

PANO PRA MANGA*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i33p46-62>

Teresa Pires Vara^I

Marcel Proust não dirá, mais tarde, que desejava sua obra talhada ao mesmo tempo como uma roupa e uma catedral? Catedral que ele pensaria decerto submersa nas diferentes gradações de luz aveludada que Claude Monet, na famosa sequência de telas, inundou a Sé de Ruão. Quanto à vestimenta, estaria aludindo à sinuosa textura da sua escrita, onde tinha espaço para abrigar gesto e movimento, graça e malignidade, oferta e ironia, langor e negaceio, dando todo o pano à desmedida inventividade dele, autor.

Alexandre Eulálio

J á não se viam nem o formato do desenho nem a data inscrita; peguei uma esponja de aço e fui desfazendo aquela crosta de poeira e ferrugem que a umidade do tempo recompunha, formando novos desenhos na placa metálica da máquina de costura. A máquina estava emperrada, o ponto de baixo não segurava o ponto de cima, estava solto, a bobina encharcada de óleo e restos de linha que mal se distinguia a cor, as gavetas entulhadas de notícias, cartelas de agulha, entretelas, alfinetes, a fita métrica esquecida e um pedaço de giz cinza.

* Depoimento originalmente publicado na revista *Literatura e Sociedade*, n. 2, p. 208-20, São Paulo, dez /1997. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i2p208-220>

O título “Pano pra manga” foi inspirado pelo prefácio de Alexandre de Eulálio ao livro de Gilda de Mello e Souza, *O espírito das Roupas*, a moda do século XIX; o capítulo pertence a um ensaio mais amplo, com o mesmo título, em que procuro trabalhar os limites da Crítica e da Criação.

Em tempo, gostaria de agradecer aos colegas responsáveis por este numero de *Literatura e Sociedade*, por terem concordado com minha proposta deste texto híbrido.

^I Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

Fui desdobrando os panos, com cuidado, para não perder nenhum detalhe do conjunto, pedaços de molde, retalhos esgarçados de bordados, tentando recompor a cena toda, o gesto, o olhar, o modo de chegar bem perto da mesa e se afastar um pouco para não afrontar em cheio o objeto; um *passé-partout* desbotado reconstituía fragmentos de cena que falavam de um tempo de mulher e de menina, de saias rodadas e nervuras tecidas em camisola de cambraia. Tempo de corte e costura, a cava da manga desenhada no molde, sob medida, o ombro ligeiramente inclinado acompanhava o decote e o traçado da gola na curvatura das linhas; a casinha de abelha formando desenhos apertados que desciam pelo decote abotoado com finíssimos botões de madrepérola, a saia *godet* guarda-chuva dependurada na cristaleira para tirar o penso. Tempo de meio silêncio, de cortes e rupturas, o barulho da roda, no pedal, entoando o “Coração Santo, tu reinarás...”, a tesoura afiada talhando, em panos, esboços de figurino.

Não terminei o corte e costura, não aprendi a fazer manga de camisa nem colarinho; não me lembro de ter costurado roupa de menino, que, além de esquemática e repetitiva, dava pouca margem à invenção; com o pouco que aprendi já conseguia fazer algumas variações em modelos de saia, em geral cortada em panos ou franzida; com isso podia inventar vestidos de menina que eram mais simples de costurar, pois além de predominar a linha reta nas saias, a grande variação dos modelos ficava por conta dos babados, dos bordados e franzidos, sem falar nas aplicações de bico e entremeio de renda, do bordado inglês e da sinhaninha, que, no entanto, exigiam mais tempo de trabalho e paciência; por outro lado, os bordados e aplicações tinham, também, uma infinidade de riscos e motivos, permitindo combinações inusitadas com o ponto paris, o ponto cheio, o ponto de sombra, o ponto de cruz, o caseado, além das variações do matiz, que ora acentuavam o desmaiado das cores, ora realçavam o colorido; e para completar o quadro, havia ainda os saiotos engomados com aplicações de bordado inglês e passa-fita, que completavam o barroquismo da infância.

Interrompi o corte e costura na lição da cava; já era difícil desenhar a cava no molde, uma lição que durava horas desafiando a simetria das linhas: “Precisa fazer de novo”. Mais difícil era ajustar o molde ao tecido, o modelo ao figurino, cortar o tecido estendido na mesa, preso com alfinetes, as listas se encontrando com as listas, o xadrez miúdo acertando nas emendas, a auréola da pano, indicando a posição correta do molde, o fio do tecido, o fio da trama; uma aprendizagem que durava vários meses para comportar cada parte, a blusa, a saia, a gola, a manga, para, afinal, se chegar a uma primeira ideia do conjunto; tudo sob medida, um centímetro a mais ou a menos e todo o trabalho perdido, ficava faltando pano para manga ou então sobrava a parte de dentro na parte de fora; a maior dificuldade era juntar as partes, a blusa na saia, a cava na manga, a gola no decote, eu ficava exaurida, em geral tinha que desalinhar tudo e recomeçar

de novo e depois ainda sobrava uma sensação incômoda de alguma coisa inacabada, precária.

O grande desafio era juntar a cava na manga, pois exigia uma precisão absoluta no corte, no alinhavo miúdo, para não deformar o viés do pano. Mas isso ela tirava de letra, com a mesma facilidade que ela desenhava o molde, riscava o tecido e talhava o pano para compor o modelo; o resultado era sempre impecável, era só olhar para o ajuste da cava na manga ou para a gola ajustada ao pescoço, para se perceber, no detalhe, a beleza do conjunto; essa era a prova de fogo e de certa forma acabava definindo a graça e a elegância do modelo. Mas ia demorar muito tempo, ainda, para eu aprender a lidar com o enviesado da forma e da curvatura das linhas; isso exigia tempo e um tipo de conhecimento que passava pelas mãos, pelo olhar, mas principalmente pelas mãos, num convívio íntimo com o tecido.

Eu sentia que me faltava a leveza da mão e a percepção do detalhe, que fui desenvolvendo, aos poucos, em cada figurino; às vezes eu escolhia uma mistura de estilos, a blusa tirada de um modelo, a saia de outro, a manga descombinando com tudo só para afrontar o seu lado clássico, mais requintado, que transparecia nos modelos mais simples.

Ela retrucava “Não, não combina, depois você não vai gostar”, e era exatamente isso que acontecia; quantas vezes eu acabava gostando de outros modelos que ela mesma criava para outras pessoas, que não faziam nenhuma exigência de estilo nem inventavam modas extravagantes; eu ficava fascinada pela sua capacidade de inventar modelos para cada tipo de tecido, o linho, a cambraia de linho, o *chantoung*, o *voile*, o *moiré*, mas sua especialidade eram as nervuras em cambraia de linho, com entremeios de renda na blusa, combinando com a saia ajustada à cintura e se abrindo em panos, ao longo do corpo; nesse trabalho miúdo e paciente é que se conhece a habilidade e o requinte da costureira, a arte de compor o modelo e tirar do tecido o máximo de leveza e sofisticação.

Com ela descobri um modo de olhar e de juntar os panos que me despertaram para uma nova linguagem, que fui percebendo aos poucos na plasticidade dos tecidos, na leveza dos plissados e franzidos, na transparência do *chiffon*, da gaze, do *tulle* adamascado, em alto relevo; fui descobrindo uma sensualidade difusa na cáida do crepe-da-china, do *romain*, do *voile*, no brilho fosco da lingerie e da seda pura, como se cada tecido tivesse uma linguagem própria para criar o gesto, o olhar, o próprio figurino, como se pudesse falar: a musseline para as mulheres lânguidas, como Greta Garbo, o chamalote, para as personagens dramáticas de Alencar. Mas para se chegar a esse nível de percepção era preciso desenvolver uma espécie de cumplicidade tácita com cada tipo de tecido: primeiro, sentir o tecido com as próprias mãos para perceber a textura do *chiffon*, do crepe, da musseline, depois, esboçar um movimento leva de idas e vindas, o tecido jogado nos ombros ou preso com alfinetes, um passo para

frente outro para trás, como quem capta no primeiro ato a cena toda; e como num passe de mágica, o modelo ia sendo forjado no cenário criado pela imaginação, com tudo o que continha de lembranças e fantasia, o que significava sentir o tecido com o corpo todo.

Eu me perdia no arabesco da forma, me subtraía, o real já não era inventado, eu podia criar a figura imaginária que compunha de mim mesma misturada à vida de santos e aos palcos da Atlântida; eu ficava horas ali no quarto de costura acompanhando cada passo, o modo de olhar e afastar-se um pouco para não afrontar, em cheio, o objeto; eu esperava a prova, o momento de entrar em cena e experimentar o modelo de corpo inteiro, o espelho me devolvendo a imagem evocativa que eu compunha de mim mesma: eu era ela, eu e ela éramos a mesma pessoa, em suma, depois permanecia, ali, até mais tarde, aguardando o momento de varrer a sala para juntar as sobras, retalhos de bordados, colchetes, alfinetes, que eu pegava com a ponta da tesoura, feito ímã.

Ali, no quarto de costura, vi desfilar, uma coleção de modelos, que me fascinavam pela possibilidade de inventar cenas, criar situações, como se eu vivesse em tela de cinema; me lembro de um capote de lã cinza, xadrez, que reproduzia o último modelo de Shirley Temple – eu devia ter, nessa época, nove ou onze anos; lembro-me, também, de um *tailleur* em veludo *cotêlé*, com a blusa em organdi suíço, que iria marcar a passagem da infância para a adolescência, os punhos abotoados, com finíssimos botões de madrepérola, o cabelo amarrado nas tranças, depois viriam os vestidos de bailes que encantaram a minha geração, especialmente criados para as festas de formatura e final de ano; vestidos de *tulle*, com várias saias superpostas, em tons *degradés*, a blusa toda talhada em *rushes*, com a aplicação de fios prateados, que acentuavam a linha do corpo, contrastando com o volume das saias; tudo isso combinado com os acessórios, os sapatos, a *mitaine* e a *minaudière*, além de um enfeite de flores no cabelo.

Do quarto de costura eu saltava para os palcos espelhados da Broadway, os grandes salões, as escadarias que se abriam para outros salões, de onde nos vinham a música sincopada das grandes orquestras e o sapateado explodindo nas chapinhas de metal de Fred Astaire e Ginger Rogers. Vivíamos a nostalgia dos anos 40 e 50, dançando ao som de Cole Porter, Bing Crosby e Frank Sinatra; reproduzíamos, nos salões, o par romântico de Humphrey Bogart e Lauren Bacal, ao som de Severino Araújo e sua orquestra; o modelo masculino se desdobrava nas telas, no olhar apaixonado de Robert Taylor, Clark Gable, Errol Flinn, Ray Miland, Gary Cooper e Tyrone Power; mas havia, também, as divas do cinema, Judy Garland, Cid Charisse, Ginger Rogers, Audrey Hepburn, Rita Hayworth, Ingrid Bergman, que representavam, para nós, o máximo de beleza e sofisticação. Toda uma geração fulminada pela voz de Rita Hayworth em Gilda: “Put the blame on Mame!”, que, aliás, não era de Rita, era dublada.

Havia os grandes bailes, a música de Cole Porter, mas havia, também, a guerra, a fome, a miséria, a vida escassa, que chegavam até nós pelo racionamento do pão, da farinha, da gasolina e pelo noticiário do Repórter Esso: mas a guerra tinha, também, o seu encanto, pois nos obrigava a interromper a disciplina dos estudos para entrar na fila do pão, às três horas da tarde, o que era muito divertido, porque, além de encontrarmos os amigos, os flertes, os namorados, podíamos voltar mais tarde para casa, com a quota de pão para o café da manhã, que vez ou outra era substituída pelo bolo de fubá, feito na hora.

Com ela descobri um senso de rigor e beleza, que passava por tudo, pelo arranjo da casa, pela disposição dos móveis na sala, pela combinação das flores no vaso; a avenca, a samambaia, a flor-de-maio completavam o colorido da sala, de onde, por certo, no vinha uma sensação de beleza e mistério, às vezes passageira, em meio ao burburinho da casa, mas, em geral, era esse o sentimento que ficava; o mesmo acontecia, quando experimentávamos uma roupa nova, a mesma sensação de beleza que chocava. Às vezes me surpreendo repetindo as palavras: “Não, não combina”, precisa arrastar um pouco mais a cristaleira para o canto, o sofá mais perto da janela, a mesa no centro da sala; meu pai ficava intrigado com aquelas sutilezas de detalhe, mas acabava gostando da sobriedade do conjunto e da beleza que transparecia no modo aparentemente simples de arranjar as coisas. O mesmo rigor em relação aos estudos, nunca perdemos um ano de estudos, apesar do fantasma da geometria e da matemática, tínhamos a clareza dos limites que vinha de uma vida difícil e de muito trabalho, sete filhos, além dos cachorros perdigueiros que completavam o inferno doméstico; minha mãe centralizava tudo, os filhos na escola, a sala de costura, a economia da casa, mas a pobreza não apertava, tínhamos fartura de afetos, que passava pelo olhar, pelos gestos: “Precisa comprar um terno para as meninas”, retrucava meu pai; isso acontecia uma vez por ano, quando o inverno apertava; trocávamos a sola do sapato e os casacos do ano anterior ficavam para os mais novos.

Ali no quarto de costura, descobria a linguagem dos panos, das telas e entretelas, aprendi a conhecer o direito pelo avesso, que supunha um olhar distante e enviesado das coisas, “marcado por um corte oblíquo”; aprendi o ponto, o pesponto, o ponto de calda e caramelo, o molho pardo com anjo, à mineira, o cabrito assado, regado à vinho d’alho e alecrim, que ela mesma preparava para as festas de fim de ano. Com ela descobri o sabor das coisas, o tempero certo, a arte da mistura. Às vezes me surpreendo repetindo as mesmas palavras: “Não, não combina.

Esboço de Figurino

Por enquanto o ver não vê; o ver recolhe
fibrilhas de caminho e de horizonte
e nem percebe que as recolhe

para um dia tecer tapeçarias
que são fotografias
de impercebida terra visitada.

Carlos Drummond de Andrade

Não era diferente nos cursos de literatura; imaginem a elegância, o charme, o corte impecável do terno, em *tweed* inglês, a gravata combinando com a camisa, em tons de *bordeaux*, verde musgo e cinza; e agora, para completar a cena, o capote, a echarpe de lã e a boina, para os dias mais frios de inverno, quando, na estação Júlio Prestes, ele tomava o trem em São Paulo para dar o curso de Literatura Brasileira na Faculdade de Letras de Assis, nos idos de 1958-59. Não é difícil imaginar as grandes paixões que ele despertou nos bancos da Maria Antônia e na Faculdade de Assis, a mesma paixão que nos contagiou na décadas de 40 e 50, com a descoberta do cinema, da música, da dança, como se os cenários espelhados da Broadway se abrissem, de novo, diante dos nossos olhos estarecidos, imaturos ainda para captar aquele universo fantástico que ele, aos poucos, nos revelava, com sua sensibilidade, sua fina percepção e seu poder de magia; era como se pudéssemos, de novo, dançar um *fascination rythm*, ao som de Bing Crosby e Frank Sinatra.

Foi um raro privilégio para nós, seus alunos, ter conhecido nos primeiros anos do curso essa figura extraordinária que nos abria para o universo da poesia, do romance, do teatro, do cinema, da música, como se de repente o cenário improvisado da província se transformasse nos grandes salões, onde podiam contracenar, livremente, Fernando Seixas e Aurélia, Rubião e Sofia, Leonardo Pataca e o Major Vidigal, instaurando clima da ordem e da desordem no universo limitado de seus alunos, impressionados, ainda, com o que viam e ouviam, sem mesmo saber lidar com as emoções e descobertas que íamos fazendo no nível da leitura; o máximo que conseguíamos era acompanhar, entre deslumbrados e atentos, aquela aventura fascinante que nos tirava fora do lugar, fora do tempo, como se pudéssemos acompanhar os seus passos (que tinham um pacto misterioso com a dança), a sua busca: busca de lugares novos, emoções renovadas, de ângulos novos, posições inexploradas, “como quem precisa atritar-se com o mundo para despedir faíscas de vida”, como dissera no *Observador literário*.

Naquela época, a Faculdade de Letras de Assis, recém-criada, desenvolvia um projeto pioneiro de ensino da Literatura, que revolucionava os moldes acadêmicos, mais preocupados com os estudos das épocas e dos estilos; ao contrário dos grandes centros urbanos, o Curso de Letra de Assis desdobrava-se em dois grandes troncos, Introdução aos Estudos Lingüísticos e Introdução aos Estudos Literários, privilegiando o estudo centrado nas obras e autores; esses cursos funcionavam, no primeiro ano, como curso propedêutico para o Ensino de Língua e

Literatura, naquela época distribuídas em quatro departamentos: Clássicas, Vernáculas, Neolatinas e Anglo-Germânicas, todos eles assessorados pelos cursos de História e pedagogia como matérias complementares dos currículo básico. Assim, os primeiros cursos de Introdução aos Estudos Literários e Introdução aos Estudos Lingüísticos da Faculdade de Letras de Assis foram criados evidenciando, desde o início, uma preocupação com a História e com o ensino de Literatura. Não cheguei a conhecer o projeto piloto de criação desse curso de Letras, mas convivi de perto, como aluna, com a orientação de um mestre que deixou marcas profundas nos seus primeiros alunos: O professor Antonio Candido, que, muito provavelmente, junto com o professor Soares Amora, delineou os princípios que nortearam a instituição; sei apenas que eles, juntamente com os primeiros professores e funcionários, discutiram, durante um semestre em São Paulo, o projeto pedagógico de funcionamento dos cursos; desse primeiro núcleo, faziam parte um pequeno grupo de professores do Instituto de educação de Assis e figuras representativas da cidade.

Tive a sorte de pertencer a essa primeira turma de alunos e professores, alguns deles vindos da Universidade de São Paulo. Éramos quinze alunos em tempo integral, com uma sessão de estudos para orientação de pesquisa realizada na parte da manhã e o período de aulas e seminários na parte da tarde. Cada dia da semana tínhamos um professor responsável pela sessão de estudos, para orientar os trabalhos, os seminários, a bibliografia, quando, então, podíamos ter um contato mais direto com os mestres, frequentar as bibliotecas, consultar os dicionários, folhear as edições raras ou organizar o fichamento do material para o curso do primeiro ano de Introdução aos Estudos Literários, que se desdobrava no curso de Introdução à Crítica Textual, dado pelo professor Antonio Candido. A primeira coisa que aprendíamos com ele era folhear as edições, localizar os dados bibliográficos na página de rosto, o nome do autor, o título da obra, a edição, o local e a data de publicação, que nem sempre apareciam na página de rosto; aprendíamos a reconhecer os diversos tipos de edição, que ele trazia para a sala de aula, desde a edição príncipe, a edição fac-similar, a edição diplomática até a edição crítica de Rodrigues Lapa, que nos servia de texto básico para acompanharmos o curso sobre Crítica Textual.

Com base na edição crítica das *Obras Completas* de Tomás Antônio Gonzaga, podíamos seguir concretamente todas as etapas do trabalho de fixação de um texto, desde as diferentes edições usadas pelo autor, até o aparato crítico, com as variantes, as notas explicativas e o texto fixado.

Para cada assunto organizávamos uma ficha índice, que permitia seguir todos os desdobramentos do curso. Para o estudo dos manuscritos pro exemplo, desenvolvíamos os seguintes itens: 1) O estudo dos originais como fonte primária; 2) O Manuscrito e suas modalidades; 3) A leitura de

um Manuscrito 4) Busca do Manuscrito; 5) Versões e variantes; 6) Localização temporal; 7) Autenticidade. O mesmo tipo de fichamento era feito para outros assuntos, quando se tratava, por exemplo, do problema da Aúria, analisado no curso a partir de um caso concreto, “A aúria das *Cartas Chilenas*”. Pela ficha índice, podíamos reconstituir todos os passos da análise, desde o estudo dos elementos externos, como a localização temporal, a época em que foram escritas as Cartas, os Manuscritos e as testemunhas de terceiros, até o estudo dos elementos internos ou provas existentes no próprio texto das Cartas, refletidas no estilo, como peculiaridades comuns às Liras e às Cartas. A partir desse trabalho rigoroso de leitura e análise das cartas iam se concretizando, para nós, os caminhos da pesquisa e a configuração de um método de trabalho, que depois tentávamos reconstituir, combinando o ponto de vista externo e exterior à obra (Histórico e Social), com o ponto de vista interno (estético).

Reverendo, agora, todo esse material guardado em fichário, percebo a importância de um curso dessa natureza, no primeiro ano de Introdução aos Estudos Literários, para iniciação à pesquisa e aos estudos literários. Além da verdade, eu sentia a maior dificuldade para organizar o material do curso, distribuir a matéria em fichas, desenvolver cada item, pormenorizadamente; eu me perdia no meio das fichas sem conseguir organizar a sequência do curso; era o mesmo tipo de desafio nas aulas de corte e costura, ficava sempre faltando pano para manga ou então sobrava a parte de dentro na parte de fora.

Eu esperava ansiosa o momento da aula, quando, então, ele expunha a matéria do curso. Como já tínhamos passado pelo convívio direto com as edições, os textos, os manuscritos, ficava agora, mais fácil seguir a sua exposição, pois já dominávamos uma terminologia inteiramente desconhecida para nós, já havíamos elaborado parte dos conceitos, preparado o arcabouço do curso, agora era só seguir o seu pensamento vivo, extraordinariamente didático; sem falar nas histórias que ele contava em sala de aula sobre a importância dos pseudônimos ou sobre os casos mais evidentes de fraudes literárias, como os de Ossian e Clotilde de Surville.

O ponto alto do curso era o momento em que ele passava para a leitura e análise das Liras de Gonzaga – desde a leitura pausada do texto, a inclinação da voz marcando bem a notação temporal, a passagem de um tempo para outro, os recursos de estilo, mas principalmente a voz, o tom de voz que ele ia imprimindo ao longo da leitura, fazendo ressaltar o sentido dramático do tempo, a relação entre o passado e o presente, marcadas pelo sentimento da perda e da privação amorosa. Aos poucos, os versos de Gonzaga iam recompondo o cenário, o gesto, o sentimento do poeta, fazendo ecoar, dentro de nós, outros cenários, outros sentimentos, gravados na memória e no esquecimento.

*Eu Marília, não fui nenhum vaqueiro,
fui honrado pastor da tua aldeia;
vestia finas lãs e tinha sempre
a minha choça do preciso cheia.
Tiraram-me o casal e o manso gado,
nem tenho a que me encoste um só cajado.*

Desde os primeiros cursos fomos aprendendo a perceber o sentimento do tempo nos poemas, nos romances, que ele foi aprofundando em cada ensaio, em cada obra como um *Leitmotif* wagneriano. Lembro-me, quando analisamos *Iracema*, de Alencar, no segundo ano da faculdade, de ter ouvido falar, pela primeira vez, do tempo interior psicológico e de observar, com espanto, como o tempo exterior cronológico (o tempo do relógio) assumia, naquele romance, uma importância extraordinária, evidenciando através dos ritmos da natureza a duração psicológica dos personagens. Ali, naquele romance primitivo de Alencar, onde as personagens se confundem com a natureza e se revelam através dela, íamos percebendo, a partir das cenas e situações, o tempo da separação e do silêncio, o tempo da angústia e da espera, que faziam com que a personagem desse uma “estufadinha” e passasse de personagem plana para personagem esférica, segundo as lições de Forster. A partir dessa primeira experiência com o romance, começávamos a entender melhor o modo de nos relacionarmos com a obra literária, e isso significava compreender a relação com o tempo, que nos dava a dimensão da obra.

Hoje fica difícil explicar como ele foi imprimindo, em nós, esse sentimento agudo do tempo, do tempo presente, do tempo partido, que ele aprofundou depois em outros cursos, já em São Paulo. Hoje as lembranças se misturaram e já não sei dizer se foi o modo particular de ler a poesia de Drummond que cravou fundo, em nós, o sentimento antecipado das “dores eternas”, “do tempo que há de vir”, “das velhas eras”; mas, de qualquer forma, parece que as duas coisas sempre caminharam juntas, a visão do poeta e a percepção poética do mundo no ato crítico da leitura, querendo dizer, apenas, que se trata de algo que não pode ser único, mas com certeza é extremamente raro: “o dom de pensar poeticamente”, na expressão de Hannah Arendt.

Era tudo muito novo, tudo muito recente, para nós que só tínhamos a Escola Normal e o Curso Colegial na cidade; o encontro com a Literatura, as descobertas que íamos fazendo em cada curso, a grande aventura que nos fazia avançar várias décadas, sem ao menos nos dar conta de que o passo era sempre menor que a perna; não tínhamos, evidentemente, a mesma formação nem a mesma experiência, mas isso não pesava; ao contrário, dava-nos o estímulo necessário para ver mais longe, para instalar dentro de nós a mesma inquietação diante do mistério e da poesia, o mesmo sentimento dos espaços ilimitados da liberdade e da utopia, que fomos ao longo dos anos afinando pela mesma diapasão.

No segundo ano da faculdade, escolhíamos, além do currículo básico, uma “matéria completiva”, para início de especialização. Para meu espanto e perplexidade, eu fui a única aluna que escolheu Literatura Brasileira, ministrada pelo professor Antonio Candido. Intuição? Sexto sentido? Não sei dizer ao certo, talvez um raro momento de iluminação ou curto-circuito, desses momentos em que você faz a escolha sem entender bem os motivos ou mesmo sem precisar entendê-los. Naquela época, eu me encontrava em estado natural de absoluta cegueira – não que a cegueira tenha desaparecido por completo, mas, evidentemente, mudou de natureza. Eu não sabia nada sobre o mestre que se dispunha a passar dois anos na Faculdade de Assis; aliás, os seus alunos não sabíamos nada sobre ele, apenas que terminava uma pesquisa na área de Ciências Sociais, em Botucatu, que só posteriormente viríamos a conhecer, quando publicou *Os parceiros do rio bonito*; eu só sabia do meu interesse pela suas aulas, especialmente pelas aulas de Literatura Francesa, que ele ministrou, ainda no cursinho de preparação ao vestibular, durante pouco tempo; ficávamos todos impressionados com a sua pronúncia, o seu conhecimento da Literatura Francesa – que ele ia introduzindo a partir da *analyse de texte* – e o seu modo particular de falar sobre o texto, as personagens, os figurantes. Ele nos revelava um outro universo, que seu olhar iluminava, nos abrindo para as grandes aventuras do espírito, no campo da Literatura, do Teatro, da Música, do Cinema e outras áreas do saber. Depois foram as aulas de Literatura Brasileira, ainda no cursinho, que ele ministrava a partir da análise do texto dos grandes autores, pedidos no vestibular; me lembro de uma leitura do *Memorial de Aires*, em que ele chamava a nossa atenção para as relações entre Literatura e Música, depois publicada no *Observador Literário*, que me marcou para sempre e ficou com um motivo em surdina, trabalhando a minha sensibilidade e a minha emoção.

Não sei explicar ao certo, talvez eu o tenha escolhido pelo estímulo, pelo interesse, pelo entusiasmo que suas aulas sempre me despertaram; com isso passei a ter “aulas particulares” de Literatura Brasileira, durante um ano, como matéria completiva do currículo básico. Não, não vou contar em detalhe tudo o que esse tipo de escolha acabou gerando no círculo dos alunos, onde cada um de nós tinha sua “completiva”; digo apenas que vivi momentos raros de inigualável parceria, como se fizéssemos uma leitura a quatro mãos, que me davam a ilusão de ter formulado junto com ele, “salvo engano”, os pressupostos da “Dialética da Malandragem”.

Ele chegava de São Paulo às nove e trinta, às dez, já estava subindo as escadarias da faculdade; passava, primeiro, pelo Departamento de Vernáculos, vestia o avental branco e, em seguida, dirigia-se para a sala de aula que ficava no fundo do corredor, para iniciarmos o trabalho de leitura e análise de *Memórias de um sargento de milícias*. Ele me passava tarefas semanais de análise de texto, escolhia um capítulo-chave ou um episódio do romance para o estudo da estrutura e eu ficava, ali, horas debruçada

sobre o texto, tentando captar a trama, o tecido, a combinação dos fios narrativos, os elementos de ligação de um capítulo para o outro (elementos conectivos), os cortes e a costura, até chegar bem próximo de perceber o princípio estrutural que explicava o romance como um todo. “D. Teresa, se a senhora descobrir quem faz a amarração do romance, na próxima aula vai receber um prêmio!”, eu sorria incrédula, sem ao menos esboçar uma resposta. Eu desconfiava, podia ser o Major Vidigal, mas nem por sombra de dúvida era capaz de arriscar uma só palavra; depois ele me mostrava um desenho complexo das correlações que Manuel Antônio de Almeida ia tecendo entre as personagens, “fazendo uma se tocar na outra, de modo a garantir a fluidez no romance”.

A partir dessa análise minuciosa das sequências narrativas, eu ia me iniciando nas noções de estrutura, percebendo, pelo avesso, a combinação dos fios narrativos, a trama, os cortes, os momentos de passagem de um capítulo para o outro e a costura, onde se revelavam os defeitos do romance, mas também a grande arte do romancista; isso ficava muito claro nos capítulos mais bem realizados, como no episódio 16, “A estralada”, que tive a oportunidade de analisar e perceber claramente o manejo dos fios narrativos, a sequência das cenas e observar “como o elemento estático representado pelos costumes, entra em correlação com o elemento dinâmico, representado pela ação, como a ordem entra em correlação com a desordem, formando um todo coerente e significativo”. Ao contrário deste, em outros capítulos menos realizados, podíamos perceber os defeitos do romance, isto é, “como a ação ficava, às vezes, completamente escamoteada pelo peso excessivo e documentário da época”.

Nesse curso paralelo, eu me preparava para os seminários do curso básico, no segundo ano. A ideia do Seminário representava, para a época, um grande avanço, nos estudos literários, pois implicava uma mudança radical na relação do professor com os alunos e dos alunos com o texto literário, transformando completamente a concepção da aula, pois exigia do professor e dos alunos um trabalho conjunto de orientação e pesquisa, realizado nas sessões de estudo, além da organização posterior do material de pesquisa, levantado pelos alunos, o que nos permitia seguir passo a passo as etapas da análise; cada aluno preparava individualmente o seu tema, que depois era apresentado e discutido no seminário, com isso, íamos aprendendo a perceber os diversos níveis do romance, começando por aqueles mais próximos da nossa experiência pessoal, como o estudo das personagens, do ambiente, dos costumes e da época; depois passávamos para o estudo das cenas, dos elementos de composição dos episódios, para em seguida analisarmos os elementos mais complexos e determinantes da estrutura do romance, como o estudo do tempo e do espaço, do foco narrativo e dos princípios estruturais que fundamentam o romance como um todo; evidentemente a amarração de todos esses elementos ficava por conta do mestre que ia reconstituindo cada parte,

revelando os níveis mais profundos, que ficavam escondidos no viés do texto.

É essa diferença que vejo, hoje, nos cursos de Teoria Literária; os alunos, em geral, ficam fascinados com a leitura e interpretação dos mestres, mas nunca chegam a realizar, concretamente, em sala de aula, toda a trajetória da análise, e da interpretação dos textos, embora isso seja solicitado nos trabalhos de aproveitamento; no nosso caso, a tônica do curso era deslocada para a experiência pessoal dos alunos com o texto literário (éramos 15 alunos em sala de aula!) o que nos dava uma extraordinária segurança para falarmos das nossas descobertas pessoais, para colocarmos os pressupostos de análises e a quase certeza chegarmos bem próximos do modelo criado pelo mestre. O que ficava era uma experiência extraordinária de sensibilidade e percepção, que fomos ampliando em outras disciplinas e outros campos do saber, aprendendo, com ele, a focalizar a literatura pelo ângulo do vivido, que nos permitia sair dessa experiência com o texto literário – mais ricos, mais humanos para apararmos os choques da vida moderna.

Folheando, hoje, a edição das Memórias, publicada pela INL, em 1944, com prefácio de Marques Rebelo, que ele usou para elaborar a “Dialética da Malandragem”, é possível reconstituir quase todo o arcabouço da análise miúda do romance, desde a indicação rigorosa dos 44 episódios que compõem a obra, até as sínteses interpretativas mais complexas que iriam fundamentar os pressupostos do ensaio. Na primeira página já se esboçam em letra miúda, quase ilegível, a lápis, as etapas da análise, as grandes divisões, em que se percebe sua preocupação estética fundamental, baseada no estudo da forma como ponto de partida para a compreensão dos elementos de fatura e da realidade social, como elemento de construção do romance; uma primeira nota à margem do livro evidencia o estudo minucioso de cada episódio e dos elementos que compõem o episódio, chamando a atenção para uma parte ativa que estaria ligada a ação e outra circunstancial, cuja proporção varia, ligada aos costumes; e, à medida que a análise avança, vão se configurando os elementos centrais que estruturam a narrativa (o comentário, os episódios, os costumes), compondo as unidades dinâmicas que fazem marchar a narrativa e progredir a ação. Paralelamente a esse estudo minucioso dos elementos que estruturam a narrativa, vamos percebendo a correlação que Manuel Antônio de Almeida vai tecendo entre as personagens, permitindo-lhes transitar livremente entre a esfera da ordem e da desordem, do lícito e do ilícito, resultando um todo coerente e significativo. A partir dessas relações e de uma maneira mais ampla vai se configurando a ideia de simetria, de equivalência, de compensação, que se manifesta nas relações humanas e no estilo, o que lhe possibilita formular uma primeira nota sobre a dialética da ordem e da desordem, como princípio estrutural que sustenta a narrativa, evidenciando a sua correspondência mais profunda com certos

aspectos da sociedade brasileira da primeira metade do século XIX: “Um universo que tende à liberdade, no qual há um princípio de repressão representado pelo Major Vidigal, que acaba entrando em composição com as forças da liberdade”.

Outras notas esparsas atentam para o caráter peculiar do romance: “talvez o único romance popular da Literatura Brasileira, escrito de dentro das vivências populares, com um extraordinário gosto”; essa observação permite-lhe vincular as *Memórias* a uma tradição inédita na literatura brasileira, a linha da malandragem que vem da colônia, que inclui o Pedro Malazarte, o folclore, Gregório de Matos, a imprensa cômica e satírica da Regência e desemboca no século XX, com *Macunaíma*.

Ele tinha a “Paixão do concreto”, como Paulo Emílio; longe das discussões teóricas e abstratas, seu trabalho mais apaixonante era a análise concreta dos textos literários, em que se mesclavam a sensibilidade e a intuição, o rigor da análise e a liberdade de interpretação, possibilitando os grandes saltos da imaginação criadora. Eu ficava fascinada pela sua maneira de ler o texto e perceber nas coisas aparentemente simples a realidade mais complexa; às vezes, num simples relance ele iluminava todo o processo de composição do romance, como na cena que o “mestre de cerimônias” é surpreendido de cueca e solidéu na cabeça; ali, naquela cena já estava em germe “a dialética da ordem e da desordem”, que iria fundamentar o seu ensaio “Dialética da Malandragem”; outras vezes, um parágrafo do romance, uma imagem, uma notação de estilo eram suficientes para ele perceber os movimentos fundamentais do romance, como no capítulo “O fogo no campo”, um dos capítulos mas bem construídos das *Memórias*, onde a ação e os sentimentos das personagens se enredam, podendo-se perceber nas malhas do texto o despertar do sentimento amoroso de Luízinha por Leonardo, extasiados com o fogo no campo.

Não era diferente nos cursos de Cinema que ele deu na Faculdade de Assis: o mesmo trabalho de sensibilidade e percepção, o mesmo rigor na análise detalhada das cenas, dos elementos de composição ou de ligação de uma cena para outra, que podiam ser percebidos no vôo do pássaro, no crepitar da lenha no fogão ou numa vela acesa num canto, como se ele fosse iluminando os pontos obscuros do entendimento e da percepção, para finalmente revelar “a escondida pérola”, a beleza mais profunda, “no fundo de um mar sem fundo e sem água”.

Só em julho de 1961, durante o segundo Congresso de Crítica e História Literária que ele organizou juntamente com o professor Soares Amora, é que pude ter a dimensão mais clara da importância do mestre no contexto da Crítica Literária, no Brasil; ali, naquela cidadezinha pacata do interior paulista, ele reunia os bambas da crítica, figuras do porte de Sérgio Buarque de Holanda, Anatol Rosenfeld, Paulo Emílio Salles Gomes, Décio

de Almeida Prado, Wilson Martins, Wilton Cardoso, Joel Pontes, Hécio Martins, Benedito Nunes, Adolfo Casais Monteiro, Affonso Romano de Santana, Roberto Schwarz, João Alexandre Barbosa, Décio Pignatari, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, durante o dia acompanhávamos os debates, as mesas redondas e à noite tínhamos a oportunidade de ver *Final de jogo*, de Samuel Beckett, ou então assistir a *Un chapeau de paille d'Italie*, de René Clair, comentado por Paulo emílio; lembro-me da figura extraordinária de Anatol Rosenfeld, de sua maneira simples de tratar os assuntos mais complexos, como o texto que apresentou para debate, "A estrutura da obra literária", um texto polêmico que despertou grande interesse do público, especialmente dos alunos de Antonio Candido, que já haviam passado por uma experiência de leitura semelhante, possibilitando o entendimento de grande parte do texto.

Foi um tempo forte e trepidante, esses dois anos em que o professor Antonio Candido permaneceu na Faculdade de Assis, que ele encerrou com o Congresso de Crítica e História Literária, quando então pudemos ter uma dimensão mais ampla das várias tendências da Crítica Literária no Brasil; com isso pudemos saltar por alguns momentos do espaço limitado da província para o espaço ilimitado da liberdade e utopia. Depois que ele voltou para a Universidade de São Paulo, passei um bom tempo perdida e sem rumo; para compensar a falta, comecei a frequentar, mesmo esporadicamente, alguns cursos na Maria Antônia. Eu chegava bem cedo de Assis e, às sete e meia, já estava lá para garantir meu lugar na sala de aula, que, em geral, já estava lotada; acompanhava o curso sobre Teoria do Romance e os seminários sobre *Quincas Borba* e, depois, ainda podia conversar com o mestre em sua sala, que dava para a rua Maria Antônia, ou acompanhá-lo nas suas caminhadas pela cidade.

Só em 1964, quando comecei a dar aulas de Literatura Brasileira, na Faculdade de Assis, é que voltei a procura-lo mais formalmente para orientar o meu trabalho de doutoramento sobre o romance machadiano; ele recebeu-me em sua casa na rua D. Alice e aceitou gentilmente orientar o meu trabalho. Por sugestão sua, publiquei um primeiro artigo sobre *Dom Casmurro*, em que eu tentava delimitar o tema da tese; naquela época, eu estava interessada em estudar o enredo latente no romance machadiano, a partir do qual era possível estabelecer uma relação mais profunda entre o romance e o drama lírico de Wagner, *Trsitão e Isolda*. O professor gostou do tema e, como excelente conhecedor de ópera, deu-me a mais completa orientação para o estudo das relações entre o romance e a ópera completa, em alemão; eu não tinha nenhuma formação musical para o estudo da ópera, evidentemente, mas tinha o ouvido afinado para compreender os movimentos da paixão no nível do romance e do drama lírico de Wagner. A única experiência mais recente era a análise de senhora, de Alencar, em que pudemos perceber a função dramática da obra de Bellini, Norma, no estudo da personagem feminina Aurélia. Eu passava pela livraria

Parthenon, na Barão de Itapetininga, onde às vezes o encontrava e, com a ajuda do senhor Álvaro Bittencourt, fui organizando uma pequena bibliografia para o estudo das relações entre o romance e a ópera; na verdade, eu não descobria nada de novo no romance machadiano, apenas procurava desenvolver algumas sendas abertas por ele, nos cursos, onde era bastante viva a presença das relações entre Literatura e música.

Naquela época, não havia ainda os cursos regulares de Pós-Graduação, como hoje, mas em 1967 já tínhamos os primeiros seminários de pós-graduação na área de Teoria Literária e Literatura Comparada, com os primeiros orientandos do professor Antonio Candido, ali, naquela sala da Maria Antônia, vi surgir os primeiros e mais importantes trabalhos que iriam definir as diversas linhas de pesquisa em Teoria Literária, quase todos eles voltados para as relações entre forma literária e a realidade social: o trabalho de Roberto Schwarz, sobre Machado de Assis, a tese da Walnice, a respeito de Guimarães Rosa, o trabalho do João Alexandre sobre José Veríssimo, a pesquisa da Onédia sobre as repercussões de Byron no Brasil e as primeiras leituras de Mário de Andrade da Telê e Maria Helena Grebenki.

Eu acompanhava atenta a apresentação de cada trabalho e ia percebendo os vários caminhos de leitura sobre o romance, que me davam a oportunidade de alargar o âmbito da minha pesquisa e sentir mais de perto a orientação do mestre, que nunca se impunha, nem limitava o alvo da tese; ao contrário, tínhamos inteira liberdade para tratar o assunto, o que às vezes complicava, pois não sabíamos lidar com aquela liberdade que fomos conhecendo ao longo dos anos. Eu me sentia perfeitamente identificada com a orientação de cada trabalho, embora me sentisse muito insegura, deslocada, com uma sensação incômoda de que alguma coisa estava fora do lugar ou em lugar errado e, no mais das vezes, assaltada por um sentimento de atraso, próprio do provinciano quando se desloca para a corte; eu vinha de Assis com as primeiras leituras de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que me desafiava com um narrador defunto-autor, que dava muito pano para manga; o máximo que eu conseguia era anotar minuciosamente as variações de ângulo do narrador, uma espécie de radiografia do romance, pela qual eu podia perceber a instabilidade do foco, a multiplicidade de perspectivas que anunciavam, já, algumas técnicas do romance moderno.

Eu ficava desorientada e perplexa com as descobertas que ia fazendo e percebia claramente que me faltava fôlego para tirar o sumo do romance e criar um pensamento próprio para falar de uma obra que desarticulava a linearidade da narrativa e continha na própria estrutura a gênese do romance moderno; faltava uma bagagem anterior de leituras, que nunca conseguir superar completamente; eu precisava de um tempo de leitura mais denso, mais descompassado e complexo, que eu não era capaz de identificar, para poder digerir e formular uma primeira ideia do romance;

o que não era fácil principalmente para as mulheres, que além do tempo integral, na Universidade, acumulavam o tempo parcial com os compromissos da casa, dos filhos, das escolas, que tomavam grande parte do tempo para ruminar as leituras; eu percebia uma desigualdade muito grande em relação à maioria dos colegas, que, além de não se ocuparem com a lida doméstica, tinham a privacidade dos estudos resguardada para os grandes vôos do espírito e da imaginação, sem falar nos casos mais raros daqueles que começaram a ler muito antes de nascer; eu me sentia deslocada, sem os mesmos recursos e oportunidades dos colegas, mas com a convicção nem sempre muito equilibrada de que faltavam os livros, mas sobrava imaginação, que fui alimentado aos poucos misturada às fraldas, às listas de supermercado, além de cinco filhos na escola.

Com o tempo fui tomando conhecimento da realidade que ia enfrentar dali para frente, a grande responsabilidade de uma tese e de uma disciplina, na Faculdade de Assis, para a qual eu não me sentia segura; eu estava ainda na fase de encantamento e paixão pela literatura, que nunca me deixou, mesmo nos anos mais difíceis, quando passei a trabalhar na Universidade de São Paulo, em 1969; para suprir a falta do mestre, organizei alguns cursos com a participação dos colegas dos seminários da pós-graduação de São Paulo e com isso trazia, de novo, os bons ares da corte, com a contribuição da Walnice, do João Alexandre, do Roberto e do Anatol Rosenfeld, que aceitaram gentilmente participar do programa do curso. Foram os anos mais difíceis da Faculdade de Assis, quando alguns professores voltaram para São Paulo e tivemos que enfrentar a realidade da província com alguns professores novos, em início de carreira, embora dedicados e atentos para os problemas que estamos vivendo.

Vim para São Paulo nos anos sombrios da Universidade, com alguns professores exilados e outros ameaçados de prisão, já nos barracões na Cidade Universitária, onde as pessoas falavam baixo e as notícias chegavam pelos corredores e nos apertavam nas salas, nas esquinas, nos encontros; a literatura era a única válvula de escape, as salas de aula em geral lotadas, 150 alunos para quem, como eu, estava acostumada a trabalhar com vinte alunos, no máximo trinta, em Assis; foi uma fase difícil, desde 68, quando os alunos passaram a questionar tudo, os cursos, o método, os programas, a orientação pedagógica, a falta de professores e de verbas; evidentemente, já não eram os anos dourados da Faculdade de Assis e a realidade era outra; alguma coisa tinha mudado e eu não me dava conta do significado da mudança, talvez o vaso de avenca, a cristaleira ou o cadarço do meu tênis; o importante era entender, mais tarde, o efeito de choque desses deslocamentos de lugar e de perspectiva e o que ia significar na minha visão do mundo e das coisas, mas isso, como bem viu o poeta, só vim a entender vinte anos depois.

Teresa Pires Vara é professora aposentada do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Entre suas principais publicações estão *A Mascarada Sublime: estudo de Quincas Borba* (1976) e *Porta-retrato* (2001).