

O QUE AS DATILÓGRAFAS LIAM ENQUANTO SEUS ESCRIVÃES ESCREVIAM: *A HISTÓRIA DA FILHA DO REI*, DE OSWALD DE ANDRADE

Alexandre Nodari
(CPGL-UFSC/CNPq)

“Escrever à máquina: nada se traça: nada existe; depois, de repente, fica traçado: nenhuma *produção*: nenhuma aproximação; não há o nascimento da letra, mas a expulsão de um pedacinho de código. Os erros de datilografia são, portanto, bem particulares: são erros de essência: enganando-me de tecla, atinjo o sistema em seu cerne; o erro de datilografia nunca é nebuloso, *indecifrável*, mas um erro legível, um sentido. Entretanto, meu corpo inteiro passa nesses erros de código: hoje de manhã, tendo-me levantado cedo demais por engano, não paro de errar, de falsear minha cópia, e escrevo um outro texto (essa droga, o cansaço); e em tempo comum, faço sempre os mesmos erros: desorganizando, por exemplo, a “estrutura” por uma metástase obstinada, ou substituindo por “z” (a letra má) o “s” do plural (na escrita à mão, só faço um erro, freqüente: escrevo o “n” no lugar do “m”, amputo-me de uma perna, quero letras com duas pernas e não com três). Esses erros mecânicos, pelo fato de não serem derrapagens mas substituições, remetem pois a uma perturbação bem diferente das dos particularismos manuscritos: através da máquina, o inconsciente escreve de modo bem mais seguro do que a escrita natural, e pode-se imaginar uma *grafanálise* muito mais pertinente do que a anódina grafologia; é verdade que uma boa datilógrafa não erra: ela não tem inconsciente!” (Barthes, 2003: p.112-113)

O título desta comunicação é inspirado em uma peça radiofônica de Walter Benjamin, *O que os alemães liam, enquanto seus clássicos escreviam*. Todavia, não há a intenção de recriar a forma usada por Benjamin, a saber, a “conversa literária”, mas de pensar as reflexões que suscitaram a radiopeça no contexto do nosso modernismo, em especial, na Antropofagia de Oswald de Andrade. Em *Dois tipos de popularidade*, onde explicita o método adotado na peça, o crítico alemão distinguia a popularização do saber que chamava de “produto derivado”, caracterizado pela “omissão” e pela introdução de “elementos de motivação na experiência cotidiana” (livros didáticos, revistas populares), do tipo de popularização introduzida pelos novos meios de comunicação (no caso específico, o rádio, mas as observações de Benjamin valem para os outros meios possibilitados pela técnica – basta lembrar do seu conhecido *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*) que, possibilitando pela primeira vez “dirigir-se na mesma hora a massas ilimitadas de pessoas”, busca “transmitir-lhe[s] a certeza de que o seu próprio interesse pela matéria possui um valor objetivo, e que o seu modo de perguntar, mesmo que não aconteça diante de um microfone, visa a obter conhecimentos científicos novos”: “Pois aqui se trata de uma popularidade que não apenas orienta o saber em direção ao público, mas ao mesmo tempo orienta o público em direção ao saber”, na medida em que “o interesse autenticamente popular é sempre ativo, transforma a matéria do saber”. A metodologia deste novo tipo de

popularidade se resumiria, portanto, na seguinte máxima: “Para alcançar a profundidade”, partir “do superficial” (Benjamin, 1986: p. 86)¹.

Todos conhecem a imagem, ou mesmo o estereótipo, do literato brasileiro tradicional: o escritor funcionário público (os casos são inúmeros, e, para ficar só nos séculos XIX e XX, incluem desde José de Alencar até Guimarães Rosa, passando por uma infinidade de nomes). Nossa própria literatura tratou de refletir sobre esse tipo em narrativas que tendem a um impasse intimamente ligado a esta condição. A grosso modo, o tipo básico do funcionário público se cristaliza na figura do escrivão; em outras palavras: o “grau zero” do burocrata é uma espécie de copista que transfere pro papel a fala alheia, conferindo-lhe *autoridade*, fé pública. Neste sentido, o escrivão é uma metáfora do escritor – e mesmo o surrealista que faz uso da “escrita automática” realiza este procedimento de *autorizar* uma fala que não é sua, pois também “o inconsciente se estrutura como linguagem”, como nos lembra Lacan. Ou seja, o escritor-escrivão se vê diante da inautenticidade de toda literatura. Assim, por exemplo, nas *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, romance de estréia de Lima Barreto, no qual o que é recordado por Isaías Caminha não é a sua vida de escrivão, mas o trajeto que o leva até lá, isto é, o seu emprego n’*O Globo*, a escrita – e a vida social como um todo – aparecem sem fundamento, repousando em uma autoridade vazia de sentido. Na redação do jornal, um famoso escritor redige a elogiosa notícia de seu próprio discurso, literatos comparecem às pencas à redação, sendo avaliados por suas filiações pessoais: para usar uma expressão do livro, jornalistas, escritores e funcionários públicos valem pelo seu “maquinismo de *pose*”. O ápice desta lógica é o diretor do jornal, uma figura de inteligência limitada que dá a publicação somente o seu nome: quem escreve são os redatores e quem as confere é a sua esposa no dia seguinte. A sua única “função”, a linha editorial do jornal é definida por contingências e pelo (des)respeito que os noticiados tem por ele. E é justamente através do prestígio que o jornal adquire – depois de provocar uma catástrofe, insuflando a revolta contra a lei higienizadora que obrigava o uso dos sapatos (metáfora para a Revolta da Vacina), o poder público passa a ouvir o veículo do Doutor Loberant que, por sua vez, torna-se chapa branca – que Isaías caminha consegue o seu posto de escrivão no Espírito Santo, título com que firma o relato. Isto, porém, não é dito nas recordações, mas em seu paratexto: se, no prefácio, o narrador (o próprio Caminha) declara escrever sobre como era a sociedade preconceituosa e hierárquica que tolhia as aspirações individuais, sobre como estavam nela “as causas de tão feios fins de tão belos começos”, por sua vez, o autor, Lima Barreto, na “Breve

Notícia” que dá do livro, tratando o narrador-personagem *como se* fosse o autor de fato, argumenta, após revisar o texto para a segunda edição, que estas concepções de Caminha não passam de “preconceitos provincianos”, na medida em que “após dez anos, tantos são os que vão da composição das Recordações aos dias que correm, o meu amigo perdeu muito da sua amargura, tem passeado pelo Rio com belas fatiotas, já foi ao Municipal, frequenta as casas de chá; e, segundo me escreveu, vai deixar de ser representante do Espírito Santo, na Assembléia Estadual, para ser, na próxima legislatura, deputado federal. Ele não se incomoda mais com o livro; tomou outro rumo”. O narrador-autor-escrivão é um impostor, como Loberant.

Ou seja, as entranhas maquinicas do jornal, lugar por excelência da produção em massa da escrita e de *ghost writers*, são também as entranhas da literatura e das instituições em geral, do sistema que articula escrita e autoridade. Defrontar-se com elas, a saber, defrontar-se com o vazio em que se fundamentam, leva, em última instância, ou à “queda”, como a do próprio Lima Barreto, ou ao “maquinismo de *pose*”.

Tal vazio constitutivo do escritor, ou melhor, o seu caráter contingente e, portanto, *autoritário* – por escolher firmar entre um entre os infinitos textos possíveis, sem critério outro que o próprio sistema circular de autoridade – vem à tona, portanto, quando o escritor se depara com o gesto da reprodução. A revisão, a cópia, a reprodução são procedimentos que, em um mesmo gesto, reforçam o sistema de autoria e o deixam exposto. É por isso que Benjamin associava, em *Rua de Mão Única*, a vista do avião à mera leitura, enquanto o caminho percorrido a pé equivaleria à transcrição:

Assim comanda unicamente o texto copiado a alma daquele que está ocupado com ele, enquanto o mero leitor nunca fica conhecendo as novas perspectivas de seu interior, tais como as abre o texto, essa estrada através da floresta virgem interior que sempre volta a adensar-se: porque *o leitor obedece ao movimento de seu eu no livre reino aéreo do devaneio*, enquanto o copiador o faz ser comandado. (Benjamin, 1995: p. 16)

Neste sentido, não é nada fortuito que, em carta a Otto Lara Rezende, firmada em 24/09/1944, Mário de Andrade, no *Post-scriptum*, outro para-texto, avisa ao novo amigo que, *passando à “máquina”* o poema que este lhe fizera, percebe que ele “tem vários traços de compreensão tão aguda de mim mesmo, que eu preferia não saber”. Mas o que Mário não queria saber, o que ele *would prefer not to?* O poema vislumbra, atrás dos “óculos mípoes” de Mário, uma “tristeza” que o impede de se divertir com os demais; o jovem diz ao escritor consagrado que o lugar deste é “a outra margem/ a triste margem que não participa/ aonde não chegam sons nem ruídos”.

Espacialmente, Mário é “o homem solitário/que se abrigou na Poesia”, temporalmente, “bóia no ano longínquo/ em que era possível o vocabulário jovem”². Não se trata, somente, de uma diferença de gerações: o poeta consagrado não perdeu o “vocabulário jovem”, antes, ele continua lá, como se fosse um tempo em suspensão. A “outra margem” como é nomeada a “Poesia” é este instante em que o “vocabulário jovem” é “possível”, o momento da escolha, em que o texto é firmado, para tornar-se, então impossível. Depois de escrita, não há mais possibilidade da poesia, resta somente o poema. Não há poesia sem “a triste margem”. O que o poeta prefere não saber é aquilo que torna toda poesia possível.

Por isso, Gilles Deleuze começa seu ensaio sobre o conhecido conto de Herman Melville argumentando “Bartleby não é uma metáfora do escritor, nem o símbolo de coisa alguma. É um texto violentamente cômico, e o cômico é sempre literal” (Deleuze, 1997: p. 80). O copista de Wall Street jamais *confere* autenticidade àquilo que copia (esta é a função do advogado para quem trabalha), ele se nega até mesmo a *conferir* se as cópias estão de acordo com o original: a primeira vez em que Bartleby profere seu “*I would prefer not to*” se dá justamente quando o seu patrão, o narrador do conto pede que o faça. Tampouco Bartleby erra. Tampouco dá motivos para seu “estranho comportamento”. Bartleby não é uma metáfora do escritor, Bartleby é a própria máquina de escrever, um reproduzidor. Uma datilógrafa. A cisão entre as figuras do escritor-ele e de Bartleby-datilógrafa (e aqui a questão de gênero não é sem importância) fica patente na belíssima *Datilografia* de Álvaro de Campos (e o processo de heteronímia de Fernando Pessoa é em si um ataque à autoria), no qual, como no poema de Otto Lara Rezende, também um tempo anterior, jovem, de criação, é evocado:

Traço, sozinho, no meu cubículo de engenheiro, o plano,
Firmo o projeto, aqui isolado,
Remoto até de quem eu sou.
Ao lado, acompanhamento banalmente sinistro,
O tique-taque estalado das máquinas de escrever.
Que náusea da vida!
Que abjeção esta regularidade!
Que sono este ser assim!

Outrora, quando fui outro, eram castelos e cavaleiros
(Ilustrações, talvez, de qualquer livro de infância),
Outrora, quando fui verdadeiro ao meu sonho,
Eram grandes paisagens do Norte, explícitas de neve,
Eram grandes palmares do Sul, opulentos de verdes.

Outrora.

Ao lado, acompanhamento banalmente sinistro,
O tique-taque estalado das máquinas de escrever.

Todavia, como viemos argumentando, esta cisão é fictícia, ou melhor, o que diferencia o escritor da datilógrafa é apenas uma firma – e não o procedimento. No *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, Oswald de Andrade identificava a poesia da geração anterior à mera datilografia: “Só não se inventou uma máquina de fazer versos - já havia o poeta parnasiano”. E, portanto, não é um acaso que, na *Carta aos editores americanos*, publicado em 22 de julho de 1943 n’*O Estado de S. Paulo*, ele relacione as duas modalidades de copistas: “Alguns dos nossos parnasianos e simbolistas não deixarão de ter um grande público entre as mandas ingênuas dos vossos leitores. Mais de cem mil datilógrafas de Nova York hão de gostar de ‘ouvir estrelas’. Não foram elas que fizeram a fortuna de Valentino?” (Andrade, 2004: p. 90). O mesmo Valentino era elencado por Oswald, no seu famoso “Esquema a Tristão de Ataíde” como uma das provas cabais de sua teoria d’*A posse contra a propriedade*: “Isso nos Estados Unidos foi significado ainda ultimamente pela defesa de Rodolpho Valentino, produzido pela gravidade de Mencken. Tinha muito mais razão de ganhar dinheiro do que os sábios que vivem analisando escarros e tirando botões dos narizes dos bebês. Muito mais! Porque afinal é preciso pesar a onda de gozo romântico que ele despejou sobre os milhões de vidas das senhoras dos caixas e dos burocratas. Isso é que é importante”³. As senhoras dos caixas e dos burocratas, dos escrivães, isto é, as datilógrafas, passavam alheias ao circuito bacharelista evocado, por exemplo, no romance de Lima Barreto. O que está em jogo nestas referências antropofágicas às copistas, que reproduzem originais, e ao cinema, é uma tentativa de minar o sistema de autoria. Devemos lembrar que, para a publicação de *Serafim Ponte Grande* em 1933, Oswald acrescenta ao “romance-invenção” não só o famoso prefácio onde se dizia curado do “sarampão antropofágico” pela adesão ao marxismo, mas também uma nota que, retomando o “Esquema” antropófago supostamente renegado, abdica completamente dos direitos autorais e mesmo da própria integridade do texto: “Direito de ser traduzido, reproduzido e deformado em todas as línguas” (Andrade, 2007: p. 54).

É nesta constelação que podemos ler o projeto do balé “História da Filha do Rei”, da década de 1920, espécie de reescritura antropofágica de *Bartleby*. A peça sobrepõe um passado primordial e o mundo moderno, onde a “filha do rei” trabalha em um escritório de advocacia como datilógrafa e só tem “uma amiga: é sua máquina de escrever”. Nas poucas linhas do manuscrito, a “máquina de escrever” aparece constantemente e, assim, por exemplo, na “Dança

dos objetos”, que Oswald caracteriza como “sem anedota”, ela figura ao lado de outros objetos que remetem ao sistema da escrita, incluindo o dinheiro: “O cofre, o mata-borrão, máquina de escrever, a folhinha, etc.”⁴ Faz par com a datilógrafa-filha do Rei o personagem “autor”, um escritor-jornalista – ao entrar em cena, vem a “Dança reportagem”. O “autor” reconhece a datilógrafa como sendo a filha do Rei. No terceiro ato, após o suicídio do advogado, os dois protagonistas estão em uma aldeia; entram no palco camelôs, “um italiano, um negro, um sírio”. Neste espaço-tempo confuso, o “autor” “manda abrir a cortina do fundo da cena”, o que é feito, dançando, pelo “maquinista” “a fim der explicado o sentido miraculoso da vida”, que é também um “jogo proibido”: o “autor” é preso pela polícia. O “sentido miraculoso da vida” é que ela não passa de uma ficção, ou melhor, que mesmo a ficção não tem fundamento, que mesmo ela não pode dar um sentido. É este o “jogo proibido” que a autoridade – a polícia – tenta barrar. Sem o maquinista, não há balé. Sem a datilógrafa, não há escritura, não há autoridade – ela é a filha do Rei. A cena final, que só consta no último dos três manuscritos da peça, que se da década de 1940, inicia-se com “Personagens mortos vivos” (espectros, aparições) e “o autor dentro da grande cadeia”, preso, ao final da cena anterior, pela polícia, culminando na anulação mútua dos efeitos da vida e da morte:

O autor se livra da jaula para correr para a filha do rei. (...) Aparece a morte; dança da Vida e da Morte, a vida com a morte e os mortos ressuscitam. Dança dos ressuscitados. A luz vai enfraquecendo até apagar completamente e quando volta a acender é uma luz azul com um cenário de madrugada. Bananeiras, palmeiras e outras árvores passam em cortejo fúnebre carregando o autor e a filha do rei. O cortejo é encabeçado pela vida natural. Mulher de maiô (nua). No fundo do cenário, pedaços de máquinas de escrever e objetos de escritório. O cortejo passa lento. Dança do cortejo.

PANO (Andrade, 2003, p. 271)

Não é nem no sol tropical, nem na noite trevosa, mas no limiar entre os dois, na madrugada, depois da reconciliação entre Vida e Morte, quando passado e presente se tocam, que o original e a cópia, o autor e a datilógrafa (que é também filha do rei) se unem em um gesto de amor (que é também a sua morte enquanto sujeitos) e, aquilo que os separava ao criar entre ambos uma relação de autoridade, a máquina de escrever (e também a roupa – e nos desenhos de Tarsila, as máquinas são a sua roupa) aparece destruída, relegada ao fundo do cenário. Ela já não tem mais importância enquanto signo de separação entre o escritor e o copista. No cortejo do autor e da

datilógrafa, na morte, anuncia-se uma nova escrita, uma nova vida, que é, também, a escrita original, omitida pelo sistema da *autoridade*, e que possui um único mandamento: “Só me interessa o que não é meu”.

¹ Na radiopeça de Benjamin, a conversa literária “nas cafeterias e nas feiras de livros, em leilões e passeios, lançando múltiplas luzes sobre correntes literárias e jornais, censura e comércio do livro, cultura jovem e bibliotecas circulantes, Filosofia das Luzes e obscurantismo”, a “conversa sobre preços de livros, artigos de revista, ensaios polêmicos, novidades literárias – a conversa mais superficial que se possa imaginar” ajudaria a jogar luz sobre “as condições de produção literária em determinadas circunstâncias históricas”, exigindo “notáveis esforços de pesquisa nas fontes” (Benjamin, 1986: p. 86).

² Tanto a carta de Mário de Andrade quanto o poema de Otto Lara Rezende foram publicadas no primeiro número da revista *serrote*, em março de 2009.

³ A citação foi extraída da versão fac-similar da *Revista de Antropofagia*, e teve sua ortografia atualizada por mim.

⁴ Em dois desenhos de Tarsila do Amaral, que teria participado da concepção original do balé, datados da década de 1940, quando o projeto do balé foi retomado por Oswald, com o nome “Datilógrafa”, vemos justamente uma mulher sobreposta por máquinas de escrever. Cf Andrade, 2003, p. 257-262.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Oswald de. *Feira das sextas*. Organização e introdução de Gênese Andrade. São Paulo: Globo, 2004.

ANDRADE, Oswald de. *Mon coeur balance/ Leur âme/ Histoire de la fille du roi*. São Paulo: Globo, 2003.

ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. 9. ed. Estabelecimento de texto de Maria Augusta Fonseca. São Paulo: Globo, 2007.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura/Documentos de Barbárie: escritos escolhidos*. Seleção e apresentação de Willi Bolle. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1986.

BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única*. (Obras escolhidas, vol. II). 5. ed. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pal Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

Revista de Antropofagia: 1^a e 2^a edições. (fac-simile). São Paulo: Abril, Metal Leve, 1975.

serrote. n. 1. mar. 2009. Rio de Janeiro: IMS, 2009.