no plano do andamento da leitura de *Via Viagem*, Carlos Fernando Magalhães coloca o sintagma do trecho sob o comando de um tríplice tempo unificado num personagem que se divide em três pessoas do discurso. Os tempos são o passado, o presente e o futuro; o personagem, Antônio; e as três pessoas: eu, tu, ele.

Se tivermos em mente que o transcurso do livro é uma viagem atual que se faz a partir de uma estação e num trem, numa reintegração de idas e voltas ao ponto de partida e numa cogitação sobre o que foi e o que poderá vir a ser, descobriremos que os três tempos e as três pessoas (unificadas em Antônio) se objetivam em três extratos de interrelação narrativa.

De fato, Antônio se interpela numa dicção de três pessoas. Num só fragmento, surpreendemos isso:

Vou partir. Um objeto que se quebra. Bar: o espelho se cobrirá de pátina sem mais nos reconhecer. Chope: apenas um círculo na mesa (...) Partes: um ciclo ou círculo de tempo se fecha sobre ti mesmo. As coisas continuarão a existir apenas na medida do teu esquecimento. (...). Mas se olhou, de novo integrado na crueza de um tempo real, imerso nas coisas reais, viu-se frente a estação in: Magalhães (p. 115).

A interpelação cruzada de um eu para um tu, de um tu para um ele (que envolve o autor-narrador), cada pessoa se convola com um extrato de interpretação. Assim, o eu de Antônio corresponde à sua “vigília” que, por sua vez, se arma na consciência crítica. A segunda pessoa se convola com a metáfora do “espelho” que, por sua vez, reflete a sua consistência. O ele de Antônio convola-se com o “tempo real” da sua ação que, por sua vez, é vista como uma contingência bruta e imediata. (in: MAGALHÃES, p. 116).

Teríamos, então, segundo M. Chamie, este quadro:

Eu=vigília=consciência;

Tu=espelho=consistência;

Ele=tempo real=contingência.

A viagem da narração é, também, uma incursão subjetiva. Nessa incursão, Antônio se vê, dialoga consigo mesmo e quer, indo para a estação, avaliar o que tem sido o

que dele fizeram e o que há de ser, através do distanciamento e da ruptura. Para saber o que tem sido, Antônio se põe em estado de vigília, de vigilância inquisitória a que ele se submete, num auto-processo de auto-crítica, através do diálogo com eu e tu.

Essa vigilância é a sua consciência indagadora, atravessando a sua distância interior. Chamie diz: “Respondes que só tem sentido esta vigília que te mostra a consciência”. Sublinha: “Ambos cumpriram sua função - o trem, submetido à mão humana, útero e bojo, te levou à tua vulnerabilidade; o esquecer, simples consciência ou vigília, te devolve ainda à substância das coisas; pensas que ambos não fizeram senão uma experiência contigo” (in: MAGALHÃES, p. 116).

O alvo dessa vigília, evidentemente, é aquilo em que consiste a personalidade de Antônio, considerada objeto de indagação: é o tu em que ele se desdobra para que o eu, que é sua consciência, o argúa. Esse tu objetivado está refletido, totalmente, no espelho do bar, que é a corporificação, o centro, daquilo que Antônio foi ou tem sido. (in: MAGALHÃES, p. 117).

O espelho, cuja pátina crescente é o acúmulo do passado, retrata, neutro e frio, a consistência opaca e inócua do personagem interpelado. O narrador observa: “A pátina do canto esquerdo do espelho do bar tinha uma leve aferição de tempo e qualquer coisa de sentimento”. (in: MAGALHÃES, p. 117).

O sistema dialógico que as três pessoas implantam (autor-narrador, personagem-narrador e coisas narradas) faz desaparecer formas de predomínio desse ou daquele tempo. Fica uma concomitância entre passado, presente e futuro, que tanto pode chamar-se “quarta dimensão” quanto o “oitavo dia da semana”. Uma concomitância que eleva a narrativa a um estatuto categórico de ficção: “Sabes, apesar disso, que o passado, presente, futuro coexistem e que os fatos podem se tornar, de uma hora para outra, na estranha condição de irrealidades e, na melhor das hipóteses, uma ficção”. (in: MAGALHÃES, p. 117).

No âmbito, porém, da ficção, o diálogo multilateral que não conta uma estória, salvo a da impossibilidade de contá-la, encaminha o conflito e arrisca um desfecho para ele. E, no plano do sujeito da narração, se esse desfecho ressalta a dialética viva do sintagma geral do livro, pela simultaneidade cruzada dos tempos, nos remete, também e acima de tudo, ao plano mesmo da articulação da narrativa, onde a presença do autor-narrador nos coloca em cheio dentro do paradigma do seu discurso e na dimensão crítica da sua linguagem. (in: MAGALHÃES, p. 116).

2.1.3 - Plano da articulação narrativa

No plano da articulação narrativa, o conflito outorga ao texto o seu verdadeiro fundamento significativo, porque é o paradigma de todo o discurso. O desenvolvimento articulado do conflito cumpre três momentos básicos com o entrelaçamento e a seqüência das seguintes alternâncias segundo Chamie:

A da oposição, sobre o fundo neutro do tempo real, entre a vigília da consciência e o reflexo opaco da consistência; ou entre a razão e o sentimento;

A do triunfo da vigília da consciência pelo cabal rompimento de Antônio com aquilo que, antes da viagem, lhe dava consistência;

A da dúvida em relação ao vazio que esse triunfo gerou diante de um devir possível (in: MAGALHÃES, p. 119).

A oposição de desdobra em sub-oposições que o tempo real abriga, preenchido pela memória (a memória tem o seu símile na fita magnética e no gravador que o personagem liga para frente e para trás.) "Porque estás apoiado no portal desta casa antiga, as coisas acontecendo no fixar da fita magnética que ligas agora neste gravador e tudo está como antes". (in: MAGALHÃES, p. 120). Essas sub-oposições identificam razão com a vigília, sentimento com espelho; vigília com imagem verdadeira, espelho com imagem falsa. "Mas, no entanto, o espelho refletiu tua imagem. A que não era a sua. A forma e a cor, motivo e nada. A outra, a sua, não". (in: MAGALHÃES, p. 120).

Do ângulo desse desdobramento ou não, o fato é que o autor-narrador converte a oposição em um momento capital do paradigma do livro. Ele o aponta em termos expressos: "Sabes que a única alternativa é seguir e que campo, vigília ou espelho, memória e seu tempo, tornam-se apenas referência e possibilidade, convergência e permanência nesta via viagem". (in: MAGALHÃES, p. 120). E o aponta, também, em termos de aguçamento crítico:

Sentado no banco ou refletido em vidraças já és o mesmo. Correste demais no meio do mundo. Outros te passaram para trás. Só tens este sentido de vigília que te mostra a consciência. Tanta coisa mudou. Mais velho, maduro, olhas o menino comendo o fruto. Uma pêra? Laranja? É um fruto (...) Achaste o que procuravas? Onde te levou a política? A tua ideologia? Onde ela te leva? Não saberás, se és um sonhador. És agora um profissional liberal, universitário acomodado ou resolveste entrar na luta empunhando faixas e cartazes? Partes. O que levas nessa mala? Panfletos subversivos? Versos? Rosas secas ou duros processos que lerás como advogado? Ou poeta?(...) Responderás que só tem sentido esta vigília que te mostra a

consciência. Está num dilema: razão ou sentimento? A verdade, responderás, está na razão das coisas. E o sentimento? (in: MAGALHÃES, p. 120).

Dessa oposição, triunfa a vigília da consciência. Estar em viagem é a prova irrefutável disso. Mas esse segundo momento capital do paradigma do livro, em que a consistência de um passado se desmorona, pela aventura do distanciamento no tempo e deslocamento no espaço, não é uma alternância que se encerra em si mesma. Ao contrário, é a preparação de uma dúvida maior. O autor-narrador é explícito: o rompimento de Antônio com o passado está na destruição que faz das coisas e objetos que o encarnam: cartas, os próprios cadernos, as malas, etc. (in: MAGALHÃES, p. 120).

Consigna:

O primeiro passo é composto pelo movimento transmitido, pés e corpo. Começas a rasgar as cartas, calmamente, em pequeninos fragmentos; em seguida, o caderno preto, as malas, o cigarro e isqueiro, tudo começará a voar pela janela deste trem em movimento - papéis picados, camisas soltas ao vento, o tom neutro colorido pela luz deste fim de tarde, os ternos escuros em atitudes ridículas e antiquadas no deslocamento do ar (...) o caderno preto com listas vermelhas e pretas perdia-se em folhas e, nas enumerações vistas de súbito, o ato de ficarem, agora, mais longe. Tens certeza de que agora estás mais calmo, conformado. A experiência dera certo? (...) Razão? Sentimento? (...) (in: MAGALHÃES, p. 121).

Outro ciclo de tempo ficará para o futuro: “ouverture ou gran finale pouco importa”.

O triunfo da consciência torna evidente para Antônio, em plena viagem e na irreversibilidade de sua partida, que os outros que ele é sucumbiram (têm várias versões: Rosália, casada e cheia de filhos, fecha a porta como quem disse adeus; Luis (...) simplesmente se anulou; Gustavo (...) foi preso, espancado: Vinícius hoje é professor de matemática numa cidade do interior).

Percebe que, também, poderá sucumbir nos novos outros que será ao fim do seu trajeto. Percebe mais: que, embora para ser ele mesmo deva continuar a ser nos outros, é a intransitividade que anula e o deixa perdido entre a recusa e o arrependimento. Uma intransitividade, em última análise, entre a sua estória pessoal e a história coletiva, num contexto em que a força e a repressão são ainda poderosas e dominadoras. A recusa se extroverte: “eu não quero ser Antônio, pois seria José ou Joaquim. Talvez Lucas. Para que solução? Antônio tem angústia de saber que nunca saberá: desespero de José superposto ao meu desejo de ser. Ou de não ser” (in: MAGALHÃES, p. 121).

O arrependimento se insinua por entre a dúvida e um laivo final de esperança: "Sendo assim, cercado em todas as saídas possíveis e imaginárias, das coisas cotidianas e obstinadas, arriscar-se nesta aventura cega que chega ao teu desânimo, pois já te arrependeste desta viagem. Não se desesperes, Antônio. Amanhã despertaremos, não tenha receio". Ou: "Chegas a te arrepender da viagem. Por que não de avião? Seria mais rápido condizente com teu status quo. Por que não"? (in: MAGALHÃES, p. 121).

Essas alternâncias do conflito totalizam o paradigma do discurso de *Via Viagem*. Um paradigma que subministra e informa toda a linguagem do texto, transformando-o num corte dialético que atinge fundo o corpo da ficção brasileira e o perfil sombrio de uma realidade ideológica que obriga à fuga e à auto-destruição.

Essa análise que Mário Chamie faz do romance de Carlos Fernando Magalhães é fundamental em termos de entendimento do texto.

2.2. Duas outras leituras de *Via Viagem*

Não mais sob a ótica de literatura práxis, mas a partir da perspectiva das convenções literárias, essas duas outras leituras do romance de Carlos Fernando Magalhães também nos interessam porque auxiliam não só a compreensão do livro, mas também a nossa leitura a ser apresentada no capítulo III. São elas, conforme já dissemos: as leituras de Moema de Castro e Silva Olival e Heloisa Campos Borges.

2.2.1 - A leitura de Moema de Castro e Silva Olival

O ensaio de Moema de Castro e Silva sobre o romance de Carlos Fernando Magalhães intitula-se "Via viagem: um projeto inquiridor" e está publicado no *Espaço da Crítica* (1998, p.255 a 263) e também republicado na edição de 2002, da UFG⁷. Afirma que Carlos Fernando Magalhães trouxe com sua narrativa grande contribuição à flexibilidade, plasticidade e dinamicidade da nova narrativa brasileira, porque instaurou um novo processo dialético de narrar.

⁸Da mesma maneira como fizemos com o estudo de Mário Chamie, também do estudo de Moema Olival só citaremos, doravante, o número da página. Conservaremos também o número das páginas do romance citadas pela autora.

Para ela, a narrativa do romance faz o seu percurso em mão dupla, movimentar-se pela direita e para a esquerda. Movimentar-se pela esquerda significa que o romance segue a pista da moral do avesso, na contramão da História, com traços contrapontísticos do objeto enfocado. Sustenta ainda que esses traços, que se confundem e se dispersam na limpidez da realidade aparente, da pista da direita, fundem os dois planos, avesso e direito. Instaure-se, assim, uma realidade virtual que sintetizará os dois planos e fornecerá elementos para a edificação de uma linguagem inovadora e dialética. (in: MAGALHÃES, p. 139).

Cita Oswald de Andrade para superá-lo: “é pelo avesso que as coisas se negam e se superam, pelo avesso que começamos a discutir e aceitar”. Para a autora, a narrativa de Carlos Fernando Magalhães vem de encontro à visão oswaldiana, que defende a irreverência, a ironia, a piada, como recursos para demolir o modelo tradicional. Carlos Fernando alcança o avesso na agudeza dialética sartriana (o ser e o nada) ou mesmo heideggeriana (o ser e o tempo em que o sentido do ser é examinado de maneira dialética), sempre na visão direito/avesso; fluxo/refluxo.

Via Viagem, então, une as duas modalidades e não as exclui. Segundo Moema Olival (p.139-140), o romance projeta sua realidade cristalizada na representação particularizada – viagem na História e na existência -, impondo as virtualidades de sua linguagem, superando as limitações de uma sintaxe lógica e linear, instaurando uma narrativa sem as limitações das contingências temporais e espaciais, conforme a visão tradicional de narrar.

Dessa maneira, Carlos Fernando Magalhães elege um processo de narrar e através dele vai expondo sua trama existencial construída na fragmentação de suas etapas, de tal maneira que resulta uma visão totalizadora final.

Na esteira de Umberto Eco, intensifica a noção de obra aberta segundo a qual o autor deve construir um texto que o leitor se sinta convidado a ler e a interferir como quem pode reescrever aquilo que está lendo. *Via Viagem* então, é, para a autora, uma experiência de percurso duplo - na história e na vida -, compartilhada, refletida, e abraçada pelo leitor, tornando-se uma experiência universal.

Diz Moema Olival (in: MAGALHÃES, p. 141).

Antônio, a personagem, inicia a sua viagem pelas sendas expostas por uma voz narradora (seria a de suas lembranças?) que, tratando-o por tu, apresenta-o, e expressa seus sobressaltos, ainda que, por vezes, quando se intensificam as emoções, passe-lhe a palavra. Assume, então, a primeira pessoa, expõe uma sensação ao vivo, intensificando o traço dramático e,

logo, volta a voz narradora em segunda pessoa, talvez simulando um relatório épico, numa mistura de gêneros:

Vês como a ti te trais? Tu esqueces e, na medida do teu próprio ficar, tu também te esquecerás. Um banco: sombra ou pássaro que pousa. Vou partir. Um objeto que se quebra. Bar: o espelho se cobrirá de pátina sem mais nos reconhecer. Chope: apenas um círculo na mesa. Vários e límpidos, depois, ao velho sol de milênios! Vistes apenas com os olhos da lembrança. (p.4).

Segundo o raciocínio de Moema Olival, há uma voz aparentemente onisciente, que inicia sua exposição num longo período de quatro páginas, em estilo de oração caótica, sendo o período uma soma de fragmentos que se “totalizam numa sintaxe de informação cujo correspondente mais próximo seria a montagem cinematográfica.” Há um efeito de simultaneidade. *Flashes* diversos: local tempo, impressões visuais, auditivas, memorialistas; algumas ambíguas, preparando a transposição metafórica do significado aparente, cujo efeito total se oferece em painel significativo (in: MAGALHÃES, p. 142).

Estás em trânsito, janela aberta, paisagem: ambíguo sol e mundo, a rua também é uma outra faixa precisa em suas cores e luzes, e vais olhando, terás a sensação precisa de uma estranha realidade, não importa, apesar do asfalto e estrada, o bar dentro da noite, campo e revoada de aves negras perdem-se o virar de novas páginas e, agora, vais olhando, farol ou promontório, a mata verde perturba a visão, início confuso de verde, perda em ruídos e antigo amarelo tudo se deslocando, máquina e útero, criando um novo estádio da matéria em movimento e sabes que a única alternativa é seguir e que campo, vigília ou espelho, memória e seu tempo, tornam-se apenas referência e possibilidade, convergência e permanência nesta via viagem.(p.2-3).

Os cadernos de Antônio delineiam uma época (1960 a 1967). Para Moema Olival, essa marca é a via a ser seguida: memórias, esperanças, desejos, decepções, amores, pedaços da realidade ‘precisa’, pedaços prensados pela imaginação peregrina: ciclo aberto e tudo enevado na pátina enferrujada do tempo.

Ainda assinala (in: MAGALHÃES, p. 143). Frequentes intertextualizações que se incumbem de valorizar o momento presente, de tal maneira que o tornam amálgama do passado e do futuro. Por exemplo, a figura tênue e musical do filme “Luzes da Ribalta” de Charles Chaplin: “Antônio olhou-se a si mesmo: a luz era agora tão intensa que lhe feria os olhos e, mansamente, de braços abertos, neblina ou borrifar das fontes do jardim público contornou-lhe em dois vincos de água pela face: Luzes que se acendem, esperanças que se apagam: noite”. (p.9-10).

Também a intertextualização drummondiana, de lance existencial, do *Alguma poesia*: “eu não quero ser Antônio, pois serei José ou Joaquim. Talvez, Lucas. Para que a solução?” (p.21). “Salve madrugada! Gritaste. Tempo inconseqüente parai! Deixe-me, ao menos, um minuto de ti, o reflexo breve de mim mesmo que passa. Deste estrangeiro que está passando... Para onde?” (in: MAGALHÃES, p. 143).

Ou ainda Fernando Pessoa (do heterônimo Álvaro de Campos de “Tabacaria”), na digressão existencial:

Mil vezes mais feliz que eu, um homem sem estória. Ou história? Pouco importa. Pelo menos ele tinha a realidade e a nitidez da rua vista de sua janela. Eu tenho ruídos: o deste relógio que me anuncia o meu tempo, o mostrador me apontando dois caminhos nesta noite longa e insone e o da caixa-d’água escorrendo a claridade de seu líquido entre os dedos perdidos numa manhã distante (in: MAGALHÃES, p. 10).

(...) “Minha realidade: nuances de uma treva interior castigada por breves reflexos. Com um relâmpago. Outra vez, a janela: nem existe rua, nem tabacaria, nem o dono da tabacaria. Nem Esteves passou. Nem Rosália, nem Gustavo. Durma, consciência.” (in: MAGALHÃES, p. 144).

Aí está, diz a autora, um forte traço da modernidade: a pluralidade de focos, em sucessão rápida, a constituírem *flashes* diversos de uma realidade questionadora. São imagens que se contrapõem, montagens que se encarregam da dinamicidade das cenas. Constata-se uma síntese dialética do espaço-tempo, em estruturação simbólica arquitetada pela e na linguagem. (in: MAGALHÃES, p. 145).

As estruturas de montagem do romance expõem os momentos de lembranças como *flashes* que vencem o tempo e o espaço: amor passado: Rosália - agora casada e cheia de filhos -, Ana, Luísa, Gustavo, Vinícius, o professor etc. Fluxos e refluxos: Ana, Antônio, o pássaro-presente do rival, a extraordinária plasticidade da linguagem reconstruindo cenas a partir dos fragmentos - recurso cubista, resultando o significado em mosaico pluralista de efeito total final.

A condução pela voz narradora faz perceber a passagem de iniciação de Antônio a um novo tempo, após a conscientização de que a tentativa feita por ele de reviver lembranças era uma fuga inconseqüente: “Este teu fim de semana, transitório e indiferente, o único livre, que na tua pressa de negócios e trabalho te dispuseste ao reencontro das coisas e lugares, te informa que estás integrado num mundo de coisas mortas. Vegetas, apenas.” (in: MAGALHÃES, p. 146).

Moema Olival ainda anota a insistência, por toda a narrativa, de uma reiteração que faz parte da problemática da história: a conscientização do processo de viver e a busca de um novo dia. Avanços e recuos, direito e avesso: técnica contrapontística. Veja-se o alcance do significado do domingo, dia de *relax*, repouso, marca de um espaço pregresso e, ao mesmo tempo, futuro, fruto de uma jornada e véspera de novo ciclo: “Sabes que este fim de semana em que partes corresponde ciclicamente ao término do primeiro dia e reinício do oitavo: /“O teu fictício dia.” (in: MAGALHÃES, p. 146). “A gaivota, além, na gravura da sala, traça o seu tempo de ave, pois sabes, Antônio, que como essa ave imobilizada no vôo, nada mais te resta senão traçar no aqui o teu tempo de homem.” (p.39)

A autora finaliza atentando para o imbricamento dos sentidos de realização, tanto o existencial como o metalingüístico, referindo ao processo da vida e à criação literária.

2.2.2. A leitura de Heloísa Campos Borges⁸

O texto de Heloísa de Campos Borges - “Via 1970/1995 Viagem” - se dedica a ler *Via Viagem* como um tipo de romance que foge aos moldes dos romances de enunciação monológica, isto é, aqueles romances narrados pela mesma consciência enunciativa⁹. O romance de Carlos Fernando Magalhães é o espaço onde acontece a interação de consciências plurivalentes, o qual Bakhtin chama de romance polifônico.

Para Heloísa Borges, os personagens desse tipo de romance não se preocupam em descrever o mundo objetivamente, o que importa é revelar a desintegração que se declara na relação das idéias. Diante disso, sustentada pela teoria de Bakhtin, diz: “o autor de romances polifônicos ocupa uma nova posição por ele considerada acima da posição monológica habitual do ato enunciativo”. (in: MAGALHÃES, p. 132).

Ainda insiste que, para os personagens dos romances polifônicos, o importante não é mais a referência que o mundo tem a seu respeito, e, sim, a referência de si próprio. Com as palavras da autora: ”sua consciência e autoconsciência.” (in: MAGALHÃES, p. 132).

⁸Valem para essa leitura as observações que fizemos quanto à referência ao número das páginas das leituras de Moema Olival e Mário Chamie.

⁹Essa é uma afirmação controvertida. Segundo Bakhtin, em *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (6 ed. São Paulo: Hucitec, 1992), todo discurso é dialógico, o que gera impasse quanto à possibilidade da monologia. Queremos entender, no entanto, que a autora afirma aqui como monológicos os discursos oniscientes, autoritários, de terceira pessoa, proferidos em discurso indireto, como contraponto ao discurso de várias pessoas discursivas, várias consciências opinativas da polifonia do romance de Carlos Fernando Magalhães, que ela demonstra de maneira arguta.

As noções de enunciado/enunciação têm papel central na concepção de linguagem que rege o pensamento bakhtiniano, para quem a linguagem é concebida de um ponto de vista histórico, cultural e social, que insere, para efeito de compreensão e análise, a comunicação efetiva e os sujeitos e discursos nela envolvidos.

Através deste raciocínio, é possível explicar o que acontece no fragmento abaixo, quando, após fazer uma referência ao espelho (reflexo), a voz que conduz a narração diz:

estes cadernos são de:
 marcos antonio fábregas
 marlene mary filgueiras
 jorge aziz lacerda
 maria augusta calado
 heraldo luís dalmazo
 mário chamie
 antônio olinto
 geraldo ferraz
 darcy frança denófrío
 nelly novaes coelho
 heloísa helena campos Borges
 moema de castro e silva olival
 albertina vicentini
 elizabeth hermano

Esclarece a autora: “O fato de todos estes nomes estarem com letras minúsculas referencia, na verdade, que os sujeitos citados são todas as pessoas que, como ele [Antônio], possuem consciência de uma temporalidade execrável e limitante, estimuladora da autoconsciência de uma existência insólita”. (in: MAGALHÃES, p. 133).

Borges atenta que essas idéias são perceptíveis na e pela escritura excêntrica de *Via Viagem*, onde fica explícito que os personagens e o leitor compartilham do insolúvel e do movediço que é próprio da condição humana. (in: MAGALHÃES, p. 133).

Quando se diz que todos estes detalhes de interpretação presentes na compreensão geral do texto transparecem primeiramente no encadeamento dos seus significantes, isso aponta dificuldades para o leitor pouco habituado a participar ativamente da ciranda da criação estética.

Nesse raciocínio, conclui a autora que:

Esta ciranda envolve autor-texto e cria um diálogo fundamental entre eles que deveria ser tão adequado quanto a relação existente entre os vértices de um triângulo isósceles, pois, se no triângulo os vértices são verdadeiros pilares responsáveis pela distribuição de forças e equilíbrio, igualmente, no

ato de escrever, a adequação entre autor-texto-leitor é fundamental para que aconteça a associação de idéias tão necessária para a compreensão da elaboração literária. (in: MAGALHÃES, p. 134).

Porém, é quando se atenta para o fato de que o texto "detém" em si mesmo os detalhes mais importantes para a sua significação, que se vai ao encontro da opinião de Luis Araujo, quando diz: "*Via viagem é uma nova consciência de autor*". E para se compreender o que significa esse pensamento, foi preciso buscar em Bakhtin razões para o reconhecimento do papel que desempenha o autor nesta corrente dinâmica do ato de escrever. (in: MAGALHÃES, p. 134).

Heloísa Helena Borges define o fazer poético: "Ser autor não é fácil, principalmente quando se tem em mente que este autor pode se caracterizar romântico ou realista, escrevente de romances monológicos ou de romances dialógicos." (in: MAGALHÃES, p. 134).

Para tanto, reafirma:

Rapidamente, para Bakhtin, autor romântico é aquele autor fechado no mundo da sua própria consciência, enquanto o autor realista é aquele que busca as profundezas da alma humana fora de sua pessoa, ou seja, nos sentimentos dos outros. Entretanto, este realismo requer atributos essenciais para que seja capaz de ultrapassar as barreiras do subjetivismo persistente da natureza humana, isto é, a consciência pessoal. (in: MAGALHÃES, p. 134).

Continua suas explicações:

Assim, quando um autor cria um universo ficcional subjetivo, em que o seu ponto de vista nunca é duvidoso, em que se percebem as suas simpatias e antipatias aquiescências e repulsas, Bakhtin o classifica como autor de romances monológicos, como autor que supervisiona e julga o comportamento das suas personagens, autor que se protege subjetivamente com a armadura da sua autoconsciência. (in: MAGALHÃES, p. 134).

Em relação aos romances dialógicos a autora explica: "o autor apresenta outra posição em relação às personagens, dando-lhes autonomia e liberdade. Esta independência de ser concretiza-se na escritura como certa falta de acabamento e de solução que não é sentida nas personagens dos romances monológicos". (in: MAGALHÃES, p. 135).

O que caracteriza a polifonia é a posição do autor como regente do grande coro de vozes que participam do processo dialógico. Nesse processo, rege vozes que ele cria ou recria, mas deixa que elas tenham autonomia e revelem no homem um outro "eu para si".

Sobre esse fato, para Heloísa Borges, Bakhtin dá a seguinte explicação: "Para o autor, o herói não é um 'ele', nem um 'eu', mas um 'tu' plenivalente, 'eu' de um outro (um tu és)". Ao ler um trecho qualquer de *Via Viagem* pode-se reconhecer este procedimento narracional:

Entre as duas propostas, lavo-me as mãos no teu sangue, Antônio... E continuou a brincar com os filhos do Saulo como se nada tivesse acontecido. A sala era a mesma, as mesmas flores no jarro, os girassóis na parede, sofás, eletrola, tudo. Tudo está como antes, já não repetes, de olhos fechados, intacto nas formas, na inconstância das coisas. E tu repões tuas coisas nesta mala, uma a uma, e pensas no possível conhecido que se perdeu na esquina, saindo repentinamente do teu campo de visão como a janela deste ônibus que fere o asfalto na corrida. Partes. Um ponto: o começo de uma imensa trajetória (...). Naquela manhã, no parque, a fumaça do cigarro se diluía calmamente. Não sei meu amigo, o que há comigo. Se eu te falar que agora mesmo não sei por que estou aqui, você não acredita. Deixei, agora mesmo, Luísa na esquina e nunca mais tornarei a vê-la. Amanhã estarei fazendo vestibular noutra cidade. Sei que estou brincando com o sentimento dos outros (...) Pagou o café tomado no bar da esquina e, entre sair chutando a pedra e as mãos pensativas no bolso traseiro, olhas Valério se afastando. Permaneces um tempo: o mínimo tempo futuro. E sabes que já deixas para frente um novo rastro; nada disseste ao seguir caminho contrário. A câmara se desloca facilmente num longo travelling, ruídos de máquinas e gente: a estação. Música em crescendo nas letras que surgem em preto no fim. Levantas e recibes o ar fresco da sala de espera. Ir ao sanitário ou transpor novamente a porta principal para ganhares a rua. Indeciso, Antônio permanece. Uma nova sessão, pessoas entrando e divagando. (in: MAGALHÃES, p. 135).

O discurso de *Via Viagem* tem alguns detalhes na construção sintática, exemplificados na variação dos pronomes e dos tempos verbais. Para Borges, esses detalhes da enunciação mostram a postura do autor de *Via Viagem*, que não se sobrepõe às personagens, possibilitando que haja diálogo entre elas que assim revelam as consciências que têm.

Afirma que, logo no início do trecho, há verbos – 'lavo-me' e 'continuou' -, possuidores de dois sujeitos distintos, eu e ele, que introduzem um terceiro sujeito-tu - quando é feita a interlocução desse eu com a personagem Antônio. Nesse universo, as vozes dialogam, os sujeitos eu, tu, ele, com igual expressividade e de tal maneira que as vozes se sucedem sem o habitual sinal de travessão, dando a impressão de um longo monólogo, onde o que importa não é evidenciar papéis desempenhados pelas personagens ou narrador, porém perceber as várias consciências que vivem o mesmo momento e extravasam dialogicamente as suas angústias e incertezas. Comprovando isto, o discurso que contém estas sensações deixa-as explícitas na sucessão variada dos verbos, ora uns estão no presente, ora outros no passado,

sem excluir o futuro, dando indícios da incerteza da própria escritura que se registra como diálogo com aparência de monólogo (in: MAGALHÃES, p. 136).

A aquisição dessa consciência de autor frente à criação do seu universo ficcional leva o escritor a criar um discurso polifônico, tradutor de novas práticas de revelação e presentificação da realidade. Convém sentir que, nessa nova forma de “representação-presentificada”, o que ganha espaço é a autonomia das personagens, cujas consciências plenivalentes podem exteriorizar as suas subjetividades. E estas subjetividades são objetivadas na escritura, onde se mostram visíveis pela própria organização textual.

Nas últimas palavras de *Via Viagem* pode-se ter acesso ao sentido de uma representação do mundo cuja trajetória acontece no espaço de um tempo universal e imensurável, bastante diferente do tempo exterior da física, medido pelos relógios e que sempre permite uma referência cronológica ao “antes” ou ao “após”.

Esse outro tempo, chamado duração, é uma nova maneira de percepção do ser e dos fatos, variável segundo o grau da consciência de cada um, sobretudo o do autor, que apresenta seu universo ficcional de forma a motivar nele a leitura verticalizada de realidades externas, presentificadas na horizontalidade do seu discurso (in: MAGALHÃES, p. 137).

Lentamente, as rodas começam a se mover. Apito ou fumaça e o roçar lento e mais grave fuga feito trem e trilho trilha trilho. Atrás ficarão imagens que não são mais tuas. Nem tudo estará como antes, as linhas modernas do edifício de uma possível estação, as luzes de uma possível cidade, repetes, trilhos reservados para novas descobertas, de olhos fechados, o relógio mal iluminado, intacto nas formas, as grades de ferro retorcido, na inconstância das coisas. Sentir-se assim e, livre e asa, o que te acrescentará tudo isto? Pensas no concreto da pedra e no imaginário da rosa. Veloz carro, veloz cidade, maduros frutos na árvore também. Antes, a ESTAÇÃO. Provavelmente, ainda verás um vulto na esquina e pronto: à espera de uma nova história, talvez. Como se ela não fosse a de todos nós. (in: MAGALHÃES, p. 62).

Afirma a autora que o “leitor neste trecho assiste ao diálogo externo e interno que o finaliza”. É possível ler aí, objetivamente, a descrição de uma estação, o movimento dos trens, as circunstâncias habituais, considerando o seu ângulo externo. Mas, também, pode-se sentir que a mesma estação aponta para o movimento interno, para próprio tempo passando com a sua velocidade e contaminando tudo, destruindo todos e, conseqüentemente, também nós, tal como a pátina (referência simbólica do tempo neste romance) corrói lentamente os cantos de ruas ou dos muros, dos espelhos ou das imagens (in: MAGALHÃES, p. 138).

Esta ambigüidade de “representação-presentificação” deixa transparecer o problema que percorre a questão essencial da literatura hoje: sua escritura e sua leitura (in: MAGALHÃES, p. 138).

A palavra poética, plurivalente e plurideterminada, obedece a uma lógica que ultrapassa a lógica perene do discurso codificado. Assim, essa lógica só se realiza perfeitamente fora da cultura oficial. Por isso, Bakhtin encontrou suas raízes no carnaval. E no modelo que sugeriu não há preocupação em revelar como a estrutura literária se constitui, mas, sim, como ela se desenvolve em relação a outras estruturas, afirma Beth Brait (2007, p.191-200), em leitura bastante singular de Bakhtin.

É por este motivo que, segundo Brait, Bakhtin faz a seguinte afirmação: “a multiplicidade de vozes e de consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental do romance polifônico”. (in: MAGALHÃES, p. 198).

Segundo Bakhtin, a Lingüística estuda a língua através da própria língua, ou seja, através de sua lógica específica e das suas unidades que permitem a comunicação dialógica. Mas as relações dialógicas, não podem prescindir das relações de lógica e de significação, embora não se reduzam a estas, pois têm suas especificidades. Para que as relações de lógica e de significação se tornem dialógicas é necessário que passem a outro estágio, isto é, constituam um enunciado, tornem-se um discurso com sujeito definido (BAKHTIN, 1981).

Afirma Heloísa Borges que os estudos literários reconhecem a importância da crítica formal, principalmente pela sua especialidade em examinar a elaboração de textos, suas ordens de desenvolvimento ou suas nuances narrativas. Esta mesma crítica, assim procedendo, faz uma chamada à observação da linguagem em si mesma.

Um texto, habitualmente percebido como tradução de realidades representadas sob novo enfoque, escreve-se como concretização dessas realidades, pois o trabalho da textualização transforma a relação das palavras entre si em cadeias de significação, onde se desenrola efetivamente o processo da realização estética.

Defende que a pesquisa da construção literária contemporânea é um instrumento que não tem por finalidade oferecer várias opções de interpretação do universo contido em si, mas abre a possibilidade para outras retextualizações de sentidos que possam estar acomodados em sua linguagem.

Esse tipo de reflexão sobre o texto obriga o leitor a se introduzir no mundo ficcional visível para apreender de modo satisfatório a sua globalidade. Dessa forma, só

conhecer os acontecimentos da história já não é o objetivo mais importante para quem lê. Ao contrário, o leitor, antes considerado passivo diante dos escritos que tinha sob os olhos, hoje introduz-se no universo estético e participa ativamente dessa nova maneira de se relacionar com a linguagem, maneira que considera as palavras em seu encadeamento nas frases também como fator significativo e concreto para a compreensão da montagem do processo da significação.

Assim, ele lê ativamente, observa as palavras, desmonta o texto, enamora-se do seu discurso (não apenas do relato), transformando-se em co-criador da obra, pois ela, além de pronta para ser lida, mostra-se também possível de ser “reescrita”, porque oferece outras possibilidades de retextualização do seu sentido.

Nessa vertente, segundo a autora, o romance de Carlos Fernando Magalhães é atualíssimo, pois é uma Viagem em Via de acontecer. Como pressuposto teórico, a autora usou o pensamento de Mikhail Bakhtin para reconhecer a competência que se reconhece na construção de um livro que, além de tudo que se possa perceber e deduzir habitualmente apela também para a observação da linguagem em si.

Esclarece como polifonia: “simultaneidade de várias melodias que se desenvolvem independentemente, mas dentro de uma mesma totalidade”. Portanto, estendendo esta conceituação à visão de Bakhtin, o romance polifônico é a demonstração do eu do outro não como objeto, mas como sujeito. (BAKHTIN, 1981).

O que se conclui com essa afirmação e tendo por sustentação o conhecimento de romances e contos que possuem esta plurivocalidade enunciativa é que os romances ou contos polifônicos, em geral, não se preocupam bem com a descrição objetiva do mundo exterior. Eles visam denunciar uma desintegração que se manifesta explicitamente na concatenação das idéias e, para tanto, se fazem igualmente perceptíveis na organização da escritura. Diante desta constatação, ganha força o pensamento de Bakhtin que anuncia que o autor de romances polifônicos ocupa uma nova posição por ele considerada acima da posição monológica habitual do ato enunciativo.

Dessa maneira, as personagens do romance polifônico interessam enquanto ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesmas. O importante deixa de ser o que são as personagens para o mundo, como eram os heróis e heroínas, porém o que representa o mundo para as personagens, aquilo que elas são para si mesmas, sua consciência e autoconsciência. (in: MAGALHÃES, p. 132).

Borges ainda aplica ao processo de construção do romance monológico o conceito de reificação usado por Marx para analisar o sistema de produção capitalista, no qual

a relação entre a produção da mercadoria e seu produtor tornam o homem mero objeto. Segundo Borges, na esteira de Bakhtin, essa reificação do homem surge com a sociedade de classes e chega ao limite com o capitalismo. É levada a efeito por forças externas ao indivíduo, que agem sobre ele de fora e de dentro, sujeitando-o às mais variadas formas de violência: econômica, política e ideológica. Mas esse mesmo fator serve de fonte alimentadora para confrontar outro tipo de violência, inclusive a revolucionária, e o objetivo final é o próprio indivíduo. (in: MAGALHÃES, p. 134-135).

Esse conflito é o que provoca a estratificação do indivíduo, gerando vozes e consciências que resistem a tal redução. Afirma Borges que Bakhtin insiste que o romance polifônico só pode realizar-se no capitalismo. E, no entendimento dela, a obra de Carlos Fernando Magalhães retrata bem o estado geral em que se encontrava o país nos anos de terror, carente de vozes conscientes geradoras de novos conceitos para a formação de um novo discurso, o polifônico. (in: MAGALHÃES, p. 136).

Para a representação literária, essa passagem do discurso monológico para o dialógico, que tem na polifonia sua supremacia, liberta o indivíduo de objeto a sujeito. Como sujeito, no enfoque polifônico, a autoconsciência da personagem é um traço dominante na construção de sua imagem. Nesta perspectiva, a relação homem a homem não é uma coisa, mas é outro sujeito, outro “eu”, investido de direitos iguais interagindo com os demais sujeitos.

A esse entendimento reificante que Borges menciona em relação ao homem, seguindo Bakhtin, contrapõe-se o dialogismo, procedimento que constrói a imagem do homem num processo de comunicação interativa, no qual eu me vejo e me reconheço através do outro, na imagem que o outro faz de mim (p.135). Nesse sentido, Antônio visa conhecer-se em sua verdadeira face como um outro ‘eu’ único, infinito e inacabado. Conhecer o seu ‘eu’ estranho: “Às vezes, precipitadamente, com a mão côncava, olhava a aquela água e, de repente, ela se escoava sutilmente entre os dedos. O dedo desenhando calmamente a gota d’água na mesa refletia também os outros”. (p.7)

Antônio em sua viagem sente que não pode compreender, conhecer e afirmar seu próprio ‘eu’ (o eu para mim) sem o outro; sem o outro ‘eu’ e sem o reconhecimento e a afirmação do meu ‘eu pelo outro (eu para o outro):

A pátina do espelho é apenas um ponto de partida, um pretexto. E o olhar em relação à imagem? (p.8).

Sentiu uma leve tonteira, desculpando-se em sono e vigília, num minuto o espelho refletiu-lhe a imagem. A que não era sua. (p.12).

Achaste o que procuravas? Onde te levou a política? A tua ideologia? Onde ela te leva? És agora um profissional liberal, universitário acomodado ou resolveste entrar na luta empunhando faixas e cartazes? Partes. O que levas nessa mala? Panfletos subversivos? Versos? Rosas secas ou duros processos que lerás como advogado? Representas a justiça? És realmente advogado? Ou poeta? Cadê as faixas, as noites perdidas em intermináveis reuniões, as greves e os discursos, as discussões nos bares, o desprezo pelo supérfluo? Godard ainda existe? E Lênin? (p.16)

Quando foi mesmo, Daniel? Você se lembra, e, sei, éramos jovens... Chega, já basta! (p.23)

Quanto à linguagem polifônica de Carlos Fernando Magalhães, percebemos que o personagem Antônio é visto em seu movimento interior vinculado ao movimento da história social e cultural de sua época e nela enraizado, mas não estagnado, razão pela qual não é mero objeto do discurso do autor.

Via Viagem, romance de Carlos Fernando Filgueiras Magalhães, oferece, sem dúvida, esplêndido material para adaptação a cinematográfica, graças ao processo de superposição de planos, através de estrutura de montagem. A condição de fazê-lo, já nos esclareceu Eisenstein, que a virtude da montagem consiste em que a emotividade e o raciocínio do espectador interferiram no processo de criação. Assim, o leitor segue o caminho já seguido pelo autor no ato de compor. (EISENSTEIN, 1969, p. 90).

O romance inicia sua narrativa de forma tipicamente cinematográfica, relacionada a uma imagem e através de uma acumulação crescente de detalhes. A descrição extraordinariamente seqüencial do autor cumpre não apenas a tarefa de enumerar os detalhes, mas a de traçar a trajetória da narrativa, numa sucessão ordenada na justaposição de detalhes como nas artes que incluem o fator tempo. (EISENSTEIN, 1990).

A experiência de um aponta para a experiência de outro: “Lendo-as [as cartas] elas formam um bloco único, como se as pessoas se juntassem uma única e última vez em palavras”. (p.78)

A vida em projeto é árdua. Optar por ela, deixando de lado o comodismo da rotina, é opção sofrida. A poesia, meu caro, está em crise. Ou se parte para alguma coisa nova ou, na pior das hipóteses, se não tem nada (ou mais nada) a dizer, não se deve acrescentar confusão. (p.42)

Vale para ambos os projetos - o da vida e o da criação literária - extraordinário efeito parodístico provocado pelo intertexto criado como o *slogan* do movimento histórico dos inconfidentes mineiros - *Libertas quae sera tamen* -, aqui atualizado, em experiência de linguagem, como “libertas que serás também”. Observe-se o jogo de sincretismo semântico que se estabelece entre as duas citações, com o aproveitamento dos suportes fônicos que as aproximam, suportes que funcionam como vetores do novo significado, o da premência da liberdade. (2002, p. 147).

Essas três leituras que trouxemos para este trabalho são importantes e especialmente esclarecedoras de aspectos fundamentais do romance de Carlos Fernando Magalhães. Qualquer crítica que se faça sobre o livro não pode dispensá-las, segundo cremos, e, por isso, não as dispensamos.

A leitura inteligente de Mário Chamie revela, de forma bastante articulada, os suportes da história de Antonio, que ele não conta, mas indicia todo o tempo, através de micro-relatos ou *flashes* de espaços, pessoas, tempos históricos e acontecimentos, como num *trailer* cinematográfico ou clipe, apontando os vários sujeitos, ou várias consciências, como diz Heloísa Borges, presentes no livro.

A leitura de Moema Olival revela os contrapontos do texto, nas suas intertextualidades e nas suas dobras.

Já a leitura de Heloísa Borges fundamenta o que Chamie denominou, como vimos, de sujeito da narração: o que tem vários espelhos e várias vozes, várias consciências, o que o permite ser um narrador contemporâneo, a mostrar, pela sua desalienação expressada na sua polifonia discursiva, um tempo histórico contraditório e perverso como foi o da ditadura militar no Brasil.

A essas leituras queremos acrescentar a nossa, que, julgamos, pode complementá-las. A nosso ver, Antônio vive seu tempo e aprende, amadurece com ele. Como disse Chamie e conforme já reproduzimos neste trabalho, Antônio aventa superar o seu tempo e distanciar-se, isto é, partir, tomar o trem, o que significa ter aprendido.

Assim, segundo nossa ótica, *Via Viagem* também pode ser lido como um romance de aprendizagem, leitura que, cremos, não exclui as outras que expusemos neste trabalho.

CAPÍTULO III

ROMANCE DE APRENDIZAGEM EM VIA VIAGEM DE CARLOS FERNANDO DE MAGALHÃES

O que origina nossa leitura de *Via viagem* radica-se no que a literatura convencionou chamar de Romance de Aprendizado ou Romance de Formação, ou ainda Romance de Educação – o *Bildungsroman* originado na Alemanha. Essa leitura dá como pressuposto o que relatamos dos estudos de Mário Chamie, Moema Olival e Heloísa Borges no capítulo anterior.

3.1. O romance de aprendizagem

Ana Ribeiro (2005), ao avaliar o *Bildungsroman* [em port. “Romance formativo ou romance de formação”; em ingl., *coming-of-age novel* ou *apprenticeship novel*], assinala que é possível traduzir o termo germânico por ‘romance formativo’ ou ‘romance de formação’. Tal uso corresponde ao reconhecimento do *Bildungsroman* como contributo específico da literatura alemã. O termo foi cunhado em 1803 por Karl Morgenstern e por ele desenvolvido como conceito amplo em textos surgidos em 1820, mostrando o caráter distinto e o valor artístico de obras como *Agathon* (1766-67) de Wieland ou *Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister* (1795-96) de Wolfgang Goethe, a par da necessidade de integrar o romance alemão no contexto da produção europeia. Também pode-se chamar de “romance de aprendizagem”, o que melhor traduz o conceito-chave de *Bildungsroman* que, não só em português, mas também em francês e inglês, é também romance de autoformação.

O público leitor, ao surgimento do *Bildungsroman*, século XVIII, exigia o lado lúdico da obra como forma de entretenimento - um romance sem grandes conflitos interiores. Nesse processo de afirmação da forma romanesca, articulava-se ainda essa vertente lúdica e de entretenimento com a vertente moralista e didática, conforme a proposta iluminista de unir filosofia e literatura. A inclusão no cânone literário das referidas obras revelaria já a passagem para um outro tipo de romance, aquele em que o processo de vida interior do protagonista se revelava.

Em seu desdobramento, ao centrar o processo de desenvolvimento interior do protagonista no confronto com acontecimentos que lhe são exteriores, ao tematizar o conflito entre o eu e o mundo, o *Bildungsroman* passou a dar voz ao individualismo, ao primado da subjetividade e da vida privada perante a consolidação da sociedade burguesa, cuja estrutura econômico-social parecia implicar uma redução drástica da esfera de ação do indivíduo.

Na Alemanha oitocentista, dominada pela presença de *Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister*, é com Wilhelm Dilthey, em 1870 e, principalmente em 1905, que o termo se impõe e o conceito se clarifica (RIBEIRO, 2005).

O *Bildungsroman* adquire então o estatuto de forma específica no interior da tradição romanesca, usando como paradigma o texto de Goethe. As suas qualidades definidoras - depois aplicadas a muitos outros textos em diversas literaturas que procuraram recriar o modelo iniciador deste tipo de romance - estabelecem um conjunto de convenções, cujo paradigma passaremos a definir.

No *Bildungsroman*, o protagonista é um personagem jovem, habitualmente do sexo masculino (na época, não era possível às mulheres a liberdade de movimentos que permite ao herói o contato com múltiplas experiências sociais decisivas no percurso do auto-conhecimento), que começa a sua viagem de formação em conflito com o meio em que vive, determinado em afrontá-lo e recusando uma atitude passiva; deixa-se marcar pelos acontecimentos e aprende com eles; tem por mestre o mundo e atinge a maturidade integrando no seu caráter as experiências pelas quais vai passando; em constante demanda da sua identidade, representa diferentes papéis e usa diferentes máscaras; sofre pelo imenso contraste entre a vida que idealizou e a realidade que terá de viver; o seu encontro consigo mesmo significa também uma compreensão mais ampla do mundo. (RIBEIRO, 2005, p.83)

Este tipo de romance não inclui a morte do herói. O herói termina de modo maduro e não pressupõe danos irreparáveis. O romance organiza-se pela aparente ausência de um princípio de unidade: a narrativa articula-se em função da viagem espiritual do protagonista e não impõe aos diversos episódios uma sucessão lógica visível. Tem um caráter

aberto, não conclusivo, que possibilita surgirem obras de continuação (em Goethe, *Um Homem Feliz*, 1821). É o caminho percorrido pelo protagonista que determina a estrutura da obra, tanto do ponto de vista temático como formal. A plasticidade da forma adequa-se à multiplicidade de experiências necessárias à maturação do herói.

Desde Goethe, a realidade histórica e o processo de amadurecimento surgem relacionados de modo muito íntimo; o tempo histórico é filtrado pelo tempo interior; o desenvolvimento da personalidade do herói realiza-se pelos caminhos do conflito e da dissonância até um estado de harmonia inicialmente difícil de se entrever.

Mesmo não usando o termo referenciado por Dilthey, que preferiu o termo 'romance educativo' ou 'romance de educação', G. Lukács (2007), ao publicar em 1916 a sua *Teoria do Romance*, considera o gênero como uma tentativa do homem moderno de reconciliar a existência com a sua essência (o eu verdadeiro), através da epopéia então possível, ou seja, o romance. Solitário, singular, em busca constante de um significado para a vida, o herói do romance opõe-se à sociedade: vive o conflito entre valores universais e as realidades do quotidiano.

Wilhelm Meister aparece aos olhos de Lukács (2007) como o tipo de romance que procura a síntese entre o 'romance do idealismo abstrato' (cujo herói, exemplificado por Dom Quixote, é um indivíduo problemático, que luta desesperadamente para encontrar uma relação entre os seus ideais e a vulgaridade prosaica do mundo exterior) e o que designa por 'romantismo da desilusão' (caracterizado por um protagonista passivo, virado para si mesmo, pois renuncia a qualquer ação, *a priori* encarada como inútil). O tema do romance de aprendizagem é para ele "a reconciliação do indivíduo problemático, guiado pelo ideal vivenciado, com a realidade social concreta" (LUKÁCS, 2007, p.138).

O Bildungsroman joga, assim, com duas tendências fundamentais em toda a ficção, diz Ana Ribeiro (2005): por um lado, manifesta a necessidade de expressar o mundo concreto; por outro, a necessidade de superar a tensão entre a realidade e a possibilidade, entre o real concreto e presente e um real alternativo. Disso resulta o caráter híbrido deste tipo de romance.

Bakhtin (1992, p.239) também foi estudioso do romance de aprendizagem e para isso se utilizou do conceito de cronotopo. O termo cronotopo é relacionado à teoria da relatividade de Einstein, onde foi introduzido para indicar a interdependência entre o tempo e o espaço. Nos estudos de Bakhtin, o cronotopo é entendido como uma "categoria conteúdo-formal" para examinar o "processo de assimilação do tempo, do espaço e do indivíduo histórico real" (p.240). O cronotopo permite a materialização do tempo no espaço

(possibilidades de poder trabalhar o sujeito histórico real), como se o tempo se tornasse visível, transformando-se na quarta dimensão do espaço. Ou, para usar a metáfora bakhtiniana, "o tempo se derrama no espaço e flui por ele (formando os caminhos)." (BAKHTIN, 1992, p.350)¹⁰.

Embora não considere a constituição do romance apenas na tradição do romance grego (romance de aventuras) - mas enfatizando a relação do romance com as manifestações da cultura popular -, ele parte desse romance antigo para delimitar os tipos de representação do tempo elaborados pelos romances da Antigüidade e sua conseqüente percepção do sujeito. Ressalta o predomínio do cronotopo da aventura no primeiro tipo de romance, em que o herói vive as mais variadas aventuras e desloca-se pelos locais os mais excêntricos e diversificados, sem sofrer, contudo, a mínima determinação temporal: no final, é o mesmo jovem que partiu entusiasmado. O tempo não deixa vestígios em sua vida biológica. Tudo aí acontece "de repente" e "justamente", e o acaso governa todos os momentos deste tempo infinito de aventuras, quando o que está em jogo é a castidade, a coragem, a fidelidade, o destemor, a honra do herói. (BAKHTIN, 1992, p. 238).

A segunda tipologia é a do romance de provas. A construção desse tipo de romance é caracterizada pelas provas a que o herói é submetido. Nessas provas, são avaliadas as peripécias, as tentações em torno do herói ao longo do romance. A representação do mundo é um grande cenário, o homem não é parte desse cenário como coadjuvante. O seu caráter imutável descarta o devir desse homem: o que ele percebe não é suficiente para o formar. (BAKHTIN, 1992, p. 238).

A literatura romana oferece a Bakhtin outro tipo de cronotopo. Trata-se do romance representado pelo *Satiricon* de Petronio e pelo *Asno de ouro* de Apuleio. O aspecto cronotópico fundamental desse tipo de romance é a idéia da metamorfose, a partir da qual a vida humana passa a ser representada em seus momentos essenciais de ruptura e crise, quando se indaga como um homem se transforma em outro. O tempo aqui, diferente do tempo da aventura, deixa marcas profundas no homem e em sua vida. Por isso, afirma Bakhtin, esse tipo de romance localiza os momentos decisivos da vida dos personagens. No entanto, a concepção desse tipo de romance é totalmente espacial e imóvel: o mundo se apresenta como uma justaposição contrastante.

¹⁰ De certa maneira é disso que trata Mário Chamie (1974, PRÁXIS I), quando afirma que o processo isomórfico de informação corresponde aos efeitos de comunicabilidade que propiciam a fusão do tempo do Poema-Práxis com o espaço que ele presentifica. Em relação ao tempo, acrescenta Chamie, ele é o esquema lógico (inteligível), o fluxo das relações entre os signos. Sobre o espaço presentificado é o esquema (sensível) que o suporte de significados articula. Neste sentido, espaço e tempo ganham novos significados.

A forma ingênua, antiga (já atestada na Antigüidade) do sucesso-insucesso; os trabalhos e as obras; as confissões (a biografia - confissão); a forma hagiográfica finalmente elaboram, no século XVIII, a variante mais importante do romance: o romance biográfico familiar. (BAKHTIN, 1992, p. 238-239). Para analisar essas formas, Bakhtin toma algumas das características que considera importantes: o enredo; a concepção da vida que está na base do romance biográfico, e que reside no fato de a vida se definir pelos resultados objetivos (pelas obras, méritos, trabalhos e façanhas) ou então pelas categorias de felicidade/infelicidade; o aparecimento do tempo biográfico como sendo diferente do tempo fabuloso e da aventura, pois é irreversível, relaciona-se com o processo de vida e não é reproduzível. O tempo biográfico relaciona-se com o tempo histórico, pois é impossível que se dê fora de uma época; o mundo já não é um pano de fundo para o herói; as personagens secundárias, o país, a cidade, as coisas ocupam um lugar funcional no romance biográfico e têm uma relação não menos funcional com a vida do protagonista; a imagem do herói é quase inexistente (salvo na hagiografia, por ex.). O herói caracteriza-se por traços positivos ou negativos –, mas não é posto à prova. A vida do herói modifica-se, elabora-se, mas o homem permanece inalterado, pois os acontecimentos não modelam o homem, mas o seu destino, ainda que seja ele o seu criador. (BAKHTIN, 1992, p.239)

O romance antigo conheceu ainda, segundo Bakhtin, outro tipo de representação cronotópica, herdado das biografias, elaborado inicialmente na obra de Platão. O romance biográfico desenvolveu basicamente o cronotopo do caminho da vida: é o tema do encontro do verdadeiro conhecimento, que se coloca no primeiro plano da realização temática. A praça pública (a ágora) é o espaço privilegiado desse cronotopo, pois é nela que surge pela primeira vez a consciência autobiográfica e biográfica do homem. O homem deste romance não conhece a privacidade e toda a sua existência é visível e audível, tal como no reino platônico da idéias.

Avançando seus estudos sobre o cronotopo da praça pública, Bakhtin encontra outro tipo de representação que acaba recebendo uma atenção especial de sua parte, pois lhe permite traçar um outro rumo para a evolução do romance. “Não se trata mais da plenitude temporal como ocorria no romance antigo, mas da ligação particular do homem e de todas as suas ações e peripécias com o mundo espaço-temporal” (BAKHTIN, 1992, p. 282), no sentido de tirar daí todos os elementos que o corrompem, inclusive a visão do além e a interpretação simbólica, criando, assim, "um mundo espaço-temporal adequado, um cronotopo novo para um homem novo, harmonioso, inteiro e de novas formas para as relações humanas"

(BAKHTIN, 1992, p. 283). É a partir desse cronotopo que Bakhtin estabelece o romance de aprendizagem.

Como exemplo de formação do homem, Bakhtin estabelece uma comparação entre os tipos de romances biográfico e de educação: no romance biográfico, por exemplo, o herói é uma figura estática, de imagem pré-estabelecida construída, que o aproxima e afasta do seu objeto de desejo; o romance de educação (ou aprendizagem) é o tipo de romance raro que assegura a imagem desse herói como dinâmica: as mudanças do protagonista tornam-se muito importantes para o enredo, que será reconstruído. Nesse sentido, a transformação do homem varia mediante a assimilação do tempo real que o circunda.

Na tipologia atestada por Bakhtin, o tempo está presente em todo momento da vida do homem “numa trajetória em graus variáveis”. Essa assimilação do tempo dá-se de forma gradativa na organização temporal. Exemplifica com o Idílio, que representa o desencadear da vida humana de forma que as transformações se dão de acordo com a evolução etária e cíclica. O que Bakhtin percebe quanto ao tipo de temporalidade cíclica observada no romance de aprendizagem é que o processo de formação do homem é também pouco distanciado da representação etária. Nesse aspecto, o herói desvenda toda sua trajetória que transforma um jovem em estado de dúvidas em um homem seguro de suas convicções, tendo a vida como escola e retirando dela os seus resultados.

No que concerne ao romance de aprendizagem, Bakhtin centraliza sua análise no homem em formação, cujo conjunto contém elementos heterogêneos:

“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 romanescos; outros, pelo contrário, organizam-se em torno de um enredo feito de aventuras elaboradas.” (BAKHTIN, 1992, p. 236).

Um outro tipo do romance de aprendizagem exige a presença física de um agente na figura de mestre ou condutor. Nele o sujeito, objeto e destinatário não coincidem na figura do herói, como sempre acontece ao romance de formação, porque sua idéia é mais didático-pedagógica, em maior ou menor grau. O agente é uma espécie de pedagogo de que o herói é discípulo.

O principal no romance de formação é que a sua temporalidade é a do *devenir*, o mais importante dele não podendo ser compreendido independentemente dessa

temporalidade. Nela, o desenvolvimento do homem é indissolúvel do desenvolvimento histórica. A formação do homem efetua-se no tempo histórico real, necessário, com seu futuro, com seu caráter cronotópico de *devenir* no romance. Assim, a experiência no mundo humano é mediada pelo agir situado e avaliativo do sujeito, que lhe confere sentido a partir do mundo dado como materialidade concreta. O agir do sujeito está relacionado, segundo a visão bakhtiniana, na tríade eu – para – mim, eu – para o outro e outro - para - mim, base para o sujeito situado. (BAKHTIN, 1992, p.237)

Esse *devenir* - vir a ser - torna-se um processo espiritual. Nesse processo, os que chamam mais a atenção são os que seguem um plano rigorosamente cronológico numa crescente evolução no aprendizado do protagonista, e, nesse sentido, englobam a problemática do romance de aprendizagem. O cronotopo tem um significado especial na caracterização do gênero, na medida em que a literatura é uma manifestação verbal totalmente articulada pela dimensão temporal.

3.2. *Via Viagem* como romance de aprendizagem

Se trouxermos para aqui a síntese que fez Mário Chamie (v. Capítulo II) da articulação narrativa do protagonista Antônio de *Via viagem* e o problema sobre o qual é construído o livro, veremos que um de seus propósitos é o da aprendizagem. Retomemos Mário Chamie (v. Capítulo II deste trabalho):

Antônio, na via da viagem, corporifica o passado na imagem do bar, significando a experiência superada e saturada; o presente, na imagem da Estação, significando a coragem ou a aventura do rompimento, do salto ou do primeiro passo (“um pé em frente ao outro”) para a superação da experiência passada; e corporifica o futuro na necessidade pura de um *devenir* (que tanto pode ser um total fracasso como uma redimensão maior); Antônio concentra na experiência passada o bar e os companheiros, sob uma força centrípeta de que ele é o centro; concentra, no primeiro passo para a superação, a decisão do distanciamento; e avança para o *devenir* indefinido, uma procurada liberação do que foi, sob os efeitos e uma força centrífuga. (CHAMIE, 1974, p. 191)

Estão presentes, nessa síntese, todos os elementos paradigmáticos do romance de aprendizado que vimos relatando: a experiência, o herói em percurso, o autoconhecimento, o salto e o rompimento, os três tempos – presente, passado e futuro -, o cronotopo do *devenir*, a liberação, a superação e o amadurecimento.

Também nas epígrafes podemos perceber a mesma perspectiva do romance de aprendizagem. A epígrafe, nas obras, funciona sempre como um centro irradiador, uma espécie de oráculo que se justificará ao longo do romance. É também um primeiro índice ou marca que aproxima textos diferentes para possibilitar ao leitor flagrar as diferenças e, ao mesmo tempo, indiciar o que irá transcorrer ao longo da história. Em *Via Viagem*, o romance explicita uma trajetória do herói cuja finalidade é o amadurecimento: o homem em trânsito sempre transformado pelos acontecimentos que viveu.

O tempo, em especial enquanto presente, passado e futuro amalgamados (na epígrafe de T.S.Eliot), está presente como trajetória inclusive. Também estão presentes a infância (nos versos de Leopardi) e o retrato, a busca da identidade (na epígrafe de Sartre):

O tempo passado e o tempo presente/ Estão ambos talvez presentes no tempo futuro/ E o tempo presente contido no tempo passado/ Se todo tempo é eternamente presente/ Todo tempo é irredimível. (T.S.Eliot)

Um homem embrenha-se na sua vida, desenha o seu retrato, e para lá desse retrato não há nada. (Sartre)

Vagas estrelas da Ursa Maior, jamais acreditei/ poder voltar e contemplar-vos um dia,/ Tão brilhantes, sobre o jardim paterno,/e me juntar a vós, da janela/ desta casa onde vivi criança/ e vi chegar o fim das minhas alegrias. (LEOPARDI)

O romance inicia sua narrativa elegendo um princípio de retorno: ondas, fluxo, refluxos, *flashes* e fragmentações. A questão do tempo no romance de aprendizagem está relacionada ao crescimento, ao desenvolvimento do homem, à trajetória do herói. Para isso, a formação do homem se dará em caráter cronotópico. O mundo é uma referência para esse homem em desenvolvimento e ele não está limitado a uma determinada época, mas entre épocas, mais especificamente numa zona fronteira. Nesse sentido, o que implica é a busca desse crescimento, e como Antônio o assimila é o que veremos a seguir. A relação formativa com o mundo está relacionada ao cronotopo da obra em questão desde a infância, mas principalmente na mocidade. Antônio percebe o tempo interiorizado existente no seu próprio existir logo no início do romance e já deixa claros tanto os costumes da época vigente, como suas idéias compartilhadas com os amigos.

Sem nenhuma preocupação de tempo, olhar a reprodução e sentir-se como uma onda lentamente consumida, fluxo e refluxo em seu final de praia: o quadro estava ali-1888. Óleo. 27,5x35cm Coleção particular, New York. (p.1).

(...) vocês nunca vêem as coisas seriamente, estes dois bobos, depois do décimo chope, atrapalham tudo. Vamos lá outra vez: Espelho. Imagem. Gente. Massa. Praça. Tiro... (p.6)

A arte não é um organismo inerte, uma representação estática, mas a imagem da própria vida, que cada dia se transforma e evolui. (p.7)

Retomando o raciocínio de Mário Chamie, Antônio, na via da viagem, corporifica o passado na imagem do bar significando a experiência superada e saturada; nesse momento Antônio anuncia o devir: “E a pátina no canto esquerdo do espelho do bar, existe? O objeto não passa de pretexto, um ponto de partida.” (p.7-8)

Antônio está em trânsito e suas lembranças ainda refletem uma alma indecisa, a imagem dos seus tormentos infantis com seu Tio Pedro, suas primeiras experiências de sofrimento juvenis na escola, suportes para a decisão de partir para seu devir. Desde a infância, o herói vive e luta no e com o mundo:

De encontro em ser e ser, nunca havia muitos. E aí Tio Pedro vai te levando, como quem separa a noite em duas para o ofício da manhã: exatamente assim: juraras naquele momento fugir, sumir de muro em frente, caco de vidro no cimo, bolso limpo à espera das férias? (p.44).

- Entrou mal, hein? E logo no primeiro dia. Isto não é escola de assassinos. Olhe sua boca e vai subindo, já atingiu o cadarço preto do sapato esquerdo, começando pelo desfiado do tecido numa das pontas do mesmo. (p. 47)

Como está machucado! Peça ao Juquinha um remédio. (p.47)

Particularmente no que se refere ao romance, esse cronotopo de luta com o seu próprio tempo tem a função de centro organizador dos principais acontecimentos problemáticos. Há um presente, um passado e um futuro a respeito dos quais os elementos do passado imprimem no presente a decisão de partir. Essa temporalidade ocupa os espaços que a fizeram: Tio Pedro, a escola, na infância; o bar, no passado do jovem, os lugares visitados; e a estação, no presente. Antônio é o ‘lugar’ espiritual onde essas temporalidades e espacialidades se dão:

Pode-se ser jovem em pleno dia! Tua noite é temporal... Espacial, compreendes? As coisas existem dentro de ti mesmo seu burro. Tua imensa ciranda, por exemplo. (p.14).

(...) o que sabes de verdade é que o tempo e o espaço se condensam em ti mesmo (sabes que o passado, presente e futuro coexistem). (p.19).

Diríamos que a síntese do cronotopo de *Via Viagem* está nas relações de Antônio e seus amigos e com os lugares que com eles freqüentou no passado, no seu processo de socialização. Conforme percebeu bem Mário Chamie, o sintagma narrativo do livro é uma viagem atual que se faz a partir de uma estação e num trem, numa reintegração de idas e voltas ao ponto de partida e numa cogitação sobre o que foi e o que poderá vir a ser a vida do protagonista Antônio.

Um dos alvos do romance está relacionado ao sistema político da ditadura brasileira dos anos 60 e a participação dos jovens na luta contra o regime. O grupo se reunia no mesmo bar, nas ruas, e a bebedeira era fartamente praticadas pelos amigos. Ao explorar essas cenas "privadas" e trazê-las à tona, Carlos Fernando Magalhães nega uma visão estática do mundo, fazendo valer o movimento. Esses movimentos exercem um papel decisivo na caracterização do cronotopo de *Via viagem* e Antônio é o centro fundamental desse tipo de imagem. Nesse cronotopo, os três tempos e as três pessoas do discurso são unificadas em Antônio e se objetivam em extratos de interrelação narrativa.

Veja-se, por exemplo, por todo o livro, a importância e a proliferação repetida, envolvendo os amigos, o Bar, a Estação. A constância deste cronotopo é, segundo Bakhtin, uma forte expressão do criticismo. Quer dizer, é um cronotopo que desmascara uma concepção de mundo preconizada pelos anos delimitados pelos cadernos, anos que servem ao presente para indicar o amadurecimento expresso na mudança e na decisão de tomar o trem.

Essa viagem da narração é, também, ainda conforme Mário Chamie (v. Capítulo II), uma incursão subjetiva, em que Antônio se vê, dialoga consigo mesmo e quer, indo para a estação, avaliar o que tem sido o que dele fizeram, e o que há de ser, através do distanciamento e da ruptura. Para saber o que tem sido, Antônio se submete a um processo de autocrítica através do diálogo com eu e tu, o tu exercendo a função de chamar Antônio à realidade para amadurecer, exercendo o papel da autoconsciência crítica ou "quarta dimensão interior", como é denominada no romance: "Respondes que só tem sentido esta vigília que te mostra a consciência". (p.16)

O que consiste o objeto de indagação dessa autocrítica de Antônio consigo mesmo e com os amigos que o cercaram é a própria identidade de Antônio: é o tu em que ele se desdobra para que essa voz, que é sua consciência, o argúa a respeito de si mesmo, com uma voz imperativa (muitos são os verbos no imperativo) e indagadora (muitas são as

interrogações que essa voz faz a Antônio), para prestar atenção a respeito do que e com que ele se identificaria e decidir: sua identidade estaria no casamento (Rosália cheia de filhos)? Ser um advogado de gravata, profissional liberal?

De si (eu) para si (tu), sob a forma da polêmica velada de Bakhtin (Bakhtin, In: LIMA, 1983), e estendendo a análise que Borges fez do romance (v. Capítulo II), pode-se dizer que essa polêmica que desenvolve Antônio e sua polifonia de vozes são o ponto fundamental de seu amadurecimento.

Bakhtin (In: LIMA, 1983, p.479), após discorrer sobre os diferentes tipos de objetivação do discurso na prosa, discurso objetivado, assinala os diferentes discursos orientados para a fala do outro, ou discursos de voz dupla, estabelecendo alguns tipos (estilização, paródia, *Ich-Erzaelung*). Entre essa tipologia, encontra-se a polêmica velada, ou interior, ou secreta, que é uma fala consciente da fala do outro, também diálogo velado, em que a fala de outro age de dentro e as formas de relação entre as duas vozes podem variar amplamente e adquirir graus de influência deformante. Segundo ele (p. 476):

A presença do segundo interlocutor não é mostrada; suas palavras não aparecem, mas a profunda impressão destas palavras tem um efeito determinante sobre todos os enunciados do único interlocutor que fala. Sentimos que é uma conversa do tipo mais intenso, porque cada palavra pronunciada, em toda a sua fibra, responde e reage ao parceiro invisível, referindo-se a algo fora de si mesmo, além de seus limites, à palavra impronunciada do outro.

A polêmica velada é uma das formas de diálogo interior, que o sujeito estabelece consigo mesmo, usando as táticas do diálogo como se tivesse falando ou respondendo a alguém, ao mesmo tempo em que a sua fala deixa transparecer a fala do outro. Como nos exemplos abaixo, em que o tu – a consciência crítica de Antônio, o seu outro – dialoga com o eu indeciso e ambíguo do mesmo Antônio, em fala que, a princípio parece de mão única. Nos vocábulos grifados podemos perceber as marcas no enunciado das duas vozes, uma delas sempre sabendo do sentimento ou do pensamento do outro, marcando sua estilística de fala, replicando o pensamento do outro; ou então, provocando a reflexão dentro de conteúdos que se prevê serem importantes para o outro; ou avaliando suas atitudes de forma agressiva, irônica etc; e outras mais:

“Veja o Gustavo, por exemplo. Você já o olhou bem? Racionalmente, quero dizer. Deixe o sentimento de lado. Anda metido em passeata, greves estudantis e outras bossas.”(p.11).

“Partir. A morte exprime-se em partida, em viagem, não é assim?”(p.15)

Achastes o que procuravas? Onde te levou a política? A tua ideologia? Onde ela te leva? Não saberás, se és ou não um sonhador. És agora um profissional liberal, universitário acomodado ou resolveste entrar na luta empunhando faixas e cartazes? Partes. O que levavas nessa mala? Panfletos subversivos? Versos? Rosas secas ou duros processos que lerás como advogado? Representas a justiça? És realmente advogado? Ou poeta? Cadê as faixas, as noites perdidas em intermináveis reuniões, as greves e os discursos, as discussões nos bares, o desprezo pelo supérfluo? (p.16).

(...) à medida que a ciranda aumentava ia chegando mais gente você permanecia no centro o bar era o centro de tudo e pátina e o espelho eram o centro você tinha certeza disto você sabia e, no entanto, se sentia sozinho em meio à multidão em meio aquele sol ao esplendor das flores que caíam do alto da chuva de papel picado no centro do bar e você centrado em si mesmo. (p.13)

Quanto ao tempo, o romance mantém um olhar vigilante sobre a sua ação formadora. Nele, o espelho dos diversos momentos da história pessoal do protagonista são selecionados para representar outros tantos degraus na sua compreensão do mundo e de si mesmo. Nessa acepção, concebe o sujeito como sendo um *eu – para -si*, condição de inserção dessa identidade subjetiva, sendo um *eu – para – o – outro*, condição de inserção dessa identidade no plano relacional que lhe dá sentido. Assim, só me torno *eu* entre os outros *eus*.

Essa noção de sujeito implica o princípio dialógico ativo da visão bakhtiniana, conforme explicitou Bakhtin (e Heloísa Borges, como expusemos no Cap. II deste trabalho). Nesse sentido decorre a apreensão do inteligível ao sensível, que corresponde aos efeitos de comunicabilidade que propicia a fusão cronotópica de *Via Viagem*. Em outras palavras:

As coisas existem dentro de ti mesmo seu burro.... Tua imensa ciranda, por exemplo. Quer chova o faça sol. Podes se lamuriar, xingar, desesperar-se. És um estrangeiro e continuarás a sê-lo. A morte toma-se de partida, em viagem, não foi o que te disseram? Parte, Antônio, dirige também um pouco dos teus roteiros. Os outros continuam a existir e necessitam também de ti: Valério, Lucas, Rosália, Gustavo. Vês, até Yago. É neles que centras o teu próprio eu. De nada adiantará o teu monólogo. Pode haver mais uma chance, não achas? (p.14)

Sabes que Rosália foi apenas uma possibilidade de te compreender e tu mesmo recusaste em nome de tua quarta dimensão interior. (p.19).

Essa comunicabilidade aparece também no conjunto de motivos (*leitmotifs*) que vão se repetindo no texto, especialmente o espelho e a pátina, que estão em íntima relação à medida que ambos metaforizam a também íntima ligação de Antônio ao seu passado e à sua identidade no seu processo de aprendizagem. O espelho anuncia a diferença que pode haver

entre uma imagem aparente e uma imagem auto-conhecida depois que o olhar reflexivo para dentro de si produz o auto-reconhecimento: um antes e um depois. Vem ao encontro do que disse Gérard Genette (1972, p.24) sobre o pensamento barroco. Como o reflexo é um duplo, nesse sentido está a referência: é ao mesmo tempo um outro e um mesmo, ambivalência que funciona como inversor, que torna o eu um outro: “o espelho refletiu-lhe a imagem. A que não era a sua.” (p.12)

Já a pátina, uma espécie de crosta que se forma sobre certos objetos, pode ser lida como certo acúmulo de passado, de um passado que não passa para Antônio e, justamente por isso, desenha o seu rompimento e o seu devir e o processo de aprendizagem que o levará ao auto-reconhecimento: “a pátina do espelho começa a te encobrir. Vou sendo eu novamente.” (p.13)

Buscar auto-conhecer-se pela recordação de um passado, que não é só recordado pela emoção, mas revivido intelectivamente, argutamente refletido (reflexivo) é a razão da viagem de Antônio, dos seus cadernos, da visão que ele busca de si mesmo.

Segundo Mário Chamie (V. Capítulo II), o plano de andamento de leitura corresponde ao ponto de vista do leitor. Nessa perspectiva, tentaremos compreender as visões do livro. Segundo Jean Pouillon (1974 p.52), um personagem coloca-se pronto diante do leitor. Entretanto só existe previamente compreendido pelo autor, embora nunca de forma total. “É duplo o problema da compreensão romanesca: de um lado, qual a posição do autor com relação aos seus personagens? Por outro lado, qual será a natureza daquilo que essa compreensão chega a alcançar?”

Para compreender uma seqüência qualquer, é preciso encontrar algum elo entre o que se vai sucedendo. Para tanto, torna-se necessário esclarecer a noção de tempo. Segundo Pouillon (op. cit), uma série de instantes descontínuos não constitui uma duração, o que se deve menos ao seu caráter intemporal que à sua própria inexistência.

Cuidar do tempo isoladamente não é possível. Para haver idéia de tempo teriam as contingências de serem reunidas por cadeias e, para haver contingência, explica Pouillon sustentado por Heidegger e Sartre: “a temporalidade não é um ser, mas sim um caráter do que se temporaliza”. (Idem, p.112)

Isso quer dizer que só percebemos a continuidade porque ela é constituída pelo próprio ser que dura e, sem dúvida, pelo homem.

A afirmação da contingência da sucessão não pode significar *a priori* a negação temporal; representa recusar a qualificá-la como necessária. Aqueles que afirmam a necessidade das ligações é que acrescentam à descrição do tempo um elemento que lhes

caberia provar; afirmar-lhe, pelo contrário, a contingência, equivale a simplesmente tentar apreendê-las em toda a sua pureza. Portanto, demonstrar o tempo em seus aspectos faz necessário partir de sua contingência.

Pouillon afirma que as relações de relevância para um romancista são as de acontecimentos propriamente humanos, e o objetivo mais freqüente da penetração romanesca é revelar sob essa pretensa que, em nenhuma circunstância, o personagem está passivo a eles (Idem, p.113). Segundo ele, há duas maneiras para explicá-los: os romances da necessidade, que tem resolução da intriga ao seu final; e os romances de destino, finais de romances sem grandes intrigas e que, por isso mesmo, não têm resolução delas: o personagem vai embora, vira outro homem etc., caso de *Via viagem*, que não tem propriamente um final de intriga, mas uma destinação do personagem ao seu próprio futuro, que não sabemos qual será: “O presente de alguém está ligado por certo ao seu passado; mas, ao qualificarmos esta ligação como contingente, estamos pretendendo dizer que o modo dessa ligação não é imposto pelo passado; é escolhido pelo individuo, numa opção que, para ser compreendida, carece ser penetrada.” (Idem: p.113)

Em suma: é o presente que se liga ao passado e não este que pesaria antecipadamente sobre o presente: é no presente que se opera a ligação. Para que haja contingência, ela deve ser compreendida a partir do presente. Mas o que vem a ser o presente no romance de Carlos Fernando Magalhães?

A perspectiva do romance cria a ilusão do espaço multidimensional, projetando o mundo a partir de uma consciência individual no presente. O mundo é relativizado, visto em relação a essa consciência, é constituído a partir dela. Nota-se no romance uma analogia com a pintura moderna, onde o uso do espaço, a continuidade temporal foram abaladas, vistos sob outra percepção que, no caso do romance, é a subjetiva. Como na pintura moderna, há a projeção de diferentes perspectivas justapostas e sobrepostas num mesmo espaço, com o objetivo de revelar-nos pontos de vista distintos do mesmo objeto e sua temporalidade. O espectador dessa pintura (e o leitor de *Via Viagem*) tem a impressão de estar assimilando uma seqüência de perspectivas nas quais a sua visão (e sua imaginação de leitor) teria que acompanhar um objeto que se deslocasse num espaço de múltiplas dimensões e temporalidades.

Dizer que uma relação é contingente equivale a dizer que cada termo ligado não provoca forçosamente outro, cada um deles apresentando-se como uma realidade plena, independente do que antecede ou do que vem a seguir.

Na relação temporal, Antônio mergulha em cada instante vivido; é neste momento que volta a ligar-se ao que foi. Um novo presente foi lançado e, por conseguinte, a descrição do passado jamais poderá ser esgotada por si só. Respeitar as características do tempo significa descrever presentes e não dissolvê-los num passado que, finalmente, permaneceria sempre inatingível.

A técnica usada por Carlos Fernando Magalhães também é uma proposta romanesca: o presente que deve ser reproduzido é escrito no pretérito imperfeito, sabendo que os fatos indicados são anteriores ao momento da escrita (quando usa a terceira pessoa). Esta técnica, Pouillon diz (1974, p.62) que ela apresenta a ação como um espetáculo e vem ao encontro ao tipo romance “por detrás”: neste, não estamos “com” o personagem Antônio, mas sim defasados com relação a ele. Esse tipo de narrativa emite-nos o juízo de fazer “aparecer” o herói.

No entanto, há a narração na primeira pessoa (em diálogo). Ao narrar no presente em alguns momentos da narrativa, Carlos Fernando Magalhães utiliza o “eu” (Antônio), e não mais “ele”. Nesse sentido, o presente dissolve-se na ação e pretende-se ser unívoco; para que sua liberdade apareça, é, portanto, necessário que o presente apreenda o seu porvir como apenas possível, pois Antônio está em trânsito:

Minha vida, meu amigo. Este pequeno instante, duração que é, não pertence ao próprio tempo. Mas ao nosso símbolo de transitória eternidade. De realidade, seria mais evidente. (p.43)

É preciso estar-no-mundo. Estar em multidão. E sentir-se só. Que importa os que ficaram para trás? Eu, por exemplo? Preciso chegar à plataforma. De que adianta gritar, urrar, derrubar os outros, se todos eles também estão pensando assim? (p.5)

Sei que não sou como afirmam esses dois aí em frente... (p.7)

Não, mas eu direi que para existir não é necessário um décimo quinto chope. (p.7)

Apesar, portanto, da narração na terceira pessoa, Antônio, personagem central da narrativa, é que nos conduz aos demais personagens. É com ele e a partir dele que os outros vão se apresentando. Entretanto, o que vemos desses personagens são imagens, reflexos da visão de Antônio.

Retomando o conceito de Jean Pouillon, a visão “com” é estar com alguém, não é ter desse alguém uma consciência refletida, não é conhecê-lo, é ter “com” ele a mesma consciência irrefletida de si mesmo. Em outras palavras, nesse sentido, o narrador sabe tanto

quanto o leitor: ‘Parte, Antonio, dirige também um pouco dos teus roteiros... os outros continuam a existir e necessitam também de ti: Valério, Lucas, Rosália, Gustavo. Vês, até o Yago. É neles que centras o teu próprio eu’. (p.14)

A visão “com” escolhe um único personagem que constituirá o centro da narrativa, ou melhor, atribui-lhe uma atenção diferenciada e com ele e a partir dele conhece os demais personagens. A imaginação requerida é aquela que, mais sentimental que dotada de valor objetivo, reduz o outro a mim mesmo, fazendo com que eu o veja em mim e que eu esteja “com” ele por ele estar comigo mesmo, como é o caso de Antonio com sua auto-consciência. (POUILLON, 1974, p.68)

Ver “com”, evidentemente, é ver o que se vê tal como isto se apresenta à pessoa “com” quem se está. Trata-se de uma visão do exterior a partir do interior.

Antônio é ele mais os outros: “Ana lhe veio também como possibilidade – a reencarnação de Rosália. O retrato me veio às mãos. E com ele, Rosália. O olhar claro, calmo, de quem deixou imagens na retina de outros.” (p.20)

Todo mundo é outro e ninguém é si mesmo. Antônio ora é si mesmo, ora é Rosália, coisas:

Mas, no fundo, na parede de teu quarto, evidencia-se o tom amarelado na simplicidade de um outro quarto, e D.Quixote havia sido substituído por Van Gogh; tu te identificas cada período de tua vida (às vezes um minuto, um mês, um ano) com o imaginário e o concreto da vida das pessoas e coisas; fostes D.Quixote, proletário, trabalhaste em fábrica, comeste o pão das ruas, o inferno de Rimbaud; tinhas uma ternura imensa por Van Gogh...(p.21)

eu não quero ser Antônio, pois seria José ou Joaquim. Talvez Lucas. Para que solução? Antônio tem angústia de saber que nunca saberá: desespero de José superposto ao meu desejo de ser. Ou não ser. Joaquim removeria águas e lutas na busca de Lucas; e nunca encontraria o desejado. Quando muito concessão. Ou mesmo desencontro. Na perspectiva do encontro, imagem de imagem, prefiro ser eu mesmo. (p.21).

A experiência de um aponta para a experiência de outro.

A visão de “fora”, sustenta Jean Pouillon:

É a conduta, na medida em que é materialmente observável. Como também o aspecto físico do personagem e o meio em que ele vive. O “dentro” é visto em todas suas manifestações, em seu relacionamento com o mundo em que vive o indivíduo: representa o aspecto que vive “de dentro” o indivíduo que a manifesta. O aspecto físico, pelo contrário, poderia ser associado à psicologia do personagem, sem por isto deixar de ter uma existência própria e independente dela; talvez fosse uma ligação natural, a admitir-se a teoria

da fisiognomonia, mas exterior. Com o meio, finalmente, estaríamos diante do puro “fora”, que nem sequer se encontra diretamente ligado à psicologia de quem nele vive. (POUILLON, 1974, p. 74)

Por conseguinte, o “fora” deveria ser proposto pelo narrador de terceira pessoa e captado pelo leitor como revelador de “dentro”. No entanto, ao descrever o exterior do personagem, esse narrador de *Via Viagem* passa ao leitor a impressão de conhecê-lo, em visão onisciente ou por detrás. : “calçava um sapato e ficava pensando em sua experiência. Mesa traçada, monte de roupa suja e de tempo, chapéu ou cinzeiro esparramado.” (p.36)

É essa visão “por detrás” que Antônio tenta estabelecer de si mesmo, correspondente a uma visão autocrítica, em polêmica velada, do seu interior, porque ele também amalgama a narração de segunda pessoa. Ela é a reflexão de Antônio sobre si mesmo, procurando conhecer-se, distanciando-se a fim de enxergar-se como um outro; o que equivale a abandonar a visão “com”, trocando-a pela visão “por detrás”, a visão do auto-conhecimento e da auto-compreensão.

Antônio, o que foi feito dos teus vinte anos! Teu marcar era somente um tempo de letra ou palavra e sua agonia de nascimento e morte. (p.26)

A viagem, outro. Outro mais: a existência da coisa no seu ser objeto. (p.26)

A vida em projeto é árdua. Optar por ela, deixando de lado o comodismo da rotina, é opção sofrida. A poesia, meu caro, está em crise. Ou se parte para alguma coisa nova ou, na pior das hipóteses, se não tem nada (ou mais nada) a dizer, não se deve acrescentar confusão à confusão. (p.42)

Ainda para Pouillon (1974, p.54-55), a compreensão é comandada por aquilo que se dispõe a compreender. O que significa que nós nos representamos, para nós mesmos, a realidade psicológica de alguma maneira. A conduta, por exemplo, surge-nos como transposição de uma vida psíquica em si mesma.

Neste mesmo raciocínio, Pouillon acrescenta que existe um ‘dentro’, ou melhor, a realidade psíquica, e um ‘fora’, que constitui a manifestação objetiva dessa realidade. Para esse entendimento, há duas formas: a visão *com* e a visão *por trás*, o fora contrapondo o dentro. Em relação à visão *com* justifica Pouillon (p. 55):

Justamente é a compreensão simpática, muitas vezes deformada e fonte de mal-entendidos, que me leva a enquadrar os demais baseados em mim mesmo, atribuindo-lhe os meus próprios sentimentos ou idéias e para isto os abaixando ou elevando-os, segundo o caso. Compreensão sentimental antes

de tudo e que não me faz sair de mim mesmo: eu estou com aquele que assim compreendo.

O que nos parece que o andamento da leitura focalizado no leitor justifica andar com Antônio nesta via de aprendizado de si mesmo. E Antonio é um leitor do mundo em si mesmo, um leitor de si e de seu mundo como se fosse um outro, em processo de auto-conhecimento.

A respeito das ações, diz Chamie:

A leitura nos oferece a ação-matriz da viagem, sublimando a sua função de fulcro e de paradigma polivalente. Ora a viagem é a ação física e realista do deslocamento no espaço (trem, ônibus), ora é a ação mental e imaginária de intercâmbio subjetivo (Antônio em busca de si mesmo e do seu alter e /ou outro), ora é via que faz da partida uma chegada e da chegada uma partida. (In: MAGALHÃES, 2002, p.188)

Eis um corte de *Via Viagem* sobre o deslocamento físico no espaço:

O muro em frente coberto de musgo, feito de pedra e cal, um verde sem querer ser verde e muito amarelo, a estação da próxima cidade que devagar entra no teu campo de visão através da janela deste trem e este cheiro forte de fumaça; trilhos indicando a curva da próxima cidade, das próximas pessoas e já começa novamente a afastar-te. (p.108)

Eis, agora, um extrato sobre o intercâmbio subjetivo:

Seus passos, Antônio, serão ruínas? Longas buscas, emaranhadas procuras.” Ou: “Teu papel é mais importante. Partes. É necessário que ocupes a tua mente”. Eis, por fim, um extrato sobre a partida e a volta e vice-versa: “Talvez haverá a volta ao ponto de partida; às tuas origens/desconhecido na longa viagem de volta.. (p: 188)

Vês como é fácil. Basta colocares um pé em frente ao outro e, num movimento autômato, seguir. Tanto faz a direção tomada. Continuas eu sei, com tuas dúvidas: razão? Sentimento? Mas tu mesmo não fazias experiências contigo e com os outros? Vês como é fácil esta sensação de nova aventura. Nem mal viste: o banco do jardim, o chope e o bar que tu por ele agora passaste. Vês com a ti mesmo te traís? Tu esqueces e, na medida do teu próprio ficar, tu também te esquecerás. Um banco: sombra ou pássaro que pousa. Vou partir. Um objeto que se quebra. Bar: espelho se cobrirá de pátina sem mais nos reconhecer. Chope: apenas um círculo na mesa. Vários e límpidos, depois, ao velho sol de milênios! Viste apenas com os olhos da lembrança, e a realidade te colocou frente os objetos de tua inutilidade, eles mesmos o enganaram. Partes: um ciclo ou círculo de tempo se fecha sobre ti mesmo. As coisas continuarão a existir apenas na medida do teu esquecimento. O que já é uma forma de memória. Correr. Alcançar Antônio. (p.4).

Retomando a análise de Moema Olival (V. Capítulo II), a partir da conscientização de Antônio em seu devir, as visões surgem como *flashes*, exemplos de montagem cruzada de diálogos, fragmentos. Essa fragmentação de Antônio não deve ser tomada como totalizadora, mas como valor em seu devir. É exatamente o que o cinema eisensteiniano utiliza no processo de montagem cinematográfica: planos cortados, divididos. Na linguagem cinematográfica, o plano é o enquadramento da cena. A escolha do plano, juntamente com a montagem, direciona o olhar do espectador (leitor) para o que se quer evidenciar. O plano pode privilegiar: o todo (panorâmica), um elemento do todo (plano detalhe, *close-up*), pode revelar o personagem e parte da cena (plano aberto) ou ainda mostrar o personagem da cintura para cima (plano americano).

Em *Via Viagem*, o plano seqüência não é uma ação contínua através de um único tipo de plano, sem cortes. Ao contrário, todos os recursos do plano são usados, especialmente os da mixagem. Antonio em seu processo de aprendizagem concebe a apreensão do tempo histórico como ele se dá no interior do sujeito: por associações, por contigüidade e não por analogia. As marcas são visíveis. A estação para Antonio é a possibilidade para partir; o bar, para recordar; Rosália, para refletir etc.

O aqui e agora desenrola-se atualizado numa narração de um roteiro, que conduz ao retrato de que fala Sartre ao início do romance, na epígrafe. O roteiro é uma atualização sintética de toda a *performance* da aprendizagem que o romance conduz. E ele conduz o leitor para ambientes externos, característica marcante do romance em devir em que observar o mundo que o circunda é característica do problema do protagonista.

180.1 Exterior. Uma estação qualquer, de qualquer cidade. Dia. (Plano Geral: Grupos de pessoas transitando na plataforma de uma estação. Aparência normal das pessoas em viagem. Passam pessoas em ambos os sentidos. Um empregado. Uma família possivelmente de férias. No extremo esquerdo da plataforma, um grupo de empregados que carregam e descarregam bagagens).

2. Plano de Conjunto: pessoas que se concentram atrás das grades de ferro retorcido do portão da estação.

3. Primeiro Plano: as grades e os rostos.

4. *Travelling* em recuo: novamente a Estação. A câmara é interrompida constantemente como se procurasse alguma coisa. Não há música.

5. *Travelling* em avanço: novamente se desloca feito um olho humano e, entre o grupo de pessoas despercebidas no plano geral (1), detém-se.

6. Meio Plano: um rapaz fuma calmamente um cigarro sentado numa das malas, possivelmente a sua. O seu rosto é apenas de um rapaz que fuma um cigarro. Mais nada. Veste-se normalmente como qualquer rapaz de sua idade. A fumaça distende-se no ar e se contorce. É apenas uma baforada do cigarro. Suas mãos possuem a naturalidade das pessoas que fumam há muito tempo; não são trêmulas. Parece esperar a partida do trem.

7. *Travelling* em avanço ao seu rosto. É preciso frisar que seu rosto é um rosto comum às pessoas de sua idade. Uma face de adolescente que apenas espreita as coisas.

8. Primeiro Plano: as grades e os rostos.

9. Primeiro Plano: o rosto do rapaz.

10. Câmera em recuo. O apito de um trem. Um silvo rápido e breve. Depois se torna longo. Um trem prestes a partir. (p. 59-60).

A partir do momento em que o personagem se descobre homem, a vida em trânsito, em *flashbackies* ou em visões futuras, carregam imagens de afirmações e recuos, testemunhadas por seqüências numeradas aleatoriamente, como fichas tiradas ao acaso do arquivo da memória, ou do imaginário, num ritmo marcadamente cinematográfico de *trailers*, conforme já assinalou Borges (V. Capítulo II). O imbricamento dos sentidos de realização, o existencial e o metafórico, referindo-se ao processo da vida: “181.1. Exterior. Um cais. Dia./ Primeiríssimo Plano: as torres de uma igreja sumindo.” (p.60)

182.1. Exterior. A estação.

Primeiríssimo Plano: o olhar angustiado do rapaz. Um gesto repentino ao virar-se constatando a inexistência de alguma coisa.

2. Plano Médio: um dos vagões do trem. O lugar vazio no trem.

3. Primeiro Plano: as grades e os rostos.

4. Câmara em avanço, nervosamente procura alguma coisa. O apito do trem se torna mais breve. A música se acelera um pouco.

5. Plano Médio: uma criança passa correndo na estação.

6. Câmara em avanço: vê-se o rapaz se deslocando com sua mala. É uma mala preta, comum. O gesto de carregar a mala é um gesto normal das pessoas que carregam malas para viajar. Dirige-se para o trem.

7. Primeiro Plano: pessoas e rostos.

8. Primeiro Plano: o rapaz pára um instante mínimo e necessário, com o pé colocado num dos degraus para subir no trem, e depois se vira.

9. Plano Geral: seu olhar se fixa no pássaro que sobrevoa a plataforma.

10. Plano Médio: vemos o rapaz se confundir com a massa negra do trem em sua penumbra. (p. 60-61).

A montagem é considerada um recurso eminentemente narrativo; e um dos recursos utilizados pelo cinema é a articulação de dois tipos de descontinuidades: a descontinuidade em fotogramas, que são fotografias instantâneas, e a descontinuidade entre as seqüências de fotografias, os planos.

Depois de armar o exterior, o roteiro que o romance apresenta assinala, ao final, o reingresso na subjetividade em polêmica velada de Antônio. A partir do 191.1, no item 4, a polêmica reaparece, o roteiro termina e são as anotações de Antônio que assumem a polifonia do texto:

4. Finalmente, a câmara deslocando neste longo *travelling*, confundindo ruídos e gente: a Estação. Lucas. À espera, talvez. Uma outra estória. Lucas e Anamaria, apenas. Não poderás mais encontrá-los. O ônibus se desloca rápido, asfalto e estrada. O mar continua o mesmo mar na faixa indecisa do horizonte; avanço em água e promontório, o farol ficara distante. Havia somente claridade e ar e uma grande estrada à frente. À parte, um rio corre em sua função de água. Em cima, terra firme e árida na esperança de mar. Sabias, estranha sensação esta de estar e ao mesmo tempo se deixar levar. Isto mesmo: e talvez não soubesses: naquele momento, começavas a existir. Já era, bem sabes, o oitavo dia da semana. O primeiro depois de domingo. O teu fictício dia. Adianta, por acaso, olhar o calendário, os números negros nos dias da semana e o ressaltar do vermelho no domingo ou no feriado? Dois ciclos (e por que não três?) de tempo se justam, e, exatamente por isso, confundes tudo no concreto e no imaginário da vida das pessoas. O sol que vês ao teu lado, fixo e tarde e de amarelo nas árvores, te entrega à conseqüência e gradativa luminosidade, ao barulho das máquinas, ao menino comendo a maçã (pela manhã ?); à família que possivelmente entrava de férias com meninos e pássaros: abres de novo, nem curiosidade ou acerto de dívida, a existência deste caderno preto preso em tuas mãos (p.63)

A seguir, a voz dos cadernos, sem ordem seqüencial, mas reiterando os processos de autocrítica rumo ao amadurecimento:

89... Seus círculos por demais espalhados, confusos. No quarto, empilhava-o à inseqüência do ato. Quando nada tinha a fazer, ficava horas olhando seus círculos dos quais vivia. Um dia, reuniu-os concentricamente. Colocou-se no ponto de origem. Sua intenção era a de abocanhar outros para seu reino. Viu-se nu ao vestir-se com os outros círculos. Nunca mais conservara a pureza da maldade. (p.63)

87... Escadarias intermináveis. Linha vertical em que me equilíbrio entre forças antagônicas. Há um bem aceito e um mal acreditável. Não se pode servir a dois senhores. Nesta luta é necessária a decisão. Dois pólos de um ímã onde me perco, para não mais ajustar-me ao passo. Como num cadafalso. (p.64)

88... No dizer da Natália, como é difícil existir!(p.64)

Antonio, a essa altura, assume o seu roteiro de vida, é já homem feito, amadurecido. “Viste que ali tão perto, mutilando tua angústia e teu desejo, dolorosamente infiltrado em teu sangue, malhado a ferro e fogo, forjado dia a dia, pedras e aços, existia o homem. Tornaste, naquele dia, adulto.”(p.40)

Essa a diferença em relação ao início da trajetória de Antônio. Ao início, um passado incomunicável:

Depois do quinto chope, geralmente, o espelho o intrigava. Com desculpa ir ao mictório era uma maneira de furtivamente passar em frente ao espelho. A pátina. Pentear o cabelo e discretamente alisá-lo: a pátina. O espelho lhe dirigia uma imagem. A sua imagem. Lição de aventar de possibilidades, incomunicabilidade posta em questão.” (p.6)

Depois, um homem amadurecido que aprendeu com a vida escrita/lida em seus cadernos. A pátina, acumulação de tinta sob a madeira, acumulação de passado e de vida, pode ser raspada. E, assim, suas anotações, seu gravador, seus pertences podem ir ao vento, serem destruídos e rasgados:

O primeiro passo é composto pelo movimento transmitido, pés e corpo. Começas a rasgar as cartas, calmamente, em pequeninos fragmentos; em seguida, o caderno preto, as malas, cigarro e isqueiro, tudo começará a voar pela janela deste trem em movimento-papéis picados, camisas soltas ao vento, o tom neutro colorido pela luz deste fim de tarde, os ternos escuros em atitudes ridículas e antiquadas no deslocamento do ar; a abotoadura com o monograma prateado saltou-lhe da mala escancarada, em pleno ar, os passageiros sem compreender nada daquilo, o caderno preto com listas vermelhas e pretas perdia-se em folhas e, nas enumerações vistas de súbito, o ato de ficarem, agora, mais longe..... (p.85)

A vida é trânsito, viagem – essa a grande lição de Antônio:

Olhas dentro dos olhos de Rosália e sabes que é preciso amá-la um bocado; como peixe à transparência de sol e conchas ou algas ao toque dos dedos verdes das ondas,mas continuas fragmentado, dividido: mas Rosália existe concretamente. Por muito tempo sabes que é tua única realidade, a tua descoberta, a única. Mas Rosália existe concretamente, gosta de poesia e

participa de tua vida por pouco tempo; como tu, também partirá e deixará de existir sem mais nem menos; mas sabes que Rosália é aquele banco abandonado... (p.20).

o teu tempo de ficção absoluta onde o real é inapreendido, a não ser que concordes com o momento concreto de teu existir, que de tão sutil e extremamente rápido, deixaste de sê-lo e sabes que não adianta nada te envolveres com estas coisas, mas deves sempre pensar nelas, senão acabas impotente no meio das mesmas. (p18)

Ou ainda: “Asfalto molhado, hálito morno. E os passos. Estás partindo. Também pelas ruas vais deixando alguns fragmentos de ti. Se o tempo existe? Em ti, é evidente, mas mesmo em ti, ele seguirá, um dia, a rota do esquecimento.” (p.4)

E não é contraditório dizer que, apesar disso, o enredo do romance se desenrola “aqui e agora”, deixando entender assim que é vivenciado “aqui e agora”, e com isso significa, do ponto de vista epistemológico e também lingüístico, o ponto zero do sistema da realidade, que é determinado pelas coordenadas do tempo e do espaço.

As estruturas de montagem, que Heloísa Borges ressaltou em sua análise, expõem os momentos de lembranças como *flashes* que vencem o tempo e espaço: amor passado, Rosália - agora casada e cheia de filhos -, Ana, Luisa, Gustavo, Vinícius.

O tempo fictício, presente, passado e futuro dos personagens do romance, resulta somente em vivência.

Pelo decorrer da leitura do livro, sabe-se que o enredo foi imaginado pela memória do passado, que, sem dúvida, indica um passado conhecido pelo narrador e que os outros personagens também estavam vivendo nos anos limitados nos cadernos, anos do aparecimento das lembranças de Antônio.

Entretanto, resta o significado dos cadernos.

Também para Jean Pouillon (1974, p.12), “ler um romance é ouvir alguém falar-nos de dentro, e não ler um discurso, uma exposição.” Justifica que uma exposição não se submete ao ritmo de nosso tempo pessoal, ao ritmo de um sentimento ou de uma idéia que se desenvolve.

Portanto, o romance possui dois caracteres: por um lado, o psicológico; por outro, a descrição de uma duração que não constitua um simples desenvolvimento. Reconhecer esses caracteres é conferir uma espessura psicológica à narrativa, o que supõe uma visão real dos personagens.

Vimos que o ponto de vista ou perspectiva do romance de Carlos Fernando Magalhães propõe visões que correspondem a atitudes psicologicamente reais.

A autobiografia representa a um só tempo o gênero mais favorável e também mais desfavorável para se estabelecer uma ligação próxima entre o romance e a psicologia. Favorável por se apresentar como compreensão do eu sob forma romanesca; por outro lado, a imaginação simula não intervir nessa compreensão do eu.

Nesse sentido, Pouillon (1974, p.39) apresenta duas formas de autobiografias: as recordações, nas quais um autor esforça-se por estar com aquele que foi um dia; e as memórias, nas quais o autor procura rever-se a fim de se julgar, justificar e polemizar, o que supõe que ele separa-se de si mesmo e se vê “por detrás”.

Todavia, em lugar de contar o passado, pode-se tentar registrá-lo enquanto ele ainda é presente, ao mesmo tempo em que vai se desenrolando. É o que Carlos Fernando Magalhães nos parece propor com os cadernos de Antônio, com certa semelhança entre as narrativas evocadas pelo diário (dada a sua fragmentação), mas que se assemelham também, em alguns pontos, às memórias, por narrar o escolhido mais por seu valor significativo do que pela preocupação lógica ou cronológica”. O texto é ambíguo nesse sentido, mas os cadernos indicam, nisso mesmo, sua importância.

Além disso, os cadernos também se aproximam das memórias no sentido de que, à medida que são escritos, fazem-se comentários, e certamente ninguém mais próximo do narrador do que ele próprio.

Do que não se pode duvidar é que Antônio reflete sobre si mesmo, avalia-se, quer conhecer-se. Em sua viagem na memória, o mentor dos cadernos torna a se encontrar. O que dá margem a enganos, porque as recordações podem valer-se dos cadernos: ao descrever-se no presente, ele se lembra e ainda com mais cuidado daquilo que fizera e do que vira, entendera, quando retorna, no presente, ao seu passado. Mas isto mostra apenas o eu das duas modalidades de visão que podem interferir.

Curioso é que os cadernos de Antônio, que representam um esforço de apreensão no presente, dependem da visão “por detrás”, e somente nas recordações que tenham podido oferecer o exemplo de uma coincidência consigo mesmo nós elucidamos Antônio.

A narrativa em questão não teve preocupação em narrar fatos que o personagem Antônio tenha presenciado. Tais fatos só são significativos em relação ao próprio Antônio: “Minha realidade: nuances de uma treva interior castigada por breves reflexos. Como um relâmpago.” (p.10)

Nesse sentido, se Antônio pretende estar com ele mesmo no presente, só poderá estar mergulhado na consciência de si mesmo, de maneira reflexiva (função da

segunda voz, a que fala tu). Nesse contexto, Antônio não consegue escrever, sente-se inerte para narrar uma história. Porque não há história, mas aprendizado de que a vida, afinal, é trânsito, viagem, contingência, romance de destino, não de intriga ou de causalidade. Esse aprendizado é transmitido pela narração em terceira pessoa, a única que pode se distanciar e narrar a história. Para Antônio isso se torna impossível, porque o tempo é irredimível, como diz a epígrafe: “Que estória é essa que se escreve a cada instante?”(p.15)/ “achaste o que procuravas?”(p.16)

Uma ação plenamente presente equivale a um espetáculo de que o narrador toma parte e nele se absorve. Por outro lado, as recordações, à maneira de uma falsa presença esvaçada em anedotas desconexas reconhecidamente passadas e que mal Antônio se esforça por narrar, significam que a única presença que se tem em vista é a de um eu refletido. Antônio evade de seu presente para reencontrar o passado, e apesar de tudo, visto que sua experiência é móvel, o que reencontra é o seu presente, sua partida no trem, em trânsito, em via viagem de volta e de ida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pelas leituras que apresentamos do texto de Carlos Fernando Magalhães, incluindo nessas a nossa leitura do romance de aprendizado, algumas evidências se fazem.

De um lado, o livro oferece uma estrutura de montagens, não há dúvidas. Narrativa fragmentada pelos cortes, ponto de vista maleável (eu-tu-ele), atitude reflexiva (espelho), que se desvela no conjunto orgânico da obra (que tem a ver com a montagem cinematográfica) e no discurso polifônico das vozes (conforme as leituras de Borges e Olival que expusemos).

De Borges, pode-se reiterar o que ela diz ao final de sua leitura, quando conclui que a plurivocalidade enunciativa nos romances ou contos polifônicos, em geral, não se preocupa com a descrição objetiva do mundo exterior. Ela visa denunciar uma desintegração explícita na concatenação das idéias que se efetiva de igual maneira na desorganização da escritura.

Dessa maneira, as personagens do romance polifônico interessam enquanto ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesmas. O importante deixa de ser o que são as personagens para o mundo, como eram os heróis e heroínas. Mais importante passa a ser o que representa o mundo para as personagens, aquilo que elas são para si mesmas, sua consciência e autoconsciência.

Via Viagem de fato se fundamenta nessas premissas. Antonio não é um herói, mas um homem comum que reflete sobre o mundo que viveu e do qual busca se libertar. Seu discurso segue suas reflexões e passeia des-ordenado pelas idéias que lhe vêm, ao modo do discurso autobiográfico das memórias, importando-lhe, sobretudo, sua autoconsciência, em acordo com o que solicita Mário Chamie em sua proposta/plano piloto, para quem a

consciência é sempre consciência de alguma coisa. Não há consciência que não seja posição, mesmo com suas contradições.

Na sua estruturação, a narrativa de Carlos Fernando desenvolve, assim, a fisionomia crítica ou a consciência em relação ao meio que representa ficcionalmente, em especial em relação à ditadura militar no Brasil nos anos 70 e ao aprendizado de viver e crescer em momentos como esse, problema que o livro desenvolve de maneira explícita.

Semioticamente, sua leitura se esclarece na superposição triádica das três pessoas do discurso – eu, tu, ele -, dos três tempos – passado, presente, futuro -, das três formas de escritura – literatura, cinema e música -, e das diferentes vozes e visões narrativas que desenvolve.

A narrativa se apresenta em trânsito. Essa ação se dá nos cortes narrativos:

Um banco: sombra ou pássaro que pousa. Vou partir. Um objeto que se quebra. *Bar*: o espelho se cobrirá de pátina sem mais nos reconhecer. *Chope*: apenas um círculo na mesa. Vários e límpidos, depois, ao velho sol de milênios! Viste com os *olhos* da lembrança, e a realidade te colocou à frente os objetos de tua imutabilidade, eles mesmos o enganaram. *Partes*: um círculo de tempo se fecha sobre ti mesmo. (p.4).

Os vocábulos em itálico são os vetores, que possuem cada um sua energia extrovertendo as suas imanências. Nesse suporte, as palavras aparecem como um campo de defesa semântico, quebrados, mas contínuos e continuados. Porque contíguos, o processo isomórfico se realiza na fusão de tempo com o espaço presentes no texto, confirmando a leitura de Mário Chamie que expusemos.

Via viagem é uma organização de texto cuja complexidade é um completo dado-feito. A linguagem que luta consigo mesma, como faz o personagem Antônio em relação à própria vida, que se pratica contra a inércia de uma consciência aprisionada entre a necessidade de agir e a impotência que lhe traz a imobilidade: “Chega. Estou completo. Estás completo e achas que já escreveste a tua história. Serás um homem feliz? Todos esperam uns dos outros a estória de cada um, lembra?” (p.14)

O processo narrativo de Carlos Fernando, no entanto, vai além dessa tríplice função semiótica, porque sua materialização amplia a linguagem coloquial em esquemas de uma sintaxe despojada, procedente de um sistema de justaposição, montagem e desdobramentos, em que um vocábulo enseja o outro, um som sugere uma cadeia de ecos.

Ainda não aprendeste a lição. Olho. Foto. Retrato. Fotografia. Máquina. Máquina.

Fábrica. Operário. Trabalho. Serviço. Patrão. Poltrão... Assim não vale. Recomeçamos.

Copo. Chope. Espuma. Mar. Vida. Fossa. Bar. Batida. Embriaguez. Libertação. Liberação. Liberdade. (p.6).

Vocês nunca vêem as coisas seriamente. Estes dois bobos, depois do décimo chope, atrapalham tudo. Vamos lá outra vez: Espelho. Imagem. Gente. Massa. Praça. Tiro... Vocês vão à merda. (p.6).

Portanto, conforme dissemos na Introdução deste trabalho, o texto de Carlos Fernando Magalhães é um texto escrevível, em oposição ao texto lisível, de acordo com Roland Barthes (1992). Isso porque é um “produto que produz”, ao invés de escrever-se a partir de signos dados *a priori*. Sua polissemia articula uma visão dialógica e problemática da linguagem e sua leitura produtora, isto é, a sua produtividade de sentidos, inscreve-o como um permanente pré-texto, renovado a cada leitura de significados outros e diversos de leituras anteriores.

Da nossa leitura de *Via viagem* como romance de aprendizado, reiteramos as suas características: Antonio é um protagonista jovem, que começa a sua viagem de formação em conflito e contradição com o tempo em que vive, recusando uma atitude passiva frente a ele. Os acontecimentos o marcam e ele aprende com eles, buscando a maturidade e integrando no seu caráter, através da reflexão, as experiências pelas quais passou. Em constante demanda do seu autoconhecimento, representa diferentes papéis e usa diferentes máscaras, sofre pelo contraste entre a vida que idealizou, os amigos, as histórias de cada um, e a realidade que viveu e terá de viver. O seu encontro consigo mesmo significa também uma compreensão mais ampla do mundo.

BIBLIOGRAFIA

- AGUIAR E SILVA Vitor Manuel. *Teoria da literatura*. SP: Martins Fontes, 1976.
- ANATOL, Rosenfeld. *Texto e contexto*. SP: Perspectiva, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e estética: a teoria do romance*. Trad. de Aurora Fornoni Bernardini. SP: Hucitec, 1988.
- _____. “O Romance na História do Realismo”. In: *Estética da criação verbal*. SP: Martins Fontes, 1992.
- _____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 6 ed. SP: Hucitec, 1992.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BARTHES, Rolando. *O grau zero da escritura*. SP: Cultrix, 1971.
- _____. SZ. SP: Nova Fronteira, 1992.
- BRAIT, Beth. (org.) BAKHTIN: *Conceitos-chave*. 4 ed. SP: Contexto, 2007.
- CABRAL, Antonio Carlos. *Texto Práxis-novos dados críticos*. SP: Práxis, 1967.
- CANDIDO, Antonio. *A Educação pela noite*. RJ: Ouro Sobre Azul, 2006.
- _____. *Formação da Literatura Brasileira. (momentos decisivos)*. 4 ed. SP: Martins, 1964.(Vol.1)
- CHAMIE, Mário. *Instauração práxis I, II*. SP: Quíron, 1974. 2.v. (Logos. Série Crítica e história literária).
- CHAUI, Marilena. *Convite à Filosofia*. SP: Ática, 2003.
- D. ARRIGUCCI JR. “Jornal realismo alegoria (o romance brasileiro recente)”. “In: *Achados e Perdidos*”. SP: Polis, 1979.
- ECO, Umberto, 1932. *Os limites da interpretação*. Tradução de Pérola de Carvalho 2.ed. SP: Perspectiva, 2004
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Trad. Teresa Ottoni. RJ: Jorge Zahar Editor, 2002.
- _____. *A forma do filme*. Trad: Teresa Ottoni. RJ: Jorge Zahar Editor, 1990.
- GRILLET, Alain Robbe. *Por um novo Romance*. Lisboa: Publicações Europa-América, s/d.

GENETTE, Gérard. *Figuras*. SP: Perspectiva, 1972.

GOMES, Cláudia Espindola. “*Discurso poético histórico: uma relação intertextual*”. Sítio: www.anamirandaliteratura.hpgvip.ig.com.br/tese.htm

LIMA, Luís Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. (Vol.2)

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. RJ: Duas cidades/ed.34, 2007. (Coleção Espírito Crítico).

MAGALHÃES, Carlos Fernando. *Via viagem: Cadernos de Antônio*. Goiânia: Ed. da UFG, 2002.

_____. *Sociedade Filarmônica 13 de Junho: 100 anos de tradição e cultura*. Goiânia: UFG, 2006.

OLIVAL, Moema de Castro e Silva. *GEN um sopro de Renovação em Goiás*. Goiânia: Ed.Kelps, 2000. *Espaço da crítica: panorama atual*. Goiânia: UFG, 1998.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1989.

OTUSUKA, Edu Teruki. *Marcas da Catástrofe - Experiência Urbana e Indústria Cultural*. São Paulo: Ed. Nankin Editorial, 1974.

PRIGOGINE, Ilya. *Do ser ao Devir*. SP: UNESP; UEPA, 2002.

Projeto Práxis 1, Nº. 1, I Semestre 1968. Departamento de Cultura, da Secretaria da Educação e Cultura. Goiás. Equipe: Carlos Fernando Magalhães; Carlos Rodrigues Brandão, Heleno Godoy, Luiz Araújo, Reinaldo Barbalho.

Teoria da Poesia Concreta - Textos Críticos e Manifestos (1950-1960). 4 ed. SP: Ateliê-Editorial, 2006.

Texto Práxis: *Novos dados críticos*. Edição Práxis. São Paulo, 1967. Brasil.

POUILLON, Jean. *O Tempo do Romance*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. SP: Cultrix, 1974.

RIBEIRO, Ana Maria Silva. *O romance de aprendizagem feminino*. Minho: Universidade do Minho 2005. (Tese de Doutorado da área de Ciência da Literatura – Ramo de Literatura Portuguesa).

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.