

ideal auto-definição do nascente escritor. Nos casos que nós estivemos examinando aqui as dificuldades que Graciliano e José Lins tiveram para aprender a ler indicam posições radicalmente diferentes. José Lins expressa uma nostalgia pelo mundo oral e pré-alfabetizado de sua infância, ao passo que Graciliano revela um sentido problemático de escravidão à escrita.

OBRAS CITADAS

- Cristóvão, Fernando Alves. **Graciliano Ramos: Estrutura e Valores de um modo de Narrar**. Rio: Editora Brasília, 1975.
- Ramos, Graciliano. **Infância**. São Paulo: Martins, 1969.
- Rego, José Lins do. **Meus Verdes Anos**. Rio: José Olympio, 1956.
- Starobinski, Jean. "The Style of Autobiography". In Seymour Chatman, ed., **Literary Style: A Symposium**. London: Oxford University Press, 1971.
- Stevenson, Robert Louis. **Works**. Thistle Edition, 22 vols. New York: Scribner's, 1897-98.

* Tulane University.

PROTEU E A CARTA

Carmen Lydia de SOUZA DIAS*

(Comunicação sobre tema de Literatura Comparada apresentada no CIC, semana Júlio Cortázar, Florianópolis em 26 de abril de 1984).

"Carta a uma senhorita em Paris" está incluído em **Bestiário**, publicado em 1951. É dos primeiros textos da coletânea iniciada por Cortázar a partir de 46. Nele já se encontram, elaborados, elementos pré-discursivos que estarão presentes em outros contos

e em toda a ficção Cortazariana, fornecendo pistas para a captação de algumas das suas constantes temáticas. É referencial, ao que parece, de procedência biográfica que, organizado e relacionado pelo princípio construtivo¹ resultará na peculiar dinâmica verbal do autor de *Rayuela*.

Entre outros dados, comuns na ficção de Cortázar, alguns, pois, já estão presentes na "Carta". Aí temos, por exemplo, a postura perplexo-irônica do autor ante o estilo rotinizado do cotidiano burguês, bem demonstrada na descrição da organização "destrupida" dos objetos da sala de Andrea. Posto na cômoda mesmice desta habitação burguesa, entre atraído e retraído, o protagonista previne: "(...) me custa ingressar numa ordem cerrada, construída até nas mais finas malhas do ar. (...) É amargo pra mim entrar num âmbito onde alguém que vive caprichosamente, colocou tudo como uma reiteração visível de sua alma".

Funcionando como motivo ficcional marcado pela aversão ao esquematismo, temos a menção ao gosto pela música, particularmente o jazz, espaço do improvisado, e a menção à condição do tradutor que é o ofício do sempre insatisfeito. (Cortázar traduz Gide, Yourcenar, entre outros. As versões de Edgar Allan Poe, lhe teriam fornecido bons elementos para a configuração de seu próprio bestiário). Outra menção de tipo "visceral" para o autor é a que ele faz à poesia, "vazio cofre de ascensão contínua", ato vital; "amor isolado" buscado mas "perdido num diverso". (Fragmentos de um poema inédito de Cortázar, traduzido por Raúl Antelo, Walter Costa e Cleber Teixeira e publicado em *O Estado - Florianópolis*, 29/04/84, p.31. O coelhinho recém expelido pelo protagonista da "Carta" é como "um poema nos primeiros minutos, o fruto de uma noite de Iduméia: tão da gente que a gente mesmo..." Aparece também o Box, esporte dileto que, como o Jazz,

¹O Princípio Construtivo "é a função que relaciona (os) heterogêneos": procedimento dominante e materiais literários pré-existentes ao texto. O resultado é uma determinada "construção verbal dinâmica". In: ALTAMIRO Carlos y SARLO, Beatriz - *Literatura/Sociedade*. Buenos Aires, Hachette, 1983. p.15.

é uma das paixões de Cortázar. É o lúdico, o inesperado e o agressivo: (...) "às vezes as coisas viram brutalmente e quando você esperava a bofetada à direita".

Voltando à menção do Jazz — linguagem de busca, música que mostra outra dimensão do real, ele está presente no conto através da menção a Benny Carter que, colocado no toca discos, "enche toda a atmosfera".

No livro de Davi Arrigucci Júnior sobre Cortázar, **O escorpião encalacrado** (São Paulo, Perspectiva, 1973) seu autor mostra que "Através do Jazz se definem alguns traços fundamentais da poética cortazariana" e que "O jazz é para o autor da própria linguagem da invenção" (op.cit., p.33). No conto "O perseguidor" (**Todos os fogos o fogo**), nos diz ainda Davi Arrigucci: "O jazz man extraordinário, Johnny Caster, que desde o nome lembra o grande inovador do jazz, Charlie Parker, o Bird, põe em cheque o contorno por seu comportamento e sua música indagadora, ambos perfeitamente integrados e completamente fora dos esquemas sociais, morais e estéticos em que tentam obrigá-lo a viver levando-o à auto-destruição" (op.cit., p.42).

A indicação destes dados inseridos no conto, mas constitutivos biográficos do autor, que observamos como recorrências em sua obra aí atuando como motivos primários ou secundários, nos pede procedimento semelhante quando falamos de "Teleco, o coelhinho". Conto do mineiro Murilo Rubião, figura no **O pirotécnico Zacarias** publicado em 1974, cujos textos, também pioneiros, já estavam escritos por volta de 46². A identidade de procedimentos de pesquisa dos dois textos não é exigência gratuita e se deve à necessidade de captar, na semelhança, a diferença caracterizadora em aspectos formais/temáticos de dois escritores latino-americanos que foram contemporâneos, produzindo dentro da perspectiva surrealista; ambos, portanto, voltados para o "além da rotina", obstinados diluidores dos nossos ritmos

²Obra de Murilo Rubião: **O Ex-mágico** - 1974, **A estrela vermelha** - 1953 (que retorna à publicação em 78 sob o título **A casa do girassol vermelho**) **Os dragões e outros contos** - 1965, **O pirotécnico Zacarias** 1974 e **O convidado** - 1974.

previsíveis, abrindo-se às "razões do noturno" mas sempre colidindo com certa racionalidade que ainda acredita no costume e no regular, embora com repugnância e mesmo com desespero atroz.

Assim, também em "Teleco", vamos encontrar referencial de procedência biográfica que marcará a totalidade da ficção. Se em Cortázar o Jazz e o box "viram texto" construindo a simbólica da diversidade e da transgressão, em Murilo Rubião encontramos a afeição pelo texto bíblico e mitológico a que ele se apegava desde a infância. Em "Teleco" estão presentes Bíblia e Mitologia, a Bíblia fornece epígrafes que concentram carga temática passível de exploração pelo surreal. Glosados, esses "motes" bíblicos expressarão a aversão e a perplexidade, pela sistemática da vida burguesa, paralisadora e reificante. Por isso, "Teleco, o coelhinho" (o que "só vale pelo que sabe fazer") começa — como todos os contos de Murilo — com uma epígrafe bíblica extraída dos **Provérbios**, que se resume na indagação sobre "o caminho do homem em sua mocidade". Aqui, como em Cortázar, há a mesma sugestão da rotina reificadora suscitando reflexão no confronto com rumos imprevistos na relação homem/mundo: a mocidade é a mudança, o anti-sistema; a mocidade é a aspiração de se tornar homem, ou, de "humanizar-se" através de sofridas metamorfoses que, às vezes, terminam em nada. Como Teleco, cuja última e dolorida transformação lhe acarreta a morte: "Ao acordar, percebi que uma coisa se transformara em meus braços. No meu colo estava uma criança encardida, sem dentes. Morta."

É interessante notar, no âmbito ainda dos focos temáticos simbólicos que Teleco, no conto de Murilo poderia ser uma abreviatura familiar coloquial de Telêmaco (num abrasileiramento oportuno.) Neste caso, como na lenda grega. Teleco incorporaria em si os favores de Proteu, filho de Netuno, capaz de oportunas metamorfoses para fugir aos curiosos sobre o futuro ante uma profecia ingrata e dolorosa, isto é, ante a sua pré-visão da impossibilidade de coabitar em estado satisfatório com os humanos, Teleco apareceria revestido das mesmas virtualidades de Proteu, o ser das mil metamorfoses que lhe permitem esconder-se

para não profetizar o que já sabe: a solidão inexorável do ser humano... Há ainda a circunstância de as duas personagens principais do conto de Rubião se encontrarem, pela primeira vez olhando o mar, reino de Proteu. Estão ambos sob o signo do mar, espaço das metamorfoses de Proteu filho trabalhador e diligente de Netuno (como "serviçal" é o coelhinho do conto.)

Os esforços para ser um humano entre humanos são contidos e dificultados pela constante metamorfose. A mesma que matará, finalmente, Teleco que não foi homem para não provar a inutilidade de sê-lo, pois continuaria solitário. (A respeito leia-se Murilo Rubião: A poética de Uroboro, de J. Schwartz, Ática).

Por outro lado, o motivo da metamorfose às avessas marca o protagonista de Cortázar pois o amigo de Andréa, que vomita coelhos é um Homem que participa da substância **animal** dos animais que expelle prazerosamente "Não é minha culpa se de vez em quando vomito um coelhinho, se esta mudança me alterou também por dentro".

O desenlace deste conto se constrói sobre o motivo da aniquilação ou melhor, da auto-aniquilação (disposição ao suicídio) daquele que fez da transgressão a sua rotina, já que a personagem acha "natural" (e até gostoso) vomitar coelhos... "

Se a metamorfose, no texto de Cortázar, fica às avessas em relação a "Teleco" (na "Carta" temos o homem consubstanciado em coelho) o desenlace não vai diferir tanto do texto de Rubião, em que o coelho transgride sua condição querendo ser homem. É o desenlace aqui? Também é a auto-aniquilação, é a morte do coelho "candidato a homem", já que sua transgressão **também acabou entrando no rol dos costumes, no ritmo da inércia, no desespero...** Os coelhos continuarão a se multiplicar em acelerado, (como as metamorfoses, multiplicadas em acelerado, de Teleco). E não chegará nunca o momento (em ambos os contos) o esperado momento da comunhão entre o protagonista-homem e os "coelhos humanizáveis: "Solidão, sempre...

Tocamos em alguns referentes extra textuais, que, incorpora-

dos à visão biográfica dos autores, tomaram forma na respectiva ficção. São reduzidas amostras, mas aptas a suscitar desenvolvimento crítico considerável no trabalho de confronto intertextual, a ponto de chegarmos a ver nos dois contos, procedimentos homólogos na estrutura do desenlace trágico.

Saltemos sobre o muito que se poderia continuar a extrair, destacando referencial obsessivo e genético nos dois textos, tais como o Jazz e a Bíblia, para ensaiar uma primeira conclusão, a partir da idéia da fertilidade que esses mesmos referentes — entre outros não encarados aqui — oferecem, em termos de abertura de clima para a proliferação e o movimento do simbólico no interior do texto "estranho".

Os coelhinhos das duas histórias — note-se um outro paralelismo de função — não são protagonistas e, sim, os catalizadores da ação de um protagonista solitário. Esses coelhinhos, que terão aquele amplo espaço simbólico referido acima, para se multiplicar em vômitos cada vez menos espaçados ("Carta"), ou a se metamorfosear em períodos cada vez menores ("Teleco") tendem a assumir dentro do clima surreal estabelecido a simbologia que adquiriram através do tempo, dentro da sua representação mítica no quadro da cultura ocidental.

Essa margem de liberdade que existe no texto fantástico, acolhendo o símbolo como instrumento ou espaço ampliador do estranho, provém da dinâmica do paradoxo: o símbolo erigido em herança universal de cultura dá coerência interna ao fato absurdo...

Sabe-se que o coelho, enquanto representação simbólica se inscreve no bestiário lunar. É elemento expressivo no entendimento dos arquétipos do mundo simbólico que estão no espaço do devaneio profundo. Mesmo dentro de certa margem de contradição, conforme os diversos folclores e mitologias, os coelhos se parecem como se parecem as imagens da lua. São ligados à divindade da mãe terra, ao simbolismo das águas fecundantes e regeneradoras, da renovação perpétua da vida sob todas as suas formas. O mundo sob o signo desse animalzinho ágil e frágil é o

do grande mistério, onde a vida se refaz mesmo através da morte. Os espíritos "diurnos" retilíneos, avessos à complexidade odeiam ou temem essas criaturas "noturnas" ambíguas para os entendimentos rasos. Lebres e coelhos, nos informam Chevalier e Gheerbrant em seu *Dicionário dos símbolos*. Paris, Seghers, "são lunares porque dormem de dia e folgam de noite". À noite ocorrem fatos decisivos nos dois contos; o coelho é lunar. Lembremos, na "Carta", o "dia noturno" dos coelhinhos saltitantes que fazem "um círculo sob a luz da lâmpada (...) e como que adorando" o deus-homem que os expõe e protege; e gritam, gritam, como ele não crê que os coelhos o façam... De madrugada eles morrerão, junto com seu "deus" suicida. Lembremos, em contrapartida, em "Teleco", que é à noite, durante o sono que se apossa do protagonista, que o coelho humanizado em bebê, morre nos braços de quem o acolhe e protege (também outra espécie de deus).

Os coelhos são, ainda, hiperbolicamente prolíferos, multiplicando-se em número e em movimento. Estão ligados à idéia de exuberância, incontinência, luxúria, falta de medida.

Retomando o confronto dos dois contos notemos no primeiro o processo desnordeante de multiplicação e de incontinência; e no segundo a radicalização dessa "incontinência" no seu sentido físico através das metamorfoses levadas ao limite extremo. A essência humanizante não consegue encontrar o receptáculo corpóreo em Teleco, o coelho candidato a homem. Por outro lado é da "nostalgia do humano" que sofrem os coelhos da "Carta": "(é quase belo ver como eles gostam de ficar de pé, nostalgia do humano distante...)".

O texto "estranho" acolhe bem os objetos (no caso os coelhos) em seu sentido simbólico/arquetípico, que dentro desse espaço reencontram a sua coerência e plausibilidade. Assim, o coelho, nos dois contos, produto do bestiário lunar e representação simbólica da incontinência — maldição na civilização cristã — remete, no percurso mais profundo dos significados, à dialética do "dentro/fora", enquanto expressão ficcional problemática de

uma instância psíquica primitiva³.

Em "Carta a uma Senhorita em Paris" os coelhos são vomitados (movimento/maldição de expulsão do objeto) ao mesmo tempo que são amados (incestuosamente/culposamente) pelo seu produtor (genitor?)⁴ que, entretanto os "interioriza" ou esconde num lenço, num bolso, no armário da sala de Andrea. Tornam-se objetos, à medida que vão se exteriorizando compulsivamente, através da multiplicação e da expansão comunicativa. Em "Teleco", o coelhinho", também captamos o mesmo movimento do que Kristeva chama de "dicotomia puro/impuro (...) dentro/fora". (op.cit., p. 135). Teleco é o coelho versátil que vem de **fora** (a rua) para **dentro** (a casa do protagonista) É querido, e puro. Quando se transforma no canguru Barbosa, acompanhado de Teresa, está quase homem apto a **sair** para o mundo **lá fora** como "homem importante", mágico, "a fazer sucesso pela cidade". Causa asco (amado/invejado?) sendo enxotado pelo protagonista.

Na mesma dinâmica discriminadora do dentro/fora está o motivo "carta" no texto de Cortázar. A missiva — depósito do "mal expelido" — que deve cumprir sua tarefa comunicativa, saindo do **interior** (escuro) do apartamento de Andrea, vai, entretanto, permanecer **lá dentro**: "Deixarei esta carta **esperando-a**, seria sórdido que o correio a entregasse para você numa manhã clara de Paris". Grifo meu ainda e para terminar este rapidíssimo levantamento de dados dignos de confronto nos

³Ver em KRISTEVA, Julia — "Qui tollis peccata mundi" In: *Pouvoirs de l'horreur. Essais sur l'abjection*. Paris, Seuil, 1980. Leia-se também, para ilustrar, o conto "Aglaiá" de Murilo Rubião no livro *O convidado*. São Paulo, Ática, 1983, para a constatação da freqüência do tema da multiplicação e metamorfose na produção surrealista, ou, de natureza surrealista.

⁴Note-se também que, nos dois contos, a palavra coelho vem no diminutivo, indicando encarecimento. Para Bachelard, (*Poética do espaço*) a miniaturização implica num recurso à expressão do **bom**, do **precioso**, do **amado**. O ser objeto é amado mas deve permanecer internalizado, oculto, na dialética da afetividade primitiva inconsciente.

dois contos, vemos que a carta, dentro dessa ambigüidade surreal é e não é (uma carta verdadeira, como indica o título do conto) assim como Teleco, no conto de Rubião, é e não é um coelhinho de verdade.

* Dra. em Literatura Brasileira - USP - Professora de Literatura Brasileira da UFSC.

A OBRA DRAMÁTICA DE JEAN-PAUL SARTRE

Rosa Alice CAUBET*

A crítica é unânime em afirmar que é através de seu teatro que Sartre se tornou "público" e internacionalmente conhecido. E é essa parte de sua obra que escolhi para homenageá-lo por ocasião do quinto aniversário de sua morte.

É um teatro da palavra, da palavra como sentido e que Sartre considera como a estrutura tão indestrutível quanto