

Revista

SELL

Simpósio Internacional de Estudos
Linguísticos e Literários da UFTM

ISSN: 1983-3873



Estudos Literários

Ascom-UFTM, A. Malaguas



Fundação de Ensino e
Pesquisa de Uberaba

Universidade Federal
do Triângulo Mineiro

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

Os Organizadores.....7

O MISTÉRIO DA CASA VERDE: UM PROJETO LITERÁRIO EM PROL DA LEITURA DE O ALIENISTA

Alessandra Oliveira dos Santos Beltramim; Mirian Hisae Yaegashi Zappone8

A HETEROGENEIDADE COMO ELEMENTO CONSTITUINTE E SUBVERSOR DO FANTÁSTICO NA LITERATURA DE DISTOPIA FEMININA PÓS-MODERNA

Alexander Meireles da Silva.....29

JULES LAFORGUE E CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE: A IRONIA NA CONSTRUÇÃO DO GAUCHE

Aline Taís Cara Pinezi.....50

ANACRONISMO: UMA LEITURA DA POESIA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA ATRAVÉS DA POÉTICA DE CARLITO AZEVEDO

Ana Érica Reis da Silva.....62

O NARRADOR CONTADOR DE HISTÓRIAS EM MEMORIAL DO CONVENTO, DE JOSÉ SARAMAGO

Ana Maria Cavalcante de Lima.....76

UMA LEITURA DA PEÇA INFANTIL O COELHO E A ONÇA (HISTÓRIA DOS BICHOS BRASILEIROS), DE PLÍNIO MARCOS

Ana Paula Menoti Dyonisio.....92

AS CONFIGURAÇÕES DO ESPAÇO EM GERMINAL, ROMANCE DE ÉMILE ZOLA

Ana Paula Menoti Dyonisio; Luciano de Jesus Gonçalves; Samuel Carlos Melo.....107

A PALAVRA TENSIONADA: REFLEXÕES SOBRE O FALAR E O SILÊNCIO

Andréia F. de Melo Cunha.....132

A CIDADE DO MÉXICO EM LAS BATALLAS EN EL DESIERTO, DE JOSÉ EMILIO PACHECO	
Antonio Ferreira da Silva Júnior.....	145
O SIMBOLISMO NA POESIA DE JORGE DE LIMA	
Bianca Cristina de Carvalho Ribeiro.....	168
MITOS E REALIDADES NA CONTÍSTICA DE CARLOS FUENTES	
Bruno da Cruz Faber.....	180
FERNANDO PESSOA E O <i>VICTORIAN CLASSICISM</i> : UM DIÁLOGO POSSÍVEL	
Carlos Francisco de Moraes.....	199
O REALISMO EM BERNARDINO LOPES	
Danglei de Castro Pereira.....	210
A INTENCIONALIDADE DA METÁFORA E A METÁFORA COMO NÃO-AÇÃO	
Daniel Felix da Costa Jr.	224
A CONSTRUÇÃO DO DISCURSO MIDIÁTICO EM DIÁLOGO COM O DISCURSO LITERÁRIO: O PATINHO FEIO E OUTROS BICHOS	
Eliana Nagamini.....	241
MEMÓRIA E MONUMENTO: OS DIÁLOGOS NA POESIA CONTEMPORÂNEA DE NELSON ASCHER	
Gláucia Mendes da Silva.....	259
FILIGRANAS DA HISTÓRIA NO DISCURSO LITERÁRIO: UMA ABORDAGEM DE LIBERDADE, LIBERDADE, DE MILLÔR FERNANDES E FLÁVIO RANGEL	
Haydê Costa Vieira.....	281
CHAPEUZINHO VERMELHO: DA CAVERNA À FLORESTA DO ENCANTAMENTO	
Ingrid Ribeiro da Gama Rangel.....	301

O OVO REESCRITO E APUNHALADO: ANÁLISE DO PROCESSO DE REESCRITURAÇÃO EM UM CONTO DE CAIO FERNANDO ABREU	
Isadora Lima Machado.....	317
TRIÂNGULOS AMOROSOS EM CENA NOS ROMANCES SENILIDADE, DE ITALO SVEVO, E DOM CASMURRO, DE MACHADO DE ASSIS	
Ivair Carlos Castelan.....	333
UMA LEITURA DO PREFÁCIO DE O RETRATO DE DORIAN GRAY, DE OSCAR WILDE	
Ivan Marcos Ribeiro.....	349
ESTUDO ESTÉTICO-FILOSÓFICO NA FORMAÇÃO DO POEMA ÉPICO NA CONTEMPORANEIDADE	
Junior César Ferreira de Castro.....	359
TEORIA E PRÁTICA DA ADAPTAÇÃO EM ROMANCES DE RUBEM FONSECA: UMA LEITURA DOS ROMANCES VASTAS EMOÇÕES E PENSAMENTOS IMPERFEITOS E O SELVAGEM DA ÓPERA	
Leonardo Francisco Soares.....	373
DESCENTRAMENTO E MULTIPLICIDADE DO SUJEITO POÉTICO: ALGUMAS INVESTIGAÇÕES	
Lidiane Alves do Nascimento.....	385
O SIMBOLISMO MALDITO DE TRISTAN CORBIÈRE	
Lilian Yuri Yoshimoto.....	399
O RITO DA VIOLÊNCIA EM “FELIZ ANO NOVO” E “O COBRADOR”, DE RUBEM FONSECA	
Luccas Brazão Bento.....	416
“A GERAÇÃO DE 1956”: ALGUMAS APROXIMAÇÕES CRÍTICO-LITERÁRIAS, APONTADAS POR ASSIS BRASIL, ENTRE AS OBRAS DE SAMUEL RAWET E GUIMARÃES ROSA	
Luciano de Jesus Gonçalves.....	439

A ESCRITA À BEIRA DO ABISMO: A OUTRA NOITE DE MAURICE BLANCHOT E AS FIGURAÇÕES DA ESCRITA CONTEMPORÂNEA EM LYGIA FAGUNDES TELLES Luciene Oliveira Vieira.....	462
O BLENDED LEARNING COMO ESTRATÉGIA NO ENSINO DE LITERATURA Lucilo Antonio Rodrigues.....	477
UM JOGO DE ESPELHOS ESTILHAÇADOS OU A QUINTA HISTÓRIA, DE CLARICE LISPECTOR Mariângela Alonso.....	500
POSSIBILIDADES PARA O ESTÁGIO SUPERVISIONADO EM LETRAS: LEITURA E PRODUÇÃO DE TEXTOS EM DIÁLOGO COM A OBRA DE AUTORES CAPIXABAS CONTEMPORÂNEOS Maria Amélia Dalvi.....	518
APARÊNCIAS FLUIDAS EM ANA CRISTINA CESAR Maria Carolina Falcão Duarte.....	533
“GUAXINIM DO BANHADO”: UMA CRÔNICA ALÉM DA FÁBULA Michelle Aranda Facchin.....	546
A POESIA DE EMILY DICKINSON: RELAÇÕES ENTRE A RECORRÊNCIA DA IMAGEM DO APRISIONAMENTO E QUESTÕES DA AUTORIA FEMININA Natalia Helena Wiechmann.....	564
O ESPAÇO DAS MEMÓRIAS: UMA LEITURA DA OBRA AUTOBIOGRÁFICA DE GRACILIANO RAMOS Patrícia Trindade Nakagome.....	589
DESAFIOS E LEMBRANÇAS DAS “CRIANÇAS DA TERCEIRA CULTURA” NA OBRA DE JULIA ALVAREZ Priscila Campolina de Sá Campello.....	611

EMOÇÕES EM O PRIMO BASÍLIO, DE EÇA DE QUEIRÓS Renata Aiala de Mello.....	637
“ESSAS VOZES QUE BATEM NO AR”: SILÊNCIO E VOZ NA POÉTICA DE HERBERTO HELDER Roberto Bezerra de Menezes.....	650
A PRESENÇA DO KÜNSTLERROMAN E DO FANTÁSTICO EM “A CAÇADA”. PALAVRAS, FORMAS E CORES: SIGNOS DE VIDA E DE MORTE Rosana Gondim Rezende Oliveira.....	665
RELAÇÕES ENTRE LITERATURA E HISTÓRIA: A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA DE JOSÉ SARAMAGO EM A JANGADA DE PEDRA Samira Daura Botelho.....	696
A POESIA DESCONHECIDA DE BERNARDO GUIMARÃES: TENSÕES EM O ELIXIR DO PAJÉ Samuel Carlos Melo.....	710
LINHAS POÉTICAS DE INÊS PEDROSA Ulysses Rocha Filho.....	726
PERSONAGEM E MEMÓRIA: O DISCURSO DO SILÊNCIO EM LES CORPS PERDUS, DE FRANÇOIS GANTHERET Vânia Carolina Gonçalves Paluma.....	743
“AGORA É TARDE, BELO HORIZONTE NO OLHO DO FURACÃO”: A FICÇÃO DE ROBERTO DRUMMOND Vinícius José Alves.....	754
LABIRINTOS BORGES: UM ESBOÇO DE TIPOLOGIA DOS LABIRINTOS BORGIANOS Willian Lima de Sousa.....	774

APRESENTAÇÃO

A **Revista do SELL** da Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM), desde sua criação, em 2007, publica somente artigos decorrentes de trabalhos apresentados no SELL - SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS – anterior à publicação do volume da revista.

A terceira edição do SELL, que se realiza, sem falha, na sequência dos anos ímpares desde 2007, aconteceu nos dias 12, 13 e 14 de maio de 2011 e teve como tema **CONHECIMENTOS EM DIÁLOGO: LINGUAGENS E ENSINO**. Dessa forma, visamos à interação entre a área de Letras e Linguística e estudiosos de áreas afins, tais como a Comunicação, a Psicologia, a Educação, a História, a Fonoaudiologia etc. Durante o evento, conseguimos propiciar o debate, em alto nível, das questões relacionadas, na atualidade brasileira e internacional, à formação de professores e ao ensino de línguas e literaturas, dada a importância dessas disciplinas na formação básica dos educandos, essencial para o desempenho positivo no ensino superior.

Em relação às apresentações orais de trabalhos, no III SELL foram apresentadas 300 (trezentas) propostas de Comunicação Individual, 20 (vinte) de Comunicações Coordenadas (incluindo, cada uma, quatro trabalhos). Foram dessas apresentações que selecionamos, via pareceristas externos, 110 artigos para esta edição da **Revista do SELL**.

A terceira edição **Revista do SELL** está dividida em três números, apresentando os trabalhos por ordem alfabética do primeiro nome dos autores e contemplando as seguintes áreas:

Número I – Estudos Linguísticos

Número II – Estudos Literários

Número III – Estudos em Línguas Estrangeiras e outras áreas

Ressaltamos que os dados e conceitos contidos nos artigos, bem como a exatidão das referências, serão de inteira responsabilidade do(s) autor(es).

Agrademos a contribuição de todos. Foi por meio de suas contribuições acadêmicas que pudemos concretizar a publicação de mais uma edição da **Revista do SELL**.

Os Organizadores

Profa. Dra. Juliana Bertucci Barbosa
Prof. Dr. Carlos Francisco de Moraes
Profa. Ms. Elizandra Zeuli

(Uberaba, Novembro de 2011)

O MISTÉRIO DA CASA VERDE: UM PROJETO LITERÁRIO EM PROL DA LEITURA DE O ALIENISTA

O MISTÉRIO DA CASA VERDE: A LITERARY PROJECT IN FAVOR OF THE READING OF THE ALIENIST

Alessandra Oliveira dos Santos Beltramim (UEM-PG)

prof.alessandra.santos@bol.com.br

Mirian Hisae Yaegashi Zappone (UEM-PG)

mirianzappone@gmail.com

Resumo: Este trabalho propõe, a partir da Teoria do Efeito, de Iser (1996), uma leitura de *O mistério da casa verde*, de Moacyr Scliar, texto publicado na Coleção “Descobrimos os Clássicos”, inspirada no conto *O alienista*, de Machado de Assis. A obra tem como objetivo a atualização do texto machadiano, tornando-o mais acessível ao público juvenil. Assim, surgem, nesta releitura, paralelamente à fábula machadiana, outros elementos relacionados ao universo juvenil. Tais expedientes narrativos aparecem na obra de Scliar com a finalidade de criar vínculos entre o texto e seus leitores, de tal modo que a leitura de *O alienista* assume novos significados, despertando o interesse do público não só pela obra de Scliar como também pela obra original. Nessa perspectiva, o presente trabalho objetiva verificar as estratégias textuais construídas por Moacyr Scliar, a partir da obra *O alienista*, tendo em vista a produção de um novo texto que pudesse garantir a acessibilidade ao leitor infanto-juvenil.

Palavras-chave: *O mistério da Casa Verde*, Formação do leitor, Teoria do Efeito Estético.

Abstract: This paper proposes, from the Theory of Aesthetic Effect, by Iser, a reading of *O mistério da casa verde*, by Moacyr Scliar, which is a work of “Discovering the classics” Collection, inspired in the short story *The Alienist*, by Machado de Assis. The book aims an updating of the text of Machado de Assis, making it more accessible to young readers. Thus, in this rereading, alongside Machado’s short story, there are other elements related to the youth universe. These plot devices appear in the work of Scliar, aiming to create links between the text and its readers, so that *The Alienist* reading carries on new meanings, arousing the interest of the young audience not only for Scliar’s work but also for the original one. From this perspective, this papers analyses the

textual strategies used for Moacyr Scliar as a reader of *The Alienist* and the process of selection and combination that he developed in this reading project, in order to produce a new work which, in turn, also used a process selection-combination-elaboration of textual strategies to guarantee accessibility of the new text to the youthful reader.

Keywords: *O mistério da casa verde*, reader formation, Theory of the Aesthetic Effect

1- Introdução

Tendo como objetivo desenvolver a leitura da obra *O mistério da casa verde*, de Moacyr Scliar, releitura do texto machadiano *O alienista*, este trabalho tem seus pressupostos da Teoria do Efeito, proposta por Iser (1996). Segundo essa teoria, o texto só se constitui através de um processo integral que inclui a sua produção e recepção. Esse processo compreende tanto o trabalho do autor - que seleciona os conteúdos a serem veiculados em determinada obra e estabelece um parâmetro de organização, ou melhor, faz a “combinação” desses elementos de modo a produzir sentido - quanto o trabalho do leitor, na recepção desse texto - que, por sua vez, participa, também, da produção de sentido da obra.

Desse processo é que decorre o caráter de acontecimento do texto literário, visto que ele modificará a realidade a partir dos possíveis efeitos que produzirá no leitor, transformando, assim, a própria realidade aí representada. Isso ocorre porque o leitor não atua como mero receptor passivo no processo de leitura. Através da leitura, o receptor interage com o texto e essa interação é um ato que produz sentido, que provoca determinados efeitos e atua sobre o mundo. Ao completar os vazios e as lacunas inerentes ao texto literário, devido à sua indeterminação, o leitor recorre ao seu repertório – isto é, à sua experiência lingüística, seu conhecimento de mundo, sua vivência e experiência de leituras – atribuindo ao ato de ler um caráter de acontecimento. O mesmo ocorre com o autor que, ao selecionar os elementos que constituirão a obra, também o faz à luz da sua história e experiências individuais. Nesse sentido, a participação do leitor na produção do sentido é tão importante quanto a participação do autor, já que a predisposição do leitor diante da obra literária influenciará diretamente nos possíveis efeitos a serem por ela produzidos.

Partindo desses pressupostos, concebe-se que o livro “O mistério da Casa Verde” é uma leitura possível da obra “O alienista”, de Machado de Assis, ou melhor, quando esta leitura se transforma em livro, por meio da intertextualidade, ela se torna uma

releitura da mesma. Nessa releitura, Moacyr Scliar, obrigatoriamente, teve de selecionar os elementos que viriam a constituir a sua nova obra, combinando-os de determinada forma, a fim de atender ao seu projeto de tornar o texto original mais acessível ao leitor. Nessa seleção e combinação, além de o autor ter considerado, obviamente, as estratégias, os esquemas textuais propostos pelo narrador da obra original, certamente, deve ter sido influenciado, também, pelo seu repertório, manifestando nessa releitura as suas perspectivas individuais, enquanto autor / leitor.

Sendo assim, é possível constatar que Moacyr Scliar, no ato da leitura, segundo critérios específicos, escolheu determinados elementos da realidade representada ou mimetizada na obra original e os associou às suas experiências de leitura e vivências pessoais, reorganizando-os à sua maneira, com base no seu repertório e nos esquemas textuais fixados pela obra.

Nessa perspectiva, esse trabalho pretende analisar esse processo de produção de sentido realizado pelo autor / leitor Moacyr Scliar diante do conto machadiano *O alienista*, releitura que deu origem à obra *O mistério da Casa verde*, que, por sua vez, no ato da leitura de outros receptores produzirá os mais variados efeitos. O foco principal desse trabalho, portanto, será a análise dos esquemas textuais dos quais Moacyr Scliar se apropriou na atualização do referido conto.

2- A Teoria do Efeito Estético: uma teoria da leitura do texto literário

Tendo como objetivo estudar os efeitos que a obra de arte provoca no leitor, Iser desenvolve a “Teoria do efeito” a partir da qual discute o caráter de acontecimento da obra literária, tendo em vista que toda obra de arte (literatura, cinema, artes plásticas, música...) provoca efeitos no seu apreciador, sendo ele leitor, espectador ou ouvinte. Tal caráter de acontecimento justifica-se pelo fato de que “sempre nos acontece algo através dessa arte, e nos cabe perguntar”, então, “o que acontece” (ISER, 1996, p.9). Essa concepção de arte e de literatura exige uma mudança de pergunta diante da obra literária. Afinal, se a obra é tida como um acontecimento, não interessa mais indagar sobre a mensagem, o significado da obra ou sobre as intenções do autor ao produzi-la, o importante é indagar sobre os possíveis efeitos provocados pela mesma no leitor, já que tais efeitos se modificam de acordo com os diferentes leitores com os quais a obra interage. Essa nova concepção metodológica passou a exigir novas posturas do crítico de arte, pressupondo “uma mudança de orientação nas análises da literatura, que não mais

se concentravam tanto na significação ou na mensagem, mas sim nos efeitos do texto e em sua recepção” (ISER, 1996, p. 10).

Para fundamentar sua teoria, Iser defende a necessidade de se considerar os processos de elaboração por meio dos quais os textos adquirem caráter de acontecimento, provocando efeitos em seus receptores. Tais processos, segundo ele, estão no centro do interesse do efeito estético. Assim, o desenvolvimento dessa teoria parte de duas questões básicas: “1- Em que medida o texto literário se deixa apreender como um acontecimento? 2- Até que ponto as elaborações provocadas pelo texto são previamente estruturadas por ele?” (Iser, 1996, p. 11).

A partir da primeira questão proposta pelo autor, surge a discussão acerca do que viria a ser o caráter de acontecimento da obra literária e, para explicá-lo, o mesmo se vale dos conceitos de seleção e combinação. Para Iser, “o texto literário se origina da reação de um autor ao mundo e ganha o caráter de acontecimento à medida que traz uma perspectiva para o mundo presente que não está nele contida” (ISER, 19996, p.11).

Nessa perspectiva, concebe-se que a obra literária é uma releitura do mundo, porém, nunca de modo a se constituir como simples retrato da realidade, já que a literatura representa a realidade segundo as perspectivas do artista. Tudo o que um autor recria na obra literária, mesmo que tenha partido de elementos da realidade, já não é mais a realidade, mas representação, por sua vez, pelo caráter de acontecimento, por provocar efeitos em seus apreciadores, recria, de certa forma, a própria realidade de forma que “mesmo quando um texto literário não faz senão copiar o mundo presente, sua repetição no texto já o altera, pois repetir a realidade a partir de um ponto de vista já é excedê-la” (ISER, 1996, p.11). Assim, percebe-se que todo texto literário sempre apresenta uma perspectiva para o mundo que nele não está contida, pois ao selecionar os elementos da realidade dos quais se apropriará em sua arte, o autor literário o faz à luz daquilo que considera importante, com base na sua experiência histórica de vida, de leituras, de convívio social, apresentando, assim, novas perspectivas para o mundo, novas possibilidades de concepção da realidade. E isso “rompe as imagens dominantes no mundo real, os sistemas sociais e de sentido, as interpretações e as estruturas” (ISER, 19996, p.11), transformando o mundo e criando uma nova realidade que, antes da existência da obra de arte, também não existia:

Por isso, cada texto literário comporta seletivamente quanto ao mundo dado, no interior do qual ele surge e que forma sua realidade de referência. Quando determinados elementos dela são retirados e

incorporados ao texto, eles experimentam a partir daí uma mudança de sua significação. Nesse sentido, a seleção a partir da qual se constrói o texto literário, possui o caráter de acontecimento, e isso porque ele, ao intervir em uma determinada organização, elimina sua referência. Toda transformação da referência é um acontecimento, porque agora os elementos da realidade de referência são retirados de sua subordinação (ISER, 1996, p.11).

Segundo Iser, a seleção se completa ainda com a combinação, pois aquilo que o autor seleciona da realidade é reorganizado de forma particular no texto literário. Na literatura, a organização desses elementos não é a mesma organização do mundo real. Daí decorre o conceito de combinação, o qual ajuda a completar o caráter de acontecimento da obra literária. Para o autor,

o caráter de acontecimento do texto se intensifica pelo fato de que os elementos selecionados do ambiente do texto são por sua vez combinados entre si. Desse modo, eles se inserem em subordinações, pelas quais sua determinação semântica e contextual é mais uma vez ultrapassada (ISER, 1996, p.11).

Essa combinação torna-se, também, condição para a “desterritorialização semântica”, atribuindo novos sentidos aos elementos, às palavras selecionadas, ultrapassando os sentidos convencionais de determinado léxico, atribuindo, por sua vez, novos sentidos que resultam numa “polissemia estruturada”. Assim, quando o caráter de acontecimento do texto – advindo da seleção e da combinação – é comunicado ao leitor, são produzidos nele efeitos, criando-se uma nova realidade, “pois, na seleção, a referência da realidade se rompe e, na combinação, os limites semânticos do léxico são ultrapassados” (ISER, 1996, p.12) ou transpostos.

Já em relação à segunda questão proposta pela Teoria do efeito - “Até que ponto as elaborações provocadas pelo texto são previamente estruturadas por ele?” -, Iser afirma que todo autor, ao produzir uma obra literária, vai deixando pistas ou sinais que indicam os possíveis caminhos a serem percorridos pelo leitor no ato da leitura. Da mesma forma que a produção do autor é “seletiva”, assim também ocorre com o leitor. Ao produzir sentido para a obra, durante a leitura, ele tem a liberdade seletiva, já que a linguagem literária abarca sentidos plurais. No entanto, essa liberdade é controlada pelas

estratégias textuais propostas pelo texto. Desse modo, as elaborações, os sentidos que são produzidos a partir de uma obra literária, só são válidos se forem estruturados por ela.

Quando o receptor / leitor se depara com um texto literário, assume uma postura de busca pelo sentido e essa “expectativa básica de constantes de sentido forma o pressuposto para que se possa compreender o caráter de acontecimento do texto literário” (p.12). Os processos de formação de sentido que se desenvolvem no decorrer da leitura, por sua vez, só podem ser “realizações seletivas do texto”, pois, na recepção, o leitor seleciona alguns aspectos do texto, algumas das possibilidades de interpretação que darão consistência à sua leitura. Nesta seleção, algumas possibilidades de leitura e de construção de sentido são eliminadas enquanto outras são validadas com o intuito de estabelecer a consistência da leitura. Assim,

“a plurivocidade do texto, condicionada por seu caráter de acontecimento, se realiza como univocização seletiva. A base dessa univocidade é a formação de consistência que sucede na leitura; pois somente a consistência de seus segmentos possibilita a compreensão do texto” (ISER, 1996, p. 12 – 13).

É por isso que Iser salienta que os processos de formação de sentido não se realizam na leitura sem que se percam possibilidades de atualização. E ele reforça, ainda, que essas possibilidades de atualização são condicionadas,

no caso concreto, pelas disposições individuais do leitor, bem como pelo código sociocultural do qual ele faz parte. Fatores desse tipo orientam a seleção daquilo que constitui para cada leitor a base da consistência e, assim, o pressuposto para a pregnância de sentido do texto (ISER, 1996, p.13).

A estética do efeito, então, é entendida como uma teoria que se respalda no caráter individual da leitura, tendo em vista que a “indeterminação” do texto será completada, preenchida, segundo as expectativas do leitor e suas predisposições individuais. Iser concebe o texto como um processo integral, visto que ele “não pode ser fixado nem à reação do autor ao mundo, nem aos atos da seleção e da combinação, nem aos processos de formação de sentido que acontecem na elaboração e nem mesmo à experiência estética que se origina de seu caráter de acontecimento” (ISER, 1996, p.13). A constituição do texto se dá, desse modo, num processo integral que se inicia com a

reação do autor ao mundo e se completa com a experiência realizada pelo receptor no ato da leitura.

A interpretação do texto literário, a partir da estética do efeito proposta por Iser, compreendendo o texto como esse processo integral deve, portanto, visar à busca do acontecimento da formação de sentido. Com base nessa teoria, pretende-se verificar a aplicabilidade de alguns dos conceitos de Iser sobre o ato de leitura realizados por Moacyr Scliar na leitura da obra *O alienista*, texto por ele recriado ou atualizado em *O mistério da Casa verde*.

3- “O mistério da casa verde”: uma releitura de “O alienista”, de Machado de Assis

No livro *O mistério da Casa verde* - que faz parte da Coleção “Descobrimos os clássicos”, da Editora Ática, Moacyr Scliar atualiza o conto machadiano *O alienista*, texto clássico da literatura brasileira. Essa atualização decorrente da leitura de Moacyr Scliar será abordada a partir de duas possibilidades de sentido.

De acordo com a Teoria do efeito, toda vez que um leitor se dedica à leitura de uma obra, ele a atualiza no sentido de tirá-la de seu contexto original e trazê-la à luz de uma nova realidade, na qual ela produzirá novos sentidos e novos efeitos. Portanto, o simples ato de leitura de Moacyr Scliar já constitui uma possibilidade de atualização da obra, visto que, nessa leitura, a mesma se recria. Tal atualização também se observa no fato de o leitor Moacyr Scliar contextualizar a sua releitura em um contexto sócio-histórico mais próximo da imaginação do novo público leitor a quem ele se dirige em *O mistério da casa verde*.

Nessa leitura da obra literária entram em jogo dois polos: o polo do autor, constituído pelas estruturas do texto e o polo do leitor, constituído pelas estruturas do ato. “O repertório e as estratégias textuais se limitam a esboçar e pré-estruturar o potencial do texto; caberá ao leitor atualizá-lo para construir o objeto estético” (ISER, 1999, p. 9). Assim, a transferência do texto para a consciência do leitor não pode ser considerada apenas uma atribuição do texto; o próprio texto inicia, sim o processo de transferência, “mas esta só será bem-sucedida se o texto conseguir ativar certas disposições da consciência – a capacidade de apreensão e processamento” (ISER, 1999, p.9). Desse modo, fica evidente que o texto tem um caráter “virtual”, ou seja, ele possui um potencial de sentido a ser construído pelo leitor, mas esse sentido só se constitui através do ato da leitura, quando o receptor assume a tarefa de preencher os vazios textuais a partir de seu

repertório pessoal. Assim, “o texto se completa quando o seu sentido é constituído pelo leitor, ele indica o que deve ser produzido; em consequência, ele não pode ser o resultado” (ISER, 1999, p.9).

Por essa razão, é possível afirmar que a leitura de *O alienista*, realizada por Moacyr Scliar, nesse projeto literário de tornar a obra original mais acessível, é diferente de qualquer outra leitura realizada por ele mesmo em situações e contextos diferentes e por qualquer outro leitor. Aquilo que o leitor Moacyr Scliar elaborou a partir de *O alienista* já não é a mesma obra que Machado de Assis produziu, trata-se de novo produto.

Enquanto a trama de *O alienista* se contextualiza na cidade de Itaguaí, do Rio de Janeiro, num passado muito remoto, produzindo um distanciamento sócio-histórico dos fatos narrados em relação ao presente, Moacyr Scliar traz a obra para um plano mais próximo do leitor, ao contextualizá-la num tempo mais acessível ao público-alvo da coleção “Descobrimos os clássicos”, o público infanto-juvenil.

A partir desse propósito de Scliar de tornar a obra machadiana mais acessível, constata-se em *O mistério da casa verde* uma série de estratégias textuais que levarão o leitor a produzir determinados sentidos para a obra. Tal propósito se manifesta em vários aspectos: no tempo em que se insere a narrativa, na apresentação do cenário, no vocabulário e nas figuras expressivas usadas pelo autor, na escolha dos protagonistas, no tipo de narrador e nos mais variados esquemas e estratégias textuais, propositalmente distribuídos pelo narrador ao longo da obra.

Já no primeiro parágrafo, o narrador de *O alienista* apresenta-se como narrador secundário, visto que ele esclarece que a história que vai contar já foi contada por outros e, inclusive, pertence às crônicas de Itaguaí. Tal estratégia, além de reforçar o distanciamento entre a história que será narrada e o narrador - e, conseqüentemente, entre a história narrada e o leitor -, contribuiu também para assegurar ao leitor a verossimilhança da história narrada, visto que o narrador se abstém de inventá-las e as atribui a outros narradores que a registraram em um tempo longínquo. No entanto, esse segundo narrador atua, também, como um “filtro” que seleciona apenas as informações que julga mais procedentes, desmentindo, inclusive, em alguns momentos, as informações dos cronistas. Portanto, entre os narradores primários – os cronistas – e o leitor existe a mediação do narrador secundário, que se coloca entre ambos.

Além do recurso às supostas crônicas, percebe-se na narrativa uma proximidade com o expediente do “Era uma vez”, expressão muito usada em contos que apelam à fantasia e que atribui à obra o caráter de texto ficcional, fruto da invenção e da imaginação do autor. Isso fica evidente quando o narrador faz questão de esclarecer que

as crônicas da vila de Itaguaí dizem que em tempos remotos vivera ali um certo médico, o Dr. Simão Bacamarte, filho da nobreza da terra e o maior dos médicos do Brasil, de Portugal e das Espanhas. Estudara em Coimbra e Pádua. Aos trinta e quatro anos regressou ao Brasil, não podendo el-rei alcançar dele que ficasse em Coimbra, regendo a universidade, ou em Lisboa, expedindo os negócios da monarquia (ASSIS, 1981, p. 1).

Ao associar sua narrativa aos “tempos remotos”, verifica-se a preocupação do narrador em abster-se do compromisso de retratar na obra uma realidade específica. Com o uso de tal expediente, distancia a narrativa no espaço e no tempo e, ao mesmo tempo, universaliza-a, mostrando que a “fábula” do texto pode se repetir em qualquer tempo e em qualquer lugar, com qualquer pessoa e em qualquer situação.

Outro elemento que contribuem para esse distanciamento entre o narrador e a fábula do texto, entre é o uso dos verbos no pretérito-mais-que-perfeito (vivera/ estudara). Logo de início, fica evidente, então, que *O alienista* apresenta um distanciamento temporal, lingüístico e cultural considerável, inclusive, para os leitores contemporâneos a Machado de Assis e este distanciamento aumenta, se forem considerados como leitores o público infanto-juvenil do século XXI, e torna-se ainda mais intenso quando se considera o alto nível de inacessibilidade da obra machadiana, caráter esse que, segundo Iser, enriquece o valor estético da obra, já que quanto mais inacessível, mais impenetrável ou inatingível a obra, maior o desafio que ela propõe e maior deve ser a competência do leitor para realizar a sua leitura, visto que seus vazios requerem maiores habilidades por parte do receptor que se dispuser a preenchê-los.

Na obra *O mistério da casa verde*, por sua vez, desde o início, já se percebe esse projeto didático e literário de trazer a obra machadiana para um contexto mais acessível ao público jovem do século XXI: “Sob muitos aspectos, Itaguaí em nada difere de outras pequenas cidades brasileiras. As mesmas disputas entre dois tradicionais times de futebol, [...] as mesmas brigas políticas [...], as fofocas [...]” (SCLIAR, 2008, p. 9).

A aproximação sócio-histórica de Itaguaí que “em nada difere de outras pequenas cidades brasileiras” cria uma identidade com o jovem leitor, estabelecendo com ele, certa aproximação. Se o cenário da obra já é conhecido pelo leitor, existe uma grande possibilidade de que a história narrada também possibilite uma identificação com a realidade do leitor. Da mesma forma, a contextualização da história com o uso de verbos

conjugados no presente (difere), de modo a estabelecer, mais uma vez, o vínculo temporal entre o leitor e a obra reforça essa aproximação e, por fim, a descrição da cidade também pode ser entendida como uma estratégia textual por meio da qual o jovem leitor é convidado a buscar, no seu repertório, os seus conhecimentos de mundo relacionados às pequenas cidades brasileiras, de modo a compreender melhor a obra e a identificar-se com a mesma.

Ao referir-se às “mesmas disputas”, às “mesmas brigas” e às “fococas”, sempre precedidos pelo artigo definido e, em alguns casos pela palavra “mesmas”, o narrador leva o leitor a encarar a cidade de Itaguaí como familiar, deixando um espaço para que o leitor possa completar os espaços, vazios ou lacunas pressupostas na determinação de quais tipos de fococas, disputas ou brigas presentes em seu repertório.

Ao mesmo tempo em que a cidade é descrita como uma cidade como todas as outras, que “nada difere de outras pequenas cidades brasileiras”, o narrador lança mão de outra estratégia que também contribui para ganhar a identificação do jovem leitor. A cidade de Itaguaí, pode até parecer, à primeira vista, uma cidade “qualquer”, “contudo, há uma peculiaridade: Itaguaí é uma cidade histórica, antiga. Chegou a ser importante à época do Império e nas primeiras décadas do século XX” (SCLIAR, 2008, p. 9). E para reforçar essa peculiaridade da cidade, o narrador ainda a reveste de mistério, acentuando ainda mais a possibilidade de interesse do público jovem. Isso ocorre quando o narrador afirma que, “diferente de outras pequenas cidades, Itaguaí tinha até há pouco tempo um mistério. Este mistério era representado por um lúgubre casarão situado no meio de um grande terreno, na Rua Nova”. (SCLIAR, 2008, p. 9 - 10).

Ao revestir a cidade desse “ar misterioso”, o narrador atrai o público jovem, prendendo-o na leitura da obra. Afinal, se a cidade fosse exatamente igual a todas as outras não haveria nada nela que pudesse interessar. Como o público juvenil se sente motivado quando é desafiado a encarar aventuras e a desvendar enigmas, tal estratégia é extremamente válida para o projeto da obra. Acreditando nesse projeto, o narrador investe nesse artifício, aproveitando todas as possibilidades de explorar o clima de mistério.

É inerente ao universo juvenil a curiosidade e o interesse por coisas macabras, enigmáticas. O adolescente gosta de envolver-se em aventuras, desvendar mistérios, revirar o passado e saciar a sua curiosidade de descobrir coisas novas. Um casarão abandonado, revestido de mistério, no centro da cidade é o suficiente, portanto, para despertar o espírito corajoso dos adolescentes personagens, que procuram um lugar para os amigos se reunirem, e dos leitores, que se sentem identificados à narrativa.

O narrador deixa bem claro que “com a Casa Verde ninguém brincava”, porém, o seu protagonista é uma exceção à regra, pois “nem todo o mundo, em Itaguaí, partilhava de tais temores. Arturzinho era um deles”. E assim, esse protagonista vai se transformando num verdadeiro herói, não o mocinho, herói pela obediência, mas o herói rebelde, aventureiro, ousado, corajoso, capaz de deixar seus pais “quase malucos”.

Conhecido como o Xereta — os amigos diziam que se metia em tudo —, sempre tivera uma enorme curiosidade em relação ao local, que conhecia desde criança. [...] Passava horas rondando o soturno lugar. Crivava a tia de perguntas a respeito; a boa senhora persignava-se e pedia que mudassem de assunto. [...] Melhor, dizia, era deixar as assombrações em paz; que o sobrinho esquecesse a Casa e parasse de ir até lá, sob pena de criar confusão.

Esquecer, porém, não era um verbo muito usado no vocabulário de Arturzinho, que não costumava desistir facilmente das coisas. Perseguia seus objetivos com tenacidade, mesmo que envolvessem confusão. Melhor dito: principalmente se envolviam alguma confusão. Arturzinho adorava envolver-se em situações difíceis, arriscadas até — para depois sair delas, o que, felizmente, sempre conseguia. Aos dezesseis anos (mas, alto e forte, aparentava mais), já passara por muitas aventuras. (SCLIAR, 2008, p. 11).

Com esse pretexto de atrair o público jovem, Moacyr Scliar, experiente autor de textos destinados ao público infanto-juvenil e, portanto, conhecedor do gosto dos leitores dessa faixa etária, contextualiza a trama de *O alienista* em segundo plano narrativo, dentro da trama dos garotos que buscam um lugar para se divertir, produzindo uma narrativa dentro de outra. Por meio deste procedimento, insere, logo de imediato, na obra, aspectos que mais podem atrair os jovens: apresenta as personagens, descreve a casa verde, estabelece um clima de suspense, fala dos problemas enfrentados pelo protagonista e sua turma, fala do interesse desse grupo pela música e, só posteriormente, quando o leitor já está envolvido na narrativa que vai adiantada, o autor introduz, finalmente, a fábula de *O alienista*.

Assim, confirma-se, mais uma vez, a estratégia de garantir a afinidade com o público jovem, procurando fazê-lo sentir-se parte do grupo de “refugiados que país nenhum quer aceitar”. Afinal, a turma de Arturzinho não tinha “nada de especial, nada

diferente de outros jovens”, ou melhor, o que essa turma enfrenta é apenas o reflexo do que todos os jovens enfrentam. Mais uma vez, o leitor é convidado a imaginar tantos outros problemas enfrentados pelas personagens, estabelecendo aí, um vínculo afetivo entre eles.

Quanto ao narrador, à medida que descreve o que se passa com as personagens, parece partilhar dos mesmos sentimentos que elas, compreendendo os problemas que as afligem, compactuando com elas as mesmas preocupações, reconhecendo as descobertas que “fazem a pessoa ficar de respiração suspensa, pensando: que coisa genial!”, entre outras.

Quando o narrador afirma “Quando esta história começa”, tem-se a impressão de que a “trama” principal de sua narrativa refere-se à fábula do conto machadiano. No entanto, o narrador diz que nesse momento o protagonista “estava às voltas com outro projeto, não tão arrojado, mas ainda assim complicado”. Esse projeto secundário, nos capítulos iniciais da narrativa, torna-se o tema principal, de modo a garantir primeiramente a cumplicidade do leitor, adiando o projeto principal – a narração da fábula de *O Alienista* - para momento posterior, no qual o leitor já esteja engajado ao discurso narrativo.

Fica evidente, então, que o projeto de Arturzinho era outro, mas como *O alienista* estava no projeto do autor, essa “trama” se faz presente na obra a serviço dos projetos de Arturzinho. Os garotos, na narrativa, interessam-se pela obra machadiana, porque esta vem de encontro aos seus projetos pessoais. A predisposição para a leitura de *O alienista* surge do interesse em desvendar o enigma da Casa Verde que, por sua vez, está ocupada por um desconhecido que pode atrapalhar os projetos da “galera”.

Assim, a trama de *O alienista*, que é o foco principal do projeto da Coleção “Descobrimos os clássicos”, aparece na obra, de forma secundária, num nível intradiegetico, como mais um detalhe que pode ajudar na resolução do problema de Arturzinho. Desse modo, a história ou fábula da obra original entra na história de Arturzinho, aparentemente de modo fortuito, mas, gradativamente, vai ganhando proporção dentro da narrativa de *O mistério da casa verde*, à medida que Arturzinho e sua turma vão procurando elementos para desvendar o mistério que ronda o tal casarão. O leitor real, por sua vez, a partir de um minucioso trabalho do narrador, depara-se com caminhos diversos que lhe permitem, de modo lúdico, conhecer a trama da obra original. Assim, vai descobrindo a história de *O alienista*, pouco a pouco, juntamente com Arturzinho e sua turma.

4- Na trama de Scliar, o confronto e o encontro de dois universos

Decididos a transformar o casarão abandonado em um “clubinho” para a turma ou, quem sabe, até na “Danceteria Loucura”, o grupo de garotos passa a investigar o ambiente e, apesar dos boatos de que o lugar era mal-assombrado, eles superam o medo e invadem a casa. Ao contrário do que esperavam, eles encontram uma casa impecavelmente limpa, bem organizada e habitada. Encontram lá dentro um homem muito esquisito.

Segundo as observações de Leo, o homem tinha a “cara pálida” e estava vestido à moda do século XIX: “casaca preta, camisa branca, gravata de laço” (SCLIAR, 2008, p. 21). Os garotos estavam muito assustados. No entanto, as palavras “desistir” e “esquecer”, como o próprio narrador afirma desde o início, não faziam parte do vocabulário de Arturzinho. Insistente, ele decide voltar mais uma vez ao casarão e encarar o desconhecido. Apenas Leo concordou em acompanhar o amigo, os outros dois – Pedro Bola e André - ficaram esperando no buraco que eles fizeram para entrar na casa.

Dessa vez, Arturzinho e Leo encararam o desconhecido e até conversaram com ele. E, nesse diálogo, o narrador “brinca” com as palavras de modo a divertir o leitor. Nesse momento, o leitor se dá conta da especificidade da fala dos adolescentes, ao confrontá-la com a fala do homem da casa verde, cuja linguagem se apropria do vocabulário e da estrutura sintática típica do século XIX. A forma de se expressar desse homem era tão esquisita para os garotos que reforça o clima de suspense e de mistério. Diante das primeiras palavras do tal homem, Arturzinho e Leo já estremeceram, por constatarem que estavam mesmo diante de uma pessoa de outro tempo. “Entraí”, “Eu já vos esperava”, “Vós sois persistentes”. O narrador, compactuando da opinião do leitor e de Arturzinho, assim comenta a forma de falar do homem: “Vós sois’? Arturzinho jamais ouvira alguém falando daquela maneira. Contudo, a questão era secundária. O importante era que o homem estava iniciando um diálogo. Com o que se revelava, se não amistoso, pelo menos não tão hostil” (SCLIAR, 2008, p. 25 – 26). Assim, percebe-se que, apesar do desconforto inicial provocado pela diferença no modo de se expressar, o simples fato de terem iniciado um diálogo já aproxima o universo dos garotos, que viviam em pleno século XXI, e o universo do homem do casarão. Apenas mais tarde o leitor entenderá que tal homem era apenas um bisneto meio maluco do famoso Dr. Simão Bacamarte, personagem de Machado de Assis. Esse habitante do casarão era casado, tinha,

inclusive, uma filha, mas sempre fora meio esquisito, até que, um dia, decidiu trancar-se no casarão, afirmando ser ele mesmo o alienista – seu bisavô.

Diante das primeiras palavras desse homem, então, Arturzinho se anima a dar continuidade ao diálogo: “—Desculpe, mas... o senhor nos conhece?”. O narrador, como que para chamar a atenção do leitor para a diferença na linguagem, intromete-se no diálogo para comentar que, a rigor, Arturzinho “deveria optar por um ‘Desculpai...’, mas isto exigiria muito esforço em sua capacidade de conjugar verbos” (SCLIAR, 2008, p.26). Essa estratégia textual de Scliar obriga o leitor a ficar atento à linguagem na obra.

Reforçando a sua esquisitice, o tal homem afirma ainda aos meninos que, apesar de não conhecê-los pessoalmente, pode dizer tudo a respeito deles, porque ele é o alienista e, como tal, é capaz de penetrar nos corações e percorrer os sombrios corredores da mente dos garotos e reconhecer de imediato todos os que são loucos como eles. Arturzinho arregala os olhos ao ser chamado de louco e o tal homem insiste nessas afirmações esquisitas.

É interessante notar, também, que o estranhamento presente na linguagem desta personagem só se evidencia na obra *O mistério da casa verde*, devido à possibilidade de confrontar o universo dos garotos com o universo deste homem, ao se compara a linguagem típica do século XIX com a linguagem “descolada” dos adolescentes. Moacyr Scliar marca a linguagem dos adolescentes de forma tão peculiar, propositalmente, para diferenciá-la completamente da fala do homem que se considera o alienista. Já no conto “O alienista”, por sua vez, tal peculiaridade, talvez passe até despercebida por leitores mais inexperientes. Com esta estratégia, portanto, é praticamente impossível que o leitor passe pela leitura da obra de Scliar e ignore os diferentes registros lingüísticos.

O confronto desses dois universos sociais, culturais e ideológicos, que se manifesta na fala e no jeito de se vestir, no entanto, gera o estranhamento não só por parte dos adolescentes, mas também por parte do homem do casarão. O homem, também, deixa claro que considera muito esquisito o modo de falar e de se vestir da garotada. Basta lembrar que, segundo ele, inclusive, nem precisava ser alienista para diagnosticar a loucura dos garotos: “Vossas esquisitas vestimentas, vosso esdrúxulo penteado, as estranhas palavras que usais, tudo isto apregoa aos quatro ventos a vossa insanidade, a vossa alienação” (SCLIAR, 2008, p.27). Essa peculiaridade lingüística e ideológica do homem da casa verde, ao invés de provocar estranhamento no leitor, como é freqüente com a linguagem machadiana, nesse caso, promove o riso, o humor e promove a atração do público jovem.

Esses expedientes dos quais o narrador se vale preparam a inserção do leitor na trama de *O alienista*, de Machado de Assis, de forma lúdica, já que este já aderiu ao discurso narrativo que expõe a história vivida pelos meninos

5- *O mistério da casa verde*: rompendo barreiras entre o público e a obra de Machado de Assis

Considerando o conhecimento literário de Moacyr Scliar, percebe-se no texto em análise, que ele consegue extrair de *O alienista* não só o enredo, mas também, muitas informações sobre o universo cultural machadiano. Como leitor competente, sua releitura dosa, com equilíbrio, humor, aventura, romance, cultura, análise literária e muitas informações sobre o autor e a obra de Machado de Assis, traduzindo para a linguagem juvenil, grande parte do seu conhecimento da literatura brasileira.

Esse projeto literário de apresentação da obra às personagens e aos leitores começa no quarto capítulo de *O mistério da casa verde*, intitulado “No qual as coisas começam a se esclarecer”. Nessa parte da narrativa, após terem invadido o casarão e, surpreendentemente, terem encontrado lá um habitante, os garotos estão muito intrigados e curiosos com a nova descoberta. É a partir deste acontecimento que Leo, o garoto intelectual da turma de Arturzinho, lhes apresenta o livro de Machado de Assis. “Mostrou o livro que tinha sob o braço. O desenho da capa mostrava um homem de expressão feroz, cabelos e barbas grisalhas. Usava pincenê, casaca e uma gravata de laço, e apontava para o provável leitor um dedo ameaçador” (SCLIAR, 2008, p.37).

Logo de imediato, a turma percebe a semelhança entre o homem que encontraram no casarão e a imagem da capa do livro: “— Mas é igual ao homem da Casa Verde! — disse Pedro Bola, assombrado”. Desta forma, Leo apresenta aos colegas quem era o alienista, quem era o autor do livro, o ano de sua publicação e, para aguçar ainda mais a curiosidade dos leitores, ainda comenta que “o livro é curto. E é ótimo de ler. O Machado de Assis sabe contar uma boa história em poucas páginas” (SCLIAR, 2008, p.38). Se “o livro é curto”, então, quem sabe, não vale a pena “tentar a leitura do mesmo”? Mas antes que o leitor tome a decisão, um dos garotos, “que não era muito chegado a livros” – o André, provavelmente, antecipando um pedido de alguns leitores da obra *O mistério da casa verde*, sugere: “Então dê uma de Machado [...] Conte para nós o que você leu” (SCLIAR, 2008, p.38).

No entanto, o narrador reconhece que as personagens e os leitores da obra *O mistério da casa verde* ainda não possuem “repertório” suficiente para a produção de

sentido para *O alienista*. E, assim, entra em cena mais uma personagem que vai dar continuidade a este projeto de preparar os garotos para a leitura do conto machadiano. É por isso que Leo propõe: “Vamos fazer uma coisa melhor: vamos conversar com a professora Isaura sobre o livro. Ela disse que está à nossa disposição no colégio” (SCLIAR, 2008, p. 38). A professora de literatura aparece na obra como “fã incondicional de Machado de Assis” e ajuda a turma de Arturzinho a compreender melhor a história do casarão que aparece na obra *O alienista*. Personagem mediadora entre o universo machadiano e os garotos aventureiros, ela apresenta a biografia do autor, cita outras de suas obras, fala de *Quincas Borba*, na qual também aparece o tema da loucura, responde às questões dos alunos, explica a função dos nomes das personagens no referido conto, resume a história e não se cansa de enaltecer a produção machadiana. Ao introduzir esta personagem, Scliar providencia que o repertório dos garotos, bem como de seus possíveis leitores seja ampliado a fim de que a história de *O Alienista* possa fazer sentidos.

Os garotos saem desse encontro com a professora ainda mais curiosos e decididos a ler o livro, conforme se constata no depoimento de André, leitor pouco afeto aos livros: “Muito bem [...] Nós temos a história do Machado de Assis, e que eu, aliás, estou ansioso para ler. E isso eu que não sou de muita leitura, hein? Mas é que fiquei curioso...” (SCLIAR, 2008, p.46).

Outra personagem introduzida na trama principal a fim de atuar como mediadora é Dr. Eduardo, um psiquiatra amigo do pai de Arturzinho, que ajuda a ampliar o repertório dos garotos na obra. Solicitado pelo pai do líder da turma, ele promove uma reunião com os garotos e fala sobre Freud, especialista na temática da loucura, cita suas ideias revolucionárias, apresenta conhecimentos históricos relacionados à loucura e ao tratamento que a doença recebia historicamente e, desse modo, contribui significativamente para a resolução do problema dos garotos e para a compreensão do sentido da obra.

O que se percebe na leitura é que, nesse momento da narrativa, a compreensão da obra e a resolução do problema dos garotos – a busca de um lugar para se divertirem – assumem a mesma importância e ocupam o mesmo plano na narrativa. Talvez porque o autor Moacyr Scliar tenha suposto que, por meio de suas estratégias mediadoras, o leitor já estaria familiarizado com a obra original e teria condições adequadas para “enveredar” pelas “trilhas” de *O alienista*.

Mais tarde, é a vez de Arturzinho se render ao desejo de ler o texto de Machado de Assis, como fica evidente quando marca um encontro com Leo e insiste: “Leve o livro [...]

Eu preciso ler *O alienista*. Preciso mesmo” (SCLIAR, 2008, p. 53). Na verdade, Arturzinho só se convenceu de que queria ler a obra, após ter conversado com Lúcia - a filha do tal homem da casa verde.

É interessante que as personagens se decidem pela leitura de *O alienista* em momentos diferentes, estimulados por interesses diferentes. Leo, o intelectual da turma já havia lido a obra antes dessa trama começar, quando a professora o incluiu na lista de livros recomendados, Pedro – Bola já se lembrava do livro das aulas de literatura, André decide-se pela leitura após o encontro com a professora, já Arturzinho se rende à leitura quando conhece a história do homem da casa verde contada por Lúcia.

A garota aparece na obra enquanto Arturzinho vigia o casarão para entender o mistério do seu habitante. Ela se vestia “à moda antiga, com um vestido comprido, mangas longas...” (SCLIAR, 2008, p.34) para que seu pai aceitasse que ela levasse comida para ele no casarão. Seu pai, devido a uma doença, agia como se estivesse vivendo no século XIX, século em que vivera seu bisavô – o Dr. Bacamarte, no conto machadiano. De alguma forma, ela também apresenta informações importantes e contribui para aguçar a curiosidade e o interesse de Arturzinho pela obra, principalmente, porque, de tão envolvido na história do clubinho e do casarão, o protagonista acaba se apaixonando pela garota.

A partir dessas estratégias, aos poucos, Machado de Assis - um autor que, a princípio, era desconhecido pelos alunos - vai se tornando popular na turma, já não é mais um escritor apenas; os garotos passam a chamá-lo de “O Machado”, com artigo definido, revelando certo grau de intimidade entre as personagens e o escritor. As personagens, inclusive, sentem-se à vontade para comentar a possível imaginação do autor:

Agora: o nosso homem lá da Casa Verde... gente, esse cara também deve ter uma história muito estranha. Acho que nem o Machado de Assis imaginaria um tipo desses. Vocês viram, a história dele termina quando o alienista morre. Como é que ia imaginar um cara se trancando na Casa Verde tantos anos depois? (SCLIAR, 2008, p. 46).

Essa estratégia textual permite ao leitor transpor as barreiras que, normalmente, parecem intransponíveis entre a obra machadiana e o leitor jovem da atualidade. A postura dos alunos diante da obra e a predisposição para a leitura muda entre os garotos

porque, agora, eles já acumularam conhecimento suficiente para enveredar pelas trilhas do bosque, na leitura do conto em questão. O repertório dos garotos foi enriquecido pelas informações do amigo intelectual, pela conversa com a professora de literatura e pelo encontro com o psiquiatra. Juntando-se a isso, houve ainda o interesse coletivo em desvendar o mistério da casa verde e, assim, eles passam a ter as condições mais propícias e mais estimulantes para realizarem o ato da leitura. A partir desse momento, o conto machadiano passará a ser “experimentado”, “degustado”, “devorado” pelos garotos que, nessa leitura, irão adentrando nos esquemas textuais propostos por Machado de Assis, recorrendo aos conhecimentos sobre a obra, sobre o autor, sobre o tema da loucura, sobre o homem que encontraram no casarão e sobre tudo o que eles aprenderam ao longo dessa aventura.

A leitura de *O alienista* pelos garotos, assim, passa a ser um momento privilegiado do encontro entre dois universos, duas culturas, dois repertórios diferentes: o repertório do autor e da obra e o repertório dos garotos. A partir da leitura de *O mistério da casa verde*, portanto, o leitor também amplia seu repertório e pode se situar de forma mais ampla enquanto destinatário intratextual previsto no texto machadiano.

6- *O mistério da casa verde*: o enredo que enreda o leitor para a trama de Machado de Assis

Segundo Iser, o processo de construção do sentido para o todo da obra é constituído por decisões seletivas, “decisões estas que dependem da disposição individual do leitor, de suas experiências, de suas concepções, muitas vezes determinadas por fatores relativos à sociedade ou à época em que vive” (ISER, 1999, p. 36). O autor reforça ainda que

estes pontos subjetivos não interferem no fato de que as *Gestalten* do plano da trama colocam à disposição um leque de possibilidades de significação, uma diversidade que antecede a qualquer realização subjetiva. Mas claro está também que a competência do leitor decidirá em que medida tal estrutura intersubjetiva é otimizada (ISER, 1999, p. 36).

Partindo de simples “boatos” dos quais ouviram falar sobre Machado de Assis, os garotos vão descobrindo esse autor. E a narrativa de Scliar, aos poucos, vai

instrumentalizando a turma com informações que ajudarão esses leitores a compreenderem não apenas a trama superficial de *O alienista*, mas eles se tornam aptos a discutirem sobre a “essência” da obra. Segundo a Teoria do efeito, o texto literário apresenta dois planos: o plano da trama – da constelação dos protagonistas – e o da dotação de sentido de trama e protagonistas. Iser adverte, no entanto, que

ambos os planos dependem um do outro e não podem ser pensados isoladamente. Com efeito, o sentido só tem sentido em vista dos fatos organizados pela trama, e os fatos, por sua vez, precisam da exegese para que compreendamos o que por eles é dito (ISER, 1999, p.40).

Afinal, “o plano da trama não é uma finalidade em si, ele é sempre um meio para significar alguma coisa – o que se comprova no fato de que uma história não é narrada por causa de sua ação, mas por causa do valor exemplar atribuído à ação” (ISER, 1999, p. 35).

Nesse sentido, o trabalho realizado pela obra *O mistério da casa verde* junto aos seus leitores é de grande importância, visto que a mesma dota seu público de conhecimentos a partir dos quais eles ampliam seu repertório e se tornam capazes de compreenderem não apenas a “trama do texto”, mas também “o plano da dotação de sentido”, de tal modo que, seus leitores passam a se interessar, por exemplo, pela razão de os personagens de Machado de Assis serem considerados complexos. Essa estratégia de embasar os leitores e dar-lhes acesso ao plano da dotação de sentido da obra machadiana se manifesta em vários momentos da narrativa. Um desses momentos é quando o Dr. Eduardo sintetiza a “essência” do conto de forma consideravelmente crítica.

Outro momento decisivo para a produção de sentido para a “trama” machadiana é quando a professora Isaura alerta os garotos, por exemplo, para as segundas intenções das personagens. Um caso típico é o barbeiro que incitou a população contra o responsável pelo casarão, mas, na verdade, o que ele queria era o apoio do tal doutor e acaba por revelar que suas reais intenções era assumir o poder na cidade. Segundo a professora, “o objetivo dele não era só destruir a Casa Verde. Ou seja: não era o mocinho da história, assim como o alienista não era o bandido. Os personagens de Machado são seres humanos, complexos como todas as pessoas” (SCLIAR, 2008, p.43).

E, acompanhando o raciocínio da professora, Leo, o intelectual da turma logo completa “O homem era um ditador em potencial”, ao que a professora confirma “É. [...] O

barbeiro queria o doutor Bacamarte como aliado”, e um dos garotos demonstra que entendeu: “O negócio dele era político...” e a professora esclarece: “Era. *O alienista* também é isso, uma fábula política” (SCLIAR, 2008, p. 44).

É por isso que a leitura atenta de *O mistério da casa verde* desperta dúvidas e curiosidades nos leitores em relação à obra machadiana, fazendo-os refletirem e se interessarem por outros aspectos importantes dele, tornando-se aptos a atribuírem sentidos que dificilmente eles produziram por si só. Nessa perspectiva, é possível dizer que *O mistério da casa verde* apresenta um enredo que enreda o leitor para a trama e para o sentido da obra machadiana.

7- Considerações finais

A partir da leitura de *O mistério da casa verde*, de Moacyr Scliar, à luz da Teoria do efeito, é possível perceber o acentuado esforço dessa obra para garantir aos seus leitores a acessibilidade ao texto de Machado de Assis, com o qual ele estabelece um diálogo explicitamente declarado.

Para realizar tal projeto, o autor realiza um primoroso trabalho com a linguagem e com o design do enredo no sentido de providenciar ao leitor uma série de elementos que permitirão ao leitor compreender o texto machadiano. Constata-se, no entanto, que tal projeto não se concretiza de forma espontânea e imediata. É um projeto minucioso, através do qual o narrador se vale das mais variadas estratégias imagináveis para “enredar” o leitor. Este trabalho revela conhecimento por parte da editora sobre seu público alvo e por parte do autor que, consciente da necessidade de ganhar o seu público, sabe dosar, ao longo da sua narrativa, a medida certa de suspense, mistério e informatividade, a dose adequada de aventura e humor e o conhecimento necessário para que se torne possível o encontro do repertório da obra com o repertório do leitor, confrontando-se as informações e as lacunas, os vazios textuais à habilidade do leitor de preenchê-los.

Talvez esteja aí uma informação importante a ser considerada pelos professores de literatura: para serem apreciados, os textos literários reclamam leitores que tenham um repertório minimamente apropriado para se posicionarem enquanto seus destinatários. Sem este repertório, o leitor/aluno dificilmente conseguirá ocupar o lugar de destinatário intratextual a ele proposto na obra, o que pode levar ao abandono da leitura ou à realização parcial de seus sentidos. Isso pode acontecer em virtude de o leitor não possuir a competência linguística, cultural ou histórica para preencher os vazios textuais e

produzir sentido para a obra, impossibilitando, assim, o caráter de acontecimento, como propõe Iser (1996).

No texto em análise, observou-se que os elementos que ampliam o repertório dos garotos, ao longo da narrativa de Scliar, não são apresentados apenas pela escola. Excepcionalmente, movidos por um interesse particular – o de criar um clubinho no casarão que foi cenário da obra de Machado de Assis – as personagens da trama de Scliar vão ao encontro da professora, do médico psiquiatra, procuram a menina Lúcia que pode ajudá-los a decifrar o enigma e se propõem a ler o conto. A partir do projeto literário de Moacyr Scliar em torno de *O alienista*, evidencia-se que as predisposições para a leitura podem vir das mais variadas fontes. Cabe aos interessados em formar leitores explorar diferentes possibilidades, não necessariamente a partir da releitura, como o fez Scliar, no intuito de aproximar leitores e textos, sobretudo quando entre esses foram comprovadas distâncias temporais, lingüísticas, sociais e culturais.

Referências bibliográficas

ASSIS, Machado de. *O alienista*. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000231.pdf>. Acesso em 04 out. 2010.

ISER, Wolfgang. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996, v. 1.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996, v. 2.

SCLIAR, Moacyr. *O mistério da casa verde*. São Paulo: Ática, 2008. Coleção Descobrimos os clássicos.

A HETEROGENEIDADE COMO ELEMENTO CONSTITUINTE E SUBVERSOR DO FANTÁSTICO NA LITERATURA DE DISTOPIA FEMININA PÓS-MODERNA

HETEROGENEITY AS A CONSTITUENT AND SUBVERSIVE ELEMENT OF THE FANTASTIC IN POSTMODERN FEMININE DYSTOPIAN LITERATURE

Alexander Meireles da Silva (UFG)
Prof.alexms@gmail.com

Resumo: Na discussão em *Introdução à literatura fantástica* (1970) sobre a paradigmática do fantástico focando nos aspectos semânticos desta modalidade de discurso, Tzvetan Todorov propõe a interpretação dos temas do *eu* baseado na percepção-consciência do homem em relação ao mundo no qual estes dois elementos se integram sem diferenciação. Da mesma forma, ao tratar dos temas do *tu*, o crítico destaca a relação do homem com seu desejo e, por isto mesmo, com seu inconsciente. Neste quadro, este trabalho crítico propõe uma leitura do que pode ser chamado de “temas do *nós*”, entendido na forma da reflexão sobre a sociedade, enquanto instituição reguladora do *status quo*, e seu choque com os anseios e expectativas individuais do homem exemplificada na literatura de distopia moderna, surgida nas primeiras décadas do século vinte. No entanto, desde as últimas décadas do século vinte, a ficção distópica vem sendo mesclada a convenções de outras vertentes romanescas e estratégias literárias como o *blurring*, a intertextualidade e a metaficção. Visando demonstrar como este processo constrói o elemento fantástico da literatura de distopia, este estudo irá analisar o romance *Parable of the Sower* (1993) da afro-americana Octavia E. Butler.

Palavras-chave: Pós-Modernismo – Literatura Afro-Americana – Fantástico

Abstract: In the discussion in *Introduction à la littérature fantastique* (1970) about the paradigmatic of the fantastic focusing on semantic aspects of this discourse mode, Tzvetan Todorov proposes the interpretation of the themes of *I* based on the perception-conscience of man in relation to the world in which these two elements are integrated without differences. In the same way, when dealing with the themes of *you*, the critic emphasizes the relation of man with his/her desire and with his/her unconsciousness. In this view, this critical work proposes a reading of what can be termed as “themes of *we*”, considered in the form of a reflection on society, as ruling institution of the *status quo*, and its clash with man’s individual hopes and expectations exemplified in modern dystopian

literature, that had arisen in the first decades of the twentieth century. However, since the last decades of the twentieth century, dystopian fiction has been mixed to conventions of other romances texts and literary strategies such as *blurring*, intertextuality and metafiction. Aiming to demonstrating how this process builds the fantastic in dystopian literature, this study will analyze the novel *Parable of the Sower* (1993), by the Afro-American Octavia E. Butler.

Keywords: Postmodernism – Afro-American Literature - Fantastic

INTRODUÇÃO

A estreita ligação do romance de utopia com o insólito, presente na própria etimologia do termo como um local que é ao mesmo tempo, “o lugar bom” e “o lugar que não está em lugar nenhum”, se estabeleceu com a publicação da primeira obra do gênero: *A Utopia* (1516), de Thomas More. A demanda decorrente da repercussão deste texto gerou um *corpus* de fórmulas fixas e conceitos para essa nova ficção, dentre os quais o naufrágio, o desembarque ou a chegada acidental em uma terra em que se mostra uma perfeita representação social, um retorno para o mundo original do viajante, e a narração do que foi visto. O foco no *locus* visava estimular a idéia de que era possível um projeto utópico e de que ele poderia ser implementado em um plano terrestre tangível no país do narrador. De fato, a presença de uma locação física na qual os males de um país ou Estado possam ser vislumbrados é apontada por M. K. Booker como um dos elementos de distinção entre utopias e distopias¹: “o utopianismo é baseado em uma crítica sobre as deficiências do presente, enquanto que o pensamento distópico se baseia em uma crítica sobre perceptíveis deficiências no futuro” (BOOKER, 1994, p.19, tradução nossa).² Essa distinção leva a uma constatação: enquanto as utopias são predominantemente localizadas espacialmente (em uma ilha deserta ou em um mundo perdido dentro da terra) a fim de exporem os males já estabelecidos, as distopias são localizadas distante temporalmente da época vivida pelo próprio autor, mas as referências são claras quanto ao fato de que o cenário distópico é decorrente de tendências do presente. É exatamente esse recorrente impulso para o futuro em histórias de marcante

¹ O termo *distopia* será usada neste texto em preferência a outros nomes tais como anti-utopia, utopia devolucionária, contra-utopia e utopia negativa para designar qualquer projeção de uma sociedade localizada em tempo e espaço específicos que o leitor pode perceber como pior que a sociedade na qual ele vive. (MOYLAN, 2000, p. 74).

² A tradução desse trecho, assim como de todas as outras pertencentes a obras publicadas em língua inglesa, foi feita pelo autor do presente artigo salvo em casos especificadamente mencionados nas Referências.

ambientação tecnológica que leva críticos como Raymond Williams em “Utopia and Science” (1979), a associarem as distopias na literatura moderna com a ficção científica.

O romance *Nós* (1922), de Eugene Zamiatin é considerado o primeiro romance distópico moderno, não somente pela exposição das contradições presentes nas ficções utópicas do escritor inglês H. G. Wells (de quem Zamiatin era editor na Rússia), mas também pela criação de elementos que se tornaram convenções da literatura de distopias adotadas por clássicos como *Admirável mundo novo* (1932), de Aldous Huxley e *1984* (1948), de George Orwell (BAKER, 1990, p. 38). Diferentemente do que ocorre na utopia, o protagonista da distopia já começa sua narrativa em *media res*, dentro do mundo distópico (MOYLAN, 2000, p. 148). Ainda segundo Moylan, geralmente este personagem começa a narrativa sem noção da sua condição de oprimido, mas à medida que entra em contato com alguma força subversiva, representada por outro personagem, grupo ou evento, ele experimenta: 1) uma alienação do restante do seu mundo; 2) uma oposição ao poder totalitário e; 3) a derrota pelas mãos das instituições mantenedoras da ideologia dominante. Pela construção de um universo ficcional fortemente preocupado com a observância das leis do mundo empírico no qual um fato sobrenatural se internaliza a tal ponto que se torna intrínseco a realidade retratada, padrão este observado por Todorov em relação à obra kafkiana (TODOROV, 1992, p. 180-181), o romance distópico se ligaria ao fantástico.

Neste sentido, cabe lembrar que ao discorrer em *Introdução à literatura fantástica* (1970) sobre a paradigmática do fantástico focando nos aspectos semânticos desta modalidade de discurso, Tzvetan Todorov propõe a interpretação dos temas do *eu* baseado na percepção-consciência do homem em relação ao mundo no qual estes dois elementos se integram sem diferenciação. Da mesma forma, ao tratar dos temas do *tu*, o crítico destaca a relação do homem com seu desejo e, por isto mesmo, com seu inconsciente. Para tecer essa proposta crítica, Todorov focou sua análise na literatura do século dezanove, período em que os projetos utópicos, em especial aqueles apresentados nos romances de H. G. Wells, foram objeto da crítica de Nietzsche, Karl Marx e outros pensadores. Com base neste quadro, este trabalho crítico propõe uma leitura do que pode ser chamado de “temas do *nós*”, entendido na forma da reflexão sobre a sociedade enquanto instituição reguladora do *status quo* e seu choque com os anseios e expectativas individuais do homem, exemplificada na literatura de distopia moderna. Como este estudo pretende demonstrar, desde as últimas décadas do século vinte, o discurso ideológico que permeia esta expressão artística vem sendo mesclada a convenções e estratégias literárias de outras vertentes como o *blurring*, a intertextualidade

e a metaficção visando subverter e constituir o elemento fantástico. Visando demonstrar como este processo ocorre no romance distópico pós-moderno este estudo irá analisar o romance *Parable of the Sower* (1993) da afro-americana Octavia E. Butler.

DESENVOLVIMENTO

O romance de Octavia E. Butler apresenta uma visão especulativa e pessimista do futuro dos Estados Unidos como palco para a história. Butler escolhe um típico cenário distópico assim definido metafictionalmente pela protagonista:

Cidades controladas por grandes companhias são uma velha tradição na ficção científica [...] O sub-gênero cidade-companhia sempre parecia estrelar um herói que enganava, superava, ou escapava da “companhia.” (BUTLER, 1993, p. 110, tradução nossa)

3

A explícita menção de Butler a ficção científica como gênero o qual o seu romance se vincula traz a tona a questão dos limites deste modo literário com o Maravilhoso e com o Fantástico. A ligação de *Parable of the Sower* com o fantástico, nos termos colocados por Todorov, se reforça pela presença de uma arquitetura textual composta de uma combinação de elementos narratológicos propostos por Felipe Furtado em *A construção do fantástico na narrativa* (1980) tais como: a presença de um narratário intradieético que também compartilha o papel de protagonista e a evocação de um espaço híbrido, indefinido, no qual o mundo real é subvertido gradativamente pelo metaempirismo.

Utilizando-se do gênero epistolar, Butler nos traz o diário de Lauren Olamina, uma jovem afro-americana que vive com sua família na em uma comunidade fechada de casas no bairro de Robledo, Los Angeles. Cercados por gangues e pela anarquia em que se transformaram os Estados Unidos com a falência das instituições governamentais como resultado colateral de um capitalismo selvagem, as famílias de Robledo procuram sustento e proteção por seus próprios meios. Desde o início da narrativa, Lauren mostra preocupação com a acomodação das pessoas de sua comunidade em relação ao futuro e, em especial, com sua próprias seguranças. Motivada por inquietações religiosas que a fazem criar uma nova concepção de Deus, Lauren decide se preparar para sobreviver em caso da destruição de seu lar. Essa destruição, de fato, ocorre e toda sua família é assassinada por gangues. Lançada em um ambiente hostil sem a proteção dos muros e com mais dois sobreviventes do massacre, Lauren passa por diversas adversidades à

³ A tradução das citações subseqüentes, feitas pelo autor deste artigo, pertence a esta edição e estará identificada pelo número da página. Este romance ainda não foi publicado no Brasil.

medida que se torna a líder e guia espiritual de um crescente grupo de pessoas de etnias e histórias diversas. Tendo perdido a esperança de que as soluções para seus problemas possam ser resolvidas pela sua sociedade, o grupo de Lauren viaja e luta junto almejando encontrar um local para estabelecer uma comunidade. Guiadas por um credo que lhes dão um senso de identidade, essas pessoas serão as sementes de Lauren para um novo estilo de vida que, um dia, deixará a Terra e se estabelecerá no espaço sideral. O título do romance, tirado da parábola Bíblica do semeador contada em Lucas 8.5-8,⁴ se refere justamente a essas sementes que têm em Lauren a figura do semeador. Nessa breve apresentação da protagonista e do enredo de *Parable of the Sower*, é inegável o reconhecimento dos elementos que compõem a tradição da literatura afro-americana, elementos estes que no romance de Butler se postam como um elemento subversor às convenções da distopia na forma da contra-narrativa utópica.

Dependendo da teoria através da qual ela é analisada a contra-narrativa utópica em uma distopia literária faz com que esse texto seja denominado por diversos termos que convergem para alguma das características da literatura pós-moderna, tais como o *disclosure*, a ambigüidade textual, a intertextualidade, a paródia, a sátira e o *genre blurring*. Para o crítico neo-marxista M. Keith Booker, por exemplo, a principal característica do que ele chama de “distopias pós-modernas ocidentais” (BOOKER, 1994, p. 142), é a falta de delimitação clara da linha entre utopia e distopia, algo que revela a intenção do pós-modernismo de discutir temas políticos ao mesmo tempo em que autoquestiona sua capacidade de fazê-lo.

Denominando essa mesma tendência do gênero como “distopia crítica” (*Apud* MOYLAN, 2000, p. 188) Raffaella Baccolini destaca em especial o *disclosure* e *genre blurring* encontrados em distopias tais como *A História da Aia* (1984), da canadense Margaret Atwood e *The Parable of the Sower*. Baccolini ainda ressalta que as distopias críticas escritas por mulheres contestam as convenções do gênero fundadas no discurso patriarcal possibilitando esperança, dentro do texto, para as mulheres (BACCOLINI, 2000, p. 1-38).

Concordando com a definição de Baccolini sobre as distopias críticas, mas com um foco diferente da feminista, Tom Moylan destaca como a contra-narrativa utópica de textos como *Parable of the Sower* deriva seu dinamismo renovador da ênfase na

⁴ Eis que o semeador saiu a semear. E, ao semear, uma parte caiu à beira do caminho; foi pisada, e as aves do céu a comeram. Outra caiu sobre a pedra; e, tendo crescido, secou por falta de umidade. Outra caiu no meio dos espinhos; e estes, ao crescerem com ela, a sufocaram. Outra, afinal, caiu em boa terra; cresceu e produziu a cento por um. LUCAS 8. 5-8. (1993).

diferença e multiplicidade de comunidades dentro da sociedade distópica. Formalizando-se no texto através da presença de elementos intertextuais e *genre blurring*, entre outras estratégias literárias, que compõem a narrativa dos membros dessas comunidades, a função da contra-narrativa utópica é transformar seu meio social colocando-se como uma alternativa à ordem distópica vigente (2000, p. 190).

A diferença também está no centro do que Marleen Barr define como “Fabulação Feminista”: Defendendo a idéia de que a ficção científica feminista cria uma metaficção que desmascara a construção patriarcal da realidade ao mesmo tempo em que a distingue de formas convencionais (masculinas) de ficção científica, a crítica define a fabulação feminista como: “ficção feminista que nos oferece um mundo clara e radicalmente descontínuo do mundo patriarcal que conhecemos, e ainda assim retorna para confrontar esse mundo patriarcal conhecido de alguma maneira cognitiva feminista” (BARR, 1992, p. 10).

Em *Parable of the Sower* a contra-narrativa encontra na personagem principal, Lauren Olamina o principal veículo de manifestação dessa estratégia. Um elemento metaempírico que auxilia esta função é a condição de hiperempata da heroína, ou seja, na explicação de Lauren: “Sinto o que eu vejo outros sentirem ou o que acredito que eles sintam.” (p. 10) Tendo desenvolvido essa síndrome devido ao uso freqüente de uma droga que sua mãe usava e que acabou matando-a, Lauren é sempre alvo da atenção de seu pai, o ministro batista e líder da comunidade, que tenta reprimir qualquer manifestação dos efeitos dessa condição, algo que exporia tanto o segredo da filha quanto o uso de drogas de sua falecida esposa: “Para meu pai, o assunto todo é vergonhoso. Ele é um pregador e um deão. Uma primeira esposa que era uma viciada em drogas e uma filha que é afetada por drogas não é algo de que ele quer se gabar” (p. 10) Ainda que tenha sido vítima das drogas de sua mãe, Lauren é punida por seu pai pela sua hiperempatia que é tida pelo pregador como um sinal de pecado: “Por razões que não fazem muito sentido para mim, papai acha que eu preciso de mais humildade.” (p. 10)

Além da doutrinação ideológica a qual Lauren é submetida, outro elemento distópico é a restrição de movimentos da qual a jovem é vítima. Lauren vive uma dupla restrição de movimentos, tanto por estar enclausurada dentro dos limites impostos pelo muro ao redor de sua comunidade, quanto por ser alguém de quem se espera um comportamento condizente de sua condição de filha de um servo de Deus: “Eu vivo em uma comunidade minúscula, sem-saída e murada, e eu sou a filha do pastor” (p. 11). Obviamente a função primordial do muro para a comunidade de Lauren é de manter o estilo de vida (e a própria vida) dos seus habitantes contra as várias gangues e caos

generalizado existente no que restou de Los Angeles: “É como uma ilha circundada por tubarões”, (p. 44), define Lauren com precisão. Um olhar mais demorado sobre as opiniões de Lauren, no entanto revelam que mais do que os diversos perigos em si, o que a jovem mais teme é a acomodação das pessoas, fato este que representa um perigo para a sobrevivência da comunidade visto que as pessoas crêem que o muro as manterá sempre a salvos de tudo e todos, ou que um novo líder político aparecerá para restabelecer as instituições governamentais: “Em que planeta pessoas como essas vivem?” (p. 12), pergunta para si mesma uma atordoada Lauren.

Apesar de aparentemente ter sido derrotada em demonstrar seu ponto de vista, Lauren percebe uma mudança de postura de seu pai com relação aos crescentes problemas da comunidade, mudança esta condizente com os pontos levantados pela protagonista. Essa postura se torna transparente quando ladrões começam a invadir com frequência cada vez maior o interior de Robledo em busca de algo de valor. Esse fato leva o pai de Lauren a estabelecer uma guarda armada composta pelos membros de Robledo para proteger os limites da comunidade. A despeito de todos os esforços, porém, o número e a audácia dos roubos aumentam. Fica claro que enquanto que para o pregador o que realmente importa é a sobrevivência física ao mesmo tempo em que tenta se manter um mesmo estilo de vida, para a heroína a palavra ‘sobrevivência’ possui um significado muito mais amplo:

Não é suficiente para nós apenas sobreviver, cedendo, tocando nossos negócios como sempre enquanto as coisas ficam piores e piores. Se esta é a forma que nós damos para Deus, então algum dia nós podemos nos tornar muito fracos – muito pobres, muito famintos, muito doentes – para nos defender. Então nós iremos ser varridos (p. 67).

Sobreviver para Lauren, então, não significa assumir uma posição passiva à mercê dos eventos ao seu redor onde a recompensa é estar vivo. Pelo contrário, as palavras da protagonista de *Parable of the Sower* deixam entrever uma sobrevivência que busca um novo modelo que se alicerça no passado, mas que vislumbra o futuro. Uma filosofia onde se vive de fato pois os indivíduos são fortes e sábios por terem aprendido com as vitórias e dissabores da vida. O temor de Lauren, no entanto, gradativamente vai se tornando realidade. Primeiro, seu irmão Keith começa uma série de incursões externas aos arredores da comunidade sem a autorização do pai. Após uma violenta discussão com ele, o adolescente decide viver com os parias do mundo externo ao muro. Após um ano vivendo de roubos e outros crimes, Keith é morto por uma das várias gangues da cidade.

Um segundo ponto de desestabilização da pequena comunidade acontece com a decisão de algumas famílias em se mudar para outro local administrado por uma das inúmeras multinacionais existentes na caótica América. “Nós estamos nos partindo” (p. 103), constata Lauren ao perceber como sua comunidade fica cada dia mais fraca. Essa impressão se torna mais sólida no mês seguinte com o desaparecimento de seu próprio pai. Sentindo-se na obrigação de manter viva a memória do pai, Lauren começa a manifestar sua inclinação de líder religiosa pregando aos moradores a importância de lutarem para sobreviver: “com meu pai ou sem ele, essa comunidade tinha que continuar, manter-se junta, sobreviver.” (p. 119). É importante mencionar que o que se nota ao longo da narrativa de *Parable of the Sower* é a ênfase dada por Butler sobre a importância de uma comunidade, de um grupo. Como a escritora afro-americana reforça:

[...] Eu não tento criar comunidades; eu sempre automaticamente crio comunidades. Isto tem a ver com a maneira que eu tenho vivido. [...] Eu sempre vivi em grupos de pessoas que encontraram maneiras de conviverem juntas mesmo se elas não gostavam muito uma da outra, o que era freqüentemente o caso. [...] Todos os meus personagens ou estão em uma comunidade como Lauren em *Parable of the Sower*, ou eles criam uma; ela faz isso, também. Meu próprio sentimento é que os seres humanos precisam viver desse jeito e nós muito freqüentemente não o fazemos (*apud* MEHAFFY, KEATING, 2001, p. 11, tradução nossa).

A colocação de Butler aponta para a renovação das distopias literárias representada por seu romance já que concilia perfeitamente as convenções da Literatura de Distopia com as convenções da Literatura Afro-Americana, na qual tanto a Igreja quanto a família se colocaram historicamente como locais onde os escravos podiam buscar reforço do grupo a qual pertenciam para resistir às vicissitudes do cativeiro (TINDALL, 1984, p. 558-559). A comunidade de Lauren, no entanto está fadada à destruição e esta ocorre apenas oito meses após o desaparecimento do pai de Lauren. A comunidade erguida, mantida e defendida através da necessidade e do esforço de seus habitantes, não conseguiu resistir a uma realidade distópica que acabou por engolfar um local e um homem que tentou sobreviver vivendo à margem do mundo ao seu redor. Com o fim da comunidade de Robledo, chega também ao fim a filosofia do pregador desta. É tempo de Lauren Olamina finalmente encarar o mundo a sua frente e cumprir o seu destino. Livre da influência de seu pai, do ambiente onde foi criada, e da ideologia religiosa que a oprimia, a heroína de *Parable of the Sower* renasce do fogo de seu lar

para mudar a sociedade distópica que a criou. Como ela mesma declara em seu diário no dia da destruição de sua casa: “Nós somos a vida da Terra preparando para tomar raiz em novo solo, vida da Terra preenchendo seu propósito, sua promessa, seu Destino” (p. 135)

Na descrição da construção da contra-narrativa utópica de Lauren Olamina, um elemento inicial se destaca distinguindo a heroína dos demais heróis da Literatura de Distopia: a insatisfação da protagonista desde o início da narrativa com seu estilo de vida. Ao contrário de outros protagonistas de distopias literárias que começam muitas vezes servindo abertamente ao sistema como Guy Montag em *Fahrenheit 451* (1953) e Winston Smith em *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro* para posteriormente se rebelam contra o mesmo, Lauren Olamina já começa sua narrativa descrevendo suas limitações e se destacando em relação aos demais habitantes da sociedade em questão pelo seu comportamento e opiniões. Ela, porém, se omite em manifestar abertamente suas posições temendo sofrer as conseqüências por tanto. Uma maneira pela qual a personagem consegue transmitir sua insubordinação ao sistema é através da apropriação da linguagem. Lauren registra sua história em um diário que mantém viva a mensagem de sua vida. Estando duplamente oprimida tanto pela sociedade distópica ao redor de sua comunidade quanto pela sua própria comunidade, Lauren encontra na escrita uma saída que lhe traz a esperança de superar sua situação: “Eu preciso escrever sobre o que eu acredito” (p. 21), afirma Lauren em uma frase que se repetirá com pequenas variações ao longo de toda a história de *Parable of the Sower*. É interessante mencionar que todos esses momentos são precedidos por algum evento de forte impacto para Lauren. Na ocasião da frase acima, por exemplo, Lauren está manifestando seu abalo com o suicídio de Mrs. Sims, sua vizinha idosa que não se recuperou do choque de ter sido roubada várias vezes e estuprada. Em outra situação é o assassinato de uma de suas pequenas alunas, Amy Dunn, o motivo que leva Lauren a escrever: “As vezes eu escrevo para evitar ficar maluca. Existe um mundo de coisas que eu não me sinto livre para conversar com ninguém” (p. 46). Essa ansiedade de Lauren em registrar sua agonia, medo e revolta se repete com a descoberta da morte de seu irmão Keith: “Eu não quero escrever sobre isto, mas eu preciso. Às vezes escrever sobre uma coisa a torna mais fácil de suportar” (p. 100). Vê-se aí que a escrita para Lauren é muito mais do que a simples procura pelo registro dos eventos, é na verdade uma terapia onde ela busca manter viva sua consciência sobre o mundo ao seu redor. Após a morte do irmão, é o desaparecimento do pai o evento catalisador da atenção de Lauren e de seu diário: “Eu tenho de escrever. Eu tenho de descarregar isso sobre o papel. Eu não posso manter isso dentro de mim” (p.

116). Na cena de maior impacto emocional para Lauren, a destruição de seu lar, é o ato de escrever que lhe vem a mente no momento em que ela fala sobre sua situação:

Eu tenho de escrever. Eu não sei o que fazer mais. [...] Eu tenho de escrever. Não há nada familiar deixado para mim exceto a escrita Deus é Mudança. Eu odeio Deus. Eu tenho de escrever (p. 141).

A escrita para Lauren se posta, pois, como um elemento de forte resistência ao desespero de sua sociedade. É no ato de escrever que ela consegue colocar ordem no caos, razão no irracional. Como Raffaella Baccolini observa sobre a protagonista:

O ato em si de gravar sua vida, narrar a história de sua sobrevivência e também colocar no papel os princípios de sua nova religião (a gravação de sua comunidade) constitui um dos elementos utópicos no romance de Butler. É um local de resistência contra a opressão do futuro próximo muito verossímil; é uma gravação de seus princípios utópicos; é um meio de sobrevivência que fortalece Lauren contra as ameaças da escravidão e a destruição por parte da sociedade distópica (BACCOLINI, 2000, p. 25, tradução nossa).

Ao registrar sua história Lauren rejeita a falta de perspectiva a que ela está sujeita criando um espaço utópico dentro do pesadelo distópico. Lauren difere da tradicional expectativa sobre como um herói deve agir já que ela não ousa defender publicamente suas opiniões ou lutar pelas mesmas preferindo externá-las pela escrita. Ainda assim, a escrita de Lauren já traz em si um inerente potencial de mudança social imediata alicerçada na religião. Nesse sentido é importante salientar que apesar de Lauren acreditar que essa mudança só se efetivará no futuro, se pode perceber ao longo da narrativa, e do crescente número de integrantes de seu grupo, que as sementes desse novo mundo já estão germinando no presente da personagem. Mas não é na tradicional convenção literária da utilização da linguagem como meio de subversão que repousa ao meu ver o principal elemento de contra-narrativa utópica de *Parable of the Sower*. Rejeitando a visão maniqueísta, monolítica e autoritária de Deus descrita no velho testamento e que Lauren vê perfeitamente expressa no livro de Jô, a heroína de Butler acaba criando uma nova visão de Deus que demanda uma análise mais detalhada aqui já que sua estrutura principal evoca um personagem de fundamental importância na história

e na literatura dos afro-americanos atuando dentro do texto do romance como um poderoso veículo renovador das convenções literárias dessa distopia crítica: o *trickster*.⁵

A discussão sobre a relevância do símbolo do *trickster* na Literatura Afro-Americana remete automaticamente à discussão sobre um conceito de herói que difere drasticamente da imagem criada e propagada em romances de cavalaria e poemas épicos, apenas para citar algumas fontes dessa figura. Ao falar sobre esse modelo tradicional, John W. Roberts explica que:

Este modelo é baseado na concepção de que, em algum ponto no passado, existiu uma “era heróica” na qual uma tradição de criação heróica foi estabelecida. [...] as ações que nós reconhecemos como heróicas são baseadas sobre valores de luta e um modelo de uma família patriarcal. Um herói é um homem cujos feitos epitomizam os atributos masculinos mais valorizados dentro de uma sociedade (ROBERTS, 1990, p. 88, tradução nossa).

Um dos personagens mais representativos de narrativas dos povos nativos da América do Norte e dos africanos, o *trickster* aparece sempre como uma força elemental da natureza sem controle, guiado apenas pelos próprios impulsos. Ainda que os principais personagens desses contos orais fossem animais, eles geralmente agiam como humanos e às vezes apareciam em formas divinas ou humanas. Mas, enquanto que para os índios americanos o *trickster* é representado por um coioite ou um corvo sempre na posição de chefe ou deus, o *trickster* africano é freqüentemente descrito como um pobre-diabo simbolizado freqüentemente por uma criatura pequena como uma lebre ou uma aranha e geralmente reconhecido pela sua rebeldia, sagacidade, dissimulação e desonestidade. Essa diferença decorre do fato de que historicamente os africanos foram submetidos a um nível de subsistência radical devido a guerras, doenças e uma ausência crônica de condições naturais favoráveis para agricultura ou pecuária. Em um ambiente adverso como este onde a sobrevivência faz parte do dia a dia, laços de lealdade e comprometimento construídos ao redor do grupo social ou até mesmo dentro da esfera familiar tendem a perder seu poder, pois não possuem nenhum valor social para os indivíduos. É nesse meio social que a figura do *trickster* ganha força pois segundo Roberts:

⁵ Na falta de um termo apropriado na língua portuguesa para o nome *trickster*, se optou em se utilizar ao longo do texto o nome original em língua inglesa.

Em um ambiente social e natural no qual os indivíduos devem lutar pelas suas sobrevivências físicas, harmonia, amizade, e confiança se tornam ideais difíceis de serem sustentados, enquanto que a enganação, ganância, e esperteza emergem como traços comportamentais valorizados (ROBERTS, 1990, p. 104, tradução nossa).

É fácil pressupor que um herói criado nesse meio não pautará seu comportamento pelos mesmos valores de um Lancelot, por exemplo. Sobrevivência é então a palavra chave que guia as ações desse personagem, e ele usará de todos os meios necessários para alcançá-la não respeitando, ou temendo nesse processo hierarquia, força ou represália. Frequentemente em suas histórias o *trickster* africano aparece como um animal pequeno e fraco que engana um animal de maior porte conseguindo alcançar seus intentos. Levados como escravos para um outro continente onde a falta de bens materiais e a existência árdua tornaram-se institucionalizados, os agora afro-americanos adaptaram a tradição das histórias do *trickster* a sua nova realidade criando assim as histórias de *Brer Rabbit*, o *trickster* afro-americano.

Um dos fatores de identificação dos afro-americanos com a figura do animal *trickster* reside no fato de que os senhores de escravos desumanizavam os negros tratando-os como verdadeiros animais.⁶ Esse tratamento, mais o reconhecimento dos africanos escravizados de que, assim como na África, eles estavam literalmente lutando pela sua sobrevivência gerou uma imediata identificação com o *Brer Rabbit* que usava de diversos meios ardilosos para superar as criaturas mais fortes, no caso dos escravos, os senhores brancos:

[...] o papel do *trickster* parece ser o de projetar as insuficiências do homem dentro de seu universo sobre uma criatura menor que, ao superar seus adversários maiores, permite as satisfações de uma óbvia identificação para aqueles que recontam ou escutam a estes contos. O ganho na crescente autoconfiança conseguida através desse processo foi especialmente importante para os escravos, visto que eles tinham que lidar não apenas com um universo hostil mas também com um sistema social no qual eles eram de forma

⁶ Como explica Winthrop D. Jordan em *White Over Black: American Attitudes Toward the Negro, 1550-1812* (1984), desde seus primeiros contatos no século XVI com os habitantes do continente Africano, navegantes Europeus e posteriormente colonos americanos consideraram os negros como criaturas inferiores aos seres humanos, uma crença que ajudou a institucionalização da escravidão.

estereotipada tidos como animais, primários, e permanentemente tentando enganar o “Senhor” branco (ABRAHAMS, 1980, p. 197, tradução nossa).

As histórias do *trickster* atuavam enfim como um código de comportamento a ser seguido pelos escravos para burlar a constante vigia dos senhores brancos sobre seus movimentos. Comportando-se de forma dócil e obediente, mas sempre alcançando pequenos vitórias no dia a dia, os afro-americanos deram um novo sentido a figura individualista do *trickster*. Se na África o adversário principal era o meio ambiente, o que levava os africanos a agirem visando apenas a si próprios, na América o adversário era mais facilmente identificado no sistema escravocrata personificado no senhor de escravos. Essa fácil identificação do inimigo ajudou a forjar uma comunidade e uma identidade negra que ajudavam e protegiam mutuamente seus membros ao mesmo tempo em que aumentava o orgulho dos afro-americanos, tendo nas histórias de *Brer Rabbit* ou *Aunt Nancy, the spider* uma fonte de constante renovação da esperança e de subversão do sistema opressor escravocrata. Sendo um representante da literatura afro-americana assim como da literatura de distopias, *Parable of the Sower* funde perfeitamente a tradição desse atípico herói com o convencional cenário distópico criando uma contra-narrativa utópica que encontra em Lauren Olamina seu mais perfeito agente, uma *trickster* contra uma distopia.

“Deus é poder - / Infinito, / Irresistível, / Inexorável, / Indiferente. / e ainda assim, Deus é Flexível - / *Trickster*, / Professor, / Caos, / Barro. / Deus existe para ser moldado. / Deus é Mudança” (p. 22). Desde os primeiros versos que inauguram a religião de Lauren se pode perceber a influência da figura do *trickster* na concepção de sua filosofia. Como tal, o Deus de Lauren a inspira a se opor ao poderoso Deus Hebreu do velho testamento de forma dissimulada. Assim age Lauren tentando evitar um confronto direto com seu pai ao mesmo tempo em que cuida de sua sobrevivência. Quando seu pai é dado como morto e ela prega para os membros de sua igreja, Lauren vai buscar na parábola da viúva inoportuna contida no livro Bíblico de Lucas capítulo 18, versos 1 a 8 uma mensagem para sua comunidade que traz a mente características das narrativas de *Brer Rabbit*:

A parábola da viúva inoportuna. É uma que eu sempre gostei. Uma viúva é tão persistente em sua busca por justiça que ela supera a resistência de um juiz que não teme nem a Deus nem a homem. Ela o cansa. Moral: O fraco pode superar o forte se o fraco persistir. Persistir não é sempre seguro, mas é geralmente necessário (p. 119).

Com a queda de seu lar, são os princípios de *trickster*, (ou melhor, a falta deles) que passam a guiar o destino de Lauren evocando todo o legado de africanos que, desde a chegada ao Novo Mundo, vêm tentando sobreviver a todo custo. Esse verdadeiro renascimento assim é registrado no diário da jovem que marca o início de sua vida pós-Robledo: A fim de se erguer / De suas próprias cinzas / Uma fênix / Primeiro / Deve / Queimar (p. 137). A protagonista está determinada a repetir os passos dados por escravos afro-americanos, seus antepassados, seguindo rumo ao Norte: “Eu estou indo para o norte, [...] Para cima em direção ao Canadá. [...] Eu não vou passar a minha vida como algum tipo de escravo do século vinte e um” (p. 151). Essa decisão marca também a presença intertextual em *Parable of the Sower* das narrativas de escravos, textos onde se observa a influência do símbolo do *trickster* marcando a ponte entre as tradições orais e literárias da literatura afro-americana e que se tornaram extremamente populares no século dezenove (BELL, 1987, p. 28). Representadas por obras tais como *The Narrative of the Life of Frederick Douglass* (1845), *Narratives of the Sufferings of Lewis and Milton Clarke* (1846), *The Life of Josiah Henson* (1849) e *Twenty Years a Slave* (1853) de Solomon Northrup, é interessante perceber que as narrativas de escravos, cuja estrutura é mencionada abaixo por Bernard W. Bell, seguem um padrão que em muito se assemelha à das distopias críticas em geral:

O padrão das narrativas escritas [...] começa com a percepção do escravo fugitivo dos males da instituição, suas primeiras tentativas de resistência e fuga, suas vitórias astutas sobre a opressão, e descrições detalhadas das diferentes fases do cativo; elas terminam com uma fuga bem sucedida para o Norte e um papel ativo na verdadeira “religião” e na política abolicionista (BELL, 1987, p. 28, tradução nossa).

A estratégia dos escravos para conseguir sobreviver física e espiritualmente ao cativo, burlar os diversos agentes escravocratas para fugir e tentar atingir seu sonho de liberdade, ou seja o norte, consistia de várias práticas que também caracterizavam o *trickster* afro-americano, práticas estas adotadas por Lauren Olamina. Uma delas é a falta de escrúpulos manifestada nas tentativas de sobreviver a qualquer preço aos perigos de seu mundo distópico. Após a fuga de Robledo, por exemplo, Lauren encontra apenas dois sobreviventes de sua comunidade: Zahra Moss e Harry Balter, uma mulher negra como ela mesma e um homem branco. Ao notar que Zahra roubou algumas frutas e que tem experiência sobre o mundo externo onde ela se encontra, Lauren percebe que a mulher pode ser útil para seus objetivos: ““Você tem uma habilidade útil, então, e informação

sobre como viver aqui.” (p. 154). Ao perguntar a opinião de Harry, no entanto, Lauren nota que o jovem ainda não se adaptou a nova realidade deles pois este responde ““Não roubarás.”” (p. 154). Após uma breve discussão com o amigo onde ela pragmaticamente mostra para ele e Zahra que não há mais espaço para idealismos ou princípios cristãos no mundo fora de Robledo, Lauren termina sua argumentação afirmando sua linha de ação que será seguida ao longo de todo o romance: ““Todo mundo que está sobrevivendo aqui fora sabe coisas que eu preciso saber,” eu disse. “Eu vou observá-los, eu vou escutá-los, eu vou aprender com eles. Se eu não o fizer, eu vou ser morta. E como eu disse, eu pretendo sobreviver.”” (p. 154). Essa mesma percepção da realidade leva ao segundo traço desta heroína comumente presente na Literatura Afro-Americana: a necessidade de se acreditar em algo superior ao plano mortal que traga esperança para as dificuldades do dia a dia, uma necessidade que se manifesta no comportamento messiânico de Lauren como líder de uma nova crença religiosa que tem na diversidade sua principal característica. Antes de começarem suas jornadas, porém eles antecipam possíveis problemas que o pequeno grupo pode sofrer se os racistas verem o que parece ser um casal de raças diferentes. A fim de evitar tal perspectiva, Lauren se disfarça como um homem para que as pessoas pensem que ela e Zahra são o casal heterossexual e que Harry é o branco que as acompanha, uma estratégia que segundo Bell era recorrentemente utilizada nas narrativas de escravos no século XIX quando escravos fugitivos de pele mais clara fugiam com outros de pele mais escura e se passavam por donos brancos acompanhando seus escravos (p. 29). Mais uma vez *trickster* influencia os passos de Lauren: “Meu nome é andrógino, em pronuncia pelo menos – Lauren soa como o mais masculino Loren. [...] Aqui fora, o truque é evitar confronto parecendo forte” (p. 190). O plano de Lauren traz à mente o comentário de Roberts lembrando que, entre as artimanhas do *trickster* está a “habilidade de mudar de formas, ou de sexo,” (ROBERTS, 1990, p. 112, tradução nossa). Após uma breve compra de mantimentos e outros utensílios no complexo de compras de Hanning Joss, o grupo se junta ao rio de pessoas que viajam de formas diversas nas estradas que levam ao norte. Experimentando uma sensação que ela descreve como uma mistura de medo e fascinação, Lauren acaba fornecendo mais informação sobre seu mundo, descrevendo quais pessoas compõem as vítimas do colapso da América: “a multidão da auto-estrada é uma massa heterogênea – negros e brancos, asiáticos e latinos” (p. 158). Jurando proteção uns aos outros mesmo se para isso a morte de outros seja necessária, o trio segue firme e Lauren compartilha com seus companheiros o segredo de sua hiper-empatia assim como os versos de seu diário. Neste ponto as primeiras sementes de seu credo são semeadas e à medida em

que viajam ao norte o grupo começa a arrebanhar novos membros da desesperançada massa multirracial das estradas.

A primeira aquisição para essa comunidade é de uma família composta por um negro, Travis Charles Douglas, uma mulher de aparência Hispânica, Gloria Natividad Douglas e um bebê de traços mistos, Dominic Douglas. Logo depois de um terremoto, um novo e importante membro se junta a Lauren, Taylor Franklin Bankole, um afro-americano de meia idade com relativa posse de bens materiais que havia sido médico, e que acaba desenvolvendo um relacionamento amoroso com Lauren. Duas irmãs, Allison e Jillian Gilchrist, que fugiam dos abusos sexuais do pai se juntam ao grupo sendo seguidas algum tempo depois por Justin Rohr, um órfão cuja mãe foi morta pelas gangues. Um mês depois o bando de viajantes acolhe uma mulher de traços asiáticos, Emery Tanaka Solis (a filha de um pai japonês e uma mãe negra) e sua pequena filha, Tori Solis (cujo pai era mexicano). Tori acaba trazendo para o grupo de Lauren a pequena Doe Mora e seu pai, um homem de ascendência negra e latina chamado Grayson Mora. Com estes dois últimos adultos, Lauren descobre que o que seu pai mais temia está acontecendo novamente: a volta da escravidão. Tanto Emery quanto Grayson, duas pessoas pertencentes à minorias raciais, confessam terem sido empregados que trabalhavam em condições de escravidão e tendo contraído dívidas impossíveis de pagar com seus chefes, eles fugiram com suas respectivas filhas. Posteriormente Lauren percebe que os dois adultos e as duas crianças compartilham da mesma hiperempatia que ela. Devido a esse laço, os dois ex-escravos se tornam amantes formando uma família de empatas dentro da comunidade da protagonista.

O grupo de Lauren passa por vários perigos em sua jornada pela liberdade, que inevitavelmente cobra seu preço com a morte de Jillian. Lentamente eles começam a construir uma comunidade que, semelhante ao antigo lar de Lauren, é marcada por sua multiplicidade de raça, gênero, sexualidade, idade, e identidades. Apesar dessa semelhança estrutural, um elemento fundamental diferencia as duas comunidades, determinando até mesmo seu sucesso e longevidade: a comunhão de valores. Enquanto que em Robledo as famílias viviam juntas apenas para aumentar suas chances de sobrevivência, a comunidade de Lauren já é composta de sobreviventes que, como tais, se adaptaram às adversidades de sua sociedade. Além disso, Robledo era fundada sobre uma visão religiosa onde as pessoas não eram donas de seus destinos, estando sempre à espera da boa vontade de um Deus que parecia se importar pouco com a vida de seus seguidores. A comunidade de Lauren, por outro lado, tem na abertura estratégica e

pragmatismo do credo da ‘semente da Terra’⁷ baseado na figura do *trickster*, uma fonte de força e contínua renovação. Lauren chama a atenção para essa característica de sua comunidade em um dos textos que abrem as seções de seu diário: “Abraça a diversidade / Una-se - / Ou seja dividido, / roubado, / dominado, / morto / Por aqueles que vem você como uma presa. / Abraça a diversidade / Ou seja destruído” (p. 176). Gradualmente a concepção de Lauren sobre a ‘semente da Terra’ começa a formar uma identidade e um senso de propósito para os membros do grupo que vão além de suas vidas individuais. A cada nova pessoa, Lauren apresenta e ao mesmo tempo elabora seu credo a partir das perguntas, dúvidas e contribuições que os membros da comunidade trazem para a discussão. Essa discussão então leva os membros da comunidade, cada um a sua maneira e ao seu tempo, a criar uma identidade distinta e única para o grupo: “‘Deus é *Trickster*, Professor, Caos, Barro.’ Nós decidimos qual aspecto nós abraçamos – e como lidar com os outros” (p. 199).

A construção da contra-narrativa utópica de Lauren Olamina subverte não apenas as convenções da literatura de distopia, mas do próprio fantástico. Ainda que o romance distópico se enquadre no alcance deste gênero, a tessitura entre a temática da ficção científica com a figura folclórica do *Trickster*, os elementos das narrativas de escravos permeados de acontecimentos sobrenaturais e outras convenções recorrentes da literatura oral Afro-Americana faz com que *Parable of the Sower*, enquanto romance distópico pós-moderno, se desloque dos domínios do fantástico para adentrar nos territórios do Maravilhoso. Como define Todorov:

No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos contados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos. Os contos de fadas, a ficção científica são algumas das variedades do maravilhoso; mas eles já nos levam longe do fantástico (TODOROV, 2006, p. 160).

Nestes termos, a literatura de distopia pós-moderna se liga ao Maravilhoso em decorrência da mescla de elementos oriundos de outros textos também vinculados a este gênero especulativo, resultando em um espaço híbrido de ficção metaempírica.

No fim do romance, em seu devido momento, Bankole revela a Lauren que ele é dono de trezentos acres de terra na região conhecida como Humboldt County. A princípio

⁷ ‘*Earthseed*’ no original em língua inglesa.

Bankole quer que Lauren abandone o grupo para viver com ele em sua propriedade junto com sua irmã, cunhado e sobrinhos, mas, convencido por Lauren, ele convida a todos para lá se instalarem. Dessa maneira, Lauren encontra finalmente um local para fundar sua comunidade 'semente da Terra'. Chegando ao local todavia, o grupo descobre que até mesmo neste lugar isolado o perigo está presente, pois eles encontram cinco caveiras que presumem serem da família de Bankole. Abalados por essa situação, o grupo discute suas opções, mas termina por decidir ficar na propriedade visto que, como Lauren reconhece nada mais ao norte "será melhor ou mais seguro" (p. 287). O diário de Lauren termina com o batizado da comunidade com o nome Acorn, a semente do carvalho, e a citação por Lauren da Parábola do Semeador contida na versão da bíblia do rei James. As palavras do conto bíblico retratam a própria parábola de Lauren, de seus companheiros, e a esperança que elas representam para o caos de seu mundo, pois, o que se espera é que essas sementes humanas sejam como as equivalentes bíblicas e se reproduzam "a cento por um".⁸

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Forjada pelo aprendizado que a trouxe até o local de sua instalação, a comunidade de Lauren em nada lembra as ingênuas sociedades rurais comuns na América do século dezenove retratadas por Nathanael Hawthorne em *The Blithedale Romance* (1852).⁹ Pelo contrário, vítima de um mundo que o perseguiu por ser composto de raças, etnias, gêneros, sexualidades, idades, habilidades ou classes sociais diferentes da dominante, o grupo de Lauren Olamina soube reconhecer os perigos contidos na fraqueza da individualidade e tirou proveito de sua natureza múltipla para fundarem, juntos, um lar onde as diferenças se constituem como um elemento de força e dinamismo. Por conta disso, apesar de seu óbvio horizonte utópico, Acorn rejeita os preceitos dos idealismos utópicos, adaptando-os de forma pragmática ao seu mundo distópico. Um exemplo desse pragmatismo é o conceito de paraíso contido no credo da semente da Terra de Lauren. Como ela mesma explica: "meu céu realmente existe, e você não tem de morrer para alcançá-lo. "O Destino da semente da Terra é tomar raízes entre as estrelas," (p. 199). Dessa maneira, não é o desejo de mudar o mundo a razão principal que une os

⁸ LUCAS 8. 5-8. (1993).

⁹ Nesse romance Hawthorne relata sua decepção com sua experiência na comunidade experimental socialista de Brook Farm em Massachusetts em 1841, uma das várias experiências sociais do período. A constituição dos participantes da comunidade, filósofos, escritores, idealistas políticos e profissionais liberais, não agüentou as agruras das tarefas rotineiras do dia a dia que eram estranhas ao estilo de vida dessas pessoas. Dificuldades financeiras e a decepção de seus participantes levaram essas comunidades ao abandono. (KOLODNY, 1983, p. vii-viii).

companheiros de Lauren, mas sim a necessidade e a consciência de que, como sobreviventes, cada um possui uma experiência única que pode ser compartilhada e trocada entre os demais, visando facilitar a sobrevivência de todos. Ao rejeitar a única opção oferecida pelo seu mundo, que é de ser “escravo ou capataz de escravos” (p. 291), Acorn abre a possibilidade de uma terceira opção, onde o indivíduo é dono de seu destino e toma parte de um projeto de vida em que ele é o agente de sua própria mudança, tendo a percepção de que cada ser humano é um universo com algo a oferecer ao seu meio. Sendo ela mesma um produto da tensão de diferentes culturas, Lauren valoriza as diferenças derivadas dessa diversidade racial, sexual, social e cultural dos membros de seu grupo como princípios de sua religião e de sua visão de mundo. Acreditando assim na desordem, na mudança advinda das diferenças que formam a espécie humana como meio transformador do social, Butler subverte a estrutura do texto utópico baseado na ordem e na estabilidade. Através desta dialética articulada na Literatura oral Afro-Americana entre a necessidade pragmática da realidade ensinada pelo *trickster* e a persistência advinda de uma crença na ação do divino, Butler mostra, através do crescimento e do amadurecimento de Lauren Olamina, como a incorporação da heterogeneidade pode oferecer estratégias de resistência ao discurso fechado da distopia.

REFERÊNCIAS

ABRAHAMS, Roger D. Trickster, the outrageous hero. In: COFFIN, Tristram. (ed.). *American folklore*. New York: Voice of American Forum Series, 1980, p. 193-201.

AMIS, Kingsley. *New maps of hell*. London: New English Library, 1960.

BACCOLINI, Raffaella. Gender and genre in the feminist critical dystopias of Katharine Burdekin, Margaret Atwood, and Octavia Butler. In: BARR, Marleen. (org.). *Future females, the next generation: new voices and velocities in science fiction*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2000, p. 13-34.

BARR, Marleen. The feminist anglo-american critical empire strikes back. In: BARR, Marleen. (org.). *Feminist fabulation: space / postmodern fiction*. Iowa City: University of Iowa Press, 1992, p. 3-18.

BAKER, Robert S. The modern dystopia: Huxley, H. G. Wells, and Eugene Zamiatin. In: BAKER, Robert S. *Brave new world: history, science and dystopia*. Boston: Twayne Publishers, 1990, p. 36-45.

BELL, Bernard W. The roots of the early Afro-American novel. In: BELL, Bernard W. *The Afro-American novel and its tradition*. Massachusetts: The University of Massachusetts Press, 1987, p. 3-36.

BELL, Bernard W. The contemporary afro-american novel, 1: Neorealism. In: BELL, Bernard W. *The Afro-American novel and its tradition*. Massachusetts: The University of Massachusetts Press, 1987, p. 235-280.

BÍBLIA SAGRADA. Trad. João Ferreira de Almeida. 2 ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

BOOKER, M. Keith. Introduction: utopia, dystopia, and social critique. In: BOOKER, M. Keith. *The dystopian impulse in modern literature*. London: Greenwood Press, 1994, p.1-23.

BOOKER, M. Keith. *Dystopian literature: a theory and research guide*. London: Greenwood Press, 1994.

BUTLER, Octavia E. *Parable of the Sower*. New York: Warner Books, 1993.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980.

GARCIA, Flavio, BATISTA, Angélica Maria Santana. Dos fantásticos ao Fantástico: um percurso por teorias do gênero. In: SILVA, José Pereira (Ed.). *Revista SOLETRAS*. n.10. São Gonçalo: FFP/UERJ, 2005. Disponível em <http://www.filologia.org.br/soletras/10/11.htm>

JORDAN, Winthrop D. *White over blacks: American attitudes toward the negro, 1550-1812*. New York: W. W. Norton & Company Inc, 1984.

KOLODNY, Annette. Introduction. In: HAWTHORNE, Nathaniel. *The Blithedale romance*. New York: Penguin Books, 1983, p. vii-xxx.

LEEMING, David, LEEMING, Margaret. Trickster. In: LEEMING, David, LEEMING, Margaret. *A dictionary of creation myths*. New York: Oxford University Press, 1994, p. 272.

MEHAFFY, Marilyn, KEATING, AnaLouise. Radio Imagination: Octavia Butler on the poetics of narrative embodiment. In: MELUS. /s.l./: Gale Group, 2001. p. 1-21.

MOYLAN, Tom. *Scraps of the untainted sky*. Colorado: Westview Press, 2000.

ROBERTS, John W. The African American animal trickster as hero. In: RUOFF, A. La Vonne Brown, WARD JR, Jerry W. *Redefining American literary history*. New York: Voice of America Forum Series, 1990, p. 97-114.

STEPAN, Nancy Leys, GILMAN, Sander L. Appropriating the idioms of science: the rejection of scientific racism. LACAPRA, Dominick. (ed.). *The bounds of race*. New York: Cornell University Press, 1991, p.72-101.

TINDALL, George Brown. The old South: an American tragedy. In: TINDALL, George Brown. (ed.). *America: a narrative history*. New York: W. W. Norton & Company Inc, 1984, p. 537-572.

TINDALL, George Brown. New Frontiers: South and West. In: TINDALL, George Brown. (ed.) *America: a narrative history*. New York: W. W. Norton & Company Inc, 1984, p. 708-744.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1992. (Debates; 98)

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006 (Debates; 14)

WILLIAMS, Raymond. Utopia and science fiction. Patrick Parrinder (ed.). *Science fiction: a critical guide*. London: Longman, 1979, p. 52-67.

**JULES LAFORGUE E CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE: A IRONIA NA
CONSTRUÇÃO DO *GAUCHE***

**JULES LAFORGUE AND CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE: THE IRONY IN
THE CONSTRUCTION OF THE *GAUCHE*.**

Aline Taís Cara Pinezi (UNESP-Araraquara-PG)
aline_cara@hotmail.com

RESUMO: Jules Laforgue foi o grande Decadentista/Simbolista: sua obra possui características desses dois importantes movimentos literários. Ele nasceu em Montevideú, Uruguai, em 1860 e morreu jovem, em 1887. Mesmo assim, o poeta construiu uma rica obra literária. Seus poemas são repletos de originalidade, de crítica, de ironia, de oralidade, de paródia, de humor, de sátira, de citações de outras obras e autores, de neologismos e de dissonância; características que comprovam sua relevância literária. Carlos Drummond de Andrade (1902 – 1987) foi um importante modernista brasileiro e leitor de Jules Laforgue, seguindo algumas de suas características.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia. Jules Laforgue. Drummond. Ironia. Oralidade.

ABSTRACT: Jules Laforgue was the great Decadentist/Symbolist; his work has characteristics of these two important literaries movements. Laforgue was born in Montevideo, Uruguay, in 1860 and died in 1887, with only 27 years of age. Even so, the poet built a rich literary work. His poems are replete of originality, of criticism, of irony, of orality, of parody, of mood, of satire, of quotation of others works and authors, of neologisms and of dissonances; characteristics that prove his literary relevance. Carlos Drummond de Andrade (1902 – 1987) was an important brazilian modernist and reader of Jules Laforgue, following some of their characteristics.

KEYWORDS: Poetry. Jules Laforgue. Drummond. Irony. Orality

Jules Laforgue foi um importante decadentista/simbolista cuja obra perpassa estes dois movimentos literários; seguiu, segundo denominação de Wilson (1967), a corrente “coloquial-irônica” do simbolismo, fazendo uso, portanto, de recursos como ironia, crítica, paródia, humor e dissonância.

Laforgue nasceu no Uruguai, em Montevidéu, no ano de 1860, em 16 de agosto, segundo os registros de batismo, e em 20 de agosto, segundo documentos militares. Filho de Charles e Pauline Laforgue, aos seis anos de idade mudou-se com a família para Tarbes, na França. Teve uma vida marcada pelo tédio, o *ennui*, começando pela longa viagem de navio, de 65 dias, para chegar à França. Esta passagem é somada à sua timidez, aos problemas de família e à morte da mãe, quando o poeta ainda era bastante jovem.

[...] duas datas de nascimento, uma longa travessia do Atlântico, cheia de *spleens* e ocasos, e duas línguas – o francês e o espanhol – não são suficientes para explicar a poesia de invenção deste poeta que foi mestre de T. S. Eliot e Ezra Pound” (BONVICINO, 1989, p. 15).

Em 1867, a família do jovem retorna ao Uruguai, ficando em Tarbes apenas Jules Laforgue e seu irmão, Émile. Ambos começam a frequentar o Liceu de Tarbes. A família do poeta retornaria para a cidade francesa somente em 1877, ano da morte da mãe, Pauline. O poeta publica, no mesmo ano, seus primeiros poemas *L'Enfer et La Guêpe*; conhece também Gustave Khan, o qual seria uma figura importante em sua trajetória.

Em 1880, conhece Paul Bourget e inicia seu livro *Le Sanglot de la Terre*. No ano seguinte, trabalha na novela *Stéphane Vassiliou*. Por meio de Charles Ephrussi, é nomeado leitor da imperatriz Augusta da Alemanha, instalando-se, então, em Berlim. Esta época é importante para os escritos de Laforgue, pois o poeta entra em contato, mais profundamente, com as artes, além de conhecer vários artistas.

No ano de 1882, é iniciada a composição de *Les Complaintes*; em 1884, é a vez de suas *Moralités Légendaires*, obra escrita em prosa. Em 1885, é publicado o livro de poemas *L'Imitation de Notre-Dame la Lune* e, em 1886, o escritor começa o trabalho com os poemas de *Fleurs de Bonne Volonté*. Neste ano, o poeta apaixona-se pela professora de inglês Leah Lee, com a qual se casa em 31 de dezembro, após renunciar ao cargo de leitor da imperatriz.

No ano seguinte, o casal muda-se para Paris, mas Laforgue, acometido pela tuberculose, falece em 27 de agosto. Alguns meses depois, falece também sua esposa.

Esse turbilhão de fatos impulsiona a poética do escritor francês. Compreendemos quando Favre (1986) observa que Laforgue surpreende seus leitores a todo instante com algumas combinações inesperadas: é a dissonância, o encontro de tons distintos sendo utilizado como recurso que visa surpreender e que produz um efeito desagradável e incômodo. Soma-se a isso a criação significativa de novas palavras, todas repletas de significado e provocando dissonância. Moretto (1994) confirma isto ao lembrar que Laforgue possui uma sintaxe desconjuntada, utilizando gírias e neologismos em meio ao humor e à ironia.

Jules Laforgue foi um importante escritor da modernidade literária, apesar de um tanto eclipsado por seus contemporâneos tão renomados: Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé e Verlaine. Utilizou a paródia, a alegoria, o pastiche e a caricatura com o propósito de imbuir efeito às suas criações, apresentando um ideal poético que perpassa o discurso clownesco, minucioso e excêntrico. Não visava dar um sentido mais puro às palavras; ao contrário, pretendia colocar em confronto as torres de marfim e o mundo *fin-de-siècle*, porque se preocupava com o cotidiano e o tematizava.

A crítica voltou seus olhos novamente para o escritor em meados do século XX, reconhecendo a relevância de seu trabalho, visto que o poeta foi um visionário, esteve à frente de seu tempo, tornando-se ponto de partida para grande parte da poesia subsequente, a qual se serviu das características inovadoras e dos recursos surpreendentes que ele utilizava.

De fato, seus procedimentos poéticos podem ser encontrados em vários poetas que o seguiram, inclusive brasileiros, dentre os quais estão os nossos modernistas Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira. Aproximam-se também dos mecanismos empregados por Laforgue os poemas de dois simbolistas brasileiros: Pedro Kilkerry (1885-1917) e Marcelo Gama (1878-1915). Laforgue exerceu influência sobre grandes autores como Cummings, Willianns, Crane, Dylan Thomas, além de Eliot e Pound. Este (1976, p.120) apontou toda a importância que deve ser creditada a Laforgue “talvez [...] o mais sofisticado dos poetas franceses”. Mário Faustino (1977) diz ainda que o poeta é um jovem de gênio preparando o mundo para o que virá; é, portanto, um poeta do século XX, mais do que do XIX, um visionário figurando entre os poetas maiores.

Pretende-se, neste trabalho, suscitar comparações entre a poética deste escritor à de um poeta brasileiro que, reconhecidamente, foi leitor e seguidor de algumas técnicas

de Jules Laforgue. Dentre os que se conhece com este perfil, optou-se, então, por Carlos Drummond de Andrade (1902 – 1987).

A ironia é uma das constantes que marcam a obra de Jules Laforgue e de Carlos Drummond de Andrade. Ironia é pressuposição, na medida em que sugere uma interpretação; ocupa a posição intermediária entre o sério e o ato de desmascarar; um contraste transparente entre a mensagem literal e a mensagem verdadeira. Traz consigo a franqueza, a zombaria, a sátira, a crítica e, na paródia, o escritor pode também utilizá-la como recurso. Mas, uma das dificuldades para compreendê-la é que, às vezes, ela figura nas entrelinhas do texto, sendo clara somente a quem a empregou. Segundo Duarte (2006), o autor não se coloca explicitamente em sua obra, ele adota a postura de um demiurgo e, apesar de todas as técnicas existentes, cada um tem sua própria maneira de fazer ironia. Por isso, juntamente com os traços da oralidade, ela torna a poesia ainda mais complexa, colocando obstáculos à sua compreensão.

O poeta Jules Laforgue deixou, após sua morte, um considerável número de poemas construídos com muito *spleen*, marcas de oralidade, de ironia e de humor. Dentre as temáticas utilizadas pelo escritor estão os domingos, os lamentos, as pequenas misérias, as litâneas, a lua e, ligado a esta última, o Pierrô.

Ele é um personagem tradicional da *Commedia dell'Arte*, forma de teatro popular improvisado surgido na Itália, no século XV, e desenvolvido na França, no século XVI. Este se opõe ao teatro erudito e cria uma nova linguagem teatral; as peças, apresentadas em praças e ruas, trazem ao público o riso, a comicidade, a ridicularização e diálogos repletos de ironia e humor, fato que vem ao encontro da poética de Laforgue. O Pierrô é uma variação francesa do Pedrolino italiano; sua caracterização é semelhante à de um palhaço, porém triste, pálido, normalmente com uma lágrima desenhada no rosto; usa roupas largas, ora brancas, ora dividindo espaço com o preto. É um ser ingênuo, bobo, facilmente enganado, distante da realidade, representado às vezes como um lunático. Apaixonado pela Colombina, tem o coração partido por ter sido trocado pelo Arlequim.

A figura do Pierrô aparece em diversos poemas de Laforgue, sobretudo no livro *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, sugerindo uma ligação entre o personagem e a lua. Com efeito, após a leitura atenta destes versos, encontra-se um Pierrô lunar, não simplesmente por referir-se à lua, mas por, com seu riso tristonho de Gioconda, zombar daqueles que cultuam o astro estéril.

Segundo Rezende (1997, p.29), o Pierrô liga-se a embates envolvendo amor e mágoa, produzindo monólogos interiores que levam o sujeito narrativo às próprias lembranças, um relato compulsivo do choque entre idealidade e realidade. E continua:

Laforgue persegue então uma “dicção coloquial”, um longo soluço expressivo da miséria anímica do narrador. Para tanto, recorre a um metro flexível e um léxico pouco marcado pela “elevação poética”. [...] Laforgue vai ousar mais no grau de liberdade prosódica, mesmo porque seu narrador magoado precisa exprimir estados d’alma passavelmente mais complexos do que os de um bichinho de fábula. A mesma busca de uma dicção íntima, “em tom menor”, reduz o número de palavras raras e referências mítico-simbólicas à devida proporção, sem eliminá-las (nem seria uma preocupação do poeta; além do lado dândico de seu pierrô enluarado, para o público da época suas alusões esparsas eram perfeitamente acessíveis; trata-se de, por assim dizer, de elementos de cultura popular e/ou folhetinesca).

Nos vários poemas elaborados a partir desta temática, o personagem é descrito como se estivesse embriagado, sob efeito de ópio, ou com ar de portador de hidrocefalia */Un air d'hydrocéphale asperge/*, doença caracterizada pelo acúmulo de líquido na região cerebral, deixando o semblante da pessoa abobalhado, ou seja, com a aparência de estar longe da realidade, o que pode ser comprovado no primeiro poema da sequência que trata do Pierrô. Este aparece como um ser amargurado, pessimista e enganável, o que sugere a interferência das filosofias de Schopenhauer e Hartmann, niilistas.

Pierrots

I

C'est, sur un cou qui, raide, émerge
D'une fraise empesée *idem*,
Une face imberbe au cold-cream,
Un air d'hydrocéphale asperge.

Les yeux sont noyés de l'opium
De l'indulgence universelle,
La bouche clownesque ensorcèle

Comme un singulier géranium.

Bouche qui va du trou sans bonde
Glacialement désopilé,
Au transcendantal en-allé
Du souris vain de la Joconde.

Campant leur cône enfariné
Sur le noir serre-tête en soie,
Ils font rire leur patte d'oie
Et froncent en trèfle leur nez.

Ils ont comme chaton de bague
Le scarabée égyptien,
À leur boutonnière fait bien
Le pissenlit des terrains vagues.

Ils vont, se sustentant d'azur!
Et parfois aussi de légumes,
De riz plus blanc que leur costume,
De mandarines et d'œufs durs.

Ils sont de la secte du Blême,
Ils n'ont rien à voir avec Dieu,
Et sifflent: « tout est pour le mieux
«Dans la meilleur' des mi-carême ! »

(L'Imitation de Notre-Dame la Lune, 1979)

Observa-se, no início do poema, a visão de um Pierrô abobalhado, com o pescoço saindo da roupa típica, o rosto branco e a expressão aérea, como descrito no primeiro quarteto:

C'est, sur un cou qui, raide, émerge

D'une fraise empesée *idem*,
Une face imberbe au cold-cream,
Un air d'hydrocéphale asperge.
[...]

Em seguida, a descrição continua, mas fazendo alusão ao ópio, planta utilizada como narcótico que, após a euforia inicial, provoca sono onírico, revelado, então, pelos olhos do personagem que não mudam de expressão, da mesma forma que sua boca sem profundidade:

[...]
Les yeux sont noyés de l'opium
De l'indulgence universelle,
[...]
Du souris vain de la Joconde.
[...]

O poema é constituído de sete quartetos, todos com oito sílabas poéticas em cada verso, com rimas interpoladas, várias ricas, divididas entre masculinas e femininas, divisão comum nos poemas do escritor francês. A métrica trabalhada reforça a crítica, ironizando a preocupação estética e marcando um ritmo de monotonia que se encaixa à temática do “Pierrô-lunático”.

O eu-lírico enxerga os seguidores da lua como lunáticos e distraídos, semelhantes à figura deste Pierrô. Este possui ainda um sorriso estéril, comparado ao da Monalisa, de Leonardo da Vinci, característica que o liga à temática lunar devido à esterilidade dessa expressão. Assim como a lua descrita em *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, o sorriso do Pierrô também é estéril, *souris vain*, completando a ironia trabalhada ao longo das páginas do livro. Além disso, o fato de não se conseguir interpretar o significado do sorriso, confere-lhe ambiguidade: pode ser favorável ao culto à lua ou irônico; pode exaltar a pintura de Leonardo da Vinci, elogiando o enigma que permanece mesmo com o passar dos séculos, ou desmitificá-la através da esterilidade do semblante do Pierrô lunar, condenando o culto ao que se considerava belo, ao antigo transformado em mito.

O poema descreve o Pierrô abobalhado como um ser sem expressão facial, possuidor de doentia palidez, *Blême*. A ironia é expressa pela comicidade das marcas faciais como o nariz em forma de trevo */Et froncent en trèfle leur nez/* e os pés-de-galinhas, *patte d'oie*. Como explicar estas rugas em um rosto estático?

Há também ironia e humor no momento em que é revelado que o personagem vive do *azur*, ou seja, vive nas nuvens, com um pouco de legumes ou arroz às vezes, situação comparada à quaresma cristã, na qual existe a prática do jejum e da oração. Um confronto com os ideais literários e também cristãos, com o viver de postulados. A surpresa da junção de termo poético (*azur*) e prosaicos (legumes e arroz) produz dissonância.

Em se tratando do termo *azur*, Balakian (2000, p. 65) tece considerações a seu respeito, ligando-o aos simbolistas e, sobretudo, a Mallarmé; possivelmente, mais um sinal de ironia ao movimento por parte de Jules Laforgue. *Azur* traduz o infinito, a imensidão, misturando o azul ao céu, sendo empregado, portanto, com sentido poético nas obras dos grandes simbolistas da corrente “sério-estética”. Contudo, o poeta “coloquial-irônico” faz uso deste termo em meio ao cômico e ao prosaísmo, criticando o movimento simbolista e o academismo poético levado ao extremo por grande parte dos autores ligados a este movimento.

Azur, uma palavra intraduzível em inglês que combina os significados de “azul” e “céu” e sua impenetrabilidade misteriosa, se tornará uma das convenções literárias do simbolismo; quando o poeta latino-americano Rubén Darío intitula seu importante primeiro volume de versos *Azul*, a palavra espanhola adquire o significado metafísico que Mallarmé dera a sua equivalente francesa. Depois disso, a palavra se torna parte do código simbolista, e tão linguisticamente universal quão conceptualmente complexa.

Com relação a Carlos Drummond de Andrade, ele é, reconhecidamente, um dos grandes nomes da literatura brasileira, apresentado uma poética perpassada por peculiaridades e inovações vocabulares, métricas e estéticas. É considerado um dos maiores nomes da literatura em língua portuguesa de todos os tempos, transcendendo os méritos da escritura, segundo Antonieta Cunha (2006, p. 3):

Mas não se trata apenas de um extraordinário escritor: trata-se de uma testemunha privilegiada dos acontecimentos do século XX, homem que viveu intensamente seu tempo e durante toda a vida “tomou partido”, não foi um simples observador dos fatos, embora ele, no fim da vida, tenha intitulado a parte publicada de seu diário de *O observador no escritório*.

Integrante de uma família bem numerosa, desde bem pequeno mostrava-se diferente dos irmãos. Foi cedo, também, que apresentou interesse pelas letras e pela escrita, descobrindo-se poeta. O movimento que perpassa sua obra é o Modernismo, embora sutil nos primeiros livros.

Um dos recursos presentes em seus poemas é a ironia, muito parecida no tom com a utilizada por Laforgue. Ambos os autores buscaram, ainda, revolucionar a linguagem, limpá-la por meio do uso do sentido etimológico, da conotação, das combinações inesperadas, entre outros procedimentos. Laforgue atinge o mais alto grau na revolução de seu vocabulário, peculiaridade esta que pode ser observada e analisada também nos poemas de Carlos Drummond de Andrade, atestando a proximidade dos mecanismos de escrita utilizados e das ferramentas discursivas como formadoras de estilo.

O intuito principal dessa comparação é justificar a construção da ironia “fina” presente em Drummond, mostrando como ele se serviu dos escritos de Laforgue para construí-la, além de utilizar particularmente esses recursos para dar gênese à noção do poeta *gauche*, “torto”, “canhestro”, em face de si e do mundo, que não consegue se encaixar em um contexto social, lembrando os simbolistas das torres de marfim, tão criticados por Jules Laforgue.

O *gauche* possui um “eu” insatisfeito com o mundo conflituoso, buscando, desejando encontrar um sentido para sua vida, a exemplo do poema a seguir:

Poema de sete faces

Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida.

As casas espiam os homens
que correm atrás de mulheres.
A tarde talvez fosse azul,
não houvesse tantos desejos.

O bonde passa cheio de pernas:
pernas brancas pretas amarelas.
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.
Porém meus olhos
não perguntam nada.

O homem atrás do bigode
é sério, simples e forte.
Quase não conversa.
Tem poucos, raros amigos
o homem atrás dos óculos e do -bigode,

Meu Deus, por que me abandonaste
se sabias que eu não era Deus
se sabias que eu era fraco.

Mundo mundo vasto mundo,
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.
Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é meu coração.

Eu não devia te dizer
mas essa lua
mas esse conhaque
botam a gente comovido como o diabo.

(Alguma poesia, 1930)

Este poema de Drummond está em *Alguma poesia*, obra permeada pelo humor e pela ironia do poeta, além da presença do registro de um cotidiano banal, das construções cubistas, que registram ao mesmo tempo vários ângulos da realidade, e da linguagem coloquial.

O “Poema de sete faces” tem versos livres e estrofes que aparentemente não possuem ligação lógica entre si, contendo fragmentos que constituem uma composição dissonante, não harmônica, fato que o aproxima da poética de Laforgue.

Em cada uma das estrofes do poema, o “eu – *gauche*” aparece registrando aspectos da realidade, a qual é desordenada e multifacetada, em consonância com o eu poético torto e canhestro. Esta composição assemelha-se a uma pintura cubista, na qual os elementos são dispostos de forma desarranjada, incompreensível em seu conjunto.

Além disso, é possível enxergar um cotidiano repleto de tédio, como ocorre em Laforgue, menção à infância, aos desejos humanos, inclusive eróticos, às dúvidas e aos questionamentos existenciais e a uma constante insatisfação. O eu, diante de um relato seco da realidade, questiona Deus pelo abandono que sente, remetendo à conhecida passagem bíblica da morte de Cristo. Drummond apresenta em seu poema uma visão masculina extremamente pessimista e desesperançada diante do mundo, permeada de desilusão e de melancolia, como acontece nos poemas de Laforgue, exemplificados aqui pela figura do Pierrô.

Em se tratando de Jules Laforgue, é possível, através de seus poemas, enxergar o universo decadente do período em que escrevia; o mundo industrial instalando-se e instigando as críticas do poeta. Estas recaem não apenas sobre o ritmo acelerado das cidades, mas também sobre aqueles que decidem isolar-se da sociedade, sentindo-se alheios ao mundo, refugiando-se em torres de marfim.

Laforgue, diferentemente de outros poetas, desaprova esse isolamento, critica os que se prendem a convenções poéticas e, como solução, inova, modifica os moldes vigentes inventando uma nova linguagem e, conseqüentemente, uma nova poesia, utilizando sua bagagem intelectual para fazer crítica. Sendo assim, precisa de um leitor que desenvolva um atento trabalho de investigação e de reflexão.

O mesmo ocorre em Drummond: seus poemas revelam a agitação do mundo moderno e o individualismo decorrente; propõe a liberdade das palavras, a liberdade do idioma cativo das convenções poéticas usuais, criando uma modelação poética à margem de normas e de regras de escrita. Apropria-se do verso livre, flexibiliza o ritmo e mostra que não é necessário um metro fixo para se escrever bons poemas. Por conseguinte,

Drummond, assim como o poeta francês, figura outra face moderna: mais objetiva e mais concreta do que lírica.

Referências

BALAKIAN, A. **O Simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BONVICINO, R. (Org. e Trad.). **Jules Laforgue**: Litanias da lua. São Paulo: Iluminuras, 1989.

CUNHA, A. **Carlos Drummond de Andrade**. 1ª ed. São Paulo: Moderna, 2006.

DUARTE, L. P. **Ironia e Humor na Literatura**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

FAUSTINO, M. **Poesia Experiência**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

FAVRE, Y.A. Laforgue et l'art de la dissonance. In: Décaudin, M. (Org.). *L'esprit nouveau dans tous ses états*. Paris: Minard, 1986.

LAFORGUE, **L'imitation de Notre-Dame la lune – Des Fleurs de bonne volonté**. Paris: Gallimard, 1979.

F. (Org.). **Caminhos do decadentismo francês**. São Paulo: Edusp/Perspectiva, 1989.

_____. **Letras Francesas**: estudos da literatura. São Paulo: Edunesp, 1994.

POUND, E. Ironia, Laforgue e um Pouco de Sátira. In: **A Arte da Poesia**. São Paulo: Cultrix, 1976.

REZENDE, L. C. B. **Últimos poemas do pierrô lunar**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

WILSON, E. O Simbolismo. In: *O Castelo de Axel*: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. Trad. de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1967.

**ANACRONISMO: UMA LEITURA DA POESIA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA
ATRAVÉS DA POÉTICA DE CARLITO AZEVEDO**

**ANACHRONISM: A READING OF CONTEMPORARY BRAZILIAN
POETRY THROUGH POETIC CARLITO AZEVEDO**

Ana Érica Reis da SILVA (UFG-PG)
anaerica86@gmail.com

RESUMO: Situado entre as fronteiras da modernidade e da pós-modernidade, o anacronismo não tem intuito de parodiar ou promover colagens, o passado seria aliado para construir novos sentidos, servindo como ponto de referência para esse processo. O anacrônico seria, portanto, a tentativa de olhar para um tempo outro e com ele realizar diálogos e conexões, enquanto que o contemporâneo é aquele que tenta manter os olhos fixos no seu tempo, mas só consegue enxergá-lo ou percebê-lo perfeitamente como ele é, se realizar um deslocamento anacrônico. A fim de investigar como pode ser feita uma leitura da poesia contemporânea brasileira a partir do anacronismo, exemplificaremos nosso estudo com o poeta brasileiro Carlito Azevedo, que realiza um diálogo com a tradição e com o universo pictórico, sendo um dos poetas mais competentes na arte da diluição e do preciosismo poético.

Palavras – Chave: Anacronismo; poesia; tradição; contemporaneidade.

ABSTRACT: Located between the borders of modernity and postmodernity, the anachronism has no intention of parody or promote collages, the past would be allied to build new meanings, serving as a reference point for this process. The anachronistic would be, therefore, the attempt to look for another time and make dialog and connections with it, while the contemporary is the one who tries to keep his eyes fixed on his time, but can only see or perceive it perfectly as it is, if perform a displacement which is anachronistic. In order to investigate how can be made a reading of contemporary Brazilian poetry from the anachronism, we will exemplify our study with the Brazilian poet Carlito Azevedo, who makes a dialogue with the tradition and the pictorial universe, being one of the most competent poets in the art of dilution and poetic preciousity.

Key - words: Anachronism; poetry; tradition; contemporary.

O novo cenário cultural contemporâneo pode ser assinalado pelo surgimento de novas dicções poéticas, que têm como uma das principais características o retorno à tradição clássica, antiga e moderna. Esse retorno permite realizar uma leitura dessas dicções a partir do viés anacrônico. A partir dessas afirmações, iremos investigar como pode ser realizada uma leitura da poesia contemporânea brasileira através do anacronismo, convocando, para a presente discussão, a poética de Carlito Azevedo.

No sentido dicionarizado, o termo anacronismo sugere algo que está fora do tempo, podendo ser considerado um erro de cronologia, no que diz respeito a uma consonância ou correspondência com uma época. De acordo com o sentido literário, o anacronismo é, pois, o retorno ao passado e à tradição, e por estar em desarmonia com o presente se apropria e desapropria do passado no intuito de conceber a sua identidade. Hans Magnus Enzensberg (2003) no texto “A massa folhada do tempo: Meditação sobre o Anacronismo” define:

O anacronismo – a acreditar em nossos dicionários e enciclopédias – “é uma violação do curso do tempo, da cronologia”, a “incorreta organização temporal de ideais, coisas ou pessoas, ou em termos mais convincentes, em inglês, “anything done or existing out of date, hence, anything with the present” (alguma coisa feita ou existente que se tornou obsoleta, portanto, algo adequado a uma época passada, mas que não está de acordo com o presente. (ENZENSBERG, 2003, p.12).

O anacronismo contraria o presente na medida em que o sujeito realiza um diálogo com o passado e, a partir desse, cria seus próprios valores. Ainda para Enzensberg (2003, p.13): “o anacronismo não é um erro evitável, mas uma condição fundamental da existência humana”. Nesse sentido, não estaríamos mais em condições de renegar a sua existência no contexto do presente, por estar inerentemente ligado à essência de mundo mutável, e ao processo de evolução.

Localizado entre as fronteiras da modernidade e do contemporâneo, o anacronismo possibilita o retorno à tradição, mas não com o fim de parodiar ou promover colagens, e

sim, buscar no passado, ponto de referência para esse processo, um aliado para construir novos sentidos.

Na cena da poesia brasileira contemporânea, Nonato Gurgel (2007) aponta que, por volta da década de 1990, ocorreu um movimento de reconstrução do verso de acordo com as formas tradicionais; isso resultou numa produção poética insurgida contra as novas formas de experimentação como as vanguardas e a poesia marginal, que utilizadas em excesso tendenciavam ao *déjà vu* e ao clichê. Assim, entra em cena o pragmatismo como o politicamente correto, que, para os críticos e teóricos, seria uma “nova estética do rigor” baseada nos fundamentos da tradição poética brasileira e universal.

Nessa estética fundada na tradição, estava latente o culto, a forma textual e o desejo de releitura ou de citação com outros procedimentos estéticos de alguns poetas brasileiros, que conforme Nonato Gurgel (2007), “vampirizavam” de modo explícito a tradição literária, reforçando as relações entre a poesia e as formas da tradição:

Esta “vampirização” move. Ela ratifica as relações entre a poesia e a memória, a poesia e suas relações com o arquivo de formas da tradição; seja essa a tradição clássica ou a tradição dos modernismos brasileiro e lusitano. O poeta contemporâneo “consulta” o arquivo de formas literárias herdadas da tradição, re-escrivendo a dimensão crítica já vislumbrada no poeta moderno nas suas relações com as linguagens da história. Nesta releitura ecoa uma multiplicidade de formas e linguagens, além de um tom imaginário onde o cotidiano tem voz. (GURGEL, 2007, p.230).

Ao recorrer à tradição, a poesia estaria flutuando entre as fronteiras do passado e presente, ela não pertenceria a um tempo específico, o seu tempo seria dilatado, pois se permitiria fluir nesse mosaico temporal, não rompendo com nenhum tempo, a fim de se instaurar como “poética do agora” segundo afirma Silviano Santiago (1989), olhando o passado para construir a sua identidade no presente. As confluências temporais, passado e presente, serviriam então de abertura para (re) pensar o papel da tradição na poesia.

Diante dessas abordagens que ora veem o anacronismo como uma resistência, ora como uma nostalgia estética, não deixamos de perceber que esse retorno ao passado é intrínseco à literatura que flutua diante do mosaico do presente, composto de fronteiras, dualidades, trevas e esvaziamentos da poesia e do sujeito poético. Nesta perspectiva, o

texto “O que é o contemporâneo?”, de Giorgio Agamben (2008) assinala a relação da contemporaneidade com o tempo, visto que a relação entre ambos não pode estar desvinculada da noção de anacronismo:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e de um anacronismo. (AGAMBEN, 2008, p.59.).

O anacrônico seria, portanto, a tentativa de olhar para um tempo outro e com ele realizar diálogos e conexões, enquanto o contemporâneo tenta manter os olhos fixos no seu tempo, mas só consegue captá-lo perfeitamente como ele é, se realizar um deslocamento anacrônico. Seria, pois, impossível perceber o tempo no momento exato em que ele é concebido, é preciso enxergá-lo no instante em que passou e deixou para trás seus valores. Só é possível compreender o tempo em sua totalidade com o olhar mirado no ontem, através da desconexão e dissociação com o presente. Sobre essas afirmações, convocamos Agamben (2009) novamente:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p. 58-59).

Celia Pedrosa (2001), em “Considerações anacrônicas: lirismo, subjetividade e resistência”, aponta as ideias de alguns críticos a respeito da função do anacronismo na poesia brasileira moderna e contemporânea, a exemplo de Ítalo Moriconi (in. PEDROSA, 2001), que o situa como uma resistência frente à barbárie pós-moderna, a partir do resgate de um esteticismo rigoroso de demanda parnasiana ou simbolista e da restauração dos valores literários do alto modernismo. Seguindo esse mesmo viés, lumna

Simon (In PEDROSA, 2001) define o anacronismo como uma incapacidade da poesia contemporânea em se posicionar de forma crítica diante da catástrofe que seria a pós-modernidade, revelando-se como mera consumista do legado da tradição antiga e moderna.

Diferentemente de Ítalo Moriconi e Iumna Simnon, Flora Sússekind (In. PEDROSA, 2001) sugere o anacronismo como uma nostalgia dos anos 70, no qual a poesia viria a representar um esforço na busca da redefinição do significado e da forma do próprio tempo. Um poeta que transmite o sentimento de nostalgia apontado por Sússekind (In. PEDROSA, 2001), e que o retrata em seus poemas, é Carlito Azevedo. Em texto dedicado a leitura da sua obra poética, Sússekind (In. PEDROSA, 2001), pontua o rigoroso construtivismo de seus versos, o redimensionamento do prosaísmo e da subjetividade, a relação da sua poesia com as artes plásticas, além do diálogo atemporal que o poeta estabelece com cânones da poesia brasileira como: Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto, Paulo Leminski, Cacaso, Ana Cristina Cesar entre outros, a fim de erigir a sua própria dicção poética.

Assim que surgiu em meio ao cenário da poesia contemporânea brasileira, o poeta carioca Carlito Azevedo passou a se destacar em meio às demandas de vanguarda e da presença do verso modernista devido a ser um dos poetas mais competentes na arte da diluição e do preciosismo poético. O livro de estreia é *Collapsus Linguae* (1991), seguido de *As banhistas* (1993), *Sob a noite física* (1996), *Versos de circunstâncias* (2001) e *Sublunar* (2001), onde estão reunidos os poemas publicados de 1991 a 2001. O poeta é também tradutor da poesia francesa, que, assim como a brasileira, exerce considerável influência em sua dicção. Herdeiro declarado da poesia tradicional, bem como de algumas vertentes estéticas que são próximas da sua geração como Concretismo, Surrealismo e Poesia marginal. Carlito Azevedo declara em entrevista intitulada “Quero a profundidade da pele”, sua identificação com a tradição poética:

Eu sou absolutamente tradicional. Até os anos 50, com as vanguardas, com a ideia da poesia concreta, existia a ideia de que era legal romper com a tradição. Este é o lado do modernismo e das vanguardas com que menos me identifico. Acho mais ousado estar dentro da tradição do que tentar criar do lado de fora. É mais ousado quem tenta dialogar com uma tradição enorme, pois terá que se medir como grandes criadores.

Quando um autor escreve hoje um soneto, ele terá que se medir com Dante, com Camões, com Shakespeare. É essa uma ousadia muito maior do que partir para um campo novo em que não há um adversário. Gosto muito de saber que tenho uma família no tempo e no espaço, com a qual dialogo constantemente. (in Caderno de Ideias, Jornal Brasil, 14/12/1996).

Em uma época como a dos anos noventa, influenciada pela ruptura modernista, o modismo era fazer diferente, quebrar com paradigmas e conceitos, estabelecer novas formas tanto poéticas quanto artísticas. O inovador era dialogar com a tradição, o que na poesia de Carlito Azevedo surge como um desafio, já que é mais árduo escrever tendo como parâmetro grandes mestres, do que não ter uma poética relevante para se espelhar ou mesmo cotejar.

É notória a influência da tradição na poesia de Carlito Azevedo, não somente da poesia brasileira, como se observa no poema “Nova passante”, uma releitura contemporânea do célebre poema “A uma passante” de Charles Baudelaire:

Nova passante

1. sobre
esta pele branca
um calígrafo oriental
teria gravado sua escrita
luminosa
- sem esquecer entanto
a boca: um
ícone em rubro
tornando mais fogo
suor e susto
tornando mais ácida e
insana a sede
(sede de dilúvio)

2. talvez

um poeta afogado num
danúbio imaginário dissesse
que seus olhos são duas
machadinhas de jade escavando o
constelário noturno:
a partir do que comporia
duzentas odes cromáticas
- mas eu que venero (mais que o ouro verde
raríssimo) o marfim em
alta-alvura de teu andar em
desmesura sobre uma passarela de
relâmpagos súbitos, sei que
tua pele pálida de papel
pede palavras
de luz

3. algum
mozárabe ou andaluz
decerto
 te dedicaria
um concerto
 para guitarras mouriscas
e cimitarras suicidas
(mas eu te dedico quando passas
no istmo de mim a isto
este tiroteio de silêncios
esta salva de arrepios)

(AZEVEDO, 2001. p. 14-15).

Neste poema, Carlito, assim como Baudelaire, retrata uma passante que não se sabe quando tornará a vê-la. A transitoriedade, a efemeridade das coisas e o olhar continuam a ser os aspectos fundamentais que o eu lírico contempla na passante, num cenário urbano de multidão, no qual muitas vezes o poeta é um ser solitário.

Faz-se importante observar que esse poema é uma versão de outro poema de Carlito, “A uma passante pós- baudelairiana”, no qual o poeta trata do mesmo tema, a efemeridade das coisas. “Nova passante” é, pois, uma remontagem, consiste em uma técnica de reescrita, há cortes de alguns versos, sem perder de vista o requinte da linguagem e a liricidade, aproximando assim, o poeta de grandes expoentes da poesia nacional como João Cabral de Melo Neto. Sobre a técnica empregada por Carlito na composição de “Nova passante” e sua aproximação com a técnica cabralina de escrita, Márcia Arruda Franco (2000, p. 339) afirma:

A remontagem, a mudança de títulos, a refundição em profundidade do ritmo, através de cortes nos finais dos versos e do remanejamento estrófico – técnicas utilizadas na feitura de “Nova passante” – versão de “A uma passante pós-baudelairiana”, de 1991- respondem de certa forma ao lamento do jovem Cabral sobre a superficialidade da reescrita na poesia brasileira. (...) O poeta recorre à técnica de composição dialógica cabralina, para repensar a sua lírica urbana e amorosa.

Tanto “A uma passante” como em “Nova passante”, percebemos a sugestão de um lugar para a poesia na cidade, a lírica que emana do poema recorre à vontade do homem urbano de se encontrar em meio à multidão, onde todos somos efêmeros. Marcos Siscar (2008, p. 13) no texto “A cisma da poesia brasileira” faz um comentário a respeito do tema da “passante” na poesia de Carlito: “Surge na poesia de Carlito Azevedo um interesse pelo que passa, a passagem ou melhor ainda, a “passante”, tema baudelairiano reinscrito no istmo entre uma origem defeituosa e uma chegada imprevisível.”.

Todo o poema “Nova passante” se constitui de uma série de imagens pouco habituais, propagadas por uma linguagem metafórica, requintada e formal, como se observa nas expressões “calígrafo oriental”, “Danúbio imaginário”, “constelário noturno”, “odes cromáticas”, “passarela de relâmpagos súbitos”, “palavras de luz” “guitarras mouriscas”, “cimitarras suicidas”, “tiroteio de silêncios” e “salva de arrepios”.

A passante é caracterizada de modo metafórico aos olhos do leitor; a pele é “branca/ um calígrafo oriental”, “a boca: um/ ícone em rubro”, os olhos “são duas/ machadinhas de jade” e o andar “marfim em/ alta-alvura”. As imagens que compõe a

passante a tornam misteriosa e sedutora, constituindo-a numa incandescência surreal extremamente poética e encantadora.

Toda essa recorrência de imagens faz parte de outro traço marcante na poesia de Carlito, o diálogo que o poeta tece com o universo da pintura, por não ser pintor, esboça imagens em seus poemas que tendem a ativar o imaginário pictórico do leitor. Ao falar a respeito do seu anseio de ser pintor e da influencia da pintura na sua poesia, Carlito elege como parâmetro João Cabral de Melo Neto, poeta que nutriu essa relação com acuidade:

Eu queria ser mais pintor do que poeta. Mas ao mesmo tempo em que achava que não tinha talento para a pintura, minhas tentativas poéticas recebiam apoio. Até hoje, quando escrevo crítica, não gosto de escrever sobre poesia, e sim sobre pintura, assunto com o qual me sinto mais à vontade para dialogar. E, na língua portuguesa, quando você pensa em um poeta falando sobre pintores, você tem que pensar em João Cabral. Foi ele quem fez isso com mais radicalidade e talento. (in Caderno de Ideias, Jornal Brasil, 14/12/1996).

Sobre se considerar um herdeiro da tradição, no que diz respeito ao Surrealismo, Concretismo, Poesia marginal e o movimento impulsionado pelos modernistas, Carlito Azevedo, resgata por meio de um viés anacrônico os recursos que estas estéticas lhe oferecem e os enverga em sua poética. Como podemos observar no poema “Limiar”, da obra *Sob a noite física* (1996):

Limiar

A via-lactéa se despenteia.
Os corpos se gastam contra a luz.
Sem artifícios, a pedra
acende a sua marcha sobre a praia.
Do lixo da esquina partiu
o último voo da varejeira
contra um século convulsivo.
(AZEVEDO, 1996, p. 13).

Aqui, há menção à temática da pedra instituída por João Cabral de Melo Neto na *Educação pela pedra*, publicado em 1965. Porém, no poema de Carlito, a metáfora da pedra se distancia daquela empregada por Cabral, pois aqui ela passa a ser mais racional, serve como alusão à geografia do Rio de Janeiro. A pedra faz menção à região em que está localizada, a Gávea, bairro nobre da zona sul carioca, isso é tratado de forma metafórica nos versos: “a pedra/ acende a sua marcha sobre a praia.”.

Outro poema do mesmo livro intitulado “Na Gávea” retoma a temática da pedra, e resgata a ligação entre poesia e pedra, através da imagem da “flor caduca da pedra”. Também são resgatados aspectos como o processo metafórico, o rigor da construção dos versos e a temática do cotidiano, aspectos marcantes da escrita de João Cabral.

Na Gávea

Enquanto o vento
sopra contra a flor caduca
da pedra, um som mais belo que o som das
fontes nos seduz a invocar o cubo de treva
nosso de cada dia que nos dê – não um outro dia,
chuva nos cabelos, lampejos do sublime entre pilotis
de azul e abril, mas apenas a vertigem do acto,
o vermelho do rapto, a chegada ao fundo
mais ardente, onde torna a reunir
cada fragmento nosso, perdido,
de dor e delicadeza.
(AZEVEDO, 1996, p. 59).

No poema “Fractal”, a temática da pedra é recuperada mais uma vez, mas agora, Carlito Azevedo dialoga com Carlos Drummond de Andrade, mais especificamente com o poema “No meio do caminho”. O tema dos dois poemas é o mesmo, o que muda é a forma com que Carlito Azevedo convoca novamente algo que já foi escrito, seu poema passa a ser uma releitura/ rescrita do poema de Drummond, a partir do seu ponto de vista.

FRACTAL

para Lu Menezes

No meio da faixa de terreno destinada a trânsito tinha um
[mineral da natureza das rochas duro e sólido
tinha um mineral da natureza das rochas duro e sólido no
[meio da faixa de terreno destinada a trânsito
tinha um mineral da natureza das rochas duro e sólido
no meio da faixa de terreno destinada a trânsito tinha um
[mineral da natureza das rochas duro e sólido.

Nunca me esquecerei deste acontecimento
na vida das minhas membranas oculares internas em que
[estão as células nervosas que recebem
[estímulos luminosos e onde se projetam
[as imagens produzidas pelo sistema
[ótico ocular, tão fatigadas.

Nunca me esquecerei que no meio da faixa de terreno
[destinada a trânsito
tinha um mineral da natureza das rochas duro e sólido
tinha um mineral da natureza das rochas duro e sólido
[no meio da faixa de terreno destinada a trânsito
no meio da faixa de terreno destinada a trânsito tinha um
[mineral da natureza das rochas duro e sólido.
(AZEVEDO, 2001, p. 60)

O que chama a atenção em uma primeira leitura é a repetição constante de “tinha um mineral da natureza das rochas duro e sólido”, que por sua vez, remete à forma do fractal. A repetição lembra a forma do verso descrito. Tanto o poema “Fractal”, como “No meio do caminho”, denota uma situação de dificuldade, impedimento. O obstáculo da pedra atinge todo o poema, a sua constante repetição não tem só a intenção de enfatizar, mas tonar o poema pesado, pois o volume da pedra vai aumentando constantemente, o

que dificulta a leitura. Os versos teimam em continuar relatando e analisando o objeto, e isso torna o poema fascinante.

O poeta conta algo que já ocorreu, para isso usa o verbo no tempo pretérito “tinha”: “No meio da faixa de terreno destinada a trânsito tinha um/ [mineral da natureza das rochas duro e sólido”. Podemos afirmar que em “Fractal”, o poeta utiliza o anacronismo para realizar um deslocamento ao passado, e aplicá-lo no presente, ou seja, busca o tema em algo inscrito em um tempo anterior, e o traz ao presente configurado em uma forma diferente.

Em outro poema, Carlito emprega a dicção coloquialista, os versos livres, brancos e curtos, herança dos modernistas, além de utilizar certa dose de ironia ao suscitar sobre o que seria o “estragado”, traços que podemos encontrar na poética de escritores como Paulo Leminski, Francisco Alvim, Cacaso e Ana Cristina Cesar:

Estragado

No jardim zoológico
um ganso

as patas afundam na lama
e ele imperial
como uma macieira em flor

mas está estragado
como qualquer um pode ver
estragado

pensa que foi para isso
que o resgataram do dilúvio

mas não

resgataram o signo
estragaram o ganso
(AZEVEDO, 1991, p. 15).

As poesias analisadas permitem uma leitura através do anacronismo, por resgatar aspectos que são próprios das estéticas que surgiram por volta dos anos 70 e do movimento modernista, dos quais Carlito se declara herdeiro:

Sou herdeiro do concretismo como sou do modernismo, da poesia marginal e do surrealismo, pois, tendo vindo depois deles, não ignorei o legado de nenhum.

Aproveitei de cada um o que queria e, se um deles me considera um herdeiro, tenho certeza de que, se isso é um elogio, acho que não fiz por merecer. Paul Valéry diz o seguinte: "o importante não é o prêmio. O importante é não ter feito por merecer.". (in Caderno de Ideias, Jornal Brasil, 14/12/1996).

Ao resgatar recursos poéticos concebidos num tempo anterior ao seu, como as técnicas de composição que lembram o rigor cabralino, a ironia herdada de Paulo Leminski, Cacaso e Ana Cristina Cesar, o requinte das palavras, a liricidade bandeiriana, Carlito Azevedo cria seu estilo pessoal. Aliado a isso, é um poeta contemporâneo que retrata as angústias e as venturas de seu tempo.

Destarte, a leitura da poesia de Carlito Azevedo sugere outro olhar para a poesia brasileira, que passa pelo viés do anacronismo, já que o poeta, assim como outros, a exemplo de Rodrigo García Lopes, Antonio Cicero, Hilda Hilst etc., tem o passado como referência para a construção da sua dicção poética. O movimento que faz ao se reportar a um tempo anterior e nele buscar métodos e artifícios de escrita instala um valor intrínseco não só ao processo criativo, mas também à leitura da poesia contemporânea.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo?. In: *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 55-73.

AZEVEDO, Carlito. *Collapsus linguae*. Rio de Janeiro: Lynx, 1991.

_____. Sob a noite física. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1996.

_____. *Sublunar*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

_____. Quero a profundidade da pele. In: *Caderno de Ideias do Jornal do Brasil*, de 14.12.1996. Fonte: Jornal de poesia. <http://www.jornaldepoesia.jor.br/>. Acesso em: 03/07/2010.

ENZENSBERG, Hans Magnus. A massa folhada do tempo: meditação sobre o anacronismo. In: *Ziquezague*. Ensaios. Tradução: Marcos José da Cunha. Rio de Janeiro: Imago, 2003. p. 9-23.

FRANCO, Marcia Arruda. Apresentando Carlito de Azevedo (um diálogo com João Cabral). In: *Revista Colóquio/Letras*. Notas e Comentários, n.º 157/158, Jul. 2000, p. 337-341.

GURGEL, Nonato. Territórios da poesia. In: *Revista Poesia Sempre*. Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional, Ano 15 n. 27, 2007. p. 229-238.

PEDROSA, Celia. Considerações anacrônicas: lirismo, subjetividade, resistência. *Poesia e contemporaneidade*. Leituras do presente. Chapecó: Argos, 2001. p. 7-23.

SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição no modernismo. In: *Nas malhas da letra*. Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 94-121.

SISCAR, Marcos. A cisma da poesia brasileira. A hipótese da diversidade. *Sibila: Revista de Poesia e Cultura*. São Paulo: Ateliê Editorial, n. 8-9, set. 2005. p. 41-60.

**O NARRADOR CONTADOR DE HISTÓRIAS EM *MEMORIAL DO CONVENTO*, DE
JOSÉ SARAMAGO**
**THE NARRATOR AS A STORY-TELLER IN *MEMORIAL DO CONVENTO* BY JOSÉ
SARAMAGO**

Ana Maria Cavalcante de Lima (UFC-PG)
ana.m.cavalcante@gmail.com

RESUMO: Este trabalho objetiva ser uma análise das inserções hipodiegéticas feitas no romance *Memorial do Convento*, de José Saramago. Para tal análise, serão utilizados conceitos da narratologia no que diz respeito à ideia de “motivação”, proposta por teóricos como Mieke Bal e, a fim de tratar com propriedade a figura do narrador como contador de histórias, assumida pelas personagens nas situações em que há uma motivação narrativa, serão utilizados, também, conceitos do texto “O narrador”, de Walter Benjamin. Focar-se-ão dois trechos em que as personagens de *Memorial do Convento* deixam afluir a simples e necessária capacidade de se contar histórias, recaindo um cuidado especial quando da análise do episódio da “epopeia da pedra”, na qual personagens miseráveis envolvem-se em uma empreitada para arrastar uma pedra gigante por três léguas e, após os dias de trabalho fatigante, deleitam-se com as histórias contadas por Manuel Milho. Nesses termos, serão analisados trechos de *Memorial do Convento* que remetam à associação entre a motivação e a figura do narrador contador de histórias, visando a um panorama dessa relação como contribuinte da construção narrativa dessa obra de José Saramago.

PALAVRAS-CHAVE: motivação; narrador; construção narrativa

ABSTRACT: This essay aims to be an analysis of the hypodiegetic insertions presented in the novel *Memorial do Convento*, by José Saramago. For such analysis, we will use concepts from narratology concerning the idea of “motivation” proposed by theoreticians like Mieke Bal and, in order to deal appropriately with the concept of the narrator as a storyteller, assumed by the characters in the situation in which there is a narrative motivation, we will use, also, concepts from the text “The narrator”, by Walter Benjamin. We will focus on two passages in which the characters of *Memorial do Convento* let flow the simple and necessary capacity of telling stories, dealing with especial care on the analysis of the “the epopey of the big stone” episode, in which miserable characters get involved in a task to

drag a giant rock for three leagues and, after the hard-working days, delight with the stories told by Manoel Milho. On these terms, we will analyze passages from *Memorial do Convento* that refer to the association between motivation and the role of the story-teller narrator, aiming to reach a panorama of this relation as a contributor for the narrative construction of this book by José Saramago.

KEY WORDS: motivation; narrator; narrative construction

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho dedicar-se-á a fazer uma análise, dentre outros elementos estruturais e funcionais, das características que permeiam a figura dos narradores de *Memorial do Convento*, tendo como objeto as peculiaridades adquiridas por eles quando tomam a voz a fim de tecer hipodiegeses no interior do romance. Nesses termos, valer-nos-emos de um aparato sistemático de instrumentos forjados dentro do âmbito da narratologia, mais especificamente por Mieke Bal, em seu *Teoria de la narrativa: una introducción a la narratología*, a fim de que possamos tratar de forma sistemática o assunto proposto. A análise estrutural será, entretanto, acompanhada das considerações feitas por Walter Benjamin a respeito da figura do narrador contador de histórias, no capítulo intitulado “O narrador”, presente no livro de obras escolhidas *Magia e técnica, arte e política*.

É necessário, logo de início, atentar para o fato de que os termos estruturalistas aqui utilizados não pretendem ser um fim para este trabalho, mas um meio para tratar das estruturas narrativas aqui destacadas, de uma forma que não seja a puramente subjetivista. Os conceitos de “hierarquia entre narradores” e “motivação”, que serão devidamente apresentados e dos quais lançaremos mão nas próximas seções deste artigo, pretendem atrelar-se às concepções dadas por Walter Benjamin sobre essa qualidade de narrador, funcionando no mais restrito sentido da palavra “instrumento”, não limitando, assim, a obra literária a um objeto no qual procuraríamos somente identificar um conjunto de estruturas-padrão do romance, e fazendo com que possamos contemplar a obra em destaque nas suas universalidades e nas suas particularidades estruturais e funcionais.

Destarte, a fim de respeitar os limites estruturais e epistemológicos deste artigo, nos limitaremos à análise da figura do narrador em dois momentos do romance em

questão, que atendem aos objetivos da nossa análise: I) quando, após chegar a Lisboa, Baltasar e os outros miseráveis contam histórias a respeito de assassinatos ocorridos na cidade; II) no episódio que ficou conhecido como a “epopeia da pedra”, quando o personagem Manuel Milho, tal Sherazade nas *Mil e uma noites*, conta aos homens encarregados de carregar a pedra, em parcelas, uma história sobre uma rainha e um ermitão.

Desse modo, pretendemos, mais especificamente, identificar que conjunturas narrativas levam os personagens a assumirem a postura de contadores de histórias e como estes, na elaboração de suas histórias, “como oleiros”, estão inseridos dentro da organização dinâmica do romance. Dessa forma, esse trabalho pretende não só constatar as contribuições estruturais da inserção desses narradores, mas destacar, também, o engrandecimento poético, estético e filosófico que eles proporcionam ao *Memorial do Convento*.

2 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Para o desenvolvimento deste trabalho, utilizaremos pelo menos três contribuições teóricas: a de Mieke Bal, no âmbito estruturalista, a de Walter Benjamin, no que diz respeito à caracterização do narrador contador de histórias e, de forma tangencial, a de George Lucács, a fim de que possamos contrapor a narrativa ao romance.

Quanto à primeira contribuição, a estruturalista, será utilizada para caracterizar os momentos e as situações narrativas em que o narrador em terceira pessoa – ou narrador externo, como prefere Bal – dá voz aos personagens, isso é, qual a “motivação”, a circunstância narrativa que causa a parada da narração principal e o câmbio de nível narrativo. É necessário apontar, entretanto, que promoveremos, na verdade, uma espécie de abertura do conceito de motivação criado por Mieke Bal, uma vez que esta autora utiliza tal conceito como aquele que dá ensejo à inserção de descrições no interior da narrativa. Neste trabalho, como veremos ser perfeitamente possível, utilizaremos as situações de motivação para explicar as condições que levam à inserção de hipodiegeses.

Além do conceito de motivação, valer-nos-emos, embora de forma menos frequente, da ideia de “hierarquia entre narradores”, como veremos na segunda análise, destinada à história contada por Manuel Milho. Nesse momento, perceberemos que, ao contrário do que geralmente se percebe, o narrador externo do romance não tem um controle total sobre o ritmo da narrativa e sobre a voz dos personagens, mas tem, em

alguns momentos, como o que veremos aqui, a sua voz interrompida pela ação ou mesmo por um personagem que está prestes a lhe “tomar” a narração.

Para tratar das peculiaridades adquiridas por tais personagens quando esses recebem ou tomam a voz do narrador externo, utilizaremos as considerações feitas por Walter Benjamin em “O narrador”, o que nos possibilitará a análise dos elementos aqui propostos que não seriam abarcados pela abordagem estruturalista. Ao fim da descrição de motivação de cada situação em que surgirem hipodiegeses, o texto de Benjamin nos possibilitará fazer considerações embasadas sobre a figura dos narradores que contarão tais histórias e sobre a própria ação de narrar, sendo possível fazer determinados contrapontos e comparações com os postulados de *A teoria do romance*, de George Lukács.

3 OS OLEIROS E OS VASOS: ANÁLISE DE ALGUMAS HIPODIEGESES

Walter Benjamin, em seu texto “O narrador”, que constitui um dos capítulos do livro *Magia e técnica, arte e política*, diz-nos que “o primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno.” (p. 201, 1989). Benjamin, com essa afirmação, busca relacionar, de forma opositiva, a figura do narrador contador de histórias à figura do autor, surgida em sua singularidade com o auge do gênero romance, mais especificamente com a figura dos autores que se destacaram por produzir uma espécie de romance que Lukács, em seu *A teoria do romance*, chamou de “romantismo da desilusão”.

O narrador que tem como fonte para as suas histórias a experiência e a necessidade de construir narrativas, característica inexorável do próprio homem, está, segundo Benjamin, “em vias de extinção”. O autor alerta, logo no início do seu texto, que: “É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (p.198, 1989). Benjamin destaca o desprezo e o descrédito dado à troca de experiências como causa e consequência desse fenômeno. O indivíduo do romance, gênero tratado por Lukács, se torna uma entidade incompatível com a sua realidade exterior, sendo: I) um alienado, um ser que ainda vê no mundo um sentido e uma essência, mesmo que este não se apresente dessa forma, descompassando a relação do indivíduo com a realidade exterior, como percebemos no *Dom Quixote*; II) um ser completamente desiludido da realidade exterior, que não vê no mundo nem sentido nem essência. Walter Benjamin contrapõe esses indivíduos ao

narrador contador de histórias, uma vez que este, como afirma o autor, “aceita o mundo sem se prender demasiadamente a ele.” (p.200, 1989).

No romance contemporâneo, porém, e mais especificamente na obra de José Saramago eleita para este trabalho, identificamos a interpenetração entre o romance e a narrativa nos moldes destacados por Walter Benjamin, uma vez que nesta obra percebemos o resgate da figura do narrador contador de histórias por meio das concessões de voz feitas pelo narrador externo as suas personagens, que são figuras do povo e que possuem como saberes apenas aqueles proporcionados pela experiência permeada pela curiosidade e pela vontade de contar. Veremos, nos próximos tópicos, trechos de *Memorial do Convento* que nos possibilitarão a contemplação e a análise de construções narrativas próximas as que, em épocas remotas, eram transmitidas oralmente, destacando as possíveis contribuições dadas por esses trechos ao construto orgânico da obra.

3.1 DOS CRIMES EM LISBOA

No capítulo que será analisado nesta seção, o terceiro da obra, o narrador principal nos fala da chegada do ex-soldado Baltasar Sete-Sóis a Lisboa e da suas primeiras ações e condições como mendicante nesta terra. Após um dia de rondas feitas pela cidade para averiguar quais as irmandades mais generosas na esmola, e com a queda da noite, Baltasar procura onde dormir e acaba como “hóspede de ocasião” debaixo de um telheiro abandonado que já abrigava mais seis mendicantes. O narrador nos diz que “enquanto não adormeceram, falaram de crimes acontecidos.” (SARAMAGO, 1922, p. 44).

Percebemos no trecho em questão que há uma motivação narrativa para que as personagens iniciem as suas histórias: a noite caiu e os homens debaixo do telheiro continuavam acordados. Essa situação é permitida e reforçada pelo ensejo que as condições dessas personagens dão ao surgimento do tédio – que Walter Benjamin denomina como o “pássaro do sonho”, por possibilitar a ação de ouvir e de contar histórias. A condição de mendicantes das personagens e a sua relação com as motivações para o surgimento das hipodiegeses também é tratada por Mieke Bal, que nos diz que: “Además, el personaje debe tener tiempo para mirar y una razón para hacerlo. De ahí proceden los personajes extraños, los hombres ociosos, los desempleados y los domingueros.” (BAL, 1990, p. 136).

É nesse momento que os homens começam a falar dos crimes acontecidos em épocas que não serão determinadas de forma exata por tempo e/ou lugar em nenhum momento dessas narrativas, além disso, os crimes contados serão apenas aqueles que não encontraram resolução jurídica, aqueles dos quais não se conhecem os envolvidos e/ou as causas, o que instiga e desafia a capacidade especulativa de quem os ouve e de quem os conta. O propósito, nessa ocasião, não será meramente informativo, mas sim um intercâmbio de impressões e experiências que passaram e passarão de pessoas para pessoas; uma espécie de narrativa que, como caracteriza Benjamin, “não se entrega, mas conserva suas forças.” (1989, p.204). Observemos o trecho:

[...] foi contado o caso do dourador que deu uma facada numa viúva com quem queria casar, e não queria ela, que por castigo de não coroar o desejo do homem ficou morta, e ele foi-se meter no convento da Trindade, e também aquela desventurada mulher que tendo repreendido o marido de descaminhos em que andava, lhe passou ele uma espada de parte a parte, e mais o que aconteceu ao clérigo que por história de amores levou três formosas cutiladas, tudo em tempo de Quaresma, que é sazão de sangue ardido e humor retraído, como se tem averiguado, Mas Agosto também não é bom, como ainda o ano passado se viu, quando aí apareceu uma mulher cortada em catorze ou quinze pedaços, nunca se chegou a saber a conta [...] (SARAMAGO, 1922, p. 45)

Percebemos que a construção verbal composta “foi contado” não nos permite definir qual dos homens do telheiro está contando tais histórias. Podemos afirmar que do início do trecho supracitado até a maiúscula de “Mas Agosto [...]” há a voz de uma mesma personagem, embora anônima. Tal conclusão nos é permitida pelas marcas tipográficas próprias dos romances do autor, que não separa os diálogos de seus personagens pelos tradicionais “dois pontos e travessões”, mas simplesmente insere uma maiúscula depois de uma vírgula para indicar a mudança de enunciador. Tais peculiaridades formais parecem gerar uma maior dinâmica nos diálogos, aproximando-os da dinâmica presente nas produções orais e, além disso, nesse caso em particular, contribuem para dar ao que está sendo contado o *status* de produção anônima, uma vez que não temos um verbo *dicendi* para indicar qual das personagens proferiu essa ou aquela sentença. Walter Benjamin alerta para o fato de que: “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas por inúmeros narradores anônimos.”

(1989, p. 198). Ora, no trecho do romance em questão temos o condensamento dessas premissas de Benjamin.

A conversa/narração de histórias irá se fixar, a partir daí, no caso insólito da “mulher cortada em catorze ou quinze pedaços”. As incertezas de informações já começam a aparecer no início da narração quando “não se chegou a saber a conta” de em quantos pedaços exatamente foi cortada a mulher. Os narradores, assim, continuam a ser enquadrados nos moldes do contador de histórias benjaminiano, uma vez que, como afirma este autor: “metade da arte narrativa está em evitar explicações.” (1989, p.204). Apesar de não saberem quem cometeu, ou o porquê de terem cometido, crime tão hediondo, tanto o narrador indeterminado da história como os narratários desse momento especulam em que situações tal crime teria ocorrido:

[...] o que se percebia é que tinha sido açoitada com muita crueldade nas partes fracas, como traseiras e barriga das pernas, cortadas fora, separadas dos ossos, os pedaços foram deixados na Cotovia, metade postos nas obras do conde de Tarouca, e os outros abaixo nos Cardais, mas tão manifestos que facilmente foram encontrados, nem os enterraram, nem os deitaram ao mar, parecia que de propósito os deixavam à vista, para que fosse geral o horror. (SARAMAGO, 1922, pp. 45-46)

Esse desconhecimento dos autores e as inconsistências sobre as situações em que teria ocorrido esse horrível crime são as aberturas que permitem que tal narrativa ainda mantenha sua força durante os tempos, uma vez que não só é permitido emitir juízos de valor a respeito do acontecido como também é permitido fazer suposições a partir daquilo que não foi exatamente explicado. Assim, tomando a palavra, João Elvas pode acrescentar ao trecho supracitado sobre a personalidade do autor de tal crueldade que:

Foi grande chacina, e deve ter sido feita em vida da infeliz, porque teria sido rigor demasiado tratar assim um cadáver, e porquê, quando o que ali se via era o retalhado das partes sensíveis e menos mortais, só alguém de coração mil vezes danado e perdido pode ter praticado tal crime, nunca na guerra viste uma coisa assim, Sete-Sóis, mesmo não sabendo eu o que na guerra viste, e o que começara a contar o caso pegou nesta vírgula e continuou, Depois

foram aparecendo as partes que faltavam [...] (SARAMAGO, 1922, p.46)

No trecho supracitado, percebemos que cada narrador vai dando ao acontecimento a sua contribuição sobre o que viu ou especulou a respeito do caso. É interessante identificar, também, a consciência formal impressa na fala do narrador principal quando este retoma a voz para afirmar que “e o que começara a contar o caso pegou nessa vírgula e continuou”. Temos, assim, uma indicação sutil de dentro do próprio texto de que as inserções dos diálogos nesta e em outras obras de José Saramago mimetizam um diálogo falado, oral, uma vez que a vírgula é o sinal tipográfico para aquilo que na fala constitui uma pausa.

O narrador do caso criminoso continua a enumerar as situações horríveis em que foi colocado o corpo cortado da moça misteriosa que “mostrava o rosto de ter idade não mais que dezoito, vinte anos”, adicionando, ainda, que no saco em que se encontravam a cabeça, as tripas e os seios da mulher, cortados como laranjas, “havia uma criança que mostrava três ou quatro meses, estrangulada com um cordão de seda [...]” (SARAMAGO, 1922, p.46). Ao término do caso contado por esse narrador, João Elvas retoma a voz para adicionar que os culpados por tal crime nunca foram descobertos, mesmo com El-rei tendo oferecido dinheiro para quem os delatasse. O narrador principal adiciona, então, informações sobre o ambiente próximo ao telheiro em que se encontram os homens que contavam e ouviam tais histórias, aproveitando para fazer dessa inserção descritiva um juízo sobre o que foi contado: “Por trás do muro do convento ouviam-se ladainhar as freiras, mal sabem elas do que se livraram, parir um filho e tão violentamente pagar por ele.” (SARAMAGO, 1922, p.46).

Feitas as narrações e tais comentários, Baltasar Sete-sóis, como bom narratário de tais histórias, e para ressaltar a falta de resolução do caso, pergunta: “E não veio a saber-se mais, nem quem fosse a mulher”. Outra personagem que desconhecemos responde: “Nem dela nem dos homicidas houve notícia”. Nesse momento, um dos homens “que ainda não tinham falado”, e, ressalta o narrador, “de barbas mais brancas do que negras” - a fim, muito provavelmente, de destacar os anos vividos e as experiências consequentemente adquiridas por tal vivência – faz considerações sobre quem seria a mulher e sobre o porquê de tal crime:

Deviam de ser de fora da corte, se fossem moradores nela dava-se pela falta da mulher e começavam a murmurar, terá sido algum pai que determinou matar a filha por causa de desonra e a mandou

trazer, espedaçada, em cima de mula ou escondida a carniça numa liteira, para a espalhar na cidade, se calhar, lá onde mora, enterrou um porco a fingir que era a assassinada, e disse que a sua pobre filha tinha morrido de bexigas, ou de humores corruptos, para não ter de abrir a mortalha [...] (SARAMAGO, 1922, p.47)

Ao analisar tais inserções narrativas dentro do conjunto orgânico de *Memorial do Convento*, podemos fazer algumas considerações sobre as possíveis causas/consequências da colocação de tal hipodiegese nesse momento do romance, uma vez que estamos no terceiro capítulo do livro, aquele que é precedido dos capítulos nos quais: I) é apresentada e caracterizada uma situação de dentro do palácio de D. João V, na qual o rei se dirige ao quarto da rainha para que, nesse momento, ironicamente descrito em toda a sua pompa, possam unir-se sexualmente e gerar o tão esperado filho, episódio esse em que é feita a promessa de construção do convento em Maфра; II) capítulo em que são numerados outros milagres duvidosos que também teriam acontecido em Portugal. Esses dois primeiros capítulos, então, são ambientados em lugares régios e clericais, ainda não há uma referência direta mais forte ao ambiente dos homens simples de Lisboa, o que vem a acontecer nesse terceiro capítulo em que é apresentado Baltasar e a sua peregrinação rumo a essa cidade.

É com a inserção de Baltasar como personagem que adentramos nas praças e nas ruelas da cidade, com toda a sua imundice e miséria. É esse capítulo que abrirá uma série de referências ao humano com os seus defeitos, as suas virtudes e as suas condições de vida. Somente esse ambiente e esses personagens poderiam permitir tal inserção hipodiegética e, tão dentro daqueles moldes apontados por Bejamin, a atividade do narrador contador de histórias. É a curiosidade e a predisposição ociosa do vulgo que possibilitam que os homens, uma vez reunidos, possam exercitar a especulação e a curiosidade, compartilhando histórias insólitas e interessantes. Nesse momento, também percebemos certa perplexidade diante da “gente capaz de tudo, até do que está por fazer” (SARAMAGO, 1922, p. 47), e as comparações das crueldades “caseiras” com aquelas que Baltasar e João Elvas, como ex-soldados, presenciaram em seus tempos de combatentes: “nunca na guerra viste uma coisa assim, Sete-Sóis, mesmo não sabendo eu o que na guerra viste”.

Ao terminarem de contar a história, o narrador principal retoma a voz para anunciar o término da motivação que gerou tais conversas:

Calaram-se os homens, indignados, das freiras não se ouvia agora um suspiro, e Sete-Sóis declarou, Na guerra há mais caridade, A guerra ainda está uma criança, duvidou João Elvas. E não havendo mais que dizer depois desta sentença, puseram-se todos a dormir. (SARAMAGO, 1922. p.47)

Os homens do telheiro, apesar de indignados e de conscientes das crueldades que por aí existem, como criaturas simples e de sentimentos essenciais, não chegam a mostrar um desacerto, um incômodo profundo a ponto de renunciarem o mundo. “não havendo mais que dizer”, depois da metáfora de João Elvas, eles dormem, descansam para acordarem em mais um dia de miséria, são, embora desafortunados, como “o homem que aceita o mundo sem se prender demasiadamente a ele” (BENJAMIN, 1989, p.200).

3.2 DA RAINHA E DO ERMITÃO

A análise que se segue diz respeito ao episódio de *Memorial do Convento* no qual Baltasar Sete-Sóis e outros homens, acompanhados de uma grande quantidade de instrumentos e um enorme carro de bois, irão a Pêro Pinheiro a fim de abalar e transportar uma enorme pedra até Mafra, pedra essa que será o alicerce de uma das estruturas do Convento. Tais passagens são descritas em pormenores, deixando transparecer o esforço feito pelos homens para arrastar tal enormidade por três léguas.

Ao fim de cada dia de trabalho, porém, Baltasar Sete-Sóis, Manuel Milho e os outros trabalhadores reúnem-se, antes de dormir, para conversar e contar histórias; mesma situação que serviu de motivação e deu azo à contação de histórias na passagem anteriormente analisada. Já na introdução da motivação que levará Manuel Milho a contar uma história, o narrador externo aproveita para fazer uma pequena digressão a respeito de uma explicação fantástica sobre a forma das crateras lunares, usando, para isso, também uma motivação, como percebemos no trecho abaixo, no qual o olhar dos homens quase adormecidos para a lua é que desencadeia a tal explicação:

A lua nasceu mais tarde, muitos homens já dormiam, com a cabeça em cima das botas, os que as tinham. A alguns chamava-os a luz fantasmal, ficavam a olhar o astro, e nele viam distintamente o vulto

do homem que foi cortar silvas em dia de domingo e a quem o Senhor castigou obrigando-o a carregar por toda a eternidade o molho que juntara antes que o fulminasse a sentença, assim ficando, em desterro lunar, a servir de emblema visível da justiça divina, para escarmento de irreverentes. Baltasar fora à procura de José Pequeno, os dois encontraram Francisco Marques, e, com mais alguns, arrumaram-se em redor duma fogueira, que a noite arrefecia. Mais tarde chegou-se-lhes Manuel Milho que contou uma história, Era uma vez uma rainha que vivia com o seu real marido em palácio, mais os filhos, que eram um infante e uma infanta assim deste tamanho, e então diz-se que o rei gostava muito de ser rei, mas a rainha é que não sabia se gostava, ou não, de ser o que era, porque nunca lhe tinham ensinado a ser outra coisa [...] (SARAMAGO, 1922, p.251)

Manuel Milho inicia a sua história com a conhecida forma “Era uma vez...”, o que nos prepara para uma narrativa que será fruto de sua imaginação, ou mesmo da imaginação coletiva, dada a indeterminação temporal da narrativa. O narrador personagem caracteriza, logo de início, o ponto de complicação por meio do qual será possibilitada a história, mostrando consciência de tal ferramenta narrativa, dizendo: “por isso [a rainha] não podia escolher e dizer, gosto mais de ser rainha, ainda se ela fosse como o rei, que gostava de ser o que era [...], mas a rainha era diferente, se fosse igual não haveria história”. (SARAMAGO, 1922, p. 251)

O personagem continua a história alertando para o fato de que no reino havia um ermitão que não era de religiões, que o chamavam assim porque vivia em uma cova do monte e que “uma vez a rainha foi passear ao monte com o eu séquito e disse a aia mais velha que queria falar ao ermitão” (1922, p. 252). Percebemos em nível tipográfico que, enquanto Manuel Milho narra a história, o texto passa a possuir um ritmo acelerado, causado pela falta completa de pontos finais na escritura do texto narrado por esse personagem, fato que nos faz retornar, mais uma vez, à aproximação dessa narrativa escrita daquelas narradas oralmente, como efetivamente está a ser narrada para os homens ao redor da fogueira nesse episódio. É interessante observar, também, que ao contrário do que acontece nos momentos em que o narrador dá voz aos personagens - passagem essa marcada pela inserção de uma maiúscula depois de uma vírgula -,

quando, na história de Manuel Milho, as personagens falam, essas não são marcadas da mesma forma, como podemos ver em:

[...] a comida dele era o que apanhava, se lhe davam outra não recusava, mas pedir nunca pediu, ora uma vez a rainha foi passear ao monte com o seu séquito e disse à aia mais velha que queria falar ao ermitão para lhe fazer uma pergunta, e a aia respondeu, saiba vossa majestade que este ermitão não é de igreja, é homem como os outros, a diferença é que vive sozinho num buraco, isto disse a aia, mas nós já sabíamos, e a rainha respondeu, a pergunta que quero fazer não é de religião; e então foram andando e quando chegaram à boca da cova um pajem gritou para dentro e o ermitão apareceu, era um homem já avançado na idade, mas robusto, assim como uma árvore de encruzilhada, e quando apareceu perguntou, quem me chama, e o pajem disse, sua majestade a rainha, e pronto, por hoje acabou-se a história, vamos dormir. (SARAMAGO, 1922, p.252)

O narrador principal retoma a voz dizendo que os homens protestaram ao término brusco da história, mas que foram dormir, cada um com suas “inclinações”, a pensar na parte da história contada e em que rumos ela iria tomar:

[...] foi cada qual ao seu sono, cada qual pensando, antes que ele chegasse, consoante as suas conhecidas inclinações, José Pequeno que o rei se calhar já não se atrevia com a rainha, mas se o ermitão é velho, como é que vai ser, Baltasar que a rainha é Blimunda e ele próprio o ermitão, nisto se confirma por ser a história de homem e mulher, embora as diferenças sejam tantas, Francisco Marques que como esta história vai acabar sei eu, em chegando a Cheleiros explico. (SARAMAGO, 1922, p. 252)

É possível perceber no trecho supracitado uma aproximação com o que afirma Benjamin quando nos diz que: “Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência [...]” (1922, p. 252). O tom com que Manuel Milho nos conta a narrativa é seco, e é a falta de informações sobre as intenções e os pensamentos das personagens recém apresentadas que faz que os

homens ouvinte possam ter liberdades para sonhar a história que acabaram de ouvir. Sobre o que pensa Francisco Marques, o narrador não nos diz nada, talvez porque nele já se apresente a sombra da morte que acontecerá em Cheleiros.

Depois do dia de trabalho seguinte, os homens mais uma vez sentam-se ao redor das fogueiras, e é Baltasar quem diz o “Contá lá”, que desencadeará a segunda parte da história de Manuel Milho, seção na qual podemos perceber um tom filosófico-existencialista, uma vez que é esta a pergunta feita pela rainha quando o ermitão aparece à entrada da cova: “se uma mulher é rainha, se um homem é rei, que hão-de fazer para se sentirem mulher e homem, e não só rainha e rei”. O ermitão, qual Sócrates, responde à pergunta feita pela rainha com outra pergunta: “se o homem é ermitão, que haverá de fazer para sentir-se homem e não só ermitão”. A rainha, depois de pensar, respondeu de forma lógica que, para isso, a rainha deveria deixar de ser rainha, que o rei deveria deixar de ser rei, e que o ermitão deveria deixar de ser ermitão, e, após tal conclusão, foi acometida pela pergunta deixada por essas considerações: “que é ser homem e mulher não sendo estes ermitão e rainha, que é ser não sendo o que se é”. O ermitão responde, fazendo-nos lembrar da máxima shakespeariana, ao chegar à conclusão de que: “homem e mulher não existem, só existe o que forem e a rebelião conta o que são”. Ao perguntar qual seria então a solução para o problema posto, o ermitão responde que a rainha, se quiser ser mulher, deve primeiro deixar de ser rainha, só sabendo depois o que acontecerá. A rainha, após tal resposta, despede-se com o seu séquito, não sendo possível a nós sabermos que intenções tem ela, já que os aspectos psicológicos das personagens, mais uma vez, não são revelados na narração. Manuel Milho termina, nesse ponto, essa parte da história.

Nesse momento, dois dos homens já estavam adormecidos, pelo cansaço ou pela falta de interesse na história que ganhava outras feições que não as da parte anterior. É pelo pronunciamento de Baltasar que nos é possível perceber a estranheza dos homens depois de tais histórias, quando esse nos diz:

Essa história não tem pés nem cabeça, não se parece nada com as histórias que se ouvem contar, a da princesa que guardava patos, a da menina que tinha uma estrela na testa, a do lenhador que achou uma donzela no bosque, a do touro azul, a do diabo Alfusqueiro, a da bicha-de-sete-cabeças [...] (SARAMAGO, 1922, p.255)

Poderíamos dizer que a estranheza de Baltasar se dá pelo fato de que a história de Manuel Milho já não é simplesmente uma caminhada rumo ao final da narrativa, da

moral da história. A história do ermitão e da rainha é já em seu próprio desenvolvimento a reflexão, de certa forma, a busca do sentido da vida. Não importará tanto o final da história, como veremos a seguir, mas o desenvolvimento da ideia e da reflexão, talvez não captadas pelos homens ouvintes, acostumados às histórias com menos revoluções. A dimensão utilitária da narrativa, apontada por Benjamin como podendo ser um ensinamento moral, uma questão prática, ou uma norma de vida, se mescla, nessa narrativa contada por Manuel Milho, à busca do homem pelo sentido da vida e do ser. À pergunta feita por Baltasar, o nosso personagem contador apenas censura: “para um homem que declarou ter voado e ser igual a Deus, és muito desconfiado.” (SARAMAGO, 1922, p.255).

Dessa vez, Baltasar não ficou a assimilar a narrativa a sua própria vida, depois da resposta do amigo, virou-se de costas para a fogueira e adormeceu. Manuel milho ainda ficara acordado, “pensando num modo melhor de sair da história em que se tinha metido, se o ermitão se faria rei, se a rainha se faria ermitoa, por que será que os contos têm de acabar sempre assim”, o que nos alerta para as prováveis intenções iniciais do personagem não de chegar a um fim, mas de propor reflexões. Se o narrador “marca a narrativa como a mão do oleiro no vaso”, tal como nos afirma Benjamin, poderíamos dizer que Manuel Milho ainda não havia pensado, a princípio, no formato que o seu vaso iria ter, mas que já o havia inevitavelmente marcado, com suas próprias inquietações.

Após mais um dia de trabalho e de tristes acontecimentos, como a violenta morte de Francisco Marques, o narrador externo ainda está a fazer suas reflexões sobre os fatos quando se vê obrigado a parar, uma vez que Manuel Milho começará a contar sua história. Percebemos, nesse momento, como perceberíamos em outros, não tratados neste artigo devido ao seu recorte epistemológico, a falta de hierarquia entre o narrador principal e as personagens arraigadas aos eventos que narra. O próprio narrador nos diz que:

[...] por pouco se diria ser este um ajuntamento pagão, quando sabemos que é a mais católica das acções, levar a pedra a Garcia, a carta a Mafra, o esforço avante, a fé a quem a pudesse merecer, condição sobre a qual infinitamente discutiríamos se não fosse Manuel Milho a contar a sua história [...]” (SARAMAGO, 1922, p.261)

Nessa noite, Manuel Milho foi mais breve, apenas contou que em um determinado dia a rainha fugira do palácio onde vivia, deixando o rei e os filhos. Sabendo da conversa da rainha com o ermitão, o rei mandou que se buscasse na cova, mas não foram

encontrados, nem rainha, nem ermitão. Os homens que ouviam ao redor da fogueira se enfurecem dizendo que “nunca se ouviu uma história assim”, mas Manuel Milho justificase, dizendo que “Cada dia é um bocado de história, ninguém a pode contar toda”.

No dia seguinte, um domingo, após a missa e o sermão, Manuel Milho finalmente chega à parte final da história, uma vez que Baltasar perguntara-lhe se os soldados haviam conseguido apanhar a rainha e o ermitão. O nosso contador de histórias simplesmente responde que “Não apanharam, correram o reino de ponta a ponta, buscaram casa por casa, e não os encontraram” (SARAMAGO, 1922, p. 263). José Pequeno retrucou que “é isso história que se ande a contar”, Manuel Milho apenas respondeu que:

O ermitão deixou de ser ermitão, a rainha deixou de ser rainha, mas não se averiguou se o ermitão chegou a fazer-se homem e se a rainha chegou a fazer-se mulher, eu por mim acho que não foram capazes, senão tinha se dado por isso, quando uma coisa dessas um dia acontecer não passará sem dar um grande sinal”. (SARAMAGO, 1922, p. 264).

A rainha deixou de ser rainha quando abandonou o palácio e o rei, e o ermitão deixou de ser ermitão ao sair da cova que habitava, ao abandonar seus postos de função, ou de falta dela, como o fez o ermitão, as personagens da história de Manuel Milho deixaram de ser o que eram. Não saberemos o que a rainha e o ermitão se tornaram depois de sê-los, uma vez que, segundo Manuel Milho, morreram há muito tempo, deixando em José Pequeno a pergunta: “Como é que um boieiro se faz homem”. Manuel Milho respondeu que não sabia, mas Baltasar, atirando uma pedra para fogueira, disse: “Talvez voando”. O que podemos afirmar é que sem boieiros e sem trabalhadores não se arrastam as pedras e não se erguem os conventos e que Manuel Milho, assim como Walter Benjamin¹⁰, sabe que “com a morte sempre se acabam as histórias” (1922, p. 264).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a análise dos dois trechos propostos, foi-nos possível identificar como as narrativas caracterizadas por Benjamin em “O narrador” são resgatadas no interior do romance escolhido para o desenvolvimento deste trabalho. A utilização de alguns termos

¹⁰ Benjamin afirma em “O narrador”, ao falar a respeito da morte, que seria esta “a sanção de tudo o que o narrador pode contar” (p. 208, 1989)

de cunhagem estruturalista permitiu que pudéssemos falar de forma sistemática das inserções de tais narrativas no seio estrutural da obra e, a partir daí, pudemos discorrer sobre as consequências de tais inserções em seu âmbito funcional.

Podemos perceber, porém, em *Memorial do Convento*, outras passagens de feições aproximadas a essas tratadas neste trabalho, o que atesta, obviamente, que o assunto aqui tratado não foi exaurido, e que tais passagens podem, com suas especificidades, dar azo a outras formas de abordagem e de procedimentos que as dimensões e o recorte dados a essa análise não puderam abarcar.

Ao falar dos homens sentados em volta das luzes das fogueiras, o narrador de *Memorial do Convento* nos diz que “a terra está fazendo concorrência ao céu, onde lá há estrelas”, e que “ aqui estão lumes, porventura ao redor delas, no princípio do tempo, se teriam também sentado os homens que arrastaram as pedras com que se fez a abóbada terrestre”. Não sabemos responder se esses homens ancestrais tinham a barba crescida e os rostos fatigados como esses responsáveis por carregar as pedras em Portugal, como se pergunta o narrador, mas poderíamos dizer, com a certeza de quem sonha, de quem conta, e de quem ouve, que deveriam estar, enquanto o sono não vem, absortos por aquela necessidade inata de compartilhar experiências, de contar histórias.

REFERÊNCIAS

BAL, Mike. *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra, 1990.

BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Editora 34, 2000.

SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*. 18. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

UMA LEITURA DA PEÇA INFANTIL *O COELHO E A ONÇA (HISTÓRIA DOS BICHOS BRASILEIROS)*, DE PLÍNIO MARCOS

A READING OF THE CHILDREN'S PLAY: *O COELHO E A ONÇA (HISTÓRIA DOS BICHOS BRASILEIROS)*, BY PLÍNIO MARCOS

Ana Paula Menoti Dyonisio (UFMS-PG)
apmenoti@hotmail.com

Resumo: Com este trabalho objetiva-se fazer um estudo das relações dialógicas das personagens contidas na peça infantil *O coelho e a onça (história dos bichos brasileiros)*, de 1988, do dramaturgo contemporâneo Plínio Marcos, de modo a estabelecer homologias entre a estrutura artística e a estrutura social das personagens, ressaltando ligações entre os artifícios discursivos e a ideologia subjacente no objeto da análise. A peça, composta de apenas um ato, conta com sete personagens (metaforizados por meio de animais) e relata a história de quando não havia discórdia no planeta Terra e todos os seres eram vegetarianos e, por isso, não precisavam saciar a fome com a morte do outro. Ocorre, todavia, que a Onça resolveu sentir uma nova vontade e, estimulada pelo Gato, começou uma intriga entre seus pares, o que resultou no fim da paz no Universo. Logo, parte-se do pressuposto de que a obra, ainda que direcionada ao público infantil, não tenha perdido o conteúdo crítico e a qualidade artística das obras anteriores de Plínio Marcos, as quais eram destinadas aos adultos, o que denota a manutenção, nessa peça, de seu projeto estético inicial. Lembrando o sentido pejorativo a que muitas vezes o “infantil” adquiriu, principalmente nas manifestações artísticas.

Palavras-chave: Teatro brasileiro contemporâneo; Teatro infantil; Plínio Marcos.

Abstract: This work aims to make a study of the dialogic relations of the characters contained in children's play *O Coelho e a Onça (história dos bichos brasileiros)*, 1988, written by Plinio Marcos, contemporary dramaturge, in order to establish homologies between the artistic and social structure the characters, emphasizing links between the devices and the underlying ideology in the discursive object of analysis. The play, composed of only one act, has seven characters (metaphorized by animals) and tells the story of when there was disagreement on the planet Earth and all creatures were vegetarians and therefore did not need to satisfy hunger death of another. Occurs,

however, decided that the Onça will feel a new and, stimulated by the Gato, began an intrigue among its peers, which resulted in the end of peace in the universe. Soon, it starts from the assumption that the work, although aimed at children, has not lost its critical content and artistic quality of the earlier works of Plínio Marcos, which were aimed at adults, demonstrating the maintenance on that part, its initial design aesthetic. Remembering the pejorative sense that is often the "children" acquired, mainly in the arts.

Key-words: Brazilian contemporary theater; Children's theater; Plínio Marcos.

Introdução

Este ensaio tem como objetivo fazer uma breve análise das personagens da peça infantil de autoria de Plínio Marcos *O Coelho e a Onça (história dos bichos brasileiros)*, de 1988, levando em consideração a importância do estudo de suas falas e ações para a maior compreensão da obra. “De fato, parece que a ficção teatral tem necessidade da personagem na escrita, como uma marca unificadora dos procedimentos de enunciação, como um vetor essencial da ação, como uma encruzilhada do sentido”.(RYNGAERT, 1996, p. 129).

Por meio do estudo das personagens, procurar-se-á encontrar semelhanças nas peças teatrais do dramaturgo, que, embora esta seja infantil, o conteúdo politizado não tenha ficado esquecido, “Plínio optou por escrever sobre temas e personagens que estão à margem da sociedade. Essa opção lhe custou o rótulo de “escritor marginal”. Um rótulo sem dúvida equivocado, uma vez que o coloca à margem por algo que era sobretudo uma atitude estética.”(CONTRERAS; MAIA; PINHEIRO, 2002; p. 30).

Para tal, far-se-á uma rápida retomada biográfica em que se confirmará a importância da dramaturgia de Plínio Marcos para o cenário atual no Brasil, inserindo a peça no contexto de produção de textos dramáticos para crianças na década de 1980.

O Coelho e a Onça (história dos bichos brasileiros), de autoria de Plínio Marcos, escrita no ano de 1988, ainda não foi publicada. O texto foi gentilmente digitado e cedido ao professor Wagner Corsino Enedino¹¹ por Vera Artaxo, segunda esposa de Plínio Marcos.

¹¹ O Dr. Wagner Corsino Enedino é professor no curso de graduação em Letras - CPTL, no Mestrado em Estudos da Linguagem – CCHS e no Mestrado em Letras – CPTL, todos na UFMS.

A peça foi encenada pela primeira e, ao que se tem conhecimento, última vez, no mesmo ano de sua autoria, no Teatro Brasileiro de Comédia, com a direção de Elisabeth Hartman. Sobre a encenação, a crítica destacou que:

(...) Plínio Marcos, aproveitando a história popular, que é curta, acrescentou elementos de ecologia e de crítica à violência entre os seres. Naturalmente, o início que coloca todos animais como vegetarianos, se não tem fundamento na realidade, apresenta uma conotação simbólica, admissível na ficção. (GARCIA, 1988).

O autor: Plínio Marcos

Plínio Marcos¹², nascido na cidade litorânea de Santos, São Paulo, cresceu entre o cais, as prostitutas e os boêmios da cidade, virou artista circense por ter se apaixonado por uma moça do circo, escreveu sua primeira peça: *Barrela*, em 1958, aos 23 anos. Foi descoberto por Patrícia Galvão, a Pagu, para encenar em substituição a uma peça de autoria de Maria Clara Machado, *Puft, o Fantasmilha*, a partir daí, ela foi a incentivadora para que Plínio Marcos pudesse montar sua primeira peça, encenada pela primeira vez em sua cidade natal, em 1959, sendo proibida posteriormente pela censura. Foi para a cidade de São Paulo, onde sua carreira foi marcada pela censura de suas polêmicas peças, em que retratava o submundo, que até então não era encenado nos palcos brasileiros.

Passados mais de dez anos da morte do dramaturgo, ator, palhaço de circo, tarólogo e camelô Plínio Marcos, é inegável a sua contribuição para a cultura nacional, mais especificamente para a dramaturgia brasileira.

Conforme Enedino (2009), Plínio Marcos, desde a década de 1980, já foi estudado por diversos críticos, sendo considerado, ao lado de Nelson Rodrigues, como fundamental à dramaturgia brasileira, como por Décio de Almeida Prado, Anatol Rosenfeld e Sábado Magaldi. Vem sendo objeto de estudo em diversas teses e dissertações nas mais renomadas universidades do Brasil e as peças de sua autoria vêm sendo montadas por grandes companhias, nacionais e internacionais.

¹² As informações sobre Plínio Marcos foram retiradas de seu sítio oficial, www.pliniomarcos.com

O dramaturgo também escreveu peças para crianças, *As aventuras do coelho Gabriel*, de 1965, *O coelho e a Onça*, objeto desse estudo, em 1988, *Assembléia dos ratos*, de 1989, e *Seja você mesmo*, que deixou inacabada.

As peças infantis escritas por Plínio Marcos, mais especificamente *O Coelho e a Onça (a história dos bichos brasileiros)*, apresentam em seu enredo a retomada de histórias da cultura oral, com várias cenas em que o texto são as cantigas, as brincadeiras e os ditos populares.

Numa entrevista em 1978, concedida à Cláudia de Alencar e ao Carlos Eugênio de Marcondes de Moura, Plínio Marcos afirmava a importância da cultura popular

Mas o povo tem a sua cultura. Então tem que estar junto do povo e aprender a cultura dele. Porque só achando que ele tem uma cultura, é que eu vou poder respeitá-lo integralmente e amá-lo, então, integralmente, porque você não ama uma pessoa que você não respeita integralmente. (ALENCAR; MOURA; 1978, p. 09)

Talvez, venha daí a necessidade de escrever obras às crianças, sempre retomando a cultura popular, em que, como será visto mais adiante, não fica perdido o conteúdo crítico em que se acostumou a ver em suas obras destinadas ao público adulto.

O teatro para crianças no Brasil e a obra: *O Coelho e a Onça (a história dos bichos brasileiros)*

Partindo do pressuposto de que praticamente após a década de 1970 é que a produção em maior escala de teatro infantil e juvenil acontece no país, dado que até então, com exceção de Maria Clara Machado, as peças tinham essencialmente o cunho pedagógico e moralizante, Coelho (2006) em seu *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira*, obra em que aborda desde o Brasil colonial autores que escreveram aos públicos infantil e juvenil, fazendo uma breve exploração sobre estes muitos anos de história, coloca as manifestações teatrais como expandida em grande escala após a década de 1970. “A explosão de criatividade que, na década anterior se dá na área da música popular brasileira, em meados dos anos 1970 vai-se dar com a literatura infantil e juvenil (e também com o teatro infantil) cujo valor repercute além-fronteiras.” (COELHO, 2006, p. 52).

Com relação à publicação de textos dramáticos e, mais especificamente, os infantis, Leão (2010) cita a falta de interesse do mercado editorial como um dos maiores problemas

Com relação à publicação de peças, o problema se torna maior. O mercado editorial brasileiro reserva pouco espaço para os autores de dramaturgia para crianças. Na verdade de um modo geral, as editoras não primam por publicar as peças teatrais. Não sabemos ao certo quais os motivos, mas é possível apontar um: a alegação de que o público consumidor é pequeno para que se possa investir em uma área que o mercado considera restritiva. Assim, os textos se perdem nas gavetas. Mesmo os textos levados à cena, em sua maioria, não recebem a chancela do imprima-se. (LEÃO, 2010, p. 86).

Logo, somente após os anos 2000 está havendo uma preocupação mais efetiva em se registrar a história do teatro infantil brasileiro, inclusive com a criação de órgãos responsáveis pelo gerenciamento, organização de festivais, sítios na internet que divulgam produções, estudos e eventos sobre o tema, premiações específicas para as obras e a criação de uma disciplina específica em universidade pública.

Também não ficaram de fora as conquistas já alcançadas: a presença – até então inédita – de uma disciplina específica sobre o teatro infantil dentro de uma universidade pública (UNIRIO), a criação do Centro de Referência do Teatro Infantil (em vias de ser ampliado como Centro de Referência Cultura Infância), a existência nestes últimos sete anos do FIL (Festival Internacional Intercâmbio de Linguagens), a acolhida, pela primeira vez, do Ministério da Cultura (por meio da Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural) à causa da cultura da infância e a nomeação dos 215 pontinhos de cultura. (ACIOLY, 2009, p. 09).

O termo teatro infantil ou teatro para crianças foi discutido por Camarotti (2005), *A linguagem do teatro infantil*, em que o autor define teatro para crianças como aquele destinado para este público específico e teatro infantil o que é feito ou escrito pelos pequenos. Mesmo assim, enxerga este como não sendo um problema crucial, já que a inferioridade que a palavra *infantil* representa socialmente não amenizará nem sanará o problema.¹³

Por outro lado, se levarmos em conta que uma denominação substitutiva como “teatro para crianças”, por exemplo, como querem alguns, possa por si só resolver a questão do tom pejorativo e minimizador que o adjetivo “infantil” infelizmente adquiriu em nossa cultura, estaremos no mínimo ingênuos, pois que o problema que gerou essa pejoração, a raiz desse mal, está na própria visão distorcida que a sociedade em geral e o homem de teatro em particular têm da criança e do que lhe é pertinente. Não cabe ao vocábulo, portanto, a culpa desse erro. (CAMAROTTI, 2005, p. 13-14).

Sobre como deve ser o teatro para as crianças, Camarotti (2005) afirma que deve ser pensado na criança em todos os momentos, principalmente sem esquecer da sua inteligência e criatividade.

O requisito indispensável para que se tenha teatro infantil é colocar a criança como elemento prioritário, respeitando-a em toda a dimensão de sua realidade. Teatro infantil é, pois, aquele em que a criança ou é responsável pela atividade como um todo ou se constitui na fonte principal de sua alimentação, isto é, um teatro no qual é a linguagem da criança o seu ponto de vista que predominam e orientam todos os setores de sua realização.”(CAMAROTTI, 2005, p. 161).

Neste contexto, é escrita a peça infantil *O Coelho e a Onça (a história dos bichos brasileiros)*, por Plínio Marcos, no ano de 1988, para Mendes, 2009, tratava-se de uma

13 - Neste trabalho, o termo a ser usado será teatro infantil, devido a sua maior utilização em trabalhos já desenvolvidos ou em desenvolvimento, tanto pelos órgãos que trabalham na produção artística para as crianças, como para os estudiosos de teatro e de textos dramáticos.

homenagem ao seu neto Guilherme, então com 1 ano de idade. Foi encenada no mesmo ano na Sala de Arte do TBC e valeu a indicação de Melhor Direção - Categoria Teatro Infantil – Prêmio APETESP/88 à atriz Elizabeth Hartman.

A peça de um único ato tem sete personagens: Gato, Onça, Tartaruga, Tatu, Macaco, Cachorro e Coelho. O drama se inicia com várias cantigas de roda e brincadeiras populares, em que todas as personagens se divertem. Os jogos infantis são interrompidos quando o Macaco, que tem na peça o papel de um narrador, começa com um prólogo, explicando como era o tempo em que ninguém matava o outro para comer:

MACACO

[...] Que tempo bom!

A terra, a mãe terra dava tudo pra nós....

Havia muitas e muitas árvores frutíferas

À disposição de todos os bichos.

Ninguém era dono de nada,

Nenhum bicho matava o outro pra comer:

Todos tinham frutas, ervas, legumes...

A gente brincava, brincava... (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 6)

A intriga começa quando a Onça, para de brincar, e sente fome de algo, que não sabe o que é, e acaba sendo estimulada pelo Gato a pensar que a fome poderia ser de carne de bicho

GATO

Onça, algum dia você comeu carne?

ONÇA

Carne?

GATO

Carne.

ONÇA

Carne de quê?

GATO

Carne de bicho.

ONÇA

Carne de gato?

GATO (assustado)

Não, não, não, de gato não...

Gato é uma onça pequena...

Carne de coelho, de cachorro,

De tatu, de tartaruga, de macaco...

ONÇA (com cara de gula)

Nunca comi carne.

GATO

Podia provar.

ONÇA

Taí, podia! Se for bom, passo a comer sempre...

GATO

Eu acho que achei o remédio. (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 14-15)

O Gato chama todas as personagens, explica qual é o mal da onça e cada uma tenta se livrar de virar refeição, até que o Coelho dá uma bela resposta sobre o porquê de não ser comido

COELHO

[...]

Você, seu gato estúpido

E você, onça cretina, acabaram com a paz na terra.

De agora em diante, vai ser sempre assim:

Um querendo comer o outro. Uma loucura!

Mas coelho, onça não come.

Ela é forte, brava, ficou feroz.
Mas continua estúpida e vai morrer estúpida.
Porque os que querem comer os outros,
Os que querem ganhar dos outros,
São estúpidos carnívoros, bebedores de sangue.
Quer comer carne, onça?
Coma o próprio rabo
Se é que você, sua estúpida, vai conseguir pegá-lo.
A mim, coelho esperto, você não pega. (PLÍNIO MARCOS, 1988,
p.17)

A Onça ficou muito brava com o Gato por não ter conseguido comer nenhum animal, resolve então, que o Gato deveria encontrar uma forma dela saciar sua fome, na verdade, seu desejo de carne animal. O Gato, muito esperto, resolve fazer de conta que a Onça está morta e chamar todos os animais para o enterro, onde se dá o quiprocó, com direito a diversas cenas típicas circenses

GATO

Morreu, não está aí morta pra quem quiser ver?
Vá ver de perto, coelho, escute o coração dela:
Vê como não bate mais, não faz barulho. Morreu.
(Coelho ameaça ir, faz visagem;
Outros bichos tentam avisar,
Crianças provavelmente também)

LEBRE (fingindo que vai ver)

Espera ai, gato: a onça já espirrou?

GATO

Ela está mortinha da silva.

COELHO

Não morreu de fome?

GATO

Foi, foi de fome.

COELHO

Então tem que espirrar.
Onça, quando morre de fome,
Espirra três vezes.
Não é assim, tartaruga?

[...]

COELHO

Onça estúpida! Gato idiota!
Quem morre não espirra!
Quer ver como não morreu?
(pega uma vela e queima o rabo da onça;
Onça urra de dor e corre atrás dos bichos;
Todos fogem, rodam pela platéia
Até saírem de cena; só fica o macaco). (MARCOS, 1988, p.25-26)

Ao final, o epílogo fica por conta do Macaco, utilizando-se mais uma vez de ditos e quadrinhas populares

MACACO

E foi por essas e outras que acabou a paz na terra.
Acabou a história, morreu a vitória,
Entrou pela perna do pato, saiu pela perna do pinto,
Acabou o que era doce, quem comeu arregalou-se,
Acabou a história. Quem quiser que conte outra.
(Macaco dá cambalhotas e sai de cena. Luz apaga). (PLÍNIO
MARCOS, 1988, p.27).

As personagens de *O Coelho e a Onça (a história dos bichos brasileiros)*, ação e discurso

Far-se-á algumas considerações com relação às personagens, levantando traços característicos, a quantidade de falas e suas ações, observando sempre que “Definir o que a personagem faz nem sempre é simples, pois também aí é preciso levar em conta idéias feitas, avaliar as relações entre a fala e a ação, as diferenças entre a vontade ou o desejo de ação e o que realmente é efetuado” (RYNGAERT, 1996, p. 137).

Abaixo, segue uma tabela com a contagem das falas de cada personagem

Personagem	Quantidade de falas
Gato	93
Onça	59
Macaco	30
Tartaruga	28
Coelho/Lebre	21
Tatu	19
Cachorro	15
Todos	13

Como já lido, a personagem que apresenta o maior número de falas é o Gato, e é ele quem provoca a confusão e desperta o desejo da Onça em comer carne. Tanto a Onça, como o Coelho, que dão o nome à peça, são manipulados pelas ações do Gato.

O Coelho aparece menos em cena que o Macaco e a Tartaruga, mas tem as falas que definem a história (21 falas), sempre enfático, demonstra inteligência e agilidade nas respostas

COELHO

Morreu? Bem feito!

Quero dizer, escafedeu...

Olha bem, bicharada:

Onça morta não se mexe,

Nem quando leva pontapé. Vejam!

(chuta a onça, vira de costas, onça dá um tapa no coelho mas ele entra pra frente; onça erra o bote) (MARCOS, 1988, p. 26).

Outro ponto a ser investigado são os palavrões, tão comuns nas obras de Plínio Marcos destinadas ao público adulto, inclusive, a linguagem que utiliza em suas peças, é marcante e pode-se identificar facilmente “Para reconhecer um texto de Plínio Marcos não

é necessário ler mais de dois parágrafos. Sua linguagem é tão peculiar quanto seu teatro, e também quanto sua vida”.(CONTRERAS; MAIA; PINHEIRO, 2002; p. 30).

Mas, nesta peça, provavelmente por se tratar de uma obra destinada às crianças, o autor não usa os palavrões, mas xingamentos que, no universo infantil, talvez tenham o mesmo efeito. Na sequência, a tabela com a quantidade de xingamentos emitidos por cada personagem

Personagem Xingamento (repetição)	Coelho	Gato	Tartaruga	Onça	Macaco
Estúpido	7		1	4	2
Cretino	2			4	
Idiota	2	2		4	
Paspalho	1			2	
Imprestável				2	
Molenga				1	
Imbecil				1	
TOTAL (por personagem)	12	2	1	18	2

O Coelho, personagem com as falas decisivas no enredo, só perde no que se refere aos xingamentos, para a Onça.

No início, as falas são coletivas, ora nas brincadeiras ou funcionando como um “coro”, ao final da peça, só há duas falas de *todos*, talvez mostrando um processo de individualização da sociedade, considerando esta uma temática já abordada em outras peças do dramaturgo “A verdade é que as “populações” marginais que Plínio Marcos põe em cena não são personalidades desviantes, mas sim seres que se caracterizam pela falta de integração na sociedade e pelas limitações em seus direitos reais de cidadania.” (ENEDINO, 2009, p. 38).

Num trecho dessa entrevista, Plínio Marcos já coloca a sua grande preocupação social, que tenta transmitir em todas as suas peças:

PM – A minha grande preocupação sempre foi o...o...da solidão do homem na sociedade de consumo. Todas elas quase abordam esse tema, com variações. Dois perdidos, Navalha na carne, Homens de papel, a...a...a competição da sociedade de consumo nos leva a ficar

cada um cada um, né, e isso é o que realmente me angustia um pouco, sabe? (ALENCAR; MOURA, 1978, p. 11).

Partindo deste pressuposto, a peça *O Coelho e a Onça (história dos bichos brasileiros)* seria, talvez, um prólogo a tudo o que o Plínio Marcos escreveu. Ou seja: “o antes”, quando todos participavam da sociedade, ninguém estava à margem, no tempo em que: “MACACO: [...] Ninguém era dono de nada, nenhum bicho matava o outro pra comer” (p. 06).

Em *Quando as Máquinas Param* há esse trecho:

ZÉ: Não ganhar nem pra comer é fogo, Nina. Deixa o sujeito ruim. Ou ele vira um cara de pau, nunca mais nada com nada e vai só no “me dá, me dá”, ou vira lobisomem e come os outros. Te juro por essa luz que me alumia, que estou para embarcar numa dessas. (MARCOS, s.d, p. 54).

No trecho de *Quando as máquinas param*, a personagem Zé pensa “em comer” os outros porque não encontra emprego, está numa situação de miséria, sub-humana, em que as suas necessidade básica de comer, por exemplo, não está sendo suprida. Diferentemente do *Coelho e a Onça*, em que a Onça tem o que comer, mas sente necessidade de algo a mais (é gananciosa) e, para satisfazer sua vontade, que ela mesma afirma não ser fome, precisa “comer os outros”, causando a desarmonia na Terra.

Considerações finais

Pode-se analisar neste ensaio a obra infantil de Plínio Marcos *O Coelho e o Onça (história dos bichos brasileiros)*, em que o dramaturgo desenvolve o enredo com as personagens animais vegetarianos, no mundo onde o que importava era brincar e todos tinham à disposição o que comer e o que beber. Tudo isto, até a Onça sentir falta de algo que não sabe o que é, e, incitada pelo Gato, resolve comer carne.

A trama conta com muito humor e com várias referências ao folclore nacional, com brincadeiras, cantigas, quadrinhas e ditos populares, mostrando, provavelmente, a importância que o ator dava à cultura do povo.

No mais, a peça não perde o conteúdo crítico que as peças de Plínio Marcos escreveu destinada ao público adulto tem, e, inclusive, pode-se considerar a peça *O*

Coelho e Onça, um prólogo a todas as suas obras, pois trata-se do antes, quando ninguém precisava matar o outro e todos eram felizes com o que era proporcionado pela natureza.

Referências

ACIOLY, Karen (org). *I catálogo livre do teatro infantil*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

ALENCAR, Cláudia; MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. Entrevista com Plínio Marcos. *Centro de Documentação e informação sobre arte brasileira contemporânea*. Arquivo Multimeios. São Paulo, 23 fev. 1978.

CAMAROTTI, Marco. *A linguagem no teatro infantil*. 3 ed. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2005.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de literatura infantil e juvenil brasileira*. 5 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.

CONTRERAS, Javier Arancibia; MAIA, Fred; PINHEIRO, Vinícius. *Plínio Marcos: a crônica dos que não têm voz*. São Paulo: Boitempo, 2002.

GARCIA, Clóvis. Plínio Marcos, em boa estréia. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 10 dez.1988. Disponível em: < <http://www.pliniomarcos.com/criticas/onca-clovisgarcia.htm>>. Acesso em: 22 jul. 2010.

ENEDINO, Wagner Corsino. *Entre o limbo e o gueto: literatura e marginalidade em Plínio Marcos*. Campo Grande: UFMS, 2009.

LEÃO, Raimundo Matos de. Teatro para crianças: dramaturgia e encenação. *Repertório: teatro e dança*. Ano 13, n. 14, Salvador: UFBA/ PPGAC, 2010. p. 85-96. Disponível em:

<<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/4671/3489>>. Acesso em: 17 jan. 2011.

MARCOS, Plínio. *O coelho e a onça* (a história dos bichos brasileiros). 1988. (mimeo).

MARCOS, Plínio. *Quando as máquinas param*: peça em um ato, com cinco quadros. São Paulo: Obelisco, [s.d].

MENDES, Oswaldo. *Bendito maldito*: uma biografia de Plínio Marcos. São Paulo: Leya, 2009.

Plínio Marcos. Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com>>. Acesso em: 22/07/2010.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução: Paulo Neves, revisão da tradução: Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

AS CONFIGURAÇÕES DO ESPAÇO EM *GERMINAL*, ROMANCE DE ÉMILE ZOLA

THE SETTINGS OF THE *GERMINAL'S* SPACES, NOVEL BY ÉMILE ZOLA

Ana Paula Menoti Dyonisio(UFMS-PG)

apmenoti@hotmail.com

Luciano de Jesus Gonçalves(UFMS-PG)

lj_goncalves@hotmail.com

Samuel Carlos Melo (UFMS-PG)

Jimbo_scm@hotmail.com

RESUMO: O artigo, partindo de estudos teóricos sobre as configurações do espaço no romance – notadamente, os trabalhos de Antonio Dimas, *Espaço e romance* (1987), e Osman Lins, *Lima Barreto e o espaço romanesco*, (1976) – (a) discute, brevemente, o movimento naturalista, utilizando-se de concepções dicionaristas e teóricas, no intento de estabelecer uma compreensão sobre as bases de tal corrente de pensamento. Em seguida, (b) realiza, ainda de forma introdutória, considerações em torno da biografia do romancista Émile Zola e, mais adiante, (c) apresenta seu romance *Germinal*, considerado uma das expressões máximas da corrente naturalista. Esses passos iniciais configuram-se, neste trabalho, como preparação para outro momento: a análise de tal obra literária, tendo em vista as configurações do espaço utilizadas em sua estruturação. Desse modo, verifica a funcionalidade e os efeitos de sentidos obtidos por este elemento no plano macroestrutural do romance, concluindo que a sua utilização atua na definição das personagens, na demarcação de seus conflitos, e na configuração de um ambiente constituído por diferenças entre classes.

PALAVRAS-CHAVE: Romance; Espaço; Naturalismo.

ABSTRACT: The article, starting from theoretical studies on the space in the novel – notably, *Espaço e romance* (1987), of Antonio Dimas, and *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976), of Osman Lins - (a) discusses, briefly, the movement naturalist and, for this, is using the lexicographical and theoretical conceptions, for to established an understanding on the basis of this thought. Then, (b) it makes even introductory comments from around the biography of the novelist Émile Zola and, further, (c) presents his book,

Germinal, considered one of the maximum expressions of the naturalism. These three steps are used in this work as a preparation for another moment: the analysis of the literary work, in view the kinds how the space settings used in the work structure. This way, checks the functionality and the effects of meaning obtained through this element in the general plan of the novel, concluding that these uses acts in the construction of the characters, in the demarcation of its conflict and constructing a compound environment by differences between classes.

KEYWORDS: Novel; Space; Naturalism.

1. Introdução: a corrente naturalista na literatura

Em *Dicionário de termos literários*, Moisés atribui ao termo naturalismo, o *status* de verbete, dedicando, ao mesmo, pouco mais de uma página e meia para a sua definição. Nesse processo, o autor privilegia, de início, o caráter etimológico da palavra. Assim, “naturalismo” seria composto de natural, – de origem latina, *natura*, que denota o nascimento, a maneira de ser –, mais o sufixo *ismo*, que retoma a ideia de doutrina, tendência, corrente. (MOISÉS, 2004, p. 315).

Destacando a semelhança deste movimento com o Realismo, com o qual, não raramente, é confundido, o autor afirma que a constituição do Naturalismo, como movimento literário, remonta ao final do século XIX. No entanto, alerta que “o vocábulo ‘naturalismo’ e os seus derivados eram bem mais antigos, e vinculam-se à idéia da Natureza como paradigma ou fonte de modelos para a compreensão e interpretação dos problemas relativos ao conhecimento”. (MOISÉS, 2004, p. 315. grifo no original). Moisés aponta, como exemplos dessa corrente, no campo da pintura, Velásquez, Caravaggio e Rafael. Do primeiro artista, destacamos o quadro *As meninas*, a título de exemplificação.

Na literatura, o termo ganha sentido no início do século XIX, com Schiller e Heine, passando a ser difundido a partir de 1850. Mais tarde, “iniciado em 1867, com o prefácio à 2 edição de *Thèrèse Raquin*, de Zola (1840-1902), o Naturalismo prolongou e ao mesmo tempo exagerou o Realismo”. (MOISÉS, 2004, p. 315).

Sobre a linha tênue que divide os dois conceitos, o Naturalismo e o Realismo, o dicionarista esclarece que, com relação a esses movimentos,

ambos se fundamentavam nas mesmas bases científicas e filosóficas, em voga no tempo, mas divergiam no modo como as explorava. Servindo-se delas como pano de fundo, os realistas

contentavam-se em produzir as coisas e os fatos, guiados por uma visão da literatura como mimese. E os naturalistas, levando mais adiante o ideal de fidelidade ao mundo concreto, defendiam a aliança entre ciência e literatura [...]. (MOISÉS, 2004, p. 315).

Tendo em vista tais objetivos, a literatura naturalista começa a ser produzida em meio a um cenário de avanço das ciências, ciências que, por sua vez, encontravam-se muito influenciadas pelo ideal positivista. Como método de trabalho, adota-se o método científico e/ou experimental de Claude Bernard em *Introduction à l'Étude de La Médecine Expérimentale*, de 1865. (MOISÉS, 2004, p. 315).

Neste trecho, Moisés sintetiza o ideal naturalista, quando se pensa na atuação dos escritores, que utilizaram dessa corrente, e no tom que deveria seguir os seus trabalhos com o objeto literário: “Querem para si o estatuto de cientista. E afastando-se dos vestígios de arte romântica que ainda teimavam em permanecer no Realismo, procuram anular a distância entre a realidade e a ficção: adquirindo caráter experimental, o texto literário converte-se num laboratório”. (MOISÉS, 2004, p. 315).

Cabe-nos ressaltar que tal postura encontrou muitos inimigos, até mesmo na França. Otto Maria Carpeaux, em ensaio de apresentação do romance *Germinal*, reproduz a lacônica resposta proferida pelo crítico Anatole France, ao ser questionado se este havia lido o romance de Zola. Segundo Carpeaux, o crítico teria respondido que não conhecia tal obra e que só lia livros escritos em francês. E mais, “um caricaturista fez uma charge de Zola como pintor, pintando um quadro e usando como paleta um penico. Inimigos mais sérios denunciaram o romance como expressão da revolução social”. (CARPEAUX, 2005, p. 247).

Defendendo a ideia que o romancista não foi, propriamente, socialista, Carpeaux alerta que, sobre o mesmo,

pode-se dizer que sonhava com uma utopia da felicidade geral de todos. Sobretudo, ignorava – pelo menos no tempo em que escreveu sua obra-prima – as causas da inquietação social. Denunciava, como origem de todos os males, a hereditariedade das perturbações nervosas, as perversões sexuais e o alcoolismo. Foi isso que o levou a apresentar, em seus romances, verdadeiros monstros de maldade e corrupção moral e física. (CARPEAUX, 2005, p. 247).

O estudioso ressalta, ainda, a necessidade de releitura do ciclo de vinte romances, publicados por Zola, e destaca o caráter genial desse conjunto, sobretudo, o de *Germinal*.

Voltando a Moisés, destacamos a lembrança que este faz ao nome de Taine, o “principal teórico do naturalismo” (MOISÉS, 2004, p. 316).. A lembrança se deve aos comentários que o estudioso está tecendo na definição do ofício e do entendimento que os escritores naturalistas apresentavam. Para o professor, “tais escritores acreditavam na força determinante do trinômio hereditariedade-meio social-momento [...], mas atribuíam à carga genética uma função condicionante mais decisiva do que as outras duas”. (MOISÉS, 2004, p. 315).

As conclusões de Moisés, sobre o verbete “Naturalismo”, apresentam um caráter dicotômico, com relação ao movimento Realista:

Os naturalistas não temiam, enfim, descrever repugnâncias de sanatório, movidos pela certeza do seu papel científico em meio a uma sociedade deliquescente, ao invés dos realistas, que suspendiam sua indagação onde começaria o desvelar de males físicos repelentes. Aqueles propunham a reforma da sociedade especialmente por meio do saneamento genético; estes, pelo emprego de uma terapia ocupacional. Num caso e noutro, transparece um idealismo paradoxal, embora coerente com os fundamentos científicos em voga: a visão utópica de uma sociedade melhor, que repercutirá mais adiante, em meados do século XX, no Neo-Realismo. (MOISÉS, 2004, p. 315).

Fischer, no terceiro capítulo de *A necessidade da arte*, (1987), em que discorre sobre a relação entre a arte e capitalismo, reserva uma discussão sobre algumas correntes do pensamento que vão do romantismo ao realismo socialista. Nesse sentido, contempla em um tópico o Naturalismo.

A primeira afirmação que destacamos do jornalista é a de que ele atribui a Flaubert, e não a Zola, a criação do movimento:

Zola cunhou o termo ‘naturalismo’ com o objetivo de descrever uma forma especial de realismo, distinguindo de toda a espécie de produtos que os loucos bem pensantes de então procuravam impingir como literatura ‘realista’. Contudo, o criador do naturalismo

foi realmente Flaubert, cujo romance *Madame Bovary* abriu caminho para o novo movimento. (FISCHER, 1987, p. 89, grifos no original).

No entanto, o mesmo destaca a participação inicial de Zola em meio à criação do movimento. Na definição do movimento naturalista, o mesmo incorre na posição dicotômica de Moisés, ao fazê-la em paralelo com a definição do Realismo.

Neste trecho, comentando o ideal de imparcialidade nas descrições, pretendido por Flaubert em sua literatura, o estudioso parece traçar os efeitos pretendidos por tal literato, especificamente em *Madame Bovary*: “essa aparente imparcialidade importa num colossal ódio à sociedade burguesa como um todo, englobando esquerda e direita, proprietários e trabalhadores. O resultado foi a completa desilusão com os seres humanos, com a humanidade”. (FISCHER, 1987, p. 90).

Sobre Zola, autor que mais nos interessa, Fischer afirma que o mesmo, também, aderiu à doutrina do “romance científico”. Para, Zola, “o escritor deveria utilizar ‘as descobertas de Claude Bernard e Darwin’, deveria ‘aplicar a doutrina das espécies, a lei da influência determinante do meio, as leis da hereditariedade. (FISCHER, 1987, p. 90. grifos no original).

Sobre o seu empenho político, alerta, ainda Fischer, que

Zola não conhecia Marx e Engels; assim, não compreendia a luta de classes, não enxergava os caminhos do desenvolvimento social; encarava a pessoa humana como um ser passivo, uma criatura animal da hereditariedade e do meio circundante, incapaz de escapar a um destino predeterminado. O homem, para ele, era menos sujeito do que objeto de circunstâncias já existentes. (FISCHER, 1987, p. 90).

É possível extrair das idéias de Fischer o entendimento de que reside, na figura do literato, uma postura dual, porém consciente: “Zola, que revelou com grande cruzeza a miséria social e pôs a nu as próprias entranhas do segundo império, durante muitos anos se recusou a extrair conclusões de ordem política do que observava”. (FISCHER, 1987, p. 90).

Para exemplificar, Fischer recorre às palavras do próprio Zola, quando este afirma que “compete ao legislador intervir: que ele pense no assunto e endireite as coisas. É ocupação que não concerne a mim, absolutamente”. (ZOLA *apud* FISCHER, 1987, p. 91).

Entendendo a posição de Zola, reconhecemos o papel que a obra representa, igualmente, nos planos político, social e histórico. O número de meios de comunicação e entidades sindicais que tomaram de empréstimo o nome de sua obra (*Germinal*), para nomeá-los, pode ser um exemplo disso¹⁴. Apontamos, nesse sentido, a utilização da obra como transcendente do plano literário, e isso, o escritor não conseguiu controlar. Sobre a relação política de Zola, Fischer explica que a mesma pode ser identificada, claramente, depois do caso Dreyfus e sua atuação no *J'Accuse*, antecipando uma doutrina básica do realismo socialista.

2. Biografia de Émile Zola

Émile Zola, filho do engenheiro François Zola e de Émile Aubert, nasceu e morreu em Paris (1840 – 1902). Segundo Carpeaux, seu pai era de nacionalidade italiana e o próprio Zola “só adquiriu a nacionalidade francesa quando já adolescente” (CARPEAUX, 2005, p. 240).

Cresceu em Aix-em-Provence, onde estudou até os dezoito anos, quando retorna à capital. Aos sete anos de idade, perde o pai, o que desencadeia momentos de grande miséria, chegando ao ápice em 1858. Constrói carreira no jornalismo escrevendo para colunas dos jornais *Cartier de Villemessant's* e *Controversial*, em que se engajou em críticas ao reinado de Napoleão III e à Igreja.

Em 29 de setembro de 1902, devido à inalação de substâncias tóxicas oriundas de uma lareira com defeito, Émile Zola morre em sua casa na capital francesa. Devido às circunstâncias misteriosas de sua morte, a hipótese de assassinato não foi descartada.

3. Resumo da obra

Sobre o título *Germinal*, Carpeaux afirma que

Zola quis ressaltar as esperanças para o futuro. Pensou, primeiro, em *Moisson rouge (Colheita vermelha)*, mas rejeitou esse título por parecer exageradamente socialista. Depois: *L'Orange qui monte (A tempestade que se aproxima)*. Depois: *Le Sang qui germe (O sangue que germina)*, e essa tentativa deu, enfim, o título: nome do mês de março no calendário da Revolução Francesa, do em que as sementes se desenvolvem embaixo da terra, para germinar e dar,

¹⁴ A esse respeito, cf. PONCIONI, 1999, p. 51.

um dia, a colheita: *Germinal*. (CARPEAUX, 2005, p. 245. grifos no original).

O romance, com narrador heterodiegético, é dividido em sete partes, as quais faremos um breve resumo na sequência. Na primeira, tem-se a chegada de Estevão a Montsou, com a sua contratação para o trabalho na mina de carvão. Na segunda, a residência dos Gregórie é retratada em paralelo com a de Maheu, operário. A terceira é marcada pela constatação das correspondências de Estevão com um integrante da Internacional Comunista, suscitando, no primeiro, os ideais de mudança social e influenciando a indignação dos mineiros sobre as más condições salariais, de segurança e de trabalho. Na quarta parte, estoura a greve dos operários e, concomitantemente, é narrado o jantar na casa dos Hennebeau. Na parte seguinte, o passeio das senhoras e a manifestação dos operários nas minas. Na sexta, a volta ao trabalho na Voreux e o desabamento da mesma. Por fim, a devastação após os meses de greve e o desabamento da mina, mas, ainda, com a esperança de um futuro germinar.

A diegese se passa no século XIX quando Estevão chega a Montsou, pequena cidade ao norte da França, a procura de emprego. Por intermédio de Maheu, mineiro, o jovem começa a trabalhar na mina de carvão Voreux, local em que toda a trama circula.

A vida de miséria, trabalho duro e sofrimento diário é retratada por Zola numa descrição mínima do espaço, dos hábitos sexuais e da alimentação (ou da falta de) dos homens, mulheres e crianças que habitam o cortiço dos Duzentos-e-Quarenta.

Estevão, bom operário, mantém correspondências com Pluchart, integrante da Internacional Comunista, que começa a incitá-lo nos ideais de igualdade social e da ditadura do proletariado, já difundidos por quase todo o continente europeu. A partir de então, um sentimento de revolta começa a nascer na mente dos mineiros e que iniciam uma greve geral, neutralizada após alguns meses. Contudo, a semente da mudança foi plantada para que um dia, enfim, germine.

4. Parêntese teórico: Os dicionários

Antes de partimos para a análise do romance *Germinal*, um parêntese teórico se faz necessário a fim de definirmos, desde já, as teorias que embasam a mesma. Para isto, iniciamos esse momento com os trechos dos dicionários *Dicionário de teoria da narrativa* e *Dicionário de Termos Literários* tendo em vista o que essas obras nos reservam de discussões sobre as noções de espaço na narrativa. Em seguida, realiza-se a síntese da obra *Espaço e romance*, destacando o seu caráter compilador dos estudos do

espaço na teoria literária e, por fim, realiza-se uma síntese analítica do trabalho de Lins a esse respeito.

Em o *Dicionário de teoria da narrativa*, o elemento espacial é “entendido como domínio específico da história, [...] integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação e à movimentação das personagens. (REIS; LOPES, 1989, p. 204). No *Dicionário de Termos Literários*, por sua vez, não há a ocorrência dos termos “ambiente”, “cenário”, ou “espaço”. Encontra-se, nesta obra, o vocábulo “cena” na acepção utilizada como jargão teatral: “Lat. *scena*, cena, arte dramática, do Gr. *skênê*, tenda, depois edifício, no teatro grego, situado ao fundo do palco, onde ficavam os atores”. (MOISÉS, 2004, p. 72).

4.1. Espaço e romance

Espaço e Romance é dividido em cinco capítulos denominados: “Quem é quem no pedaço”, “Rumo aos conceitos”, “Sejamos docemente teóricos”, “Um jantar na pensão” e “Uma viagem no sertão”. Neste texto de Antonio Dimas, não há uma sistematização do espaço, sua relevância do está em que estabelece a situação dos estudos sobre o espaço, expondo a escassez de trabalhos que discutam, cuidadosamente, as questões sobre esse elemento da narrativa.

No primeiro capítulo, o autor relata a pouca atenção dada ao espaço em relação aos outros aspectos do romance, expondo, primeiramente, alguns estudos que efetuaram uma observação *ilustrativa* do espaço para, posteriormente, relatar outros que conseguiram se aproximar de uma visão *analítico-interpretativa*. No grupo de visão *ilustrativa* encontram-se os trabalhos de Campos Matos (fotografa as paisagens nas novelas de Eça de Queirós), André Ferré (estudo sobre a exatidão espacial ou geográfica de Proust) e Miécio Táci (reconstrução paisagística do Rio de Janeiro nas obras de Machado de Assis), ambos os estudos de cunho fotográfico e geográfico. Chegando ao grupo de visão *analítico-interpretativa*, primeiramente, relata o estudo de Kranowski (estudo do papel da cidade na obra de Zola) que, segundo Dimas, por sua timidez e seu tom genérico, foi uma pretensão sem fôlego. Em seguida, relata o estudo de Antonio Candido sobre *L'assomoir* (1877), em que observa os espaços no intuito de extrair significações relevantes para a compreensão da obra, tratando-se, segundo Dimas, de um “exemplo convincente”. Por fim, o capítulo se encerra com o questionamento do porquê dessa timidez em relação ao estudo do espaço, apesar da forte tendência *ecológica* do romance nacional.

No segundo capítulo, o autor discorre sobre a contribuição de Osman Lins em *Lima Barreto e o espaço romanesco* que, ao analisar a obra de Lima Barreto, acaba por oferecer uma tipologia do espaço. Antonio Dimas destaca duas passagens desse estudo: a distinção entre *espaço* e *ambientação* e a sistematização de três tipos de ambientação (a *franca*, a *reflexa* e a *dissimulada*). Tomando esses conceitos, o autor parte para uma breve exemplificação, aplicando-os em passagens de *As imaginações pecaminosas* (1982) de Autran Dourado, *A crônica da casa assassina* (1959) de Lúcio Cardoso e *Grande sertão: veredas* (1956) de Guimarães Rosa.

No terceiro capítulo, Antonio Dimas parte para uma observação levemente teórica, no intuito de levar a uma compreensão de quais elementos decorativos são úteis, ou seja, de relevância simbólica para o texto narrativo. Inicialmente, Dimas expõe conceitos de Tomachévski sobre motivos *livres* (caracterizam verticalmente uma ação, as personagens e um ambiente) e *associados* (causa e efeito), relacionados, respectivamente, à noção de *trama* (como se conta) e *fábula* (o que se conta), exemplificando-os pela cicatriz de Isaura no romance de Bernardo Guimarães. Segundo Dimas, Tomachévski ainda classifica esses motivos, conforme sua funcionalidade, em *composicional* (utilidade é revelada), *caracterizadora* (estados das coisas) e *falsa* (rompe com as expectativas pelos motivos canonizados). Em seguida, dissertando sobre questões acerca da descrição (Romantismo e Realismo), o autor expõe as considerações de Luckács, em que o teórico adverte sobre o perigo da gratuidade da descrição que, segundo ele, só tem valor se entendidas no contexto do texto (superando a causalidade, tornando-se necessária). Após isso, Dimas destaca a importante contribuição das obras de Gaston Bachelard. Nestas obras, segundo ele, o espaço é discutido ao nível filosófico e psicanalítico por meio dos quatro elementos fundamentais (Terra, o Ar, a Água e o Fogo), destacando-se a *Poética do Espaço* (1957). Nesta obra, afirma Antonio Dimas, Bachelard realiza uma espécie de *topoanálise*, uma investigação dialética do espaço íntimo, observando as camadas da alma humana por meio da metáfora da “casa antiga” (porão, gavetas e etc.).

Por fim, no quarto e quinto capítulos, respectivamente, Antonio Dimas demonstra em passagens do romance *Casa da pensão* de Aluizio Azevedo e da novela “Viagem aos seios de Duília”, de Aníbal Machado, peculiaridades do espaço. No primeiro, Dimas destaca como os elementos do espaço expõem a degradação familiar. Já no segundo, observa como o espaço encobre o elemento em questão na história: o Tempo.

4.2. Osman Lins e sua análise do espaço romanesco na obra de Lima Barreto

Nos tópicos seguintes, estabelecemos a apresentação das principais idéias desenvolvidas por Osman Lins, em sua obra *Lima Barreto e o espaço romanesco*, fruto de sua tese de doutoramento. Para a nossa realização, da obra dividida em sete capítulos, utilizamos o quarto, quinto e sexto, cuja síntese efetuamos a seguir.

4.2.1. Conceito e possibilidades do espaço

Osman Lins entende que espaço, tempo e todos os elementos que compõem a narrativa formam um objeto compacto, indissociável e que, como fios que se enlaçam, refletem-se uns nos outros. No entanto, para ele, é possível isolar artificialmente um desses elementos (no caso, o espaço) objetivando sua análise, mas sempre o projetando sobre os outros.

No seu entendimento, o limite entre o personagem e o espaço é vacilante: elementos que caracterizam a personagem, ao deixarem a sua posse, podem passar a fazer parte do espaço. Ex: casaco e chapéu surrado da personagem, quando postos no cabide, tornam-se membros do espaço.

Em seguida, estendendo essa conceituação, destaca-se que é possível encontrar três possibilidades para o espaço: (a) o ser humano como função espacial: reificação, esvaziamento da personagem, tornando-a parte do espaço; (b) o espaço personificado: humanização de seres inanimados que, porém, não os tira da condição de espaço; e, (c) o espaço social: elementos presentes no espaço que podem conotar situação social e econômica.

As conclusões parciais, sobre a teorização sobre o espaço, retiramos das palavras do próprio autor:

o espaço no romance, tem sido – ou assim pode entender-se - tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero. (LINS, 1976, p. 72).

4.2.2. Espaço romanesco e ambientação

Surge dessas discussões a noção de atmosfera que, apesar de, frequentemente, ligada ao espaço, não decorre necessariamente dele. Por isso, então, o autor realiza uma diferenciação, de espaço e ambientação. O primeiro está relacionado com o local em que

se passa a narrativa e a segunda à forma como o autor escolhe para caracterizar o espaço e introduzir as personagens na história.

A partir desse momento, Lins irá realizar uma definição de categorização desse segundo elemento. “Por *ambientação*, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado *ambiente*.” (LINS, 1976, p. 77, grifos no original).

Entre as formas de ambientação, o autor define a ambientação franca, a reflexa e a dissimulada (oblíqua). Na ambientação franca ocorre a introdução do narrador – “Tem-se aí um tipo de ambientação que denominaremos *franca* e que se distingue pela introdução pura e simples do narrador.” (LINS, 1976, p.79, grifos no original) – ; na ambientação reflexa há uma caracterização feita pelo narrador a partir da percepção da personagem – “A ambientação reflexa é característica das narrativas na terceira pessoa, atendendo em parte à exigência, proclamada pelo estudioso de Zola, de manter em foco a personagem, evitando uma temática vazia” (LINS, 1976, p. 82) –; na ambientação dissimulada (oblíqua), a personagem é ativa na caracterização, podendo, inclusive, acontecer por meio dos discursos diretos, indiretos e indiretos livres – “A ambientação dissimulada exige a personagem ativa: o que a identifica é um enlace entre o espaço e a ação.” (LINS, 1976, p. 83).

4.2.3. Espaço romanesco e suas funções

Neste tópico, destacamos a definição e importância de uma Macro-estrutura, realizadas por Lins, no estudo do espaço no romance. Para o autor, a narrativa consiste num “sistema altamente complexo de unidades que refletem entre si e repercutem umas sobre as outras. [...] Uma determinada obra enreda-se, não raro, nas demais obras do mesmo escritor”. (LINS, 1976, p. 95) Exemplo *Moby Dick*, *Vidas Secas* no panorama da produção de seus autores, respectivamente, Herman Melville e Graciliano Ramos.

Para defender essa noção, o autor recorre a Allain Robbe-Grillet, em seu entendimento de que “as obras novas não tem razão de ser senão quando trazem ao mundo, por sua vez, novas significações, ainda desconhecidas dos próprios autores, significações que só existirão mais tarde, graças a essas obras”. (ROBBE-GRILLET *apud* LINS, 1976, p. 96).

Para, Lins, o estudo literário alcança apenas a superfície da obra. Desse modo, sobre as funções do espaço: “Eis por que, quando, tratando do espaço e da ambientação, falamos de funções, insistimos em que não se creia, ante uma função clara, haver

desvendado totalmente a razão de ser de um determinado cenário e dos recursos mediante os quais ele se ergue do texto”. (LINS, 1976, p. 97).

Seguindo, o estudioso irá recorrer a três posições teóricas para continuar estabelecendo as bases sobre a sua noção sobre as funções do espaço: (a) a ideia desenvolvida por Philippe Hamon, em estudo sobre Émile Zola, de que o cenário confirma, precisa ou revela a personagem; (b) o pensamento de Jean Pierre Richard, sobre objetos em Balzac: “o objeto, mais freqüentemente, tem aqui valor de índice psicológico ou social” (RICHARD *apud* LINS, 1976, p. 97); (c) o entendimento de Michel Butor sobre a utilização dos moveis em narrativas: “tais objetos são bem mais ligados a nossa existência do que comumente o admitimos [ou seja, por definição, teríamos a assertiva de que] descrever móveis, objetos é um modo de descrever personagens, indispensável”. (BUTOR *apud* LINS, 1976, p. 97).

Tais estudiosos são utilizados, por Lins, para indicar, com relação ao espaço, a função que este exerce no processo de informação sobre o modo de ser das personagens. O espaço destacado, aqui, é o doméstico. Exemplos citados: a casa de Maria ou o quarto de Ricardo Coração dos outros, personagens de *Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto.

Até este ponto, estamos no âmbito do espaço caracterizador: este, geralmente, restrito, reflete na escolha dos objetos e no modo de ser das personagens. Quando delinea uma personagem, o espaço revela-se, em geral, pouco útil para envolver a ação, a casa do Major Quaresma seria um exemplo desse elemento espacial.

A projeção da personagem sobre o ambiente nem sempre se manifesta concretamente. Pode ocorrer de maneira subjetiva: mediante processo de amortecimento (a) ou de exaltação dos sentidos (b). O espaço reflete, assim, um estado de espírito mais ou menos passageiro das personagens.

Mais adiante, o estudioso esclarece, também, o espaço que influencia a personagem. Aqui, a função caracterizadora é quase sempre limitada e a influência se restringe, às vezes, ao psicológico.

Lins estabelece, nesse sentido uma (quase) máxima: geralmente, a personagem tende a transformar em atos a pressão que o espaço exerce sobre ela. Para tanto, realiza duas distinções: (a) o espaço *propicia* a ação: aqui, a personagem, não empenhada em conduzir a própria vida, vê-se à mercê de fatores que lhes são estranhos. Exemplo: as personagens do conto “Missa do Galo”, de Machado de Assis. Este tipo relaciona-se com o imprevisto ou com a surpresa; (b) o espaço *provoca* a ação: liga-se quase sempre ao

adiantamento: algo já esperado adensa-se na narrativa, à espera que certos fatores, dentre os quais o cenário, torne afinal possível o que se anuncia.

Lins, antes de concluir, conscientemente, realiza um adendo sobre a função do espaço, pois, além de influenciar e ou caracterizar a personagem, esta se destina, muitas vezes, exclusivamente a situar a tal personagem. E mais, o estudioso acrescenta outra possibilidade: Muitas cenas romanescas colidem com o espaço, visando um efeito de contraste, ligado, geralmente, a ideia de Natureza indiferente. Em um aspecto, porém, o mesmo é irreduzível: a funcionalidade do espaço, se bem possa ser entrevista no plano da micro-estrutura, só em face da estrutura global será aferida com precisão. Macro-estrutura.

5. O espaço em *Germinal*

Em *Germinal*, tem-se um espaço predominantemente social, em que as personagens são caracterizadas por meio de processos de ambientação efetuados pelo narrador. Partindo da descrição das condições dos ambientes em que as personagens habitam, seja a mina, o cortiço dos trabalhadores ou as mansões dos burgueses, estabelece-se uma tensão entre a miséria e o luxo, evidenciando as diferenças na concepção de vida dos trabalhadores em relação aos burgueses, marcada pela necessidade de subsistência. De acordo com Ponciani,

o início da obra apresenta simultaneamente ao leitor o herói do romance e o espaço onde transcorrerá a ação. Na primeira parte do romance, Zola introduz o leitor no universo das minas de carvão. A impressão dominante é a de uma paisagem quase totalmente plana, monótona, vasta, rasgada por longas estradas sempre retas. Espremida no meio dessa paisagem encontram-se as instalações para a exploração das minas. (PONCIANI, 1999, p. 76).

Assim, propõe-se, agora, partindo dos conceitos de Osman Lins (1976), uma exemplificação dessas ambientações para, por fim, chegar à discussão dos possíveis efeitos de sentido.

Sobre a ambientação franca (descrição do espaço realizada pelo narrador), temos o seguinte trecho: “Na planície lisa, numa noite sombria, sob um céu sem estrelas, um homem caminhava, sozinho, pela estrada que vai Marchiennes a Montsou, dez

quilômetros retos de calçamento cortando os campos de beterrabas”. (ZOLA, 1996, p.13)¹⁵.

Acima, a chegada de Estevão a Montsou, no exemplo abaixo, a descrição do cortiço:

No meio dos campos de trigo e de beterraba, a aldeia do Duzentos-e-Quarenta dormia, debaixo da noite negra. Distinguiam-se indecisamente os quatro imensos corpos de casas pegadas umas às outras, corpos de caserna ou de hospital, geométricos, paralelos, dividido pelas três largas avenidas, que eram separadas em jardins iguais. E no planalto deserto ouvia-se apenas ulunar das ventanias em meio aos tapumes arrancados. (p. 22).

Sobre o final do trecho acima, retomamos Poncioni quando a estudiosa destaca a utilização das condições climáticas como importante elemento na construção do espaço em *Germinal*. “O vento é o elemento principal de um meio hostil. E Ettiene Lantier aparece como vítima de sofrimentos físicos provocados pelo frio”. (PONCIONI, 1999, p. 78). Nota-se que a autora utiliza o antropônimo (nome próprio) da personagem não traduzido, como encontra-se em outras traduções do romance.

A seguir, a Vorex e seus arredores:

Colheita de uma floresta ceifada. Para a direita, o aterro impedia a vista, colossal como uma barricada de gigantes, já coberto de erva na sua parte antiga, consumido na outra extremidade por um fogo interior que ardia há um ano com grande fumaceira, deixando a superfície no meio do pardo deslavado dos chitos e dos grés, extensos rastilhos de ferrugem que semelhavam a sangue. Depois, desenrolavam-se os campos, campos sem-fim de trigos e de beterrabas, escalvados naquela época do ano, pântanos de vegetações duras, entrecortados de raros salgueiros raquíticos, separado por filas magras de choupos. A todo fundo, pequenas manchas brancas indicavam aldeias, Marchiennes ao norte, e Montsou ao sul, enquanto a mata de Vandamer, ao nascente, limitava o horizonte com a ilha Violácer das suas árvores sem folhas.

¹⁵ A partir desse ponto, as referências dispostas, apenas com o número da página se referem ao romance *Germinal*.

E sob um céu lívido, a luz rasteira daquela tarde de inverno, parecia que todo escuro da Voreux, toda poeira volante da hulha tinha pousado sobre a planície, empoando as árvores, os caminhos e a terra. (p. 70).

A esse respeito, Ponciani alerta para a não ocorrência da utilização de uma vegetação relacionada a nomes de árvores e ou de flores, na construção do espaço natural do romance. O que se obtém, dessa não utilização, é a construção da ideia de que, na época retratada pelo romance, “a exploração mineira era uma atividade muito destrutiva do meio ambiente. Assim, a paisagem do romance fica caracterizada pela ausência de plantas que não sejam os legumes das hortas ou as plantações de beterrabas para o fabrico de açúcar [...]”. (PONCIANI, p. 199, p. 80).

Por fim, a cena do desabamento da mina de carvão: “Em menos de dez minutos o telhado de ardósia do campanário desabou, a sala de recepção e a casa de máquinas racharam, abriram uma brecha profunda. Logo em seguida, os ruídos calaram-se, o desmoronamento parou, fez-se um grande silêncio, uma grande imobilidade”. (p. 405)

Como ambientação reflexa, Lins definiu a “[...] característica das narrativas na terceira pessoa, atendendo em parte à exigência, proclamada pelo estudioso de Zola, de manter em foco a personagem, evitando uma temática vazia”. (LINS, 1976, p. 82). No trecho a seguir, o narrador deixa a impressão da personagem Estevão transparecer na descrição espacial:

À sua frente, abria-se um atalho. Meteu-se por ele. E tudo desapareceu. À sua direita havia uma cerca de grossas tábuas, que protegia da linha férrea enquanto, à esquerda, se elevava um talude de erva, encimado de telhados confusos, que proporcionavam a visão de um povoado de tetos baixos e irregulares. (p. 14).

De acordo com Lins (1976), a ambientação reflexa pode acontecer tanto na voz do narrador, quanto na dos personagens durante os discursos direto, indireto e indireto livre. Em seguida, como mais um exemplo desse tipo de ambientação, a fala de Maheu a Estevão quando o último chegou à mina: “- Vê? Por cima do elevador há um pára-quedas, uns grampos de ferro que se espetam na guias quando isto quebra. Nem sempre dá resultado... O poço é dividido em três repartições fechadas por pranchas de alto a baixo; no meio, o elevador, à esquerda, as escadas...”. (p 37).

No último exemplo, Estevão tem a sua impressão sobre a mina através da voz do narrador:

Erguendo cabeça, viu-se defronte da Voreux. A sombria massa dos edifícios misturava-se com as crescentes. Ao meio, o terreiro, o deserto, obstruído de grandes sombras imóveis, parecia um recanto de fortaleza arruinada. Assim que a máquina de extração parava, era a alma das paredes que fugia. Aquela hora noturna, coisa nem uma vivia, nem um lampião, nem uma voz: e o próprio fôlego da bomba era apenas um distante ralo, vindo não se sabia de onde, naquele aniquilamento da vala em peso. (p 208).

O romance de Zola mantém em, praticamente, toda a sua narrativa a ordem e a minúcia na descrição dos espaços, sem recorrer aos recursos do monólogo interior e ao fluxo da consciência no processo de ambientação realizado pelo narrador. Por este fato, vale ressaltar que não há, na obra, a ambientação dissimulada (ou oblíqua) que, para Lins, é utilizada quando “a personagem é ativa na caracterização, podendo, inclusive, acontecer por meio dos discursos diretos, indiretos e indiretos livres. A ambientação dissimulada exige a personagem ativa: o que a identifica é um enlace entre o espaço e a ação”. (LINS, 1976, p. 83).

No próximo trecho, a residência do Sr. Hennebeau, em que a alimentação, o aquecimento e o conforto fazem parte da ambientação:

Riram-se da sua violência e esqueceram enfim a greve, ao mesmo tempo que a sobremesa aparecia. Foi cumulada de elogios a marmelada de maçãs. Agora, as senhoras falavam, discutiam uma receita, a respeito do ananás, que foi declarado, igualmente, delicioso. O queijo, a fruta, uvas e pêras acabaram aquele saboroso almoço. (p. 191).

Mais um exemplo do aquecimento, na verdade, na falta do mesmo no cortiço dos Duzentos-e-Quarenta:

Havia dois dias que a neve caía, mas naquela manhã, parara; um frio de morte gelava a imensa mortalha; e aquele país negro, com as

suas estradas escuras, com as paredes e as suas árvores empoeiradas da poeira da hulha, estava todo branquinho, de alvura única até o infinito. Sob a neve, a aldeia do Duzentos-e-Quarenta jazia, como que perdia. Nenhum fio de fumaça saía dos telhados. As casas sem fogo, tão frias como as pedras do caminho, não derretiam a grossa camada das telhas. (p. 331).

5.1. A Personagem vira espaço e o espaço vira a personagem

De acordo com Lins,

[...] o espaço no romance, tem sido – ou assim pode entender-se - tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero” (LINS, 1976, p. 72).

Em *Germinal*, Zola utiliza-se, também, desse processo, descrevendo as personagens em estados em que sua individualidade é reduzida. Ou seja, tais personagens passam a ser identificadas como coisas ou animais. Vejam-se alguns exemplos:

E todas aquelas moças, moídas de trabalho, ainda tão tolas que se punham à noite a fazer filho, carne para o trabalho e para o sofrimento. Era a miséria sem fim, se elas não paravam com aquela fabricação. Na verdade, não deveriam por antes uma rolha na barriga como aproximação da desgraça? (p. 118).

Observe-se, neste trecho a cima, que as moças descritas pelo narrador têm, como na afirmação de Lins, sua individualidade levada a zero. Isso fica evidente, principalmente, na utilização da palavra “fabricação” como referência a engravidar, além da sugestão do narrador para que elas utilizem uma “rolha” para evitar a “desgraça”.

A esse respeito, Poncioni alerta, ainda, para a utilização do artigo definido antes dos nomes próprios femininos, que denominam as mulheres, revelando aspectos de diferenças de gênero: “Em francês, a utilização do artigo diante dos nomes das mulheres

confere a eles uma conotação vulgar. Em *Germinal*, a utilização do artigo diante do nome das mulheres, que não tem prenome, é o sinal de seu lugar subalterno naquela sociedade”. (PONCIONI, 1999, p. 72).

Nos próximos exemplos, as pessoas presentes na reunião na mata são descritas de forma reificada, chegando a serem comparadas à própria natureza, em que o ruído das pessoas é descrito como similar a uma ventania:

Cerca de três mil carvoeiros estavam no lugar; uma turba agitada, homens, mulheres e crianças, enchendo, pouco a pouco, a clareira, transbordando ao longo, sob o arvoredos; e chegando continuamente retardatários – a onda de cabeças mergulhadas em sombra – espalhava-se até as moitas vizinhas, saía dali um ú ú, tal como uma ventania, naquela mata imóvel e gelada. (p. 247).

Aqui, há o mesmo processo de coisificação, em que cabeças e olhos confundem-se com moitas e troncos:

Reboou até os seus ouvidos uma exclamação, lá desde os confins da mata. A lua, agora, embranquecia toda a floresta, recortava em arestas vivas o prenhamar das cabeças, até os longes confusos das moitas, por entre os grandes troncos pardacentos. E havia, sobre o ar glacial, o mar de fisionomia, olhos luzidios, bocas abertas, o cio de um povo inteiro, homens, e mulheres, crianças esfaimadas e soltas ao saque justo dos antigos bens, de que se esbulhavam. (p. 251).

Osman Lins, ainda, afirma que o processo também pode ser inverso, ou seja, o espaço ser dotado de individualidade. Segundo ele, mesmo sendo personificado, o espaço não deixa de ser espaço. Em *Germinal*, esse processo é utilizado, principalmente, na descrição da Voreux, com o intuito de demonstrar o sofrimento e os danos causados pelas condições de trabalho aos mineiros.

O Voreux, por vezes, descrito como uma espécie de animal, ou monstro:

Esta mina, apertada no fundo de um buraco, com suas construções de tijolo atarracadas, de onde sobressaía uma chaminé que mais

parecia um chifre ameaçador, dava-lhe a impressão de um animal voraz e feroz, agachado à espreita para devorar o mundo. [...] Encontrava explicação até para o escapamento da bomba, essa respiração grossa e ampla, resfolegando sem descanso, e que era como a respiração obstruída do monstro. (p. 15-16).

Esse monstro tem sua alimentação baseada na carne dos trabalhadores: “E a Voreux, do fundo do seu buraco, com sua postura de bicho maligno parecendo cada vez mais retraído, respirava agora mais grossa e amplamente, como que sofrendo com sua dolorosa digestão de carne humana”. (p.33).

Neste outro trecho, tal relação é, novamente, estabelecida: “O poço devorador tinha engolido sua ração diária de homens, cerca de setecentos operários que trabalhavam neste horário no formigueiro gigante, furando a terra em todos os sentidos, esburacando-a como a uma madeira velha atingida pelo caruncho”. (p.66).

Em uma das descrições da mina como um animal, o narrador observa até a sua respiração: “O que continuava, sem descanso, era o escapamento da bomba, respirando com o mesmo fôlego grosso e amplo, a respiração de um monstro, cujo bafo cinzento ele via agora, e que nada podia faltar”. (p. 111).

O ponto alto desse processo é a narração da *morte* do monstro Voreux, após a sabotagem:

E viu-se então uma coisa espantosa: a máquina, deslocada do seu pedestal, com os membros esquatejados, lutar contra a morte: caminhou, estendeu sua biela, seu joelho de gigante, como para se levantar, mas expirou, esmagada, sorvida. [...] Era o fim, a besta má, acocorada no seu buraco, farta de carne humana, já não mais expelia seu hálito forte e extenso. A Voreux, inteira, acabava de desaparecer no abismo. (p. 407).

5.2. Efeitos do espaço

As descrições espaciais, em toda a sua minúcia e ordem no romance *Germinal*, chegando a parecer um roteiro de filme, provocam diversos efeitos sobre as personagens. Dessa forma, estabelecemos algumas considerações sobre alguns efeitos decorrente da relação entre espaço e personagens.

Diferentemente do espaço, na obra em discussão, as personagens são pouco descritas ou definidas, e, quando o são, os tópicos abordados são as características físicas, os hábitos alimentares e sexuais, tanto dos moradores do cortiço dos Duzentos-e-Quarenta, quanto dos administradores da mina. Nos trechos a seguir, se tentará exemplificar essa afirmação:

Era a história comum das promiscuidades do cortiço, rapazes e moças apodrecendo a monte, sobre o tetozinho baixo e ladeiro do curral, ao cair da noite. Todas as gradadoras faziam ali o seu primeiro filho, quando senão davam ao trabalho de o ir fazer na Réquillart, ou nos trigais. Isso não queria dizer nada, casavam-se logo depois; e só as mães se zangavam, quando os filhos principiavam cedo, porque um rapaz casado já não rendia nada à família. (p. 96).

Na casa do Sr. Hennebeau, uma das aventuras extraconjugais da esposa é assim narrada:

A senhora Hennebeau tomara logo o papel de boa tia, tratando o sobrinho por tu, velando pelo seu bem-estar. [...] Naturalmente, uma noite, ele achou-se nos braços dela; e ela pareceu render-se por bondade, dizendo-lhe sempre que já não tinha sensação, e que apenas queria ser sua amiga. [...] as suas relações continuavam, um brinquedo de recreação, em que ela punha as suas derradeiras ternuras de mulher ociosa e acabada. (p. 183).

Sobre a alimentação, seguem as cenas em que se percebe, por um lado, a fatura da residência dos Grégoire e, por outro, a miséria em seus armários da casa de um dos operários:

- Melânia – disse ela à cozinheira –, podia fazer hoje o bolo já que está pronta a massa. A menina não se levanta senão lá para daqui meia hora, e teria bolo para comer com o chocolate...Hein! Seria uma surpresa! [...] Mas daquela vez é que o armário estava despejado e bem despejado; nada, nem um côdea nem um

bocadinho de qualquer coisa, nem um osso para roer? – O que seria deles, se Maigrat teimasse em não fiar, e se os burgueses da Piolaine não lhe dessem cinco francos? (p. 73-84).

As necessidades sexuais e alimentares são expostas por Karl Marx (1993) como as necessidades, essencialmente, animais,

chega-se à conclusão de que o homem (o trabalhador) só se sente livremente activo nas suas funções animais – comer, beber e procriar, quando muito, na habitação, no adorno, etc. – enquanto nas funções humanas se vê reduzido a animal. O elemento animal torna-se humano e o humano animal. Comer, beber e procriar, etc, são também certamente genuínas funções humanas. Mas, abstractamente consideradas, o que as separa da restante esfera da actividade humana e as transforma em finalidades últimas e exclusivas é o elemento animal. (MARX, 1993, p. 162-163).

Assim, a personagem de Estevão só começa a se emancipar e a não considerar normais os hábitos sexuais dos moradores do cortiço quando inicia o seu processo de instrução, tentando superar as características que mais o assemelhava aos animais:

A vergonha de sua ignorância ia desaparecendo, e vinha-lhe um orgulho desde que sentia que raciocinava. [...] Desde que se lhe afinava a natureza, mais o magoavam as promiscuidades do cortiço. Então eles eram alguns animais para viverem assim encurralados, uns aos outros, no meio dos campos, tão acamados que não se podia mudar de camisa sem mostrar as nádegas aos vizinhos?! (p. 150-151).

Outro ponto relevante para destaque é a força desproporcional do espaço em relação aos demais elementos que compõem a narrativa. Observe-se, para melhor entendimento, a cena em que uma comitiva dos mineiros vai à casa do administrador da mina reivindicar melhorias:

Os mineiros, tendo ficado sozinhos, não ousaram sentar, embaraçados, todos muito limpos, vestidos convenientemente, com barbas feitas pela manhã, com cabelos e bigodes amarelos. Rolavam os bonés entre os dedos, lançavam olhares de esguelha para o mobiliário, que era uma confusão de todos os estilos, que o gosto pela antigalha pusera em moda: poltronas Henrique II, cadeiras Luís XV, uma escrivaninha italiana do século XVII, um contador espanhol do século XV, um frontal de altar como lambrequim da lareira e apliques de vestimentas litúrgicas decorando os reposteiros. Esses ouros velhos, essas sedas velhas de tons fulvos, todo esse luxo de capela colhera-os num mal-estar respeitoso. Os tapetes do Oriente pareciam estar embaraçando seus pés com sua lã alta. Mas o que mais os sufocava era o calor, um calor de aquecedor que envolvia com sua surpresa aqueles rostos gelados pelo vento da estrada. Cinco minutos tinham-se escoado. Sentiam-se cada vez mais inquietos no bem-estar daquele salão rico e confortavelmente fechado. (p. 194).

É possível notar que os mineiros, vindos de um espaço de miséria e desconforto, ao adentrarem em um espaço inverso, luxuoso e agradável, surpreendentemente, são acometidos por um incômodo. Apesar de, como afirma o narrador, estarem limpos e vestidos convenientemente, quanto mais os elementos luxuosos do salão são captados por seus olhares eles sentem uma espécie de “opressão” daquele ambiente, como um organismo que rejeita um “corpo estranho”. Destaque-se o “mal-estar respeitoso” que, segundo o narrador, provinha do luxo; o sufoco derivado do calor do aquecedor, apesar de terem enfrentando muito frio até chegar ali; e, por fim, a estranha inquietude dos trabalhadores “[...] no bem-estar daquele salão rico e confortavelmente fechado”. (ZOLA, 1996, p. 194).

6. Considerações Finais

Embora não possamos afirmar, com segurança, que o romance *Germinal* tenha sido escrito sob uma pretensão política exacerbada, como gostariam alguns de seus leitores e críticos, a análise de seus elementos constituintes pode se revelar frutífera na compreensão de um período e de uma sociedade, perfeitamente, demarcados.

No entanto, essa compressão não é estanque e restrita. Muitas são as compreensões herdadas por quem lê o romance de Zola.

Em nosso caso, tal compreensão foi perseguida por uma análise que se restringiu, inicialmente, aos aspectos espaciais que o romance apresenta. Por outro lado, pretendemos, a partir desse elemento, estabelecer uma compreensão geral do romance.

No resgate introdutório, a respeito da corrente de pensamento naturalista, empregada na literatura, objetivamos demarcar o ideal dessa literatura, para, em seguida, entender o posicionamento do romancista Émile Zola, nesse contexto. Relembramos, nesse sentido, mais uma vez, as pretensões científicas do artista na construção de sua obra literária, postura que pode ser exemplificada com a sua estadia temporária em uma mina – vivencia esta configurada como método de pesquisa – a fim de extrair a matéria de sua obra de maneira objetiva, fiel.

Nascem de posturas como estas as bases e a solidificação do movimento Naturalista. Desse modo, sendo Zola o criador, ou não, dessa corrente da literatura, o fato é que o mesmo se estabelece com suas obras, literárias e teóricas, como importante divulgador dessa corrente, a ponto de criar uma relação inseparável de seu nome com a mesma.

Decididamente, o estudo e a análise de aspectos relacionados ao Naturalismo não se separa de referências ao nome do escritor francês e sua obra. No nosso caso, *Germinal*, foi citado e, na medida do possível, utilizado como expressão máxima de tal corrente.

Neste trabalho, a análise da configuração espacial do romance de Zola tomou, necessariamente, o rumo do estabelecimento de sentidos, não só dessas configurações, mas do romance em sentido macroestrutural. Da diversidade de ambientes, por exemplo, ressurgem a caracterização das personagens, bem como as estratégias narrativas que o romancista encontra para, através de uma escolha – não reproduzir, em tais cenários, jardins e plantas frutíferas, diante das residências de alguns –, sinalizar um contexto de desigualdades sociais e econômicas.

Nossa escolha, a de destacar tal componente nessa narrativa, reside no fato de que a leitura de tal obra impõe a importância do espaço na realização do romance. Essa mesma leitura é responsável pela percepção de que, em *Germinal*, sobram descrições dos ambientes, ou mesmo passagens em que seu autor se atém, com rigor, na ambientação das cenas.

Em contraponto, a falta de caracterização, mais detalhada, em alguns momentos, das personagens, reforça o efeito de sentido em que o humano aparece reificado.

Notamos que tal escolha narrativa, em privilégio das configurações espaciais, no romance de Zola, funciona na demarcação de dramas sociais. Esse efeito é obtido no destaque de ambientes miseráveis em contraposição aos espaços luxuosos.

Sendo assim, através do espaço, o artista atinge a dimensão humana em sua complexidade. Este homem, por sua vez, está, devidamente, inserido em um contexto social, igualmente, complexo.

Reside nessas escolhas, na pesquisa empreendida pelo romancista, e no tratamento que esses efeitos recebem no romance como sistema, as amplas qualidades de uma literatura genial, como definiu Carpeaux em ensaio, aqui, citado. Embora se trate de um contexto e de uma sociedade bem definidas, como dissemos, há pouco, os efeitos provocados por tal literatura não estão limitados à França de Napoleão III. Da configuração da obra literária, da articulação dos ambientes destacados, com a construção de suas personagens, as discussões sobre as lutas de classes, por exemplo, ali tão bem recriadas, ainda são utilizadas como inspiração para muitas outras lutas.

Sem enxergar na obra de Zola uma literatura, considerada, pejorativamente, panfletária, e reforçando que, nesta realização, a análise partiu de um aspecto – o espaço – para a leitura do romance como um todo, afirmamos que a mesma, assim como toda boa realização literária, pode ser lida de diversas maneiras. Um documento sobre mazelas sociais, a gênese da ideia de luta entre classes, perfeita realização estética naturalista. Enfim, como Literatura.

7. Referências

CARPEAUX, Otto Maria. Germinal – de Emile Zola. In: **As obras-primas que poucos leram**. In: SEIXAS, Heloisa (Org). Rio de Janeiro: Record, 2005. p. 239-251. (volume 01).

DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1987.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

MARX, Karl. Prefácio aos manuscritos econômicos e filosóficos. In:_____. **Manuscritos econômicos e filosóficos**. Trad. Artur Mourão. Lisboa: Lousanense, 1993.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

PONCIONI, Cláudia. **Émile Zola em português**: Um estudo das traduções de *Germinal* no Brasil e em Portugal. São Paulo: Annablume, 1999.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1989.

ZOLA, Émile. **Germinal**. Trad. Eduardo Nunes Fonseca. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

A PALAVRA TENSIONADA: REFLEXÕES SOBRE O FALAR E O SILÊNCIO

THE TENSIONED WORD: REFLECTIONS ON THE SPEAK AND THE SILENCE

Andréia F. de Melo Cunha (UFG-PG)

andreamols@yahoo.com.br

Resumo: O artigo trata das tensões entre o falar e o silêncio, essenciais na poesia contemporânea. Após os reveses sofridos pela palavra, ela volta, na atualidade, restituída sobre parâmetros diferenciados. A palavra é falível e ambivalente, desconfia-se dela. Para ilustrar essa dinâmica, dois poemas são analisados, “Duas cidades, Paris”, do português José Tolentino Mendonça e “*De vulgari eloquentia*”, do brasileiro Paulo Henriques Britto. No percurso de leitura, são retomados alguns versos de São João da Cruz apenas como suporte para aprofundar as reflexões.

Palavras-chave: poesia, palavra, silêncio.

Abstract: This work treats of tensions between speaking and silence, essentials in the contemporary poetry. After the misfortunes suffered by the word, it returned back in the present time restored upon differentiated parameters. The word now is unreliable and ambivalent, we suspect of it. To illustrate this perception, two poems are analyzed, “Duas cidades, Paris”, by the Portuguese author José Tolentino Mendonça and “*De vulgari eloquentia*”, by the Brazilian writer Paulo Henriques Britto. In the process of reading, we retake some verses of São João da Cruz as support for further discussions.

Key-words: poetry, word, silence.

A relação do homem com a linguagem sofreu mutações contínuas. Em um dado momento, ela era pacífica, até que a crise rompesse o equilíbrio inicial. A representação mais forte dessa imagem é o mito da Torre de Babel, a ira de Deus deflagrada pela soberba humana. “A primeira atitude do homem frente à linguagem foi de confiança, o signo e o objeto representado eram o mesmo”¹⁶, afirma Octavio Paz (2003, p. 29) no início de sua reflexão sobre o tema, remetendo-se a um passado edênico em que a unidade do objeto e do signo constituía algo inquestionável. O homem, imerso no

¹⁶ No original: “La primera actitud del hombre ante el lenguaje fue la confianza: el signo y el objeto representado eran lo mismo”. Tradução nossa.

passado, não interrogava os nomes, as coisas eram o que eram. Nesse momento de unidade, a palavra de deus poderia ser a montanha, o rio, um império ou a configuração dos astros, como pensa Tzinacan, o herói indígena perseguido pela ambição do espanhol ao chegar à América, no conto “A escrita de Deus”, de Jorge Luís Borges (1999, p. 664).

Mas o homem problematizou o vínculo entre palavra e coisa e a distância entre as duas forças se tornou evidente demais. A primeira, destituída de seu poder inaugural, perdeu muito de seu encanto e passou a ser vista com reservas: a palavra não consegue descrever determinadas realidades e sensações, é incapaz de traduzir certos sentimentos. Além disso, mais que nunca, são perceptíveis os limites da fala. Nas metafísicas orientais, o iniciado, ao se ascender para além da realidade comezinha, afasta-se da palavra. O ápice de sua vivência extrasensória somente é atingido quando a mente se esvazia do verbo, em uma relação apofática, a qual exclui a possibilidade de se alcançar o mistério mediante conceitos. Essa percepção é disseminada na cultura oriental, mas se reveste de outros contornos no Ocidente, tradicionalmente verbal. Entre nós, há manifestações de uma vivência epifânica intraduzível, mas tais manifestações – como aponta George Steiner (1988, p.31) – tendem a ser vistas como místicas, fora do horizonte do real. No conto de Borges, Tzinacan, representante do colonizado, nas condições mais degradantes, experimenta o enlevo do iniciado, que ele descreve com as seguintes palavras: “Então ocorreu o que não posso esquecer nem comunicar. Ocorreu a união com a divindade, com o universo (não sei se estas palavras diferem). O êxtase não repete seus símbolos [...]” (BORGES, 1999, p. 666). O momento desse numinoso encontro não pode ser descrito pelas palavras humanas, humanas demais talvez. Apartadas do sopro divino, vinculadas ao homem e à sua transitoriedade, elas deixaram de alcançar a plenitude que as grandes experiências representam. O êxtase não repete seus símbolos – bem o disse Tzinacan – e parece imunizar qualquer tentativa de ser comunicado.

As pretensões da palavra são contidas e suas raias desenhadas. Embora essa ideia não fosse nova – a reflexão sobre a autonomia dos valores artísticos já aparecia na Renascença – é na Modernidade¹⁷ que de fato encontra corpo, quando se instaura mais fortemente a oposição entre razão e revelação configurada em uma postura crítica. A razão crítica transforma-se em princípio direcional a moldar normas de elaboração

¹⁷ Neste artigo, “Modernidade” não é compreendida em uma perspectiva histórica que se divide em épocas. Sob essa ótica, o termo abrangeria o Renascimento e a Reforma, acontecimentos fundamentais em oposição à Idade Média. Aqui, a expressão se refere à arte produzida a partir do séc. XIX, quando a experiência com o progresso leva a uma autoconsciência profundamente questionadora. A modernidade é entendida, sobretudo, como reação ao estilo predominante, pondo em relevo a autonomia da opção estética do artista, conforme defende Teixeira Coelho.

artística. O recrudescimento dessa tendência faz da arte moderna autoconsciente de sua fungibilidade, ligada ao mundano, ao que passa. As limitações da linguagem ficam ainda mais evidentes e encontram sua tradução nessa arte, avessa à referência estrita ou à tentativa de concordância exata com o verbo. Ela aparta a língua do centro de suas atenções, liberta-se das amarras da equivalência verbal e mostra que, além da imagem da divindade ou do êxtase, a imagem do mundo também escapa ao alcance comunicativo da palavra. No campo da literatura, a crise dos recursos poéticos fica muito evidenciada em poetas como Whitman, Rimbaud e Mallarmé.

A modernidade auto-reflexiva coloca a poesia em cheque e, obviamente, a palavra. Crítica de si mesma, a arte moderna se afirma pela negação do passado e pelo abandono da tradição, concretizando-se em uma enorme onda de formação reativa. O importante é fazer novo, a originalidade torna-se um valor em si mesmo. No entanto, essa originalidade não está vinculada apenas ao que de novíssimo se forja, mas também à recuperação do antigo que, remexido, revela outras faces até então submersas. Por isso se diz que no corpo da modernidade se inscreve uma vertente arcaizante, configurada na recuperação desde a poesia chinesa por Pound ao Oriente por Delacroix.

Os acontecimentos que marcaram o “breve século XX”¹⁸ aprofundaram as reflexões sobre os processos criativos. O susto provocado pela Grande Guerra solapou a confiança ingênua no mundo de segurança que Stefan Zweig (1942) tão belamente descreveu em sua biografia. A autoconfiança se desvaneceu e o mundo se esfacelou depois do tiro em Sarajevo. A presunção dos que defendiam com tanta eloquência a civilização e o progresso em oposição à barbárie recebeu um duro golpe, porque o que viria a seguir evidenciaria, de maneira extraordinária, a ineficiência da tecnologia e da ciência, componentes do mundo erigido na crença da ordem instituída pelo homem em oposição à ordem “inexata” da natureza. O Reino da Razão que estabelecia uma marcha irresistível rumo à perfeição estava destinado ao fracasso. Junto com essa crença, naufragou a percepção da subjetividade tão cara ao pensamento moderno. Como destaca Bauman (2009, p. 82), o “eu mesmo” de antes da guerra, o “eu” do depois e o “eu” que abrangeria tanto o antes quanto o depois passou a não mais encontrar uma unidade. Os que sobreviveram ao massacre jamais poderiam explicar o entusiasmo com que se lançaram às trincheiras da guerra e, mesmo que o fizessem, não seriam compreendidos, talvez até fossem acusados de antipatriotas. A vida cortada em duas metades, sem possibilidade alguma de comunicação, delineava uma quebra irreparável, que novas experiências de

¹⁸ A expressão é cunhada por Eric Hobsbawm em *Era dos extremos*. Cf. referências.

ruptura iriam solidificar. A civilização fenecia nas trincheiras de uma guerra injustificável, cujos efeitos ninguém, àquela altura, teria sido capaz de prever.

A palavra sofreu os revezes desse doloroso desencanto. Com os acontecimentos posteriores, os quais culminaram em outra tragédia de proporções ainda mais chocantes, ela passou a ocupar o banco dos réus, afinal, sua instrumentalização propiciou o desaparecimento de milhões de seres humanos. Diante do que se configurou, ficou cada vez mais difícil ao poeta escapar de um engajamento com as reflexões concernentes à linguagem, o que culminou em uma linha mais radical de pensamento preconizando que a poesia não precisava falar de nada, bastava ser forma pura. Depois do mergulho no horror, da compreensão de que o mal espreita as conquistas humanas, a palavra foi se restabelecendo e hoje o sentimento que prevalece com relação a ela é de desilusão, uma desilusão pacífica, de aceitação. Nas manifestações artísticas do presente, a famosa dissensão entre forma e conteúdo parece superada. Em relação ao movimento que se iniciou no modernismo cujos reflexos se espargiram por toda a arte feita ao longo do século XX, é possível dizer que, no domínio da poesia, a questão da crise da palavra encontrou um caminho: tudo nela é suspeito – sua reabilitação estabelece-se sobre areia. A morada do verbo é agora muito mais contraditória e dramática, prenhe de ambivalências. Se o contemporâneo, na percepção aguda de Giorgio Agamben (2009, p. 62), é aquele que mergulha nas trevas do presente, é forçoso reconhecer que uma dessas trevas é a consciência de que a palavra não tem poder inquestionável. Não se fala aqui da consciência da perda da aura, essa, há muito, já existe, é a percepção de que é necessário que se faça poesia ainda que o material de que ela se vale seja imperfeito.

Quando Adorno afirma que acabou a poesia depois de Auschwitz, ele faz perseverar o mal sobre a cultura, instituindo e legitimando o triunfo da técnica e da burocratização da existência. Não é possível dar tanto poder ao mal porque já se sabe que ele existe, ainda que confinado aos meandros do inconsciente (uma herança da psicanálise) à procura de um momento oportuno para vir à tona. Apesar dele, porém, há o recurso da palavra. Ainda que o poeta creia que a linguagem perdeu algo de sua índole humanista, ele pode fazer de seu idioma uma forma de *dizer* sobre essa perda, pode optar pela “retórica suicida do silêncio” (STEINER, 1988, p. 70), ou pode simplesmente não tratar disso no poema, porque a precariedade do ato comunicativo já está provada. A derrota da palavra diante do desumano é perceptível, o que fazer dessa constatação é que ainda se mostra pertinente.

Na linha da reflexão proposta por Rosa Maria Martelo a respeito da poesia portuguesa recente, o trajeto que se percebe naquela poesia é de

[...] superação integradora com vertentes que vão da reconstituição do sujeito lírico à reelaboração dos vínculos que unem poesia e mundo, texto e contexto, sem que tal venha, no entanto, pôr em causa uma aguda consciência do caráter discursivo dos mundos que a poesia pode constituir e designar (MARTELO, 1999, p. 225).

Guardadas as devidas particularidades, é possível se pensar que a poesia feita atualmente no Brasil e em Portugal traz à tona a revalorização do verso e do poema como peças discursivas, o que aponta para uma pacificação depois do mergulho na crise da linguagem. A transição entre a total ausência de problematização da linguagem à suspeição absoluta da palavra, da língua e dos discursos revela um percurso dialético, de que resultou uma via intermediária, de equilíbrio. Um equilíbrio delicado, que sustenta a validade da discussão sobre a tensão entre o falar e o silêncio, até porque essa é uma demanda que talvez nunca encontre um fim. A poesia não se abstém de trazer essa questão à baila, insatisfeita e insegura de seus caminhos, amorfos, líquidos. Ícaro e Narciso, figuras míticas da contemporaneidade, são traduções do desprazimento diante do inevitável. Ao contrário de Apolo e Dionísio, os quais se satisfazem em suas posições, as duas emblemáticas formas assimilam o fracasso como componente de sua existência. Dois autores diversos, um português e um brasileiro, servem ao propósito de realçar a dinâmica entre o falar e o silêncio, este último ligado basicamente às limitações da palavra diante do indizível. O autor português é José Tolentino Mendonça, nascido na ilha da Madeira em 1965, doutor em Ciências Bíblicas, poeta, padre e professor. Tem forte representação na poesia portuguesa recente, com uma produção poética inquieta. Seu poema, “Duas cidades, Paris” tem um tom que se aproxima da tradição poética iniciada por São João da Cruz em sua recuperação de uma mística do silêncio, o silêncio visto não como um estado de vazio, mas como uma linguagem que transborda seus próprios limites:

DUAS CIDADES, PARIS

As linhas fugidias da luz, os percalços das folhas
ao vento ou até a alegria
que, por vezes, surpreendemos em alguém
podiam ainda ensinar-lhes alguma coisa.

mas, nesse tempo, nem de si queriam saber
capazes se julgavam das maiores provas
com a vida cada vez mais longe
dos caixotes de livros que arrumavam e expediam
vazios afinal
para cidades diferentes

os breves dias são tão longos
quando se recordam
imagens felizes

percorriam grandes distâncias até um recanto
que outros achariam desigual
ou sentavam-se no fim da terra
à espera do último pôr do sol
embora com verdade (e o que é a verdade?)
jurassem o contrário

há uma altura, creio
um dia em que se acorda
e se percebe tudo:
a traição do acaso
que dispersa a folhagem do jardim,
a solidão inacessível dos desertos,
a ferocidade da natureza
em certas estações,
essa espécie de errância
que pertence ao silêncio
mais que a qualquer palavra

(MENDONÇA, José Tolentino, 2006, p. 100)

A experiência epifânica não ocorre sempre em espíritos ingênuos, sujeitos a impressões fugidias, pouco concretas, ela se molda a partir de um *reconhecimento* a que qualquer um

está sujeito. Num átimo, num dia comum, desenham-se os caprichos do acaso, os quais ditam, à revelia da vontade, o rumo dos acontecimentos. É o acaso que movimentam as folhas do jardim e lhes determina as posições. Diante da força da natureza, dos desmandos do fado, nada mais adequado que o silêncio. Frente ao que não pode ser descrito, o poeta se entrega às imagens da impotência, a vida cada vez mais longe dos caixotes dos livros, a vida fora da obra, inapreensível. A linguagem, mesmo com todos os recursos de que dispõe, é insuficiente para dizer de certas experiências, principalmente daquelas ligadas à ordem do inefável.

A avassaladora percepção de uma errância que a palavra não consegue alcançar esbarra na apreensão de uma Presença da qual somente o silêncio dá conta. Não se trata da busca do silêncio através de um ideal de ascese, mas da certeza da ineficiência da palavra diante do que não pode ser por ela alcançado. Como há muito São João da Cruz exprimia:

Eu jamais soube onde entrava,
mas só quando ali me vi,
sem nem saber onde estava,
grandes coisas entendi;
não direi o que senti,
pois fiquei desconhecendo,
toda ciência transcendendo.

Em outro momento do mesmo poema:

Este saber não sabendo
é de tão alto poder,
que ainda os sábios discorrendo
jamais o podem vencer
que não pode seu saber
não entender entendendo
toda ciência transcendendo.

(CRUZ, São João da. 1991, p. 57 e 59)

Do conhecimento ao desconhecimento, um processo complexo que resulta de um encontro do qual nada pode ser dito. A “ciência” resultante desse momento é de tal magnitude que tudo o que se conhecia antes parece ínfimo, insuficiente, um conhecer desnecessário. Mesmo que os sábios se dediquem a discorrer sobre a erudição de que dispõem, não poderão igualar-se à sapiência que a alma extasiada experimenta sem esforço e da qual se apropria sem saber dela falar depois.

No poema de Tolentino, a sabedoria poderia nascer da observação das “linhas fugidias da luz”, dos “percalços das folhas ao vento” ou até da “alegria que, por vezes, surpreendemos em alguém”, mas ela não alcança quem se acha absorto na função de expedir livros (vazios) para cidades diversas.

O conhecimento dá-se em um dia comum, sem busca. Ele resulta de um encontro que não foi planejado. Por que alguém, sendo capaz de contemplar o verdadeiro, se contentaria com a *imagem* do verdadeiro? Se a palavra fundadora não existe mais, sobejam simulacros e os verbos encontram-se esvaziados de seu poder instaurador. A dedução dessa dinâmica faz crer que a vida se conserva em algum lugar além.

No verso dezoito, o poeta se pergunta sobre a verdade: se a representação não dá conta dela, se ela é apenas pressentida, então, como compreendê-la? A verdade pode ser vista, de acordo com Marilena Chauí (1996, p. 90-108), a partir de três ideias básicas: a *aletheia* dos gregos, a *veritas* do latim ou a *emunah* dos hebreus. Os primeiros entendem a verdade como aquilo que efetivamente se manifesta aos olhos do corpo e do espírito, ela é evidente, perceptível pela razão, está nas próprias coisas. O conhecimento é a percepção racional dessa realidade tal como é em si mesma. A verdade é dizer sobre o que está na realidade manifesta, em oposição ao que está oculto; o verdadeiro é o evidente ou plenamente visível para a razão, ele é verificável experimentalmente.

Do latim, *veritas* refere-se ao rigor e à precisão de um relato, a verdade, por essa ótica, não se encontra nas próprias coisas ou nos fatos em si, mas no enunciado, o qual depende não só da memória e da acuidade mental de quem fala, mas também da efetiva correspondência ao fato acontecido. A *veritas* está na capacidade de alguém em descrever com exatidão, no âmbito exclusivo da linguagem, o que ocorreu. A mentira passa a ser uma descrição enganosa.

Resta *emunah* que significa *confiança*. Está relacionada com a espera do que foi prometido, pactuado anteriormente. Os hebreus construíram sua relação com Deus a partir de alianças, pactos bem fundamentados, com deveres e direitos definidos. Foi assim com Abel, Abrãao, Jacó e Moisés, dentre outros. A *emunah* conta com o cumprimento da Presença, como há muito foi ajustado. A segurança íntima, a fé no que

acontecerá se encontra no cerne da *emunah* e, por isso, verdade tem a mesma origem que amém, assim seja. Está conectada, por um lado, à revelação divina, quando atinge a sua forma mais elevada e, a outro, à profecia, como a sua expressão mais perfeita.

Grosso modo, a verdade que se conhece hoje é uma síntese das três concepções e engloba as coisas como são: *aletheia*; como foram: *veritas* e como serão: *emunah*. Mas, no poema de Tolentino, a verdade não repousa na palavra (“juram” o contrário do que efetivamente fazem ao “percorrerem grandes distâncias”), mas no silêncio ligado à *emunah*, ao cumprimento da Presença como revelação. Depois de revelada, ela se converte em *aletheia*, porque é discernível pela razão, certeza teológica acionada pelos sentidos da alma. A verdade que efetivamente se delinea no poema é incomunicável (não concerne à *veritas*), nem por isso é menos real.

Na contramão de uma poética que defende o falar como algo instituidor e sustentador do mundo, o poema de Tolentino diz de uma Presença construída a partir do encontro com outra densidade ontológica, a qual reafirma a sua força a partir da impossibilidade de tradução. A palavra é vista não mais como fundadora, ela é a marca de nossa humanidade e, frente ao indizível, de nossa pequenez.

Entretanto a palavra debilitada diligencia um retorno. Ele se funda na possibilidade de erupção onde há vazios. A eloquência ordinária preenche espaços, constrói arremedos, como se percebe no poema *De vulgari eloquentia* de Paulo Henriques Britto, autor carioca, nascido em 1951 e tradutor de mais de oitenta obras, dentre as quais as de Faulkner e Byron:

DE VULGARI ELOQUENTIA

A realidade é coisa delicada
de se pegar com as pontas dos dedos.

Um gesto mais brutal, e pronto: o nada.
A qualquer hora pode advir o fim.
O mais terrível de todos os medos

Mas, felizmente, não é bem assim.
Há uma saída – falar, falar muito.
São as palavras que suportam o mundo,
não os ombros. Sem o “porquê”, o “sim”,

todos os ombros afundavam juntos.
Basta uma boca aberta (ou um rabisco
num papel) para salvar o universo.
Portanto, meus amigos, eu insisto:
falem sem parar. Mesmo sem assunto

(BRITTO, Paulo Henriques, 2004. p.18)

A fala envolve escuta, é um percurso dialógico e, por isso, considera sempre uma alteridade. O silêncio existe no plano da Presença-experiência, não envolve qualquer relação homem-objeto. Como um aspecto da Presença, o silêncio suprime não só a alteridade como o que ela traz consigo: a separação e o reconhecimento da multiplicidade. Todos os barulhos sensíveis precisam desaparecer para que a capacidade de percepção da alma atinja os sons “de lá”, assimilados na experiência unitiva incomunicável. No poema de Paulo Henriques Britto, a experiência do silêncio para os que não conhecem senão o vazio se aproxima da morte. O silêncio que não é carregado de Presença é o fim, o “mais terrível de todos os medos”.

O poema recupera os versos de Drummond: “Pouco importa venha a velhice, que é a velhice?/Teu ombros suportam o mundo/e ele não pesa mais que a mão de uma criança” – invertendo a lógica dos ombros como suporte existencial, restabelecendo à palavra sua função de sustentáculo. Mas essa percepção é carregada de ironia: se a palavra não justifica a desordem do mundo, não serão os ombros a fazê-lo. Eles afundariam sem a força da retórica, não suportariam o peso sem a eficiência da falação.

Heidegger (2008, p. 231-234) analisa a “falação” que se sustenta não só na oralidade, mas também na leitura e na escrita inautêntica, quando se constitui em pura escrivinhação. É marcada pela falta de solidez porque se baseia na compreensão mediana, que não discerne o que foi haurido originalmente da repetição, ou seja, a falação é o discurso que se pronuncia e que sempre se pronunciou. O compreender autêntico não pertence ao campo da falação, esta se sustenta na incapacidade de absorver o primordial, não se preocupa com o retorno à base referencial porque está ligada à mediania, à convivência humana dentro de uma fala comum. Para ser eficaz, ela precisa manter os entes encobertos, seu domínio é o da algaravia. O empenho da falação é que se fale. Em uma interpretação extensiva do termo, ele se identifica com a função fática que Jakobson estrutura, porque serve para uma troca profusa de fórmulas ritualizadas, conhecidas, cujo objetivo é prolongar a comunicação. Essa comunicação, ao contrário do que o silêncio ratifica, aviva a alteridade, permite que ela volte à tona. Ao

mesmo tempo, recupera a palavra do limbo através do percurso dialógico que constrói, mais que o mundo, individualidades.

A individualidade, tão duramente conquistada é, em nossa “modernidade líquida”¹⁹, uma carga, fatalidade, não opção; o homem é obrigado a se responsabilizar sozinho pelo que é. A falação ajuda a moldar o “indivíduo de entrevista”, na expressão de Bauman (2001, p. 101), o qual se vê obrigado a construir narrativas pessoais em rituais públicos de retórica, ou seja, ele se constrói na fala. Segundo Giddens (2002, p. 56), “a identidade de uma pessoa não se encontra no comportamento nem [...] nas reações dos outros, mas na capacidade de *manter em andamento uma narrativa particular*”. Portanto, falar, falar muito, se constitui em projeto interessante porque permite a reconstrução de outra ideia de comunidade, agora calcada na experiência individual compartilhada. O espaço público então se torna uma projeção das aflições privadas, as quais, compartilhadas, migram da área da experiência para a do exemplo.

Paulo Henrique Britto, pelo viés da ironia, reacende a força da falação: “a boca aberta”, “rabisco no papel”, “salvar o mundo”, centrada no falar inautêntico, no “sem assunto”. A ironia, compreendida como a erosão do enunciado ou do discurso manifesto, remete ao outro e aos confins do silêncio, é o dizer que contradita. A ironia fala por ausência, logo, fala pelo silêncio, incrusta ou pontilha implicitamente no dizer o que deixou de dizer. Além disso, é a manifestação da consciência crítica, do distanciamento do sujeito, é um caminho de questionamento da *veritas*. A ironia interpela o outro, é *aletheia*, é a consciência que a aliança [*emunah*] não é suficiente mais, porque se deus criou o mundo pela palavra, estabeleceu a aliança por ela, ditou seus ensinamentos escritos na tábua sagrada de Moisés, e ela, a palavra, é insuficiente, é precária, é preciso restaurar ou construir outros vínculos que não ela. Talvez que a antecedam, como o silêncio em Tolentino.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: _____. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 55-73.

¹⁹ A expressão é de autoria de Zygmunt Bauman. Cf. referências.

BAL, Gabriela. *Silêncio e contemplação: uma introdução a Plotino*. São Paulo: Paulus, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. *A arte da vida*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2009.

_____. *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BORGES, Jorge Luis. A escrita do Deus. In: _____. *Obras completas*. vol. 1. São Paulo: Globo, 1999. p. 663-667.

BRITO, Paulo Henriques. *Macau*. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

CHAUÍ, Marilena. A verdade. In: _____. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 1996. p. 90-108.

COELHO, Teixeira. "Modernidade na arte". In: _____. *Moderno pós-moderno*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1986. p. 40-55.

CRUZ, São João da. *Poesias completas*. Tradução de Maria Salete Bento Cicaroni. São Paulo: Consejería de Educación de La Embajada de España, 1991.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

HEIDEGGER, Martin. §§34 e 35. Presença e fala. A linguagem. A falação. In: _____. *Ser e Tempo*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 223-234.

HOBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos*. O breve século XX: 1914-1991. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MARTELO, Rosa Maria. Modernidade e senso comum. In: _____. *Em parte incerta*. Estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea. Porto (Portugal): Campo das Letras, 2004, p. 213-226.

_____. Anos noventa: Breve roteiro da novíssima poesia portuguesa. *Via Atlântica*. nº 3, São Paulo, 1999. p. 224-233.

MENDONÇA, José Tolentino. *A noite abre meus olhos: poesia reunida*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

PAZ, Octavio. El lenguaje. In: _____. *El arco y la lira*. El poema, La revelación poética, poesia e historia. México: FCE, 2003. p. 29-48.

_____. *Os filhos do barro*. Do romantismo à vanguarda. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

STEINER, George. *Linguagem e silêncio*. Ensaios sobre a crise da palavra. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ZWEIG, Stefan. *O mundo que eu vi*. Minhas memórias. Tradução de Odilon Gallotti. Rio de Janeiro: Guanabara, 1942.

**A CIDADE DO MÉXICO EM *LAS BATALLAS EN EL DESIERTO*, DE JOSÉ EMILIO
PACHECO**

MEXICO CITY IN *LAS BATALLAS EN EL DESIERTO*, BY JOSÉ EMILIO PACHECO

Antonio Ferreira da Silva Júnior (CEFET/RJ)
afjrespanhol@ig.com.br

RESUMO: O estilo narrativo do escritor mexicano José Emilio Pacheco, ganhador do *Prêmio Cervantes de Literatura* (Espanha, 2009), pode ser classificado como contemporâneo. Por meio de uma linguagem fragmentada, da intertextualidade e da aproximação a movimentos estéticos, o autor mostra uma crítica ao crescimento desmedido da capital mexicana. A história tem presença constante em sua obra. A nostalgia por uma antiga cidade habitável e inocente comparada à atual e uma reflexão permanente sobre a identidade mexicana são algumas das hipóteses que buscam explicar tal presença na literatura de Pacheco. Tomamos como *corpus* para este artigo o romance curto *Las Batallas en el desierto* (1981) com o intuito de retratar elementos da história mexicana presentes na narrativa, tendo como foco central as descobertas do narrador-personagem Carlos na imensidão da Cidade do México. Partindo desse pressuposto, nosso estudo busca desvendar o modo como Pacheco estabelece a relação entre a ficção e a história no romance. O autor não poupa o uso de referências históricas para corroborar seu projeto literário e a tessitura do retrato sociológico da metrópole mexicana. O estudo espera problematizar conceitos como ficção, história e cidade a partir das considerações teóricas de Verani (1994), García Canclini (1999) e Bauman (2005).

PALAVRAS CHAVE: narrativa mexicana; ficção; história; cidade.

ABSTRACT: The narrative style of Mexican writer José Emilio Pacheco, winner of Cervantes Award for Literature (Spain, 2009) can be classified as contemporary. By means of a fragmented language, intertextuality and the approach to aesthetic movements, the author shows a criticism towards the excessive growth of the Mexican capital. History has constant presence in his work. Nostalgia for an old inhabitable and naïve city, compared to the current one, and a permanent reflection on Mexican identity are some of the hypothesis that attempt to explain its presence in Pacheco's literature. We have taken as corpus for this article the short romance *Las Batallas en el desierto* (1981) in order to portray elements of Mexican history present in the narrative, focusing on the

central findings of the narrator-character Carlos in the immensity of Mexico City. Based on this assumption, our study seeks to discover how Pacheco establishes the relationship between fiction and history in the novel. The author does not spare the use of historical references to support his literary project and the fabric of the sociological profile of the Mexican metropolis. The study hopes to problematize concepts such as fiction, history and city from theoretical considerations by Verani (1994), García Canclini (1999) and Bauman (2005).

KEYWORDS: Mexican narrative; fiction; history; city.

Palavras iniciais

A cidade é o cenário frequente das narrativas protagonizadas pelos personagens de José Emilio Pacheco, escritor mexicano ganhador do Prêmio Cervantes de Literatura (Espanha, 2009). A estética (pós)moderna sinaliza-nos uma cidade fragmentada, violenta e caótica, onde os aspectos negativos do homem são ressaltados, entre eles, a violência, a miséria, a solidão, o medo e outros. Partindo desse pressuposto, a proposta deste artigo é analisar o modo como o autor tece a leituras da Cidade do México no romance curto *Las Batallas en el desierto*, publicado no ano de 1981. Para alcançar nosso objetivo, optamos, primeiro, por problematizar o conceito de cidade e, após isso, exemplificar como Pacheco representa o crescimento da capital mexicana em sua literatura.

A cidade é um tema bastante problematizado por grande parte dos escritores latino-americanos; cantada de inúmeras formas e por diferentes perspectivas, seja ela uma cidade real ou imaginada. Como nos diz o ensaísta argentino Néstor García Canclini (1999, p. 107):

Debemos pensar en la ciudad a la vez como lugar para habitar y para ser imaginado. Las ciudades se construyen con casas y parques, calles, autopistas y señales de tránsito... Pero también se configuran con imágenes. También imaginan el sentido de la vida urbana, las novelas, las canciones y películas, los relatos de la prensa, la radio y televisión. Las ciudades no se hacen sólo para ser habitadas, sino también para viajar por ellas.

O pesquisador sintetiza, de modo bastante claro, que a compreensão da cidade não se dá somente na análise e na leitura de seu espaço físico. O sujeito que a percorre também é capaz de criar imagens construindo diferentes visões de cidade a partir de seu

discurso. Segundo o historiador estadunidense Lewis Mumford (1998), na década de 1960, a cidade, enquanto metrópole, já ditava modas e costumes e começava a conviver com alguns dilemas da vida contemporânea.

Com o advento da Modernidade (BERMAN, 1986), a cidade reforça seu papel como imagem central do olhar dos sujeitos, dos intelectuais e dos escritores. Na cidade moderna, as pessoas e as informações passam velozmente porque não há tempo de cruzá-las, de estabelecer laços. O espaço da cidade é entendido por Pacheco como um local em constante transformação, onde essas são geradas pelo encontro de diversos sujeitos. A cidade da obra de Pacheco é a Cidade do México real, a dos mapas geográficos, a altamente populosa e poluída, a monstruosa, a violenta, a caótica, a múltipla, a cantada por alguns escritores como a “ciudad perra”, “ciudad famélica”, “ciudad lepra y cólera hundida”, “ciudad del fracaso ansiado” ou “ciudad con tres ombligos”.

1. A cidade contemporânea sob o olhar de José Emilio Pacheco

Sabemos que a maioria das grandes urbes na modernidade acaba por refletir, em seus habitantes, as tensões políticas e econômicas. A visão romântica da maior parte das cidades européias, presa à tradição, ao passado glorioso, não é retratada por Pacheco em sua obra, mas sim o imaginário de uma cidade indígena. Segundo o crítico uruguaio Fernando Aínsa (1998, p. 167-168), a imagem das cidades latino-americanas da contemporaneidade é a de crescimento acelerado e muitas contradições, como ele coloca:

Aparecen como un caos inhumano hecho de marginalidad y pobreza, de barrios que diferencian drásticamente las clases sociales. Las capitales latinoamericanas crecen en forma arbitraria, ruidosa y confusa” [...] “La ciudad aún rascacielos y barrios marginales, villas miserias y ‘ghetos’ de ricos protegidos por barreras, códigos y guardias privadas. Tráfico congestionado, dificultades de transporte, contaminación y degradación del medio ambiente

Recorremos a Aínsa porque ele defende a Cidade do México, distinta de todas as demais capitais latino-americanas, como a única que oferece uma imagem literária apocalíptica. Os arranha-céus, o trânsito e a contaminação são nítidos exemplos da cidade moderna transformada pela visão capitalista. Para o crítico, essa leitura está presente na obra de diversos escritores mexicanos e pode ser explicada por sua intensa

pluralidade cultural e por acontecimentos trágicos da história, como os terremotos de 19 e 20 de setembro de 1985. Outro teórico, Richard Sennett (1998) já anunciava que as metrópoles são espaços de proliferação e de abundância, onde os sujeitos são massacrados pelo excesso de imagens.

A cidade da obra de Pacheco não difere da anunciada por Aínsa. O escritor mexicano retrata uma cidade a caminho da modernização, que não esqueceu seu passado marcado de dor pelo encontro com outras culturas e que se revela caótica e infernal a partir de vozes ou de personagens, que retratam o medo e a agonia de habitar tais espaços.

As cidades da contemporaneidade são o reflexo do mito de Babel, já que a confusão, o caos e a falta de entendimento predominam na vida moderna. Faz-se difícil harmonizar e homogeneizar a pluralidade de vozes que habitam o espaço urbano para construir um sentido, como foi a intenção da globalização. Tal visão é corroborada por Renato Cordeiro Gomes (2008, p. 84-85) ao mencionar:

Esta crise do mundo urbano esboçada [...] em traços largos gera imagens apocalípticas de moldura bíblica. Se esta já havia informado o tratamento da cidade no século XIX e persiste no XX, acentua agora uma tendência a retomar os mais velhos arquétipos como base para as novas imagens que, em sua intermitência, experimentam ler a cidade ilegível [...] Essas metáforas [...] conflitantes e do inferno projetam-se ainda na imagem da grande cidade – confusão, esfacelamento da comunidade, não-comunicação, individualidade exarcebada, indiferença – lida como Babel, o caos urbano original, que parece materializar-se nas megalópoles de hoje.

As palavras de Gomes (2008) denunciam perfeitamente que o mito bíblico ecoa nas grandes metrópoles modernas como sinal da impossibilidade de comunicação, do esfacelamento do tempo e do espaço, da urbanidade. A releitura do mito de Babel na grande urbe explica-se ao depararmos com sujeitos diversos em busca de poder e de vaidades, num cruel processo de diminuição da presença do outro e, ao mesmo tempo, de vozes solitárias na imensa multidão.

Já as relações sociais estabelecidas na urbe refletem o caos da vida moderna: indivíduos solitários, isolados e com diferentes medos. Conforme o crítico Rafael Argullol (1994, p. 61) no artigo “A cidade-turbilhão”:

Um dos eixos principais em torno do qual se estruturam certas arquiteturas atuais, é o da configuração de um tipo de subcidade regida pelo isolamento, a verticalidade e a claustrofobia. O surgimento de micrópoles, seja no interior de velhas metrópoles, seja como catapulta de metrópoles em crescimento, é um dos fenômenos mais preocupantes no que diz respeito à compreensão da dinâmica entre arquitetura e cidade [...] face ao iminente fim de século.

O aparecimento dessas micrópoles, cuja utopia de vida se vê de modo seguro e feliz, também pode ser entendida como a releitura da cidade como maldição e castigo, porque a segurança que os homens buscam na micrópole se opõe à realidade de medo e de violência que faz parte do dia-a-dia da cidade, não sendo possível distinguir as realidades. A violência e o pavor anunciados no rádio e na televisão deixam de ser apenas notícia e passam a fazer parte do cotidiano dos sujeitos que habitam os grandes centros urbanos. Como tratamos, existem cidades dentro das metrópoles que não se encontram, não se comunicam e vivem dentro de si mesmas, porém na sociedade global os limites entre o público e o privado são cada vez mais reduzidos. Para Bauman (2009, p. 32), “as cidades se transformaram em depósitos de problemas causados pela globalização”.

Os textos de Pacheco formam um painel que tenta dar conta da Cidade do México, mas que não representa sua totalidade, pois esta é impossível de ser captada. Para a literatura, é difícil representar a permanente mudança do espaço geográfico e suas constantes, sejam físicas ou sociais, já que a cidade de hoje não é necessariamente a de amanhã, assim como a própria Modernidade é um eterno desconstruir para reconstruir (IANNI, 1993).

2. Cidade do México: múltiplas cidades

Antes de mostrar a maneira como Pacheco retrata a capital mexicana no *corpus* selecionado para este artigo, resolvemos trazer para a discussão a leitura de García Canclini (1999) em seu livro *Imaginarios urbanos*, em que o crítico reúne três conferências ministradas em 1996 na Universidad de Buenos Aires sobre a desintegração da modernidade, a hibridização cultural, a globalização do continente americano e os espaços públicos. Nossa opção pelo teórico explica-se porque o mesmo centra seus

estudos na capital mexicana a partir de uma análise de filmes e fotos²⁰, que, ao mesmo tempo em que são *corpus* estáticos e fragmentam o espaço da cidade, recebem uma crítica leitura aos olhos do pesquisador.

García Canclini parte do exemplo mexicano para tentar compreender o processo de formação das cidades latino-americanas, cujo passado se vê implicado em processos históricos e políticos. Para ele, conforme tratamos no início deste artigo, a cidade esconde através de seu conjunto arquitetônico, diversos discursos, porque o espaço urbano é, sem dúvida, um local de intercâmbio de informações, principalmente, as culturais.

O crítico vê, na globalização política e cultural, uma explicação para a pouca interação entre as nações e a presença de espaços de exclusão nos grandes centros. Na primeira parte do livro, o autor vai reabrir um debate sobre a modernidade, porque entende que o conceito de cidade evoluiu a partir da vida moderna.

Em seu livro *Culturas híbridas*, García Canclini apresentava a oscilação entre os termos modernidade e pós-modernidade no sub-título de sua obra. Para o teórico, a questão central dessa problemática não seria descobrir se o nosso continente americano é moderno ou pós-moderno, mas como essa modernidade híbrida alcançada através das relações sociais está se perdendo na mão de pequenos grupos que detêm o poder ou, ainda, na posição ocupada por alguns países e seu desenvolvimento internacional.

Na obra, o ensaísta debate sobre as cidades multiculturais e as contradições da modernidade. García Canclini defende a existência de três tipos de cidade dentro da Cidade do México e, ao final do texto, emprega um termo de modo a sintetizar todas as outras denominações. A primeira cidade é a 'histórico-territorial', já que a Cidade do México ergueu-se sobre as ruínas de uma cidade indígena, ou seja, sobre a arquitetura de Tenochtitlán, capital do Império Asteca, fundada em 1325. O pesquisador ressalta a presença visível de uma sobreposição de imaginários ao percorrer suas ruas e visualizar seus edifícios e construções arquitetônicas.

20 García Canclini (1999) analisou um total de 52 fotos contrastando presente e passado da Cidade do México.

A segunda cidade recebe o nome de 'industrial', porque a capital do país é uma cidade que surge com o intuito de apagar os limites da cidade real, devido ao seu crescimento industrial, à expansão de suas fábricas, à presença de bairros para trabalhadores, aos transportes e aos serviços. Essa cidade modifica os usos do espaço urbano, ou seja, a cidade passa a apresentar múltiplos centros. Perde-se o único centro histórico. Um desses novos centros, por exemplo, passa a ser o shopping center.

Conforme García Canclini, temos, devido a esta descentralização, cada vez mais a ideia de não sabermos os verdadeiros limites da cidade: onde começa, onde termina, onde estamos. Tal fator é o responsável pela perda da coletividade e solidariedade nos espaços sociais; o sujeito deixa de pertencer a uma comunidade. A necessidade de compreender a crise urbana e a desagregação do espaço social levou o teórico a visualizar uma terceira cidade.

A terceira cidade nomeada de 'informacional' ou 'comunicacional', como o próprio nome revela, é a cidade que se comunica com diversos outros espaços; conecta-se dentro de si mesma e com o estrangeiro, não somente através dos transportes terrestres e aéreos, do correio e do telefone, mas também pelo cabo, fax, satélites e internet. Essa cidade caracteriza-se pela automatização do homem, que, aos poucos, perde sua identidade nacional. A industrialização deixa de ser o agente econômico mais dinâmico do desenvolvimento das cidades. Apesar de visualizar a capital como a cidade da informação, o crítico também expõe que a interação se faz cada vez mais difícil devido aos problemas da mesma.

Em síntese, García Canclini resume as classificações para a Cidade do México na chamada "ciudad videoclip", ou seja, "La ciudad que hace coexistir en ritmo acelerado un montaje efervescente de culturas de distintas épocas" (GARCÍA CANCLINI, 1999, p.88). O conceito do ensaísta argentino também encontra semelhança nas palavras do escritor Ítalo Calvino (1990, p. 30-31):

Algumas vezes cidades diferentes sucedem-se no mesmo solo e com o mesmo nome, nascem e morrem sem se conhecer, incomunicáveis entre si. Às vezes, os nomes dos habitantes permanecem iguais, e o sotaque das vozes, e até mesmo os traços dos rostos; mas os deuses que vivem com os nomes e nos solos foram embora sem avisar e em seus lugares acomodaram-se deuses estranhos.

Portanto, na cidade vídeo-clip coexistem todas as demais cidades com suas culturas individuais, sendo essa uma característica imposta pela modernidade. A pluriculturalidade tratada por Canclini comprova-se com a presença de todas essas cidades dentro da mega cidade. Conforme García Canclini, a Cidade do México constitui-se num espaço híbrido, cujo sujeito, ao analisar o seu redor, é capaz de perceber a superposição, o contraste e a mescla de diferentes imaginários no espaço físico da urbe.

3. *Las Batallas en el desierto*: a Cidade do México a caminho da Modernidade

Várias são as temáticas presentes no romance curto de Pacheco, porém neste estudo destacamos somente a imagem do México pós-revolucionário, em especial a época que consolidou o movimento social de 1910 e as mudanças físicas e sociais ocorridas na cidade e na mentalidade de seu povo mediante a presença da modernidade.

“Me acuerdo, no me acuerdo: ¿qué año era aquél?” Desse modo, inicia o romance demarcando uma incerteza cronológica em relação à época enunciada pelo narrador do texto. Mesmo sem uma exatidão do contexto referido por Pacheco, o autor retrata o México do avanço econômico alcançado pelo primeiro civil a chegar à presidência, Miguel Alemán Valdés, que governou entre 1946 e 1952. Apesar de todo crescimento na economia²¹, o governo também foi acusado por esquemas de corrupções e excesso de poder:

La cara del Señorpresidente en dondequiera: dibujos inmersos, retratos idealizados, fotos ubicuas, alegorías del progreso con Miguel Alemán como Dios Padre, caricaturas laudatorias, monumentos [...] Qué importa [...] si bajo el régimen de Miguel Alemán ya vivimos hundidos en la mierda (PACHECO, 1981, p. 10)

O narrador introduz desde o início da narrativa as imagens de suas recordações do passado e da história. Ao mesmo tempo em que parece fornecer uma informação precisa, em seguida acaba por mudar de opinião. Acreditamos que esse recurso funcione como uma forma de mostrar a oscilação das suas lembranças. Sua memória consegue resgatar

21 No período do governo de Alemán, o Campus Central da Cidade Universitária da UNAM foi construído, junto a conjuntos habitacionais de Juárez e Alemán, na capital mexicana. Foi grande incentivador do Turismo na região, principalmente, no balneário de Acapulco, com vistas ao desenvolvimento do país e o estabelecimento de contatos. Incentivou o desenvolvimento industrial do país, aumentou a malha ferroviária, melhorou a condição das ferrovias e das escolas e incentivou projetos de irrigação rural. Para alcançar tais avanços, contraiu empréstimo com os Estados Unidos no ano de 1947. Afirmou acordos de paz com algumas nações após a Segunda Guerra Mundial. Estabeleceu relações com o governo norte-americano em prol dos trabalhadores ilegais mexicanos nos Estados Unidos. No entanto, seu governo foi acusado por esquemas de corrupção, fatos que permanecem até hoje no imaginário coletivo mexicano. Foi uma época em que os políticos enriqueceram através de contratos do governo federal com empresários estrangeiros, relação essa que perdura até hoje. In: VASCONCELOS (1975).

muitos detalhes e trazer para o momento da leitura as imagens daquele passado: os objetos e produtos em uso nos anos quarenta, as referências à Guerra, a derrota eleitoral de Miguel Henríquez Guzmán e outros detalhes, cuja função permite ao leitor compartilhar uma visão do passado com informações precisas de acontecimentos locais, nacionais e estrangeiros.

A narrativa constrói-se a partir da memória do narrador-personagem Carlos, que recorda as lembranças de infância e adolescência desde o local onde viveu todo esse período, na Colônia Roma: “Ciudad en penumbra, misteriosa colonia Roma de entonces. Átomo del inmenso mundo” (PACHECO, 1981, p. 30). A partir de uma linguagem simples, o narrador adulto revela a complexidade da vida na Cidade do México. Retrata as transformações ocorridas em seu país e em sua cidade como o processo acelerado de industrialização, a expansão da infraestrutura física e de serviços, o crescente processo de transculturação e a mudança de mentalidade e valores dos habitantes. O período retratado também é o do pós-guerra evidenciado em algumas passagens do texto.

O discurso de Carlos adulto está impregnado de críticas e de referências históricas, como por exemplo, a dor causada pela explosão da bomba atômica. Pacheco retrata com tanta naturalidade as imagens do México daquele momento que os leitores dos anos quarenta podem acabar comprovando a veracidade ou não das referências históricas da obra. O leitor encontra em suas páginas marcas de produtos comerciais, nomes de filmes e programas de rádio, costumes, dados e outros. Nesse cenário, o narrador descreve a influência externa dos domínios da urbe e seu processo de modernização tecnológica: o excesso de propagandas de produtos de outros países, a circulação de veículos americanos, o crescente uso do *spanglish* pela classe média e outros, além dos surtos de poliomielite:

Ya había supermercado pero no televisión, radio tan sólo [...] Circulaban los primeros coches producidos después de la guerra: Packard, Cadillac, Buick, Chrysler, Mercury, Hudson, Pontiac, Dodge, Plymouth, De Soto (PACHECO, 1981, p. 9)

[...]

Fue el año de la poliomielitis: escuelas llenas de niños con aparatos ortopédicos; de la fiebre aftosa: en todo el país fusilaban por decenas de miles de reses enfermas; de las inundaciones: el centro de la ciudad se convertía otra vez en laguna, la gente iba por las calles en lanchas [...] Decían los periódicos: el mundo atraviesa por un momento angustioso. El espectro de la guerra final se proyecta

en el horizonte. El símbolo sombrío de nuestro tiempo es el hongo atómico [...] Mientras tanto nos modernizábamos, incorporábamos a nuestra habla términos que primero habían sonado como pochismos en las películas de Tin Tan y luego insensiblemente se mexicanizaban: tenquíu, oquéi, uasamara, sherap, sorry, uan móment pliis. Empezábamos a comer hamburguesas, páys, donas, jotdogs, malteadas, áiscrim, margarina, mantequilla de cacahuete. La cocacola sepultaba las aguas frescas de jamaica, chía, limón (PACHECO, 1981, p. 10-12)

[...]

Hay que blanquear el gusto de los mexicanos (PACHECO, 1981, p. 12)

A reflexão sobre o sentido da história também está presente no romance. Se por um lado, o autor apresenta certos dados como precisos e verdadeiros, por outro conduz o leitor a duvidar de algumas referências do passado, inclusive, porque não expressa de modo direto a data dos acontecimentos. Essa atitude crítica de retratar fatos do passado é uma característica constante no conjunto da obra de Pacheco (VERANI, 1994), independente do gênero, inclusive confirmada pelo escritor em sua coluna *Inventario*. Claro que a presença desses dados históricos na obra de Pacheco não se explica como uma mera recordação, mas sim, principalmente, com o interesse de reforçar o papel do leitor como crítico do seu próprio meio.

Não são poucos os estudos que levantam a presença da história na obra de Pacheco. Aqui resgatamos três dessas leituras com o fim de buscar a explicação para tal vinculação na literatura pachequiana. O escritor e pesquisador mexicano Ignacio Trejo Fuentes (1994), num estudo sobre a prosa de Pacheco, refere-se a três motivos recorrentes: a lembrança por uma cidade antiga, habitável, ingênua comparada à atual; a nostalgia por uma infância e adolescência inocente e uma constante reflexão sobre a identidade mexicana através da história. Já a pesquisadora Cynthia Steele (1994), enuncia que em *Batallas*, há de modo nítido a visão de história de Pacheco e uma tentativa de explicar a crise política e econômica dos anos oitenta. O crítico e escritor Hugo Verani (1994) afirma como constante em Pacheco a passagem do tempo e os aspectos socioculturais do México moderno. As palavras dos críticos permitem que enxerguemos o romance de Pacheco como denúncia de momentos e situações significativas do período em questão.

Independente do ponto de vista do escritor para sua obra, mesmo que a considere histórica, não podemos negar o caráter ficcional de qualquer obra de arte, pois de acordo com a escritora espanhola Esther Tusquets (1990, p. 111) “en el momento mismo en que contamos un acontecimiento nos estamos alejando ya de la realidad objetiva: estamos fantaseando, poniendo orden, inventando”. Acreditamos que o resgate do passado é uma tarefa problemática dentro da obra de arte, já que implica certos fatores, como a posição ou o lugar de enunciação do narrador, o sentido do tempo e da memória.

O acontecimento histórico principal da obra de Pacheco está no processo de modernização industrial ocorrido com o alemanismo. Antes dos anos quarenta do século XX, sob o comando de José de la Cruz Porfirio Díaz, também se encontrou um esforço em prol do desenvolvimento do país. Díaz também se empenhou em contribuir para o crescimento da indústria, do aumento dos serviços públicos e da comunicação interna, decorrentes da tarefa modernizadora do país. O narrador retrata a lembrança da cidade dos tempos de Porfirio Díaz:

La plaza Ajusco adonde me llevaban recién nacido a tomar sol y en donde aprendí a caminar. Sus casas porfirianas, algunas ya demolidas para construir edificios horribles. Su fuente en forma de trébol, llena de insectos que se deslizaban sobre el agua (PACHECO, 1981, p. 33)

Carlos, já envolto pela atmosfera da vida numa cidade moderna e com inúmeros agravantes, narra com saudade da capital do país antes da mudança sofrida pelo espaço com a construção de arranha-céus e a falta de zelo com o patrimônio público. Após Porfirio Díaz, os vestígios da luta armada para fortalecer os objetivos da Revolução Mexicana e os desdobramentos da Segunda Guerra Mundial não contribuíram para a manutenção do desenvolvimento industrial do país. Alemán ocupou a cadeira presidencial após o final da Segunda Guerra e devido à proximidade com o país vencedor, os Estados Unidos, converteu-se no “mister amigo” por facilitar negociações e compartilhar certos ideais.

Os cenários da narrativa são descritos com precisão de modo a permitir ao leitor a reconstrução exata de certas imagens do México daqueles anos; a nostalgia perpassa a obra. O trabalho de linguagem de Pacheco parece fotografar a realidade daquele período de maneira a aproximar o leitor da mensagem do relato. O narrador enuncia, a partir de seu presente, o contexto de uma cidade que se transformou numa mega-cidade e por isso sofre as consequências dessa transformação, observadas na falta de comunicação entre

seus habitantes, na crescente solidão, na mudança de valores sociais e na ineficiência das instituições sociais.

As consequências da vizinhança com os Estados Unidos e a modernização do país são as questões centrais do romance de Pacheco, evidentes na própria vida do protagonista e narrador da história. Carlos sofre preconceito, na casa de Harry Atherton, com quem estabelece uma breve relação de amizade, por conta de seu comportamento no jantar:

Voy a darte un consejo: aprende a usar los cubiertos. Anoche comiste filete con el tenedor del pescado. Y no hagas ruido al tomar la sopa, no hables con la boca llena, mastica despacio trozos pequeños (PACHECO, 1981, p. 25)

Este ato simboliza, na narrativa, a subordinação perante o norte-americano, enquanto que em sua amizade com Jim (filho de um norte-americano e uma mexicana), o autor destaca a inferioridade de Carlitos diante de um compatriota, mas que teve acesso à cultura do norte. As palavras abaixo retratam a presença da cultura norte-americana nas ações da família de Atherton a partir do olhar de Carlitos:

Millionario frente a Rosales, frente a Harry Atherton yo era un mendigo. El año anterior, cuando aún estudiábamos en el Colegio México, Harry Atherton me invitó una sola vez a su casa en Las Lomas: billar subterráneo, piscina, biblioteca, despensa, cava, gimnasio, vapor, cancha de tenis, seis baños (¿Por qué tendrán tantos baños las casas ricas mexicanas?). Su cuarto daba a un jardín en declive con árboles antiguos y una cascada artificial. A Harry no lo habían puesto en el Americano sino en el México para que conociera un medio totalmente de lengua española y desde temprano se familiarizara con quienes iban a ser sus ayudantes, sus prestanombres, sus eternos aprendices, sus criados (PACHECO, 1981, p. 25)

Carlos conhece a mãe de Jim, Mariana, por quem se encanta de imediato porque a mesma é representada como jovem, bela e sensual, o protótipo da mulher moderna oposto à imagem típica da mulher mexicana tradicional. Pelas palavras de Carlinhos vemos como ele constrói a imagem da mãe de Jim, que se opõe claramente à sua mãe.

Além disso, também retrata sua surpresa ao presenciar um convívio mais moderno entre seu amigo e Mariana:

Nunca pensé que la madre de Jim fuera tan joven, tan elegante y sobre todo tan hermosa. No supe qué decirle. No puedo describir lo que sentí cuando ella me dio la mano. Me hubiera gustado quedarme allí mirándola [...] Oye ¿Cómo dijiste que se llama tu mamá? Mariana. Le digo así, no le digo mamá. ¿Y tú? No, pues no, a la mía de usted; ella también les habla de usted a mis abuelitos. No te burles Jim, no te rías (PACHECO, 1981, p. 27-28)

[...]

Éramos tantos hermanos que no podía invitar a Jim a mi casa. Mi madre siempre arreglando lo que dejábamos tirado, cocinando, lavando ropa; ansiosa de comprar lavadora, aspiradora, licuadora, olla express, refrigerador eléctrico (el nuestro era de los últimos que funcionaban con un bloque de hielo cambiado todas las mañanas). En esta época mi madre no veía sino el estrecho horizonte que le mostraron en su casa (PACHECO, 1981, p. 22)

O retrato da mãe do narrador denuncia a servidão a que se submeteu a mulher mexicana dos anos quarenta e cinquenta. Devido ao trabalho intenso desenvolvido em casa, sua mãe aspira às facilidades dos aparelhos eletrônicos intensificados pela era do consumismo. Segundo o sociólogo italiano Mauro Magatti (2009, p. 8), “é nas grandes áreas urbanas que se concentram as funções mais avançadas do capitalismo”.

O próprio sistema capitalista é quem dita os moldes culturais a que os sujeitos devem se encaixar. Quando isso não ocorre, sofrem os preconceitos da sociedade moderna que aparenta pregar a liberdade do homem. Para o sociólogo alemão Georg Simmel (1998), o dinheiro tem um papel decisivo no sistema capitalista, porque seria um facilitador entre o homem e seus desejos; uma espécie de “Deus da modernidade”. Ainda de acordo com o pesquisador, “forma-se a idéia de que toda a felicidade e toda satisfação definitiva na vida são ligadas, intrinsecamente, à posse de certa forma de dinheiro” (SIMMEL, 1998, p. 33). O dinheiro permite a independência do sujeito e torna-se o mediador das relações sociais. Há uma crítica de Carlos adulto em relação ao provincianismo de sua mãe.

Nesse momento da narrativa, há um primeiro encontro de Carlitos com a modernidade, fazendo com que o mesmo pareça maior de idade. Outra aproximação, do ponto de vista material, foi sua reação ao ver os brinquedos de Jim:

Jim me enseñó su colección de plumas atómicas (los bolígrafos apestaban, derramaban tinta viscosa; eran la novedad absoluta aquel año en que por última vez usábamos tintero, manguillo, secante), los juguetes que el Señor le compró en Estados Unidos: cañón que disparaba cohetes de salva, cazabombardero, tanques de cuerda, ametralladoras de plástico (apenas comenzaban los plásticos), tren eléctrico Lionel, radio portátil. No llevo nada de esto a la escuela porque nadie tiene juguetes así en México. No, claro, los niños de la Segunda Guerra Mundial no tuvimos juguetes (PACHECO, 1981, p. 28)

O protagonista retrata, na primeira parte da narrativa, sua recordação da época chamada como o “mundo antiguo”, lugar da enunciação, aquele em cuja infância também já anunciava sinais de degradação, como percebemos em sua leitura, a qual estava muito influenciada pela opinião de seus pais:

Era el mundo antiguo. Los mayores se quejaban de la inflación, los cambios, el tránsito, la inmoralidad, el ruido, la delincuencia, el exceso de gente, la mendicidad, los extranjeros, la corrupción, el enriquecimiento sin límite de unos cuantos y la miseria de casi todos. (PACHECO, 1981, p. 10-11)

Esse retrato traçado pelo personagem pode ser entendido como o estado em que se encontrava o país antes do governo de Alemán. O narrador também critica a posição ditatorial da escola e, mais uma vez, acaba por levantar aspectos de transformação do espaço físico:

Escribíamos mil veces en el cuaderno de castigos: debo ser obediente, debo ser obediente, debo ser obediente con mis padres y con mis maestros. Nos enseñaban historia patria, lengua nacional, geografía del DF: los ríos (aún quedaban ríos), las montañas (se veían las montañas). (PACHECO, 1981, p. 10)

Pelo levantamento dos diálogos e dos acontecimentos recuperados, somos levados a perceber a figura do narrador adulto que ratifica o discurso do menino, protagonista da trama. Existe uma relação constante entre Carlos, o que relembra, e Carlitos, aquele cujo passado é rememorado a partir das principais ações da época. Cada momento de vida do narrador simboliza um momento da história. O narrador adulto traz para a narrativa todas as experiências vividas e as mudanças pelas quais passou,

inclusive, as ideológicas. Portanto, podemos afirmar que ao enunciar desde o presente também constam marcas da degradação do tempo no espaço da cidade contemporânea.

O passado modela a nossa vida no presente e somos o que somos por conta disso e das informações recuperadas pela memória, corroborada pela escritura. As informações prestadas pela memória de Carlos permitem ao leitor construir certa fidelidade entre o real e a narração, pois somos capazes de reconhecer coerência em suas imagens e o fato ocorrido. Segundo Ricoeur (2003, p. 192):

Cualquiera que sea la falta originaria de fiabilidad de testimonio, no tenemos en último análisis, nada mejor que el testimonio para asegurarnos de que algo ocurrió, algo sobre lo que alguien atestigua haber conocido en persona, y que el principal, si no el único recurso a veces, aparte de otras clases de documentos, sigue siendo la confrontación entre testimonios.

Durante todo o romance, apreciamos o conflito entre o presente do narrador, que se apoia na memória para trazer os fatos do passado, e o passado dos adultos daquele momento. Isso é evidente, principalmente, nas recordações permanentes da mãe de Carlitos, segundo ela, um tempo maravilhoso. A concepção de Ricoeur refere-se basicamente à história e nos permite contrapor seu pensamento ao romance, já que o autor de uma obra pode transmitir testemunhos de uma época, pelo simples fato de ter presenciado um acontecimento ou participado de uma ação, e o faz com o auxílio da memória. Ao ler um texto literário, somos levados por vezes a acreditar no discurso de certo personagem, apesar de sabermos que o mesmo pode não estar ajustado à realidade.

Pacheco expressa em sua narrativa o crescimento de Carlitos e o da própria cidade, onde ambos são arrastados pelas mudanças impostas pela modernização e pela globalização neoliberal:

Sólo en el confinamiento entendemos que vivir es tener espacio. Hubo un tiempo feliz en que podíamos movernos, salir, entrar y ponernos de pie o sentarnos. Ahora todo cayó (PACHECO, 1981, p. 64)

A globalização acaba por romper as relações entre os sujeitos da cidade, as relações entre a família, os gestos mais humanos como um simples carinho ou um beijo desaparecem. A metrópole tenta sobreviver na constante mutação de suas formas e novos discursos em seu interior. A racionalidade é a única arma de defesa. Ao final do

relato, o discurso do narrador resume a indiferença da vida cotidiana e a vontade de apagar da memória o passado de incerteza, dor e angústia:

Qué antigua, qué remota, qué imposible esta historia. Pero existió Mariana, existió Jim, existió cuanto me he repetido después de tanto tiempo de rehusarme a enfrentarlo. Nunca sabré si el suicidio fue cierto. Jamás volví a ver a Rosales ni a nadie de aquella época. Demolieron la escuela, demolieron el edificio de Mariana, demolieron mi casa, demolieron la colonia Roma. Se acabó esa ciudad. Terminó aquel país. No hay memoria del México de aquellos años. Y a nadie le importa: de ese horror quién puede tener nostalgia (PACHECO, 1981, p. 67-68)

Estudar a história não se resume somente à soma de informações sobre diferentes acontecimentos, muito menos esse é o papel do romance de Pacheco, mas também sobre a valorização dos registros do passado, seus elementos formadores, entre eles a memória. O texto literário funciona como uma mostra fornecida ao leitor para que esse busque o limite do narrado com o real; isto é, o romance vale como um registro simbólico. Interessa-nos destacar no discurso do narrador acima sua inquietude diante da impossibilidade de precisar sua história.

Ao mesmo tempo em que o narrador revela uma leitura de um país repleto de problemas, projeta uma imagem de esperança de novos tempos, período marcado no discurso do narrador por meio de um ano específico, o de 1980. Vale ressaltar que um ano após foi a data de publicação da primeira versão da obra. O narrador revela sua imagem de cidade do futuro, que talvez fosse aquela esperada após o período de Alemán no poder:

Para el impensable 1980 se auguraba – sin especificar cómo íbamos a lograrlo – un porvenir de plenitud y bienestar universales. Ciudades limpias, sin injusticia, sin pobres, sin violencia, sin congestiones, sin basura. Para cada familia una casa ultramoderna y aerodinámica (palabras de la época). A nadie le faltaría nada. Las máquinas harían todo el trabajo. Calles repletas de árboles y fuentes, cruzadas por vehículos sin humo ni estruendo ni posibilidad de colisiones. El paraíso en la tierra. La utopía al fin conquistada (PACHECO, 1981, p. 11)

O discurso do narrador adulto esconde uma dimensão crítica e um forte desengano, características do homem moderno, já que o contexto mexicano retratado era

o da multiplicação dos meios de comunicação de massa e a sociedade de consumo. A visão retratada do futuro por Carlos assemelha-se à da propaganda, tanto política como publicitária, sendo essa última aquela dos sonhos de moradia ideal difundida pelos jornais e revistas, além da importação do modelo de vida dos Estados Unidos. O narrador demonstra o crescimento da cidade e o prestígio da figura de Alemán:

Afortunadamente en México no había guerra desde que el general Cárdenas venció la sublevación de Saturnino Cedillo. Mis padres no podían creerlo porque su niñez, adolescencia y juventud pasaron sobre un fondo continuo de batallas y fusilamientos. Pero aquel año, al parecer, las cosas andaban muy bien: a cada rato suspendían las clases para llevarnos a la inauguración de carreteras, avenidas, presas, parques deportivos, hospitales, ministerios, edificios inmensos [...] Por la regla general era nada más un montón de piedras. El presidente inauguraba enormes monumentos inconclusos a sí mismo. Horas y horas bajo el sol sin movernos ni tomar agua [...] esperando la llegada de Miguel de Alemán. Joven, sonriente, simpático, brillante, saludando a bordo de un camión de redilas con su comitiva (PACHECO, 1981, p. 16)

Em contrapartida, em várias cenas da narrativa, o governo de Alemán é duramente criticado. A mãe de Carlitos tece uma leitura da Cidade do México como um espaço capaz de corromper a honestidade e os bons costumes de seus habitantes, atribuindo a culpa à falta de medidas mais severas para punir tais culpados. Mas como almejar isso se o próprio sistema é considerado como corrompido?

No cesaba de repetir mi madre, estábamos en la maldita ciudad de México. Lugar infame, Sodoma y Gomorra en espera de la lluvia de fuego, infierno donde sucedían monstruosidades nunca vistas en Guadalajara [...] Siniestro Distrito Federal en que padecíamos revueltos con gente de lo peor. El contagio, el mal ejemplo. Dime con quién andas y te diré quién eres (PACHECO, 1981, p. 50)

A cidade no decorrer da narrativa vai assumindo sua posição como um personagem, demonstrando seu crescimento rumo a ser uma mega-cidade. As forças de produção capitalista, a promessa de novos empregos e de melhores serviços públicos são pontos positivos vislumbrados no discurso do narrador. A classe média tenta se adaptar

ao processo de modernização e à inserção cada vez mais intensa de empresas norte-americanas. No entanto, a presença de camadas marginais na cidade ainda permanece:

Si vas a Romita, niño, te secuestran, te sacan los ojos, te cortan las manos y la lengua, te ponen a pedir caridad y el Hombre del Costal se queda con todo. De día es un mendigo; de noche un millonario elegantísimo gracias a la explotación de sus víctimas. El miedo de estar cerca de Romita. El miedo de pasar en tranvía por el puente de avenida Coyoacán: sólo rieles y durmientes; abajo el río sucio de La Piedad que a veces con las lluvias se desborda (PACHECO, 1981, p. 14)

Essa dupla permanência é notória na vida daqueles que habitam a cidade contemporânea, gerando um sentimento de medo. O pensamento da mãe de Carlitos expressa o medo da classe média urbana ao se deslocar dentro de “sua” cidade. De acordo com Magatti (2009, p. 8-9),

[...] enquanto os bairros centrais são valorizados e tornam-se objeto de grandes investimentos urbanísticos, outras áreas são corroídas pela degradação e tornam-se marginais. Quem possui recursos econômicos ou tem condições de deslocar-se tenta se defender criando verdadeiros enclaves.

Os principais medos presentes no imaginário coletivo são decorrentes da própria humanidade. Num mundo social idealizado, na busca contínua pela segurança e pela proteção, os sofrimentos humanos surgem da própria fragilidade dos nossos corpos e do convívio com os demais. Conforme Bauman (2009, p. 55), “a segurança pessoal tornou-se muito importante, talvez o argumento de venda mais necessário [...] o ‘capital do medo’ pode ser transformado em qualquer tipo de lucro político ou comercial”.

A cidade moderna constrói-se a partir da necessidade de proteção individual. Segundo Bauman (2009, p. 42), a proposta desses espaços vetados “é a de claramente dividir, segregar, excluir, e não criar pontes, convivências agradáveis e locais de encontro, facilitar as comunicações e reunir os habitantes da cidade”. O medo transforma-se numa fonte do capitalismo em nossa sociedade. Ao explorá-lo, os veículos de comunicação acabam por reforçar a sensação de caos em nossas atitudes. Não há como manter uma relação de convívio sem que o medo se expresse, porque o ser humano é alimentado, em grande parte, por diferentes emoções. O medo acompanha-nos e garante nossa sobrevivência física desde o início do percurso histórico e evolutivo. Por ser uma emoção,

o medo não resulta de uma experiência obtida de modo passivo, mas sim da resposta do organismo provocada pela consciência de um perigo iminente ou presente, provocada pela vivência num espaço coletivo.

O pai de Carlos, dono de uma pequena fábrica de sabão, acaba vendendo-a a um poderoso consórcio de detergentes e se vê obrigado a aprender inglês para incorporar-se ao âmbito gerencial: “Mi padre había vendido la fábrica y acababan de nombrarlo gerente al servicio de la empresa norteamericana que absorbió sus marcas de jabones” (PACHECO, 1981, p. 58). Com isso, sua família aproxima-se do mundo capitalista. O narrador nos comenta a atitude de sua mãe em busca dos salões de beleza, já que aquela imagem de mulher mexicana tradicional, a que cuida da casa e do esposo, construída no início da narrativa, é repensada pela própria personagem ao observar as facilidades da vida moderna: “‘Alfonso y Marcos’, donde mi madre se hacía permanente y maniquiur antes de tener coche propio y acudir a un salón de Polanco” (PACHECO, 1981, p. 59). Observamos que a mãe de Carlitos já possui automóvel e se preocupa com sua imagem, em acompanhar a moda.

Pacheco em seu romance curto parece adotar os pressupostos do movimento de arte popular *Pop art*, principalmente britânico e americano, cuja denominação se empregou pela primeira vez no ano de 1954²², pelo crítico inglês Lawrence Alloway, como forma de destacar o consumismo dos produtos da cultura ocidental, com destaque aos provenientes dos Estados Unidos. A estética *Pop Art* surge como um tipo de arte com o objetivo de se comunicar com o público através dos símbolos da cultura de massa e do próprio cotidiano, a partir das experiências do artista e do espectador. Nos Estados Unidos, a tendência ganha força nos anos sessenta com repercussão internacional.

O mundo descobre os sinais da modernidade, da sociedade de consumo, dos meios de comunicação de massa e do uso intensivo de imagens corriqueiras da televisão, do cinema, dos cartuns e da publicidade, fundamentalmente importadas dos Estados Unidos.

22 *Pop Art* é uma abreviação em inglês com o significado de Arte Popular. Encontramos indícios que, desde o final da década de 1950, um grupo de artistas já empregava símbolos e imagens do universo da propaganda dos Estados Unidos em temáticas de suas obras. A estética apropriou-se de temas de linha surrealista, cubista (*collage*) com a noção de fragmentação e do dadaísmo, de Duchamp. A *Pop art* consta como uma arte divergente ao expressionismo abstrato dominante até o momento da Segunda Guerra Mundial, porque envolve elementos e materiais da realidade na leitura do mundo. A arte é entendida como pertencente à grande massa e recebe novos contornos, cores intensas e tamanhos enormes. A escultura e a pintura aderem novas linguagens e materiais, como o gesso, o plástico, o lixo. Num primeiro momento, a estética parecia uma crítica e um rompimento com as belas artes, porém seu objetivo marca a necessidade de uma releitura da arte em que novas configurações estéticas sejam permitidas e possíveis. In: (HOHL, 2007).

Os artistas da *Pop Art* tinham como objetivo problematizar os conceitos de arte e de cultura a partir da vivência num mundo em constante processo de mudança e de reprodução de imagens e costumes importados. Mas, ao mesmo tempo em que produzia uma crítica, a *Pop Art* precisava dos símbolos de consumo, promovendo, inclusive, a profusão dos mesmos, como ocorreu, por exemplo, com o trabalho de serigrafia sobre tela de embalagens de latas de sopas *Campbell* e de garrafas de *Coca-Cola*, de Warhol. O mesmo artista apropria-se, em 1967, da imagem da atriz norte-americana Marilyn Monroe para denunciar que um mito também pode ser descartável assim como uma lata.

O romance de Pacheco está repleto de elementos denunciadores de uma provável aproximação a essa estética. Uma das referências significativas da proximidade do romance de Pacheco a tal estética artística é o trabalho do pai de Carlitos numa fábrica de sabão, como também já mencionamos neste capítulo. A expansão de mercado, proporcionada pelos detergentes norte-americanos, pode ser compreendida pela voz do narrador-personagem:

Anunciaban por radio los nuevos detergentes: Ace, Fab, Vel, y sentenciaban: El jabón pasó a la historia. Aquella espuma que para todos (aún ignorantes de sus daños) significaba limpieza, comodidad, bienestar y, para las mujeres, liberación de horas sin término ante el lavadero, para nosotros representaba la cresta de la ola que se llevaba nuestros privilegios (PACHECO, 1981, p. 23)

As caixas de detergente também tiveram uma importância na obra de Andy Warhol, que cria sua *Brillo boxes*, na Stable Gallery, em 1964, com o objetivo de questionar o conceito de arte (MATOS JÚNIOR, 2009).

O romance curto de Pacheco está repleto de sinalizadores da transculturação (“el lenguaje importado y la multiplicación de palabras”) vivida pelos mexicanos no período de Alemán, da modernidade (“supermercados”), da sociedade de consumo norte-americana (“radio”, “televisión”, “cine”, “grandes titulares de los periódicos”) e de objetos e imagens (“hamburguesas”, “jotdogs”, “Coca-cola”²³) da corrente artística *Pop Art*, cuja finalidade, como tratamos, era de criar uma arte moderna, de acordo com o progresso, o avanço da industrialização e do consumismo. Pacheco com seu romance, semelhante aos artistas da *Pop Art*, defende uma literatura plural; luta contra o caráter individual da obra de arte. Tanto o resgate dos produtos industriais, característico da estética *Pop Art*, como o emprego por Pacheco de múltiplos símbolos culturais de uma época, entre eles, os

23 Cabe destacar que alguns artistas da *Pop Art* exploraram o universo do *fast food*, entre eles destacamos Andy Warhol.

programas de rádio, as canções, os filmes, as personagens de filmes e histórias em quadrinho sinalizam o desejo artístico de pensar a arte de modo autenticamente popular e o interesse de inserir tais elementos na realidade cotidiana. Ademais, os produtos e imagens característicos da sociedade de consumo também constituem a essência de uma época, inclusive seus paradoxos, capazes de perpetuarem a memória de um grupo ou suas mudanças históricas na sociedade daquela época.

Conclusão

A cidade e seus constituintes são grande força motriz no estabelecimento das relações entre os sujeitos que se reconhecem nesses espaços. Ao mesmo tempo, leva-os a uma recordação de toda a história dos seus antepassados, e essa estará sendo reconstruída dia a dia, a partir do momento em que o indivíduo visualiza o ambiente ao seu redor, e esse ambiente, de certa maneira, também o observa em suas ações e seus posicionamentos.

Em *Las Batallas en el desierto*, Pacheco não poupa o uso de referências históricas para corroborar seu projeto literário e a tessitura do retrato sociológico da metrópole mexicana. Através da história e da realidade visível, o escritor mostra a aparição do neoliberalismo no cenário político e a evolução das comunicações nos anos oitenta do México. Tal política neoliberal encontra mais facilidades de propagação numa sociedade globalizada e homogênea, por isso, o interesse em anunciar a transculturação proposta pelo consumismo norte-americano.

O romance de Pacheco permite o leitor repensar inúmeras questões e verificar como o autor critica a sociedade, a partir do momento em que trata alguns temas, entre eles, citamos: a uniformização do modo de vida do mexicano, o crescimento desordenado da urbe, a industrialização excessiva, o idealismo pelos objetos da modernidade, o consumismo, o poder, o mercantilismo e a corrupção. A mudança de costumes e a rápida ascensão social da família de Carlitos, a figura da mãe de Jim como símbolo da mulher moderna e objeto sexual e a corrupção política são críticas diretas do autor ao avanço norte-americano sobre a cultura mexicana.

Referências bibliográficas

AÍNSA, Fernando. "Del espacio mítico a la utopía degradada: los signos duales de la ciudad en la narrativa latinoamericana". In: *Cânones & contextos: anais. Congresso ABRALIC*. Rio de Janeiro: Reproarte, 1998, v.1, p. 165-175.

ARGULLOL, Rafael. "A cidade-turbilhão". In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº23, Cidade, IPHAN, 1994.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

-----, *Confiança e medo na cidade*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Imaginarios urbanos*. 2ed. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1999.

-----, *Culturas híbridas*. Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 3ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade. Literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

-----, "Babel do século XXI: do mito às mídias". *Compós. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. Volume 11, número 1, 2008 a. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/285/253>. Último acesso em: 21 ago. 2010.

-----, "A cidade como arena da multiculturalidade". *Compós. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. Edição 1, 2004. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/6/7>. Último acesso em: 26 jul. 2010.

HOHL, Thomas. *A arte pop, a paraliteratura e a propaganda*. 2007. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/a-arte-pop-a-paraliteratura-e-a-propaganda>. Último acesso em: 11 set. 2010.

IANNI, Octavio. *O labirinto latino-americano*. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

MAGATTI, Mauro. "Bauman e o destino das cidades globais". In: BAUMAN, Zygmunt. *Confiança e medo na cidade*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

MATOS JÚNIOR. "Sobre a importância das *Brillo Boxes* para o conceito de arte de Arthur Danto". In: *Anais da III Semana de Pesquisa em Artes – Teoria e Historiografia da Arte*. Rio de Janeiro: UERJ, 2009, p. 403-414. Disponível em: <

http://www.ppgartes.uerj.br/spa/spa3/anais/agnaldo_junior_403_414.pdf>. Último acceso em: 12 set. 2010.

MUMFORD, Lewis. *Técnica y civilización*. 1a. edición. Madrid, Alianza Editorial S.A., Colección Ensayo Historia y Geografía, vol. 94, 1998.

PACHECO, José Emilio. *Las Batallas en el desierto*. México: Ediciones Era, 1981.

RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia y el olvido*. Trad. Agustín Neira. Madrid: Trota, 2003.

STEELE, Cynthia. "Cosificación y deseo en la tierra baldía: *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco". In: VERANI, Hugo. (sele. y pról.). *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*. México: Ediciones Era, 1994, p. 274-291.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. Trad. Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SIMMEL, Georg. "O dinheiro na cultura moderna". In: SOUZA, Jessé & OELZE, B. (orgs.). *Simmel e a Modernidade*. Brasília: Editora UnB, 1998, p. 23-40.

TREJO FUENTES, Ignacio. "La narrativa de José Emilio Pacheco: nostalgia por la infancia y la ciudad gozable". In: VERANI, Hugo. (sele. y pról.). *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*. México: Ediciones Era, 1994.

TUSQUETS, Esther. "Elementos subjetivos y autobiográficos en el personaje novelesco". In: MAYORAL, Marina (coord.). *El personaje novelesco*. Madrid: Cátedra/Ministerio de Cultura, 1990.

VASCONCELOS, José. *Breve historia de México*. 18ed. México: Compañía Editorial Continental, 1975.

VERANI, Hugo. (sele. y pról.). *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*. México: Ediciones Era, 1994.

O SIMBOLISMO NA POESIA DE JORGE DE LIMA

SYMBOLISM IN JORGE DE LIMA'S POETRY

Bianca Cristina de Carvalho Ribeiro, FCLAr /UNESP-PG

bicaribe@hotmail.com

Resumo: A obra de Jorge de Lima contém as principais diretrizes da poesia brasileira da primeira metade do século XX. Algumas características de sua obra nos levam a buscar nos princípios simbolistas, a matriz de seu desenvolvimento poético, tais como o uso do símbolo e da analogia, a linguagem sugestiva, a musicalidade, a dualidade transcendente - as quais pretendemos mostrar neste trabalho.

Palavras-chave: Jorge de Lima; poesia; Simbolismo; história literária

Abstract: The work of Jorge de Lima contains the main guidelines of Brazilian poetry of the twentieth century. Some features of his poetry lead us to seek in the principles Symbolists, the source of his poetic development, such as the use of symbol and analogy, the evocative language, the musicality, the duality transcendent, which we intend to show in this paper.

Keywords: Jorge de Lima; poetry; symbolism; literary history

Ao observar o panorama da poesia brasileira moderna, encontramos na obra de Jorge de Lima as principais diretrizes e contradições da poesia brasileira da primeira metade do século XX, tal como observa Bueno (2008). Nascido em 1893, em Alagoas, e situado historicamente no segundo período modernista de nossa literatura, Jorge de Lima publicou uma obra poética vasta, que começa logo na infância, e que tem como marco inicial os *XIV Alexandrinos*, de 1914, nos quais o poeta ainda demonstra a formação parnasiana. Depois adere ao modernismo nos livros *Poemas*, de 1927, *Novos Poemas*, de 1929 e *Poemas Negros*, publicado posteriormente. Em 1935, escreve com Murilo Mendes *Tempo e Eternidade*, com o intuito de “restaurar a poesia em Cristo”. A religiosidade permeará as obras seguintes, porém acompanhada de uma crescente complexificação das imagens (ANDRADE, 1997), seguindo a mesma tendência à

desrealização e ao hermetismo apontada por Friedrich (1978). Em suas obras finais, o *Livro de Sonetos*, de 1949 e *Invenção de Orfeu*, de 1952, o poeta atinge o seu ponto alto no trabalho com as analogias e com os símbolos, além de alto grau de musicalidade.

As características apontadas nos levam a buscar nos princípios simbolistas, a matriz do desenvolvimento poético de Jorge de Lima. Sem a pretensão de classificar o poeta dentro de uma ou outra escola, buscamos resgatar aqui um aspecto importante da *historicidade* do poeta, nos termos apresentados por João Alexandre Barbosa (2005), que propõe um quadro de reflexão em que se vincule história e poema, para uma maior apreensão da modernidade poética.

Além disso, este trabalho busca estabelecer mais um parâmetro sobre os elos entre o simbolismo francês e o modernismo brasileiro, seguindo a perspectiva dialética proposta por Bosi (2000). Segundo o autor, não há texto que possa ser contextualizado apenas no seu presente, ele está sempre em relação com as “sombras e luzes” do passado e também com as sombras e luzes do futuro. Sabemos que o desenvolvimento da história literária não é linear.

Os elos entre o simbolismo e os diversos modernismos foram mencionados por diversos autores que analisaram historicamente o desenvolvimento da linguagem poética. Em *Signos em rotação*, Octavio Paz (1996) faz diversas menções à “influência” dos simbolistas franceses nos diversos modernismos do início do século XX. Segundo o poeta e crítico, os modernistas adotaram alguns métodos de associação poética herdados diretamente do simbolismo, tais como as analogias e sinestésias, e utilizaram-nas para intuir o ritmo nos versos livres. Em suas palavras: “o período moderno se divide em dois momentos: o “modernista”, apogeu das influências parnasianas e simbolistas da França, e o contemporâneo” (PAZ, 1996, p. 32).

Anteriormente à Octavio Paz, Edmund Wilson ampliou os domínios de difusão do simbolismo na literatura do século XX, em *O Castelo de Axel* (1987). Para ele, essa escola foi uma contrapartida ao Naturalismo e à visão mecanicista do século XIX e estendeu suas influências não só aos poetas, mas aos romancistas mais inovadores do século XX, tais como James Joyce e Marcel Proust.

Outra importante estudiosa do Simbolismo, Anna Balakian, fala da expansão dessa corrente literária, “a qual preparou um determinado clima internacional propício aos subseqüentes grupos de vanguarda: cubismo, futurismo, dadaísmo e surrealismo.” (BALAKIAN, 1985, p. 15). Segundo a autora, o período de irradiação do simbolismo em escala européia começa em 1890, quando “sai do estreito limite da escola literária francesa e se torna um movimento europeu que finalmente se estenderá à América”

(BALAKIAN, 1985, p. 83). A autora reconhece então que a grande colheita de certos escritores do começo dos anos 20 está cheia de características simbolistas.

Pelo caráter universal que o movimento adquiriu, Marcel Raymond prefere pensar que “a forma de pensamento e de expressão simbolistas não pertencem propriamente a uma época determinada da história” (RAYMOND, 1997, p.41), ela faz parte da tendência que resiste à existência social moderna e à concepção positivista do universo. Segundo o autor,

O sentido da vida profunda do espírito, uma certa intuição do mistério e do que há além dos fenômenos, uma vontade nova – pelo menos na França – de apreender a poesia em sua essência e de libertá-la, para isso, do didatismo e da emoção sentimental, eis o que se constata o mais das vezes no ponto de partida da atividade dos poetas da geração de 1885. (RAYMOND, 1997, p. 41)

Nas artes, os protestos contra a existência social moderna e contra o positivismo implicam na negação da realidade materialista descrita pelas teorias científicas e na supressão da arte imitativa ou representativa. Para os simbolistas, seguindo um viés platônico e, principalmente, o misticismo swendeborguiano, há algo além dessa realidade que deve ser buscado, há uma *correspondência universal* que deve ser mostrada pelos artistas.

A partir de Baudelaire, a percepção das correspondências entre todas as coisas, visíveis e invisíveis, passa a ser valorizada: o mundo é uma floresta de símbolos a serem decifrados pela capacidade intuitiva do poeta. Rimbaud prega o desregramento dos sentidos para o alcance dessa percepção, trazendo a sinestesia para a criação poética. Já Mallarmé transpõe as correspondências para o campo da linguagem e proclama que o poeta é capaz de traduzir os mistérios universais através da música da poesia, assim como Orfeu o fez com sua música.

A noção de poesia pura se desenvolveu nesse espírito de oposição ao utilitarismo. Houve nesse momento, um movimento de liberação do verso, que não poderia mais estar aprisionado a regras formais, pois a linguagem essencial não segue o sistema tradicional de métricas e rimas. O poeta deveria buscar uma linguagem primordial, bem anterior à linguagem cotidiana já contaminada pelo senso comum, por preconceitos e pelo próprio distanciamento de sua origem.

Essa linguagem deveria ser a expressão da ambigüidade e do mistério, e a sugestão passaria a prevalecer no lugar da comunicação. Segundo Balakian,

[a partir do discurso indireto de Baudelaire] o poema se torna um enigma. Os múltiplos significados contidos nas palavras e objetos são os ingredientes do mistério e do tom do poema. Não há nunca uma sensação triunfal de compreensão; a mensagem permanece tão ambígua quanto sucinta. (BALAKIAN, 2007, p. 42)

Além da busca pela linguagem essencial e do que há além daquilo que é representável, há a consciência da própria limitação da linguagem. Caberia ao poeta, então, inventar uma linguagem que lançasse mão de símbolos, para realizar a poesia (WILSON, 1987). Os símbolos, nesse momento, não apresentam caráter unívoco, mas sim polissêmico, por admitirem inúmeros (e vagos) sentidos.

Resumindo: a busca de uma linguagem essencial, livre de preceitos utilitaristas e didáticos; a inserção no mistério inexorável de nossa existência; a relação intuída entre todas as coisas; a musicalidade intraduzível que rege o mundo; a liberação do verso e a valorização da sugestão em vez da comunicação são os princípios que desencadearam o movimento de construção de linguagem não-representativa.

Como ressalta MACHADO (2004), a “literatura simbolista foi imitada como grande força de liberação e de inovação, sendo adaptada aos diversos caracteres nacionais e às várias tradições literárias existentes”, constituindo-se uma das maiores referências aos estudos da linguagem poética do século XX.

No caso brasileiro, o simbolismo deu início ao movimento de renovação poética e literária, embora aqui tenha havido, em relação ao movimento, um problema bastante curioso de inadequação crítica, como lembra Barbosa (1990). Isso porque os pressupostos da crítica positivista e naturalista que dominaram grande parte do século XIX forneciam uma gramática de leitura para objetos fabricados por uma perspectiva de dominância representacional.

Mas é fato que o movimento trouxe elementos que preparam terreno para o modernismo, de acordo com uma tendência universal da lírica moderna. A objetividade, a nomeação e a representação foram substituídas pelo caráter sugestivo, vago e inédito das novas imagens poéticas. Houve a profusão do verso livre e a inserção de elementos orais na poesia, os quais também promoveriam o efeito de estranhamento desejado.

Alguns de nossos poetas modernistas tiveram reconhecida formação simbolista, tal como Manuel Bandeira e Cecília Meireles. Mas é possível detectar a herança simbolista em outros poetas brasileiros do século XX, assim como em Jorge de Lima.

Ao observar o percurso poético do alagoano, vimos que ambas as manifestações simbolistas citadas por Wilson (1987), a coloquial-irônica e a sério-estética, estão presentes em sua obra, embora seja mais evidente a herança da vertente sério-estética.

Em artigo sobre o simbolismo francês e o modernismo brasileiro, Machado (2004) chama a atenção para a manifestação da tradição coloquial-irônica no caso de Jorge de Lima e cita como exemplo o poema “Essa negra fulô”, do livro *Novos Poemas*, de 1929. Trata-se de uma estilização da narrativa oral, onde há utilização de recursos próprios da fala, tais como repetições, termos suprimidos, vocabulário corrente e, principalmente, a desobediência às regras sintáticas formais, que trazem novidade ao poema, liberto das regras e temáticas parnasianas.

Outro exemplo de poema a ser inserido na linhagem coloquial do simbolismo é “História”, cujo título refere-se a duas histórias: a da princesa tornada escrava e a História do Brasil, fundada na dura condição da exploração e da escravatura:

Era Princesa.

Um libata a adquiriu por um caco de espelho.

Veio encangada para o litoral,
arrastada pelos comboieiros.

Peça muito boa: não faltava um dente
e era mais bonita que qualquer inglesa.

No tombadilho o capitão deflorou-a.

Em nagô elevou a voz para Oxalá.

Pôs-se a coçar-se porque ele não ouviu.

Navio guerreiro? não; navio tumbeiro.

Depois foi ferrada com uma ancora nas ancas,
depois foi possuída pelos marinheiros,
depois passou pela alfândega,

depois saiu do Valongo,
entrou no amor do feitor,

apaixonou o Sinhô,

enciumou a Sinhá,

apanhou, apanhou, apanhou.

Fugiu para o mato.
Capitão do campo a levou.
Pegou-se com os orixás:
fez bobó de inhame
para Sinhô comer,
fez aluá para ele beber,
fez mandinga para o Sinhô a amar.
A Sinhá mandou arrebentar-lhe os dentes:
Fute, Cafute, Pé-de-Pato, Não-sei-que-diga,
avança na branca e me vinga.
Exu escangalha ela, amofina ela,
amuxila ela que eu não tenho defesa de homem,
sou só uma mulher perdida neste mundão.
Neste mundão.
Louvado seja Oxalá.
Para sempre seja louvado.

Nesse poema de versos livres, a narrativa oral, marcada pelo sincretismo, é permeada pelo vocabulário africano que temperou a linguagem brasileira. Os termos africanos (“nagô”, “bobó”, “aluá”, “Cafute”, “Exu”, “amuxila”, “Oxalá”) trazem o elemento estrangeiro aos poemas, o Outro (in) apreensível de que fala Salete Cara (1983). A busca pelo outro está ligada à busca da poesia universal, da linguagem primeva que une a todos.

Segundo Huizinga (2006), a origem da poesia situa-se em uma imprecisa linha divisória entre o canto, a expressão religiosa e a nomeação das coisas. Também outros estudiosos afirmam essa origem comum, mas Spina (1982) procura lembrar que um sentimento estético preexiste a essas atividades, cuja finalidade não era outra senão o prazer desinteressado. O autor afirma a precedência da poesia pura.

Tanto a poesia pura quanto o canto ritualístico e encantatório das origens da linguagem poética são resgatados pelos simbolistas. Esse é um modo de resgatar a linguagem essencial e de valorizar a poesia como força transcendente e ao mesmo tempo, unificadora.

Ao classificar os tipos de cantos primitivos, Spina (1982), fala do canto mágico, que está representado pelas fórmulas de encantamento. Esse canto mágico é encontrado no poema acima citado, na voz da princesa negra: “Fute, Cafute, Pé-de-Pato, Não-sei-que-

diga/ avança na branca e me vinga./ Exu escangalha ela, amofina ela,/ amuxila ela [...]", onde novamente nos deparamos com marcas de oralidade.

A narrativa do poema atinge riqueza ao entremear a voz do narrador e a voz da protagonista da história. O canto feitiçeiro se confunde com a reza católica no final: "Louvado seja Oxalá./ Para sempre seja louvado". Com esse procedimento, Jorge de Lima atinge a meta simbolista da fusão entre sujeito e objeto, unindo narrador e figura narrada, misturando diferentes crenças e modos de dizer.

A oralidade e seus recursos, tais como a repetição, o paralelismo, a rima e a desobediência às regras sintáticas formais, imprimem musicalidade ao poema, uma das principais características simbolistas.

Nos *Poemas Negros*, a musicalidade advém dos cantos africanos resgatados pela memória e imaginação do poeta. Além dos cantos africanos, o poeta recupera também os cantos folclóricos de origem popular, tal como em "Domingo":

"Amanhã é Domingo, pede cachimbo.

O galo monteiro pisou na areia.

A areia é fina deu no sino.

O sino é de prata deu na mata.

A mata é valente deu no tenente.

O tenente é mofino deu no menino.

O menino é carolho furou teu olho."

Ah! que saudades que eu tenho

da aurora da minha vida!

Ah! Casimiro a aurora de minha vida

foi um domingo bonito:

[...]

Spina (1982) observa que nesses tipos de cantos populares (que ele chama de nativos, devido ao seu objeto de pesquisa serem os cantos primitivos), a melodia e o ritmo prevalecem sobre o sentido. O canto inserido no poema "Domingo" apresenta um expediente rítmico artificial, as rimas surgem para sustentar o ritmo em detrimento da ordenação sintática e lógica daquilo que é pronunciado: "A areia é fina deu no sino/ O sino é de prata deu na mata/ A mata é valente deu no tenente".

É inegável que esse também seja um procedimento recuperado pelo simbolismo, que privilegiou a música acima de tudo, tal como proclamou Verlaine em seus versos: “De la Musique avant toute chose [...] / De la Musique encore et toujours! [...] Et tout le rest est littérature”.

Os simbolistas, seus precursores e seus herdeiros viram na música a forma máxima de expressão, capaz de atuar nas mais profundas esferas da existência humana, sem restringir-se aos conceitos e preceitos. A música e a poesia são valorizadas pelo seu poder encantatório. De fato, a musicalidade está presente em todas as fases de Jorge de Lima, ora pela via da oralidade ora pela erudição.

No poema “Domingo”, Jorge de Lima chega a misturar oralidade e erudição em suas referências, primeiro usa o cancionero popular, depois parafraseia versos de Casimiro de Abreu, construindo desse modo uma poesia rica em expressões e em contrastes.

Na última fase de Jorge de Lima, mais ligada à linha sério-estética do simbolismo, o tom erudito e outras características geram o efeito de sonoridade sugestiva. O *Livro de Sonetos*, de 1949, está repleto de exemplos, tais como:

Eis que há o pêndulo e há a corda que atravessa
a sala e a vibração da voz ansiada
e a onda sonora que à procura dessa
voz em consolo jaz desencantada.

Entre as cordas distensas se arremessa
outra onda em duas ondas desdobrada.
Não há força nenhuma que as impeça:
é uma voz que procura a voz amada.

E vê-se agora a face que aparece
entre a lâmpada e o piano, e a mão de neve
esvoaçando nas teclas como uma ave.
Mas o encanto se esvai, pois alvorece:
A face é menos nítida, e a mão leve
que esvoaçava nas teclas, mais suave.

Assim como na maioria dos poemas da obra, Jorge de Lima apresenta rigor formal, afinal trata-se de um livro de *sonetos*. No soneto apresentado, há predominância de decassílabos e o uso de rimas alternadas ABAB nos quartetos e CDE nos tercetos. A musicalidade trazida pelo arranjo formal é acompanhada de assonâncias nasais (pêndulo, ansiada, onda, consolo, desencantada, entre, distensas, impeça, lâmpada, encanto etc). Também a utilização de *enjambements* mostra que a linha melodiosa continua para além da limitação dos versos, tal como Gomes (2001) demonstra ocorrer em Verlaine.

O próprio vocabulário do poema é musical: apresenta instrumentos, cordas, ondas sonoras, voz, piano, teclas. Mas esses elementos concretos são trazidos de modo fugidio, de modo parecido ao que Friedrich (1975) chama de desconcretização em Mallarmé. As imagens sugerem um encontro amoroso que serve de pretexto para a expressão de atos espirituais e tratam de elementos invisíveis tais como “ondas” e “vozes” ou elementos vagos como a “face menos nítida” e a “mão leve... mais suave”. O rigor formal contrasta com os conteúdos oscilatórios.

Além do uso da métrica, das rimas, assonâncias e aliterações - recursos sonoros – o poeta também desenvolve o ritmo através das imagens. Octavio Paz (1996) observa que “adotar o princípio de analogia significa regressar ao ritmo” e que a afirmação da analogia no lugar dos recursos sonoros tradicionais proclama o triunfo da imagem sobre o conceito e a lógica. Vejamos outro exemplo:

Não me importa que os olhos me devassem
e vejam o rio o mundo dividindo:
De um lado luz e de outro lado treva.
Estranho ser, um ser de duas faces.

E dum extremo e do outro, vozes, vozes,
dia e noite incessantes dialogando.
E os membros todos desaparecidos
para reaparecer com membros novos.
Agora o claune se contrai furioso.
Entram pés pela boca, mãos nos olhos
e ele repousa exânime em seu ovo.

Depois nasce outra vez, é o mesmo diálogo,
o mesmo desespero e as mesmas vozes

que se repetem sem cessar de novo.

Nesses versos brancos decassílabos, vemos a poesia voltada para o tema da criação, predominante no *Livro de Sonetos*. Jorge de Lima propõe a analogia entre o poeta, o demiurgo e o claune, cuja imagem se metamorfoseia entre a vida e a morte. É possível associar o claune repousado em seu ovo com o deus primordial da cosmogonia védica, o Brama, que repousa por dez mil anos em um ovo e é o deus da criação, assim como o poeta assume o papel de demiurgo. Trata-se portanto de um trabalho com símbolos e analogias muito característico da estética simbolista.

Outra característica importante a ser notada é a visão dualista que os simbolistas herdaram do platonismo: “Não me importa que os olhos me devassem/ e vejam o rio o mundo dividindo:/ De um lado luz e de outro lado treva. /Estranho ser, um ser de duas faces.” Aqui há novamente a analogia, agora entre o ser de duas faces e o mundo dividido em luz e trevas. A linguagem é mediada novamente por símbolos (“rio”, “luz” e “trevas”) para expressar a cisão do ser e a relação entre os opostos. No próximo exemplo, também encontramos essa mediação de imagens para tratar da criação de modo transcendente:

Vereis que o poema cresce independente
e tirânico. Ó irmãos, banhistas, brisas,
algas e peixes lívidos sem dentes,
veleiros mortos, coisas imprecisas,

coisas neutras de aspecto suficiente
a evocar afogados, Lúcias, Isas,
Celidônias... Parai sombras e gentes!
Que este poema é poema sem balizas.

Mas que venham de vós perplexidades
entre as noites e os dias, entre as vagas
e as pedras, entre o sonho e a verdade, entre...

Qualquer poema é talvez essas metades:
essas indecisões das coisas vagas
que isso tudo lhe nutre sangue e ventre.

Nesse soneto também há a predominância de versos decassílabos e as rimas seguem esquema ABAB nos quartetos e CDE nos tercetos. O ritmo também é imputado pelas imagens, que já não se dão simplesmente por imitação e sim por analogias novas, que afastam a poesia de uma função representativa.

O poeta evoca imagens marítimas (banhistas, algas, peixes, veleiros mortos), aéreas (brisas), musas em analogia com plantas (Lúcias, Isas, Celidônias) e imagens vagas (coisas imprecisas, coisas neutras de aspecto suficiente, sombras).

Percebemos também nesse poema a visão dualista, que projeta as imagens ao indefinido: “sombras e gentes”, “entre as noites e os dias, entre as vagas/ e as pedras, entre o sonho e a verdade, entre...”, em que o poeta finaliza com a visão das “metades”, das “indecisões das coisas vagas” que nutrem a linguagem.

A dualidade transcendente faz parte do repertório simbolista e ressoa em toda a linhagem órfica da poesia, onde o poeta se vê entre dois mundos, entre a vida e a morte, entre o real e o sonho, entre o terreno e o divino, sendo o portador dos mistérios e tradutor das correspondências.

A obra poética de Jorge de Lima descende dessa linhagem e demonstra, como vimos, alguns aspectos que revelam a continuidade da estética simbolista na poesia moderna brasileira. Esse resgate histórico nos permite traçar alguns parâmetros para a compreensão do desenvolvimento da modernidade poética entre nós.

BIBLIOGRAFIA:

ANDRADE, F. S. O Engenheiro Noturno: A lírica final de Jorge de Lima. São Paulo: Edusp, 1997.

BALAKIAN, A. O Simbolismo. São Paulo: Perspectiva, 1985.

BARBOSA, J. A. As ilusões da modernidade. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Debates; 198)

_____. A leitura do intervalo. Ensaios de crítica. São Paulo: Iluminuras, 1990.

BOSI, A. O ser e o tempo da poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BUENO, A. Nota editorial. In: LIMA, J. Poesia Completa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

CARA, S. A. A recepção crítica. O momento Parnasiano-Simbolista no Brasil. São Paulo: Editora Ática, 1983. (Ensaios; 98)

FRIEDRICH, H. Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução de Marise M. Curione. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

- GOMES, A. C. A Poética do indizível. São Paulo: Unimarco, 2001.
- HUIZINGA, J. O jogo e a poesia. In: _____. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- LIMA, J. Poesia Completa. (org Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- MACHADO, G. M. O Simbolismo francês e a poesia do modernismo brasileiro: o caso de Jorge de Lima. In: XVI Seminário do CELLIP, 2004, Londrina. Anais do XVI Seminário do CELLIP. Londrina, 2004.
- PAZ, O. Signos em Rotação. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- RAYMOND, M, De Baudelaire ao Surrealismo. Tradução Fulvia e Guacira Machado Leite. São Paulo: Edusp, 1997.
- SPINA, S. Na madrugada das formas poéticas. Coleção Ensaios; 86. São Paulo: Ática, 1982.
- WILSON, E. O Castelo de Axel: Estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1987.

MITOS E REALIDADES NA CONTÍSTICA DE CARLOS FUENTES

THE MYTHS AND REALITIES IN THE SET OF TALES OF CARLOS FUENTES

Bruno da Cruz Faber (UFRJ-PG)

bruno.faber@gmail.com

Resumo

Realizando um estudo sobre a contística do escritor mexicano Carlos Fuentes se percebe que o tempo narrativo é múltiplo, porque a escritura poética "puede proponer a un mismo tiempo múltiples verdades antagónicas, una visión realmente dialéctica de la vida" (FUENTES: 1998, 55). Ou seja, nota-se que na produção literária em questão há um diálogo entre presente e passado. Fuentes, assim, busca compreender o presente tomando como base o passado, pois para o mesmo "no hay futuro vivo con un pasado muerto" (FUENTES: 1994, 09). Ademais, observa-se que na contística desse escritor mexicano a literatura está fundada no mito, ao qual é resgatada através da memória coletiva, presentificando assim o passado-mítico, porque "el tiempo mexicano, antiguo y nuevo, está dentro de esta vieja memoria" (FUENTES: 1994, 208). Assim, com base no supracitado, na contística deste escritor verifica-se que tanto o tempo como a memória são intrínsecos ao mito, formando assim uma tríade inextricável. Portanto, este trabalho pretende demonstrar como o imaginário hispano-americano, em específico o do México, está subscrito na verdade poética da memória-mítica de um tempo que é outro, formando o que o próprio Carlos Fuentes denomina como utopia do Novo Mundo.

Palavras-chaves: mito, realidade, contos, Carlos Fuentes

Abstract

Conducting a study on the set of tales of the Mexican writer Carlos Fuentes, I realize That time is multiple narrative, the writing poetic "puede proponer a un mismo tiempo múltiples verdades antagónicas, una visión realmente dialéctica de la vida" (FUENTES: 1998, 55). That is, note that the literature in question there is a dialogue between past and present. Fuentes seeks to understand now based on past, "no hay futuro vivo con un pasado muerto" (FUENTES: 1994, 09). Observes that in this collection of short stories writer Mexican literature is based on myth, which is rescued by the collective memory, making This the mythical past, "el tiempo mexicano, antiguo y nuevo, está dentro de esta vieja memoria" (FUENTES: 1994, 208). based on the above, based on the above, the collection

of short stories of this writer it appears that both the time and the memory is part of the myth, thus forming an inseparable trio. Therefore, this paper aims to show how the Hispanic-American imaginary, in Specific that of Mexico, subscript is actually poetic-mythic memory of a time that is another, forming what Carlos Fuentes has called as a utopia of the New World.

Palavras-chaves: mito, realidade, contos, Carlos Fuentes

La literatura mexicana (...) es un solo y vasto intento de recuperar la memoria recuperando la palabra.

(Carlos Fuentes, 2008)

Este trabalho se pauta na afirmativa do escritor e ensaísta Carlos Fuentes de que a América Hispano-americana é uma utopia, mas no sentido de “não-lugar” de um “não tempo” (FUENTES, 1997). Realizando um levantamento sobre os elementos presentes na contística deste escritor mexicano, nota-se a clara influência dos mitos pré-hispânicos na narrativa, criando assim tempos múltiplos e realidades diversas, formando uma cosmovisão de um mundo complexo, distinto, mas não antagônico entre si. Isso acontece porque, segundo o próprio Fuentes, a escrita poética busca "proponer a un mismo tiempo múltiples verdades antagónicas, una visión realmente dialéctica de la vida" (1998b, p. 55). Ou seja, se percebe que na produção literária de Carlos Fuentes há um diálogo entre o presente e o passado, principalmente no que se refere à memória coletiva do México Antigo, a cultura Meso-americana. Como declara o referido escritor e ensaísta: “La cultura indígena de México, capturada por el tiempo, sierva del tiempo, se libera a sí misma, mediante la imaginación, la obra de arte, la costumbre vital, convirtiéndose en ama (amante) del tiempo" (FUENTES, 1994, p. 203).

A partir do supracitado, Carlos Fuentes busca compreender o presente tendo como base o passado, porque para ele (FUENTES, 1994, p. 09) “no hay futuro vivo con un pasado muerto”. Ademais, se nota que na constística deste escritor mexicano a literatura está fundada com o mito, ao qual se tenta resgatar por meio da memória coletiva, apresentando assim o “passado-mítico”, porque "el tiempo mexicano, antiguo y nuevo, está dentro de esta vieja memoria" (FUENTES, 1994, p. 208). Portanto, se pode afirmar que na obra deste autor se constata que tanto o tempo quanto a memória são intrínsecos ao mito, formando assim uma tríade inextricável. Por tal motivo, este trabalho pretende

demonstrar como o imaginário hispano-americano, em específico o do México, está subscrito na verdade poética da memória-mítica de um tempo que é outro e assim de uma realidade que é outra. Mitos e realidades conjugados formando assim uma cosmo-visão fuentiana.

Mito, história e ficção

Cecilia Graña, em seu estudo sobre a nova narrativa hispano-americana (2010, p. 681), afirma que com o boom literário surge também outro tipo de romance que contém "un tipo de realismo en el que la historia se une al mito". Carlos Fuentes (1994) nos afirma que a história é construída sobre a visão dos vencidos, e que assim a história somente tem uma percepção da realidade, porque está baseada em uma única perspectiva. Assim, o escritor quer resgatar parte desta memória perdida, a memória dos vencidos, e criar um romance totalizador, na qual nos faz conscientes da verdadeira história. Isto ocorre porque, segundo Fuentes (1998b, p. 18):

...crearon una convención representativa de la realidad que pretende ser totalizante en cuanto inventa una segunda realidad, una realidad paralela, finalmente un espacio para lo real, a través de un mito en el que se puede reconocer tanta la mitad oculta, pero no por ello menos verdadera, de la vida, como el significado y la unidad del tiempo disperso.

Portanto, "Historia y ficción se proponen en estos casos como medios de conocimiento que se articulan en diferentes niveles; sirven para desentrañar leyes, para adjudicarle algún sentido a los orígenes y, en última instancia, para responder a la incertidumbre del futuro." (SOSNOWSKI, 2010: 754).

Observemos que dois termos em princípio antagônicos (história e ficção) são agora complementares para a constituição da totalidade da realidade da América Hispânica. Da realidade múltipla. Se a história é a construção de uma parte dos fatos ocorridos e se a ficção é recontar a outra parte da história que se manteve esquecida, então temos uma dialética entre os termos, de tal forma que a história passa a ser "o imaginado" e a ficção "o real". A imaginação do real cria, portanto, uma realidade-outra, onde a nova narrativa

tentará restaurar. No entender de Fuentes (1998b, p. 30), "Inventar un lenguaje es decir todo lo que la historia ha callado". O meio pelo qual alguns escritores hispano-americanos se apoiam para recontar esta outra parte da história é o mito. A cultura pré-hispânica segue enraizada na cultura dos povos mexicanos formando parte assim do imaginário mexicano e, por extensão, do imaginário hispano-americano como um todo.

O jogo que o escritor mexicano Carlos Fuentes realiza é a luta entre a consciência e a memória, tão bem trabalhada em seu conto "El padre eterno" (FUENTES, 2006). Neste relato temos a três filhas que por ordem testamentária têm que velar a memória de seu pai por dez anos em uma humilde casa, onde ele próprio nasceu. No último ano as irmãs, ao expor seus fantasmas, criam diferentes perfis de seu pai, em função da consciência que cada uma tem dele, provocada pela memória. A memória funciona como um princípio que forma nossa consciência, ou seja, somos o que somos pelo que lembramos. Assim, a arte hispano-americana tenta resgatar a memória dos vencidos, o substrato indígena, para mostrar que a ficção é tão real quanto a história e assim fazer-nos conscientes plenamente. A palavra poética parece ser, no sentido de "revelação", essa "verdade oculta", pois como afirma Fuentes (1998b, p. 85):

solo la palabra vertida [palabra poética, ficción] puede descolorar eso que pasa por 'realidad' para mostrarnos lo real: lo que la 'realidad' consagrada oculta: la totalidad escondida o mutilada por la lógica convencional [la historia] (por no decir de conveniencia). La palabra vertida es la palabra enemiga"

Pelo já exposto, encontramos uma dialética entre memória e ficção, onde há "un doble movimiento que a la vez que historia la ficción se propone como ficcionalización de la historia" (p. 766), afirma Saúl Sosnowski (2010) com respeito à obra de Fuentes. Ademais, acrescenta que "solo es posible acceder a la verdad histórica mediante la imaginación" (p. 768). Mais ainda, como afirma o personagem Alejandro de um conto de Fuentes (1964, p. 59): "El mundo exterior y el mundo de la obra de arte son iguales". Ou em próprias palavras de Fuentes (1994, p. 77): "la literatura fantástica latinoamericana tiene un problema y es que se vuelve literatura realista en unos cuantos años". O veículo para essa ficção, como já foi dito antes, é o mito em muitos casos. Como bem afirma Carlos Fuentes (1998b, p. 20): "la novela es mito, lenguaje y estructura".

No entanto, uma pergunta se faz necessária: o que é o mito e como ele é compreendido? O mito, ao longo do tempo se foi descaracterizando de seu sentido original, passando a ser entendido de modo geral como alegorias que demonstram a relação do homem com o divino. O mitólogo Eudoro de Souza rejeita essa concepção simplista do mito. No prefácio ao livro *Mitologia II – História e Mito* (SOUZA, 1995, p. 01), Fernando Bastos declara:

O mito não é uma alegoria, mas tautegoria. O mito não é uma representação fantasiosa de uma incapacidade da razão. O mito é tautegoria, relato simbólico das origens, sendo a sensibilidade (e não a razão ou inteligibilidade) seu vetor cognitivo.

Ou seja, o mito na verdade não é uma simples metáfora ou alegoria, mas uma forma de pensamento do espírito humano, uma expressão de uma experiência intensamente vivida, com sua realidade *sui generis*, isto é, com uma realidade que é própria de seu ser, manifestada por uma união da vida e do pensamento. Assim, este conceito de mito desmente o pensamento racionalista do mesmo como alegoria, ou seja, como representação.

Para explicar a estrutura intrínseca do mito, o mitólogo Eudoro de Souza empregará dois termos que nos farão compreender a cosmo-visão do mito: a lonjura e o outrora, justificando assim que o mito-poético é da ordem da presença do passado que está mais além de qualquer distância e tempo. Segundo o mitólogo, "A lonjura é a indimensionável dimensão do espaço - que não é espaço - de um além horizonte" (SOUZA, 1995, p. 05) e o outrora seria "a indimensionável dimensão do tempo - que já não é tempo - de um além-horizonte" (SOUZA, 1995, p. 06). Ou seja, o mito é da ordem trans-objetiva, porque está mais além do passado e da distância. Observemos que o mito está fundado em uma dimensão de um não-lugar e de um não-tempo.

Então se pode afirmar que o mito é utópico, assim como a América Hispânica. De acordo com este pesquisador, o mito e a natureza são inseparáveis e com esse realismo trans-objetivo "duas naturezas não são dois 'aspectos' da mesma natureza, não são duas formas de parecer, mas duas modalidades de ser, não as de ser o mesmo, mas a de uma vez ser uma, e de outra vez, ser outra" (SOUZA, 1995: p. 35). Isto é, o mito e a natureza não são o mesmo, se encontram em uma dupla face de uma mesma moeda, que ainda

que haja duas faces, são o mesmo, compõem uma unidade. Assim, se pode dizer que o mito "mitifica" a natureza e a natureza "naturaliza" ao mito. Portanto, a natureza já é mítica, desde sempre e por isso sempre houve cultos à chuva, ao sol, à terra, etc.

O mito e a natureza, por ser da ordem da lonjura y do outrora, são abordados somente por intervenção da memória poética, que reúne o homem com o divino-natural. Assim se pode afirmar que o mito seria a linguagem da transcendência do sensível, enquanto "mítico, sensibilidade e natureza são co-naturais" (SOUZA, 1995, p. 53). A natureza-mítica-sensível reavivada pela memória que a resgata do tempo cronológico/linear é um tema recorrente na contística do escritor mexicano Carlos Fuentes, como ele mesmo afirma (1998b: p. 67) ao escrever que "un pasado muerto quiere pasar por presente vivo y mitificaciones en las que un presente vivo recupera, también, la vida del pasado".

Mas não podemos dizer que as narrativas míticas sejam uma espécie de neo-realismo hispano-americano. Primeiro, porque ainda que o mito seja uma narrativa local, a transcendência de seu pensamento é universal, pois se trata do imaginário em América Latina. O que se verifica em *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, e *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, tão significativos como *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. O mito assim ganha um duplo caráter, porque quanto mais seja local, mais global será, como afirma Fuentes (2007b, p. 21): "a literatura mexicana será boa porque é literatura, não porque é mexicana", justamente porque a tentativa destes escritores é criar um "romance global".

A nova linguagem hispano-americana é, segundo Fuentes (1998a, p. 09) "una búsqueda constante de nuestra identidad nacional, mestiza, heredera a la vez de la civilización indígena y de la civilización española". Portanto, América reclama para si uma identidade verdadeiramente americana, não sob influências de Europa ou outros continentes. América não quer surrealismo, porque ela em si já o é, o que nossos escritores criam é um realismo-mágico ou o real-maravilhoso (mescla de história e ficção). O mito indígena de América é o que é nosso, o que toca a América, é sua identidade e raiz, muito anterior à chegada dos conquistadores. É justamente o que afirma Rojas, personagem do conto "Fortuna lo que ha querido": "la raíz helada y bárbara de la escultura indígena (...) la originalidad de México, el margen mínimo pero absoluto de nuestras vidas, es lo que no ha sido tocado por el Occidente" (FUENTES, 1964: 52 y 53).

Não é necessário que a história seja sobre um mito, basta somente que a gênese da narrativa esteja em conformidade com o pensamento pré-colombiano. Isso cria o efeito

de realidades múltiplas nas obras poéticas de escritores que caminham por essas veredas. As realidades resgatadas pela memória criam assim uma identidade e uma unidade para a América - Hispânica.

Memória, Identidade e Unidade

Agora, convêm que discutamos como a memória torna-se fator imprescindível para o estabelecimento da identidade e unidade. No dicionário Aurélio online encontram-se as seguintes acepções para o termo memória: “s.f. faculdade de reter ideias, sensações, impressões adquiridas anteriormente. / Efeito da faculdade de lembrar; a própria lembrança”. Ou seja, o aspecto temporal acaba por definir o conceito de memória. Essa noção de tempo que se tem hoje é caracterizada por ser linear, isto é, gradativa, e unidirecional, que é o movimento inequívoco do passado atravessando o presente em direção ao futuro. Pode-se, portanto, atentar ao fato de que esse conceito de memória não abarca toda a sua complexidade, uma vez que tenta explicar um conceito “metafísico”²⁴ (a memória) a partir de um conceito de invenção/convenção humana: o tempo linear/cronológico. Ademais, esquece-se que memória não é somente consciente, mas também inconsciente.

Nas reflexões sobre a memória, voltando-se ao pensamento grego, ela está associada à Mnemósine, que é a personificação da memória e a mãe das musas. Na mitologia grega, as musas surgiram por vontade de Zeus, para criar uma força/entidade que iria “registrar a façanha [derrotar Cronos] na própria memória do tempo” (PESSANHA, apud JARDIM, 2005, p. 127). Aqui já se percebe uma diferença entre tempo e memória, em que esta passa a ser, no mínimo, a condição de possibilidade da constituição de um tempo que se confronta para além de tempo mais imediato. Além do mais, se pode inferir que a memória é uma atualização do próprio ser. A memória, assim compreendida, passa a representar a possibilidade de estabelecimento da cultura, que é, por excelência, um constituidor do mundo.

Existem diversas formas de se entender o tempo. O tempo cronológico é caracterizado por um início, meio e fim, cujos limites seriam impostos pela duração. Outro conceito de temporalidade (que iremos mencionar somente para fazer uma relação posterior) é a eternidade, que não está relacionado com tempo (duratividade), pois não tem início, nem fim, e logicamente não tem um meio: a eternidade não dura, ela é. A memória, entretanto, não está relacionada com esses dois termos anteriores, pois a

²⁴ Metafísico aqui compreendido como “além do físico”, “além do humano”

memória é transcendência do tempo material, não obstante tem um começo/início, portanto, a memória não pode se relacionar nem com o tempo cronológico, nem com o tempo eterno.

Pode-se assim inferir que a memória é um misto de duração material e eternidade. Esse tempo específico da memória se chama eviternidade (termo alcunhado do grego): “trata-se de uma duração que tem começo, tem sucessão, mas não tem fim” (KIRK & RAVEN, apud JARDIM, 2005, p. 135). O tempo eviterno se instaura nos interstícios, nos espaços, nos vãos deixados abertos da des-realidade do tempo material e da irrealidade da eternidade. Essa possibilidade da instauração de um sem-fim tem como condição a memória. Portanto, já não cabe dizer que o tempo sucede na ordem passado-presente-futuro, pois estes existem simultaneamente. A memória poética, portanto, não é linear, um continuum, mas sim um permanente fundante, ou seja, funda o homem no mundo.

Até agora refletimos sobre o conceito de memória e tempo. Entretanto, um outro conceito pode ser relacionado com ambos. Os gregos entendiam a verdade por meio da palavra “aletheia” (ἀλήθεια), cuja raiz do nome é “lete” (λήθη), que significa “esquecimento”. À esta raiz soma-se o “alfa privativo”, com isto tem-se que a verdade é assim compreendida como o des-esquecimento / memória. A verdade, nesse sentido, não é mais uma mera constatação das coisas materiais, mas sim um fruto desse processo fundante que é a memória. Nesse perfil, se um mito está subscrito na cultura de um povo, ele faz parte da realidade pertencente àquele povo, àquela cultura.

Torna-se necessário agora fazer uma distinção entre os conceitos de unidade e identidade. Esta se estabelece na mediação/comparação, ou seja, o ser se constitui pelo que não é em relação a algo. Um exemplo que se pode dar é que se um homem tem como uma identidade a sua beleza é porque ele se exclui da feiúra, ou seja, é bonito por não ser feio. Quando se quer fazer uma identidade coletiva utiliza-se o parâmetro da semelhança. Um exemplo seria a da nacionalidade: se é brasileiro porque se nasce no Brasil e em relação aos demais povos não se é identificado. Além de se identificar como brasileiro, pode se identificar como carioca ou paulista ou gaúcho, a depender da relação que se faz com estes. A identidade, portanto, é a definição por meio da comparação excludente. Cabe ressaltar que a identidade está sempre relacionada com uma ideia abstrata (o que é beleza, feiúra, ser brasileiro, ser carioca ou paulista?). A unidade, por outro lado, significa, segundo Jardim (2005, p. 50)

No caso de duas ou mais coisas diferentes, nós passamos a ter uma unidade quando uma vez juntas essas unidades,

se é incapaz de devolve-las, por nenhum processo, a suas diferenças originais sem que com isso fique destruída a nova unidade composta por essas mesmas coisas.

A memória, portanto, não é um recorte da realidade, ela é uma unidade dos invisíveis. A memória é o nexos do que é, do que já existe, ou ainda não existe. Ela é a realização do que é antes mesmo de existir. Do mesmo modo como ocorreu com a verdade, a memória passa a ser tomada como a razão do que foi, do que é, ou, em especial, do que será. Ou seja, a memória, em última instância, aciona a própria dinâmica da verdade quando entendida originalmente como des-velamento (des-esquecimento).

A memória mítico-poética e suas múltiplas realidades em Carlos Fuentes

Este trabalho, como já foi dito anteriormente, se baseará no estudo da contística do escritor mexicano Carlos Fuentes, ainda que um estudo similar se possa fazer sobre os seus romances. Para este artigo, selecionamos contos de dois livros do referido escritor: *Todas las Familias Felices* (2006) e *Cuentos Sobrenaturales* (2007a). Primeiramente, é necessário fazer uma observação. O primeiro livro de Fuentes, que é de contos, se chama *Los días enmascarados* (1954) e já por essa obra Fuentes foi reconhecido como um grande escritor. Os contos presentes neste livro são partes do livro *Cuentos Sobrenaturales*, que ademais inclui contos inéditos. No entanto, ainda que utilizemos o livro *Cuentos Sobrenaturales*, gostaríamos de comentar um pouco sobre *Los días enmascarados*, porque o título dessa obra põe em evidência o estilo do escritor mexicano, estilo baseado na dialética. Nota-se pela palavra "enmascarada", que se forma a partir de "máscara".

A máscara tem duas caras: a de dentro e a de fora. Assim, a máscara não é somente o que expõe, é também o que oculta, isto é, a máscara não é o "fora" ou o "dentro", mas sim o "fora" e o "dentro", formando então uma dialética da totalidade. É esta a linha de alguns escritores da nova narrativa hispano-americana, tais como García Márquez, Lezama Lima e o próprio Borges. Outra observação que fazemos é sobre o título do livro *Cuentos Sobrenaturales*. Ao nosso parecer, a palavra "sobrenatural" não quer referir-se a algo que não seja natural, mas que é mais que natural. Isto é, se trata de um universo fantástico perfeitamente natural, mas mais além da percepção que temos sobre o "natural". Novamente encontramos outra dialética: natural e fantástico são dois e

um ao mesmo tempo, assim como há reversibilidade da história e da ficção, há uma reversibilidade de conceitos e ideias na obra de Fuentes.

Começaremos nosso estudo sobre o primeiro conto de *Cuentos Sobrenaturales*, que é “Chac Mool”. Nesse conto temos a história de Filiberto, protagonista do conto que morre ao começar da história. A morte de Filiberto só é explicada quando se aproxima do final do conto, segundo a informação que está no transcurso da narrativa.

O narrador se faz presente no texto quando aparece para transportar o corpo do lugar do falecimento, Acapulco, até a casa do falecido. Esse narrador, que conforme avança o conto, se entende que é amigo de Filiberto, ao revirar os pertences do mesmo acaba por encontrar o diário dele. A partir do momento do descobrimento do diário, o atual narrador, amigo de Filiberto, dará voz ao citado diário de Filiberto. O protagonista, através de seu diário, conta que tinha um hobby, que consistia em “aflicción, desde joven, por ciertas formas del arte indígena mexicano” (FUENTES, 2007a, p. 13). E seu último desejo de compra era a aquisição de uma réplica do Chac Mool. Ao obter-lo, o protagonista guarda a estátua do Chac Mool no porão, um lugar escuro, como o próprio Filiberto reconhece. E não poderia ser de outra forma, porque o passado (figurativizado como Chac Mool) está presente no fundo do porão, lugar destinado às coisas velhas.

Ao dia seguinte, Filiberto se vê com problemas na tubulação e com uma forte chuva que inunda o porão, cobrindo de lama a estátua do Chac Mool. Depois de tirar o musgo da estatua, Filiberto percebe que com o passar do tempo o Chac Mool não volta à consistência de pedra, mas que apresenta algo como a “textura de la carne” (FUENTES, 2007a, p. 16). Filiberto declara: “siento que algo circula por esa figura recostada” (FUENTES, 2007a, p. 17). Agora é importante que comentemos um pouco sobre essa divindade. De acordo com o estudo de Thompson (1987, p. 394),

Los Chacs o Chaacs, dioses mayas que simbolizan la lluvia, reciben más oraciones y ofrendas, en un contexto pagan, que ningún otro ser sobrenatural. (...) Su cuto es muy antiguo (...) Chac Mool es representado por una figurilla reclinada, de considerable tamaño, con las rodillas para arriba, y en general con una placa en el estomago, que se supone que sea para ofrendas.

Mas é importante perceber que o Chac Mool é uma divindade pan-meso-americana, pois se encontra em diversos outros povos de meso-américa, como aponta Avila Aldapa (2008) e José Emilio Pacheco (2008).

Continuando com a leitura do diário se percebe quão perturbado Filiberto se encontrava, fazendo reflexões sobre a realidade. Ele comenta que algo por ser natural se passa por real. Filiberto declara: “mi realidad (...) era movimiento reflejo, rutina, memoria, cartapacio” (FUENTES, 2007a, p. 18) e mais importante ainda Filiberto afirma: “se presenta otra realidad que sabíamos que estaba allí, mostrenca, y que debe sacudirnos para hacerse viva e presente” (FUENTES, 2007a, p. 18). Na noite anterior, conta o protagonista, acendeu a luz do porão e encontrou o Chac Mool, de pé e sorridente. Aqui se tem um aparente embate: o passado ressurgiu no presente (passado versus presente). E começa chover...

O amigo de Filiberto retoma a narrativa expressando que havia rumores de loucura presente em Filiberto. Ou seja, o atual narrador mostra uma justificativa de que tudo o que não é da ordem da realidade é loucura. Para provocar e rejeitar essa dicotomia, Carlos Fuentes resolve fundir essas duas realidades no conto, ou melhor dito, por meio das reflexões anteriores, Carlos Fuentes revela que não há esta dicotomia, o passado não anula o presente nem vice-versa; o presente se funde com o passado, o presente é presente por ser atualizado pela memória, pelo passado, somos hoje esta unidade que a memória construiu. Parte da memória do passado pré-colombiano do México ressurgiu nos dias atuais: o passado atualizando o presente.

No diário encontramos o relato de Filiberto de que era um escravo do deus maia e que, portanto, queria fugir, porque o Chac Mool de várias formas o ameaçava de morte e afirmava que se ele fugisse seguramente iria morrer. E termina o diário com o protagonista contando que havia comprado uma passagem só de ida para Acapulco. A narrativa prossegue com a chegada do cadáver e do amigo de Filiberto à casa deste. Antes que o amigo colocasse a chave na porta, esta se abre e “apareció un indio amarillo” (FUENTES, 2007a, p. 24). O atual narrador tenta explicar a situação, no entanto, o “índio” interrompe sua fala e declara “No importa, lo sé todo. Dígame a los hombres que lleven el cadáver al sótano” (FUENTES, 2007a, p. 24). E assim termina o conto, com um tom de dúvida no ar. Quem é o “índio” e como sabia de antemão a morte de Filiberto? Vejamos que ironia há nesse final, porque se antes era a estátua do “Chac Mool” que estava no porão, agora quem vai estar aí é o cadáver do próprio Filiberto, destinado a cair no

esquecimento. Observemos um dado curioso: Filiberto foi morto na água, o símbolo dos chacs, isto é, Filiberto morreu como oferenda ao Chac Mool.

Em “Tlactozatzine, del Jardín de Flandes” o escritor mexicano continua com a poética da memória que “presentifica” o passado e re-atualiza o presente. Neste conto, o protagonista declara, por meio de um diário, que está de guarda em uma grande e velha casa desabitada. O protagonista percebe a casa estranha e quando chega ao jardim da mesma se sente no centro pulsante do todo: “Si ya en la casa rozaba la epidermis de otro mundo, en el jardín me pareció llegar a sus nervios” (FUENTES, 2007a, p. 42).

Uma vez mais há uma recorrência da chuva, cuja água purifica o espaço do presente-histórico da narrativa, transformando, simbolicamente, no espaço do passado histórico do México Antigo. Assim, o jardim vai se transformando ao longo da chuva. Em 21 de setembro o narrador relata que “en el jardín, casi frente a la mía, otra cara, levemente ladeada, observaba mis ojos” (FUENTES, 2007a, p. 44). No dia seguinte, a chuva continua e de novo ele encontra essa “outra cara” que descreve como “una viejecita (...) delgada, seca, vestía de negro (...) pelo blanco, los labios sin sangre (...) en sus ojos no había ojo...” (FUENTES, 2007a, p. 45).

Quando por fim o narrador consegue um contato direto com essa anciã, percebe que sua voz era “coagulada, eco de las sangres vertidas que aún transitan en cópula con la tierra” (FUENTES, 2007a, p. 48). Encontra-se nessa descrição a tríade homem-natureza-memória, porque a anciã representa o homem, mas não o homem de hoje, mas o da lonjura e do outrora, reavivada pela memória entrelaçada com a natureza, porque a voz dela trazia o sangue vertido por aqueles que morreram no passado, desde a sangrenta conquista de México, passando pela Independência, Revolução, até os dias atuais. E a anciã declara ao protagonista que tanto ela como ele são um e o mesmo, presos nessa terra, porque “ya estamos juntos para siempre, los dos en este castillo” (FUENTES, 2007a, p. 49).

O último conto deste livro que comentaremos é “Un Fantasma Tropical”, que conta a história de uma casa, cuja única moradora “era una mujer anciana que ya no salía nunca” y que “guardaba tesoros incalculables y joyas finísimas en rincones secretos de su casa blanca”. (FUENTES, 2007a, p. 123). Com o passar do tempo (mais de uma década), essa senhora nunca mais foi vista e as pessoas acreditavam que ela estava morta. Com o continuo “passar do tempo” essa história se tornou lenda, porque “los más viejos decían haberla visto de joven” e não sabiam “si es que la señora invisible de verdad se había muerto” (FUENTES, 2007a, p. 123). Aqui temos um exemplo claro de que com o tempo a

história muda, às vezes se “ficcionaliza”, e através da ficção se pode tentar ascender a uma verdade, a verdade poética.

O narrador, que é um jovem de doze anos, ou seja, que provavelmente não viveu na época dessa “lenda”, quer entrar na misteriosa casa para comprovar se o que diz a lenda é verdade ou não: que existe tesouros na casa. Ao conseguir entrar o narrador percebe “una luz propia, me dije, sólo de esta casa” (FUENTES, 2007a, p. 125). Ao tentar imaginar o lugar onde se encontra o tesouro, o protagonista raciocina que “el mejor lugar para esconder algo es el lugar más obvio, el más visible, que de tan visible se vuelve invisible” (FUENTES, 2007a, p. 126). Aqui podemos retomar nossa discussão sobre a memória: esta é a que resgata a história “invisível” por sobre o visível, a que põe em evidência aquilo que nos atravessa sem que nos demos conta. Regressando ao conto, o narrador-protagonista, por fim, consegue encontrar o tesouro: “allí estaban las joyas de la vieja dama.” (FUENTES, 2007a, p. 126).

No entanto, algo inesperado surge: “otra mano”, que pertencía a “un hombre. Calvo, anciano, macilento y maloliente. Pero vestía como mujer (...) una mujer bellísima, antigua, viva, muerta... ¿quién sabe?” (FUENTES, 2007a, p. 127). Nota-se aqui uma transmutação, a mão ganha corpo, de homem passa a mulher, de morto passa a vivo... Será? O narrador não duvida do que olha, começa a duvidar do que não consegue ver. Por fim, declara: “Agradézcame, que nuestras noches van a ser largas y mañana quién sabe si sigamos vivos...” (FUENTES, 2007a, p. 127). Isto quer dizer que, no passado há tesouros que no presente não podem ser roubados. Não podem ser roubados porque pertencem ao presente, ao nosso presente. Um presente-passado vivo no plano da ficção ou não.

O próximo livro de contos de Carlos Fuentes que abordaremos é *Todas las Familias Felices* (2006). Como sempre, percebe-se aqui uma dualidade provocada pela ironia entre o título do livro e o conteúdo dos contos, já marcada pela epígrafe do livro com uma frase de León Tolstoi: “Todas las familias felices se asemejan, cada familia infeliz lo es a su manera”. Assim, o feliz é o monótono, o comum. O singular que caracteriza cada família é sua infelicidade. Isto é, viver autenticamente é ir contra algumas práticas sociais que buscam a uniformização do pensamento e das atitudes. A dialética se pode estabelecer da seguinte maneira: feliz é a família infeliz, porque é singular; infeliz é a família feliz, porque é comum.

Desse livro de contos, selecionamos pelo menos três contos que estão escritos sob a poética da memória que instaura outras realidades. O primeiro conto se chama “Una familia de tantas”. Ali temos a história da família Pagán, constituída por quatro integrantes: o pai Pastor, a mãe Elvira e seus dois filhos: Alma e Abel. Sobre a história em si, um dado

que nos chama a atenção é que eles vivem em uma casa que tem um "aspecto de pirâmides indias" (FUENTES, 2006, p. 12). A filha vive no "topo", na parte estreita, e afastada da vida cotidiana, vive em outra realidade, aqui representada pela Internet. Assim, temos vida real versus vida virtual. O curioso é que a vida virtual está representada com a parte de cima da casa-pirâmide, mais próximo do céu, mais próximo do "supramundo". No térreo vivem os demais membros da família, mais próximo da terra, do "inframundo", talvez por isso é a parte da família que mais passa por problemas. O pai, por ser honesto, perdeu o emprego e seu filho ao mesmo tempo começou a trabalhar para o ex-chefe do seu pai. Assim o filho se assemelha com a continuidade do pai, ainda que com características distintas. O filho quer afastar-se do pai, quer ser outro, viver outra vida, cheia de luxos. Mas seria possível construir um futuro negando o passado? Ou como o narrador do conto mesmo pergunta: "¿Cómo se rechaza el pasado sin renegar del porvenir?" (FUENTES, 2006, p. 35). Ao fim e ao cabo, os dois terminam desempregados, o filho como cópia do pai, compartilhando o mesmo destino.

Aqui está a resposta: ao passado há que fazer-lo presente, isto é, pela memória vivificamos o passado, criando assim um passado-presente dentro do nosso presente. O passado é a base, o que constitui nosso presente e sustenta nosso futuro. Como o filho quis esquecer o passado, e como o esquecimento é a morte, Abel "mata" seu futuro e assim termina sem trabalho e sem esperanças, como seu pai. A matriarca da família, ao contrário, é a que vive no passado, na época que ia ao cabaret, onde conheceu o seu atual marido. E sempre faz o "ritual" de voltar ao bar para sentir-se jovem e assim anular os efeitos que o presente traz com o passar dos anos. Mas quem quer viver somente no passado, não pertence ao nosso presente, porque o presente só é presente porque também está constituído de passado. Então, a mãe vive tentando "sepultar el indeseable desasosiego" (FUENTES, 2006, p. 41). Ou seja, o tempo mexicano e a realidade mexicana não pode ser a negação do passado, como no caso do filho; e tão pouco a negação do presente, como sucede com a mãe. Mas menos ainda viver longe da realidade, como a filha. Em suma, nesse conto encontramos a desarmonia de uma família que não sabe viver em conformidade com seu presente, porque não o querem ligar com o passado-presente e assim criar uma outra realidade. Portanto, um passado sem presente é ilusão e um presente sem passado é desengano.

O seguinte conto deste estudo, pertencente a esta antologia, se chama "Madre dolorosa". A respeito da estrutura narrativa, se trata de cartas trocadas entre a senhora Vanina e José Nicasio. A princípio não se sabe nada deles nem o motivo pelo qual

escrevem cartas um ao outro, mas ao longo do conto a história é revelada. Começaremos por descrever a José Nicasio. Ele nasceu em uma comunidade indígena de Oaxaca e com o tempo foi reconhecido como um grande pintor. Frequentava a alta sociedade e até havia se mudado para os Estados Unidos. A senhora Vavina é de uma família europeia, que procurou refúgio no México por causa da Guerra Civil espanhola. O tema das cartas é Alessandra, a filha da senhora Vanina. Esta escreve a José Nicasio contando sobre sua filha, para que ele a conheça... conheça a pessoa que ele assassinou. Aqui outro dado: José Nicasio se encontra preso nos EUA.

Neste conto se divisa um tom racista, mas ao contrário do tradicional: a senhora Vanina não tem nenhum preconceito, como ela mesma afirma em "Todos descendemos de otros. Todos venimos de otra parte" (FUENTES, 2006, p. 113). O preconceito vem por parte de José Nicasio, que, no entanto, surgiu do preconceito que ele próprio sofreu antes, como nos conta quando diz: "Nos gritan ¡indio! o nos gritan ¡prieto! cuando se vienen con nosotros" (FUENTES, 2006, p. 123). Entretanto, José Nicasio reconhece que Alessandra não tinha nenhum preconceito, como ele afirma em "Era consciente de las hipocresías de nuestra sociedad y las rechazaba" (FUENTES, 2006, p. 125). Mas isso não foi suficiente, em um entardecer José Nicasio matou a Alessandra no Monte Albán. Aqui se pode fazer a seguinte consideração: Monte Albán é um sítio arqueológico do estado de Oaxaca e que foi o auge das civilizações pré-hispânicas zapotecas e mixtecas (ÁVILA ALDAPA, 2008). Pode-se afirmar que há um mito de sacrifício por trás da narrativa: um sacrifício humano praticado por um indígena.

No entanto, cremos que o mais importante deste conto está nessa afirmação de José Nicasio: "Soy una cuota en todas partes, nunca un ser entero" (FUENTES, 2006, p. 130). Se vivemos em um presente, que faz parte de um passado-presente, com o fluir de instantes e a co-existência entre passados, presentes e futuros, como podemos ser um ser inteiro? A resposta é negativa, como bem disse José Nicasio. Somos mais como seres que a cada dia aprendem mais, e por aprender mudamos e passamos a ser um e outro ao mesmo tempo ao longo de nossas vidas. Portanto, as realidades interferem diretamente no indivíduo: como há dimensões do tempo, há dimensões do ser. Mas é pela memória que juntamos essa "cuota en todas las partes", e assim passamos a ser uma unidade constituída de uma identidade. E alguém pode ser livre como o tempo, porque "Somos libres porque nos movemos" (FUENTES, 2006: 133).

O último conto deste livro e o último a analisar, ainda que já tenhamos comentado dele anteriormente, se intitula "El padre eterno". Trata-se da história de uma família rica

formada pelo pai - o dono da fortuna - e pelas suas três filhas, que se chamam Augusta, Genara e Julia. O pai é conhecido por ser severo e ao morrer deixa a seguinte cláusula testamentária: “ustedes me velarán cada aniversario de mi nacimiento en el mismo humilde lugar donde nací” em um período de “diez años consecutivos” (FUENTES, 2006, p. 89). Ademais “hagan lo que quieran pero no se casen (...) Y no tengan hijos” (FUENTES, 2006, p. 390). E a história do conto ocorre basicamente quando estão por velar a seu pai no último ano da década imposta. Ali, as três irmãs já distanciadas uma da outra, “cada una, en estos momentos, hace una de las dos cosas. Recuerda o elimina memorias” (FUENTES, 2006, p. 393). Assim todas começam, a sua maneira, a falar de suas vidas com relação ao pai, o que cria conflitos.

Todas viveram com o pai até a data do falecimento do mesmo, entretanto, cada uma delas tem uma representação distinta dele. A mais velha, Augusta, tem uma visão tirana de seu progenitor, o vê como aquele responsável de dificultar a vida delas sempre, inclusive depois de sua morte. Genara, a filha do meio, é a que vê as atitudes do pai com o objetivo de aprendizagem, ainda que as lições aprendidas fossem ao contrário das que o padre queria. E, por fim, Julia, a caçula, “había sido la niña mimada y luego la defensora de la imagen del padre” (FUENTES, 2006, p. 409). Ao fim da vigília, cada uma toma para si suas lembranças e fantasmas e vão em busca da herança.

Entretanto, o mais importante desse conto, ao nosso parecer, é justamente este jogo de imagens que cada uma faz do pai, como em um jogo de espelhismo, cada uma vê um reflexo, mas nunca o total. O mesmo acontece com a realidade, como afirma Fuentes em “Si la realidad se ha vuelto plurívoca, la literatura la reflejará sólo en la medida en que obligue a la propia realidad a someterse a lecturas divergentes y a visiones desde perspectivas variables” (FUENTES, 1998a, p. 93). Isso acontece, entre outros fatores, porque a noção da realidade a temos com base nas experiências vividas, isto é, não o entendimento desse instante, mas de instantes anteriores que formam o passado que co-habita no presente e que também é parte desta realidade formada pelo passado-presente. Assim, “o indivíduo é a expressão não de uma causa constante, mas de uma justaposição de lembranças incessantes fixadas pela matéria e cuja ligadura não passa, ela própria, de um hábito que se sobrepõe a todos os demais” (Gaston Roupnel apud BACHELARD, 2007, p. 70).

Se ninguém apreende a realidade em sua totalidade, e a apreendemos por intermédio de instantes passados, como surge essa consciência da realidade? Aqui entra o papel da memória, aquela que liga os instantes e assim nos dá uma ideia de tempo, e com a ideia de tempo, a noção de realidade. E aqui está o ponto-chave do conto: cada irmã possui uma

memória diferente do pai, e assim cada uma apreende uma face dele. “- ¿Qué diferencia hay entre lo que era y lo que fue? - La diferencia entre la conciencia y la memoria” (FUENTES, 2006, p. 408). Portanto, a linguagem da América Hispano-americana tem que ser plurívoca, porque as realidades são múltiplas e a memória é dialética, criando assim um novo tempo que funda novas realidades.

Palavras finais...

Vimos ao longo das narrativas que o passado não morreu, ao contrário, sugere que ainda que esteja “despercebido”, o passado co-habita conosco, construindo nosso presente y dando-nos forças para o futuro. O passado resgatado pela memória cria realidades diversas, que co-existem com outros, formando assim uma nova poética na América Hispânica. A volta do deus maia Chac Mool, da anciã do Jardim de Flandes e do fantasma em *Un fantasma Tropical* introduzem aqui uma vingança paulatina e surpreendente (FABER, 2010).

Carlos Fuentes procura de forma insistente na sua obra repensar o papel do imaginário indígena pré-colombiano, para que nós, os leitores, percebamos que a realidade está más além do que imaginamos saber, e que o tempo está mais mesclado do que pensamos. O escritor mexicano assim rompe com a ideia ocidental do tempo e da realidade. E quando faz isso nos colocamos a reflexionar, como o protagonista Filiberto: “mi realidad lo era al grado de haberse borrado hoy” (FUENTES, 2007a, p. 18). Portanto, a verdadeira recuperação do passado ocorre quando este transcende o papel, as páginas do conto, e passa a formar parte do que somos hoje, criando assim um homem verdadeiramente americano, consciente de si, de sua história, de seu passado, mas vivendo no presente e assim próspero para o futuro.

Referência Bibliográficas...

ÁVILA ALDAPA, Rosa María. *Los Puelos Mesoamericanos*. Ciudad de México: Instituto Politécnico Nacional, 2008.

BACHELARD, Gaston. *A intuição do instante*. Trad. Antonio de Padua Danesi. Campinas, SP: Verus, 2007.

CECILIA GRAÑA, María. "La nueva narrativa: una mitografía de la esperanza y el desengaño". In.: PUCCINI, Dario & YURKIEVICH, Saúl (coord). Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2010.

EMILIO PACHECO, José. "Vieja modernidad y nuevos fantasmas". In.: FARÍAS CAMPERO, Carolina (coord). Los días de Fuentes. Nuevo León, México: Fondo Editorial de Nuevo León, 2008.

FABER, Bruno C. "O mito em memória do ser na obra de Carlos Fuentes". En IX Jornadas Andinas de Literatura Latino-Americana. Niterói, Brasil, 2010. Anales Niteroi: UFF, 2002. 1 CD-ROOM.

FUENTES, Carlos. Cantar de Ciegos. Ciudad de México: Joaquín Mortiz, 1964.

FUENTES, Carlos. Nuevo tiempo mexicano. Ciudad de México: Aguilar, 1994.

FUENTES, Carlos. Valiente Mundo Nuevo: épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana. Ciudad de México: Terra Firme, 1997.

FUENTES, Carlos. Cervantes o la crítica de la lectura. Ciudad de México: Joaquín Mortiz, 1998a.

FUENTES, Carlos. La nueva novela hispanoamericana. Ciudad de México: Joaquín Mortiz, 1998b.

FUENTES, Carlos. Todas las familias felices. Buenos Aires: Alfaguara, 2006.

FUENTES, Carlos. Cuentos Sobrenaturales. Buenos Aires: Alfaguara, 2007a.

FUENTES, Carlos. Geografia do Romance. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2007b.

FUENTES, Carlos. Todos los Gatos son Pardos. Ciudad de México: Siglo Veintiuno, 2008.

JARDIM, Antonio. Música: Vigência do Pensar Poético. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

SOSNOWSKI, Saúl. "La novela total y la re-escritura de la historia: Mario Vargas Llosa, Fernando del Paso, Carlos Fuentes, Augusto Roa Bastos. In.: PUCCINI, Dario & YURKIEVICH, Saúl (coord). Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2010.

SOUSA, Eudoro de. Mitologia II: História e Mito. 2ª ed. Brasília: UnB, 1995.

THOMPSON, J. Eric S (1987). "Los Dioses Principales". In: História y Religión de los Mayas. Ed. 8. Ciudad de México: Siglo Ventiuno.

<http://www.dicionariodoaurelio.com/> (acessado em 01 de março de 2011)

FERNANDO PESSOA E O VICTORIAN CLASSICISM: UM DIÁLOGO POSSÍVEL

FERNANDO PESSOA AND VICTORIAN CLASSICISM: A POSSIBLE DIALOGUE

Carlos Francisco de Moraes (UFTM)

carfranmo@hotmail.com

Resumo

O objetivo do presente trabalho é examinar a possibilidade de um diálogo entre a obra poética heterônima de Fernando Pessoa e a produção pictórica dos integrantes do movimento conhecido como Victorian Classicism, que reuniu diversos artistas plásticos ingleses na passagem do século XIX para o XX. Em termos específicos, nos interessa investigar como a poesia de Ricardo Reis, o heterônimo pessoano de inspiração neoclássica, pode ser estudada paralelamente à pintura de Lord Frederick Leighton (1836-1890), Sir Lawrence Alma-Tadema, (1836-1932) e G. F. Watts (1817-1904), em termos de escolhas formais, temática e influências recebidas da antiguidade clássica. Um dos fundamentos mais decisivos da produção pessoana, que equivale, como o próprio autor chegou a declarar, à criação solitária de toda uma literatura, é a intertextualidade. Quanto a Ricardo Reis, descrito pelo próprio Fernando Pessoa como um “Horácio grego que escreve em português”, a fruição de sua poética não poderá ser completa sem que se veja nela o que é devido à leitura não só do mestre latino, mas também dos epigramas de Epicuro e dos *rubaiyat* de Omar Khayyam. Dessa forma, nossa hipótese de trabalho é estabelecer os procedimentos estéticos comuns à odes de Ricardo Reis e às pinturas dos Victorian Classicists

Palavras-chave

Fernando Pessoa/Ricardo Reis; Victorian Classicism; diálogo interartes, Sir Lawrence Alma-Tadema; Lord Leighton

Abstract

The aim of this paper is to examine the possibilities of dialogue between the poetry of Fernando Pessoa/Ricardo Reis and the painting of the Victorian Classicists, a movement comprised of several English artists in the last decades of the 19th century and the firsts of the 20th. Specifically, it is our purpose to investigate how the poetry of Reis, Pessoa's neoclassical heteronym, can be read alongside the painting of Lord Frederick Leighton

(1836-1890), Sir Lawrence Alma-Tadema, (1836-1932) e G. F. Watts (1817-1904), in terms of formal choices, themes and classical influences.

One of the basis of Pessoa's poetic literary production, which, in his own words, equals the solitary creation of na entire literature, is intertextuality.

In the case of Ricardo Reis, described by Pessoa himself as a "Greek Horatio writing in Portuguese", the fruition of his poetics can't be complete without seeing in it what it owes not only to the Latin master, but also to the epigrams of Epicuro and the *rubaiyat* of Omar Khayyam.

Therefore, this work's hypothesis is to establish the common aesthetic procedures between the odes of Ricardo Reis and the paintings of the Victorian Classicist.

Keywords

Fernando Pessoa/Ricardo Reis; Victorian Classicism; interarts dialogue; Sir Lawrence Alma-Tadema; Lord Leighton

Num artigo em que analisa as relações entre leitura e escrita na produção literária de Jorge Luís Borges (1899-1986), Júlio Pimentel Pinto se refere ao famoso ensaio em que o autor, analisando a obra de Franz Kafka à luz das leituras que alimentavam a escrita do ficcionista tcheco de língua alemã, conclui que todo escritor cria seus precursores. Segundo Pinto, após

compor um breve inventário dos autores que anteciparam Kafka, Borges lançou uma questão aparentemente simples: se Kafka nunca tivesse existido, que fios ligariam esses "precursores de Kafka"? Nenhum, concluiu, e aí estava a prova de que a relação entre "precursores" e "sucessores" era mais complexa do que se costumava supô-la: não eram os precursores que definiam o sucessor, mas o sucessor que determinava uma linhagem de precursores ao combiná-los em seu texto. Ao reverter a cronologia literária, Borges, na prática, estabelecia uma relação em que o escritor se assumia como leitor e a leitura prevalecia à escrita". Mais adiante, Pinto observa que a "insistência borgeana na mobilidade da tradição e no papel fundador da leitura levou o crítico uruguaio Emir Rodríguez Monegal, um dos maiores intérpretes de Borges, a afirmar que sua obra, como um todo, era uma "poética da leitura". A mesma idéia apareceu, de forma mais

prosaica, mas igualmente instigante, no próprio Borges. Quando perguntado em 1984, dois anos antes de morrer, sobre o trabalho do escritor, resumiu: “o escritor é um amanuense dos outros, um amanuense, bem, de tantos mestres, que talvez o mais importante seria ser o amanuense e não o gerador da frase.” Escrever, para ele, era apropriar-se individualmente, pela leitura, de um patrimônio coletivo de textos, agir como uma “memória individual do coletivo” e, assim, reunir e organizar textos alheios numa nova combinação, reordenando a tradição para apresentá-la em nova roupagem e com outros sentidos. (PINTO, 2008)

Essa concepção do trabalho do escritor como uma poética da leitura pode, sem maiores sustos, ser aplicada à criação poética de Fernando Pessoa (1888-1935). Sem dúvida, dificilmente se pode hoje tentar uma leitura da poesia ortônima ou heterônima se se considerar o que há nelas de leitura de Epicuro ou Horácio, Whitman ou Cesário, Pessanha ou Omar Khayyam. Ao se perguntar retoricamente “*Com uma tal falta de literatura, como há hoje, que pode um homem de génio fazer senão converter-se, ele só, em uma literatura?*” (PESSOA, 1965, p. 95), o poeta assumiu como seu um projeto que não pôde realizar com base no conceito romântico da originalidade absoluta, mas no diálogo com a tradição, mesmo quando for necessário negá-la ou transcendê-la. Paradoxo dos paradoxos, Pessoa parece ser o mais solitário dos homens, mas nunca escreve sozinho, tendo sempre ao pé de si os que chamou de “companheiros de espírito”. É certo que, quando escreveu, no mesmo trecho acima citado, que “*Com uma tal falta de gente coexistível, como há hoje, que pode um homem de sensibilidade fazer senão inventar os seus amigos, ou, quando menos, os seus companheiros de espírito?*”, estava se referindo aos autores de sua ficção heterônima, mas naturalmente a frase poderia ser aplicada aos escritores que leu a vida inteira.

É essa marca indelével do artista da modernidade, a disposição de quem estão todos os textos, abertas todas as bibliotecas, que esclarece o aspecto relacional da escritura pessoana, sob a égide da construção em diálogo com a literatura de todos os tempos e que permitiu a José Augusto Seabra perseguir, em **O heterotexto pessoano**, o objetivo que descreveu desta maneira:

Intentaremos mostrar aqui como o texto pessoano assume, nomeadamente, as diversas formas do que Gérard Genette designou

por “transtextualidade”, isto é, todo o que no texto “o põe em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”, constituindo, em sentido amplo, uma “transcendência textual”, para lá da imanência da obra, que tanto preocupou os formalistas russos nos seus primórdios epistemológicos. (SEABRA, 1988, p. 16)

Um pouco mais adiante, Seabra explicitará esse caráter de poética da leitura da obra pessoana:

Se a intertextualidade em sentido estrito, na conhecida formulação metafórica de Kristeva, permite configurar o texto como um “mosaico de citações”, dela não poderíamos encontrar por certo melhor confirmação do que na obra de Pessoa. Não é toda ela — da poesia aos fragmentos em prosa: “teóricos”, “críticos”, “estéticos”, “filosóficos”, “políticos” — um embrechado citacional, em que os heterônimos se lêem e reescrevem, infinitamente? A súpula da intertextualidade pessoana encontra-se toda nestes dois versos:

Ah, já está tudo lido,
Mesmo o que falta ler!

Cada texto heteronímico, não é assim senão a convocação de um outro texto, próprio ou alheio (...) (SEABRA, 1988, p. 19)

É com base nessas leituras de Pessoa que empreendemos neste estudo a busca pela explicitação de uma relação secreta, como diria Seabra, da poesia de Fernando Pessoa/Ricardo Reis com companheiros de espírito que ele jamais cita textualmente, mas que cremos que fazem parte de sua comunidade de “gente coexistível”; em outras palavras, nos interessa demonstrar que nas relações transcendentais que estabelecem, as odes de Ricardo Reis não devem ser lidas apenas à luz de Horácio e de Epicuro, como já está bem assentado em sua fortuna crítica, ou à luz dos *rubā’iyat* de Omar Khayyam, como é feito no livro **Fernando Pessoa e Omar Khayyam: o rubā’iyat na poesia portuguesa do século XX** (Giordano, 1998), de Márcia Manir Miguel Feitosa. O que se defende nestas páginas é que a poesia de Reis está em íntima ligação, embora “secretamente”, transcendentalmente, com outra arte, outra linguagem, mas que pertence a sua mesma mundividência: a pintura dos artistas ingleses englobados no movimento da passagem do século XIX para o XX conhecido como Victorian Classicism.

As relações de Fernando Pessoa com a cultura inglesa são registradas em sua vida desde cedo. Na infância passada na África do Sul, vêem a alfabetização e a escolarização em língua inglesa, cujo uso lhe seria natural por toda a vida; sabe-se que a última frase que escreveu, à hora da morte, em trinta de novembro de 1930, foi em inglês: “I do not know what tomorrow will bring.”

Os primeiros livros publicados por Pessoa foram de poemas escritos em inglês, em 1918: **Antinous** e **35 English sonnets**, cujo aparecimento recebeu registro no suplemento literário do “Times”, de Londres, e no “Glasgow Herald”.

Sobre o tradicional jornal londrino, pode-se afirmar com segurança que era lido por Álvaro de Campos, como se vê neste poema:

«THE TIMES»

Sentou-se bêbado à mesa e escreveu um fundo

Do *Times*, claro, inclassificável, lido,

Supondo (coitado!) que ia ter influência no mundo...

.....

Santo Deus!... E talvez a tenha tido!

Entre sua plêiade de personalidades literárias fictícias, registra-se um trio de irmãos ingleses: o poeta e prosador Frederick Wyatt, o Reverendo Walter Wyatt e Alfred Wyatt, residente em Paris.

Em uma carta a João Gaspar Simões, datada de onze de dezembro de 1931, num trecho em que fala das possíveis influências de Camilo Pessanha sobre si mesmo e sobre Mário de Sá-Carneiro, vem registrada sua leitura dos poetas ingleses:

Quero referir-me simplesmente à influência que o Pessanha pudesse ter tido sobre o Sá-Carneiro. Não teve nenhuma. Sobre mim teve, porque tudo tem influência sobre mim; mas é conveniente não ver influência do Pessanha em tudo quanto, de versos meus, relembre o Pessanha. Tenho elementos próprios naturalmente semelhantes a certos elementos próprios do Pessanha; e certas influências poéticas inglesas, que sofri muito antes de saber sequer da existência do Pessanha, actuam no mesmo sentido que ele. (PESSOA, 1980, p. 175)

Essa multiplicidade e variedade de ligações de Fernando Pessoa com a cultura inglesa foi assim sumarizada por Ricardo Daunt:

a influência da poesia inglesa em Pessoa é evidente e indiscutível. Ele foi educado sob os auspícios do mundo colonial britânico; seu primeiro poema foi escrito em inglês e suas últimas palavras que já sem fala, no leito de morte, transpôs para o papel, foram estas: " *I know not what tomorrow will bring* ".

Ademais, Pessoa produziu vasta obra em língua inglesa. Os "35 sonnets" foram congeminaados em 1913 ou 1912, e publicados em 1918. "Antinous", de 1915, "Inscriptions" (cuja fatura é de 1920) e "Epithalamium", de 1913, compõem respectivamente, *English poems* I, II e III -- e prestam notável tributo àquele idioma; e em 1920, publicou o poema "Meantime" na prestigiosa revista inglesa *The Athenaeum*, no número que veio a lume a 30 de janeiro daquele ano.

Outro argumento sobre a franqueza pessoana quando se trata de expor seu profundo débito para com a cultura inglesa é o fato de Fernando Pessoa, em sua carreira literária, jamais haver desistido de se apresentar como poeta inglês, vindo a publicar, em Portugal, na *Contemporânea* de março de 1923, em seu número 9, o poema "Spell". (DAUNT, 2011)

Na época em que Pessoa estabelecia essas relações com a cultura inglesa, relações que manteria pela vida afora, e, presumivelmente, lia o "Times" de Londres, como seu semi-heterônimo A. A. Crosse, que se dedicava aos concursos de charadas e palavras cruzadas do jornal, eram destaque nos meios artísticos e culturais londrinos nomes como Lord Leighton, Alma-Tadema, Watts: o Victorian Classicism era a palavra de ordem no *establishment* inglês. Uma sùmula da penetração do ideal clássico em plena *Belle Epoque* é feita por Christopher Wood, em seu seminal estudo sobre o Victorian Classicism, intitulado **Olympian Dreamers** (Londres, Constable, 1983):

Since the Renaissance, every generation of European artists has sought to reinterpret the great events of classical history, and mythology, in the light of their own experience. The Victorians were no exceptions. Admiration for Greek and Roman achievements was

part of the very fabric of Victorian culture. It permeates all aspects of Victorian life — not only the arts but also literature, philosophy, education, theatre, fashion, politics, empire, war, even religion. It is beyond the scope of this book to explore all these avenues of influence in detail, but all of them impinged in some way on the Victorian classical movement, and on the lives and the attitudes of the artists who contributed to it. In painting, it produced a definite classical phase, beginning in the 1860s, as a reaction against the predominance of Ruskin and the Pre-Raphaelites, and continuing right up to the First World War. In this book, I have attempted to chart this classical movement, the Victorian Parnassus, by concentrating on the careers of the five artists who made the greatest contribution to it – Leighton, Watts, Alma-Tadema, Poynter and Waterhouse. Through these five very different, but Olympian figures, one can see the very different ways in which the classical ideal influenced Victorian art over a period of fifty years. (WOOD, 1983, p. 15)

Entre os cinco nomes citados por Wood como os principais representantes do Classicismo Vitoriano, nenhum corporificou mais flagrantemente o espírito dessa época do que Frederick, Lord Leighton. Conforme aponta Wood,

It is the career of Lord Leighton, above all, which epitomizes the heroic atmosphere of the Victorian Parnassus. With his extraordinary range of accomplishments, his noble appearance, his superhuman energy, his lofty devotion to high art, and his unique position as President of the Royal Academy and prince of the Victorian art establishment, he seemed to his contemporaries to belong to the world of gods and heroes rather than to that of mere men. “Olympian” was the adjective most commonly applied to him, and Leighton certainly does represent the spirit of Victorian Hellenism at its most noble and aspiring. He is the central figure of the classical movement, and it was his ambition to make England a new Athens; to preside over a new Periclean age of the arts, worthy to complement England’s position as a major world power. (WOOD, 1983, p. 23)

O espírito do Helenismo Vitoriano pode ser apreendido com clareza por meio da contemplação de algumas das obras-primas de Lord Leighton: a valorização da temática mitológica em “O jardim das Hespérides”, o diálogo com a tradição literária clássica, consubstanciado na utilização de um couplet de Teócrito como ponto de partida para “A noiva siracusiana guiando os animais selvagens ao Templo de Diana”, obra clássica também pela simetria de sua composição e pelo caráter escultural de suas figuras humanas, distribuídas dentro de uma arquitetura pictórica marcada pelo equilíbrio na distribuição dos volumes (o mesmo número de mulheres se posiciona à direita e à esquerda da noiva, que se coloca destacada, num espaço só seu, exatamente no centro da pintura. Outro aspecto que concorrem para o mesmo efeito são a reintrodução do nu na pintura inglesa oitocentista, feito de não pequena monta, dado que a moralidade do período havia banido essa temática clássica por excelência; um exemplo do retorno do nu na pintura de Lord Leighton é “Vênus se despindo”, de 1867, primeira pintura do gênero a ser exposta na Royal Academy em vinte anos. O mesmo pode ser dito da influência da estatuária grega na execução das figuras presentes pintura de Leighton, principalmente as mulheres, que lhe permitem também, aliás, demonstrar a profundidade de seu estudo do vestuário grego. Como afirma Wood,

It was also during the 1870s that Leighton developed the languorous female type that was to become the hallmark of his style. As in so many late Victorian pictures, Leighton’s females, either singly or in groups, are brooding, pondering, musing, slumbering, dreaming, or most common of all, asleep. This is the motif that runs through all Leighton’s classical works, culminating in such masterpieces as *Cymon e Ifigenia*, *Andrômaca cativa*, *O Jardim das Hespérides*, e *Juno flamejante*. (...) In all of these works, the influence of Greek sculpture is everywhere apparent. From the 1860s onwards, reference to classical sculpture occur frequently in Leighton’s work, and he had obviously made a careful study of Greek dress. In such works as *Greek girls picking up Pebbles by the Sea* (c. 1871) and the later *Greek Girls playing at Ball* (c. 1889) he is mainly preoccupied with billowing, fluttering, classical drapery. (WOOD, 1983, p. 54-55).

Assim como Leighton, George Frederick Watts (1817-1904) era um admirador da pintura da Renascença italiana e da estatuária grega; sua “Esposa de Pigmalião: uma tradução do grego” (1868) conversa sem necessidade de intérpretes com a “Estátua de mármore de Vênus”, cópia romana de um original grego, que pertencia à coleção de mármore clássicos compilada pelo Conde de Arundel no século XVII.

Segundo Wood, ao contrário da de Leighton e Watts, a pintura de Sir Lawrence Alma-Tadema (1836-1912) não se pretende nobre, nem aspiracional nem intelectual; ela se quer real, anedótica, terra-a-terra. Diverge da dos anteriores também por não olhar preferencialmente para a Grécia de Péricles, mas para a Roma dos Césares: “*Alma-Tadema was concerned to depict daily life in ancient Rome, with the greatest possible degree of accuracy and detail*” (WOOD, 1983, p. 106). A lição clássica, entretanto, é a mesma em sua arte: formas esculturais, atenção realista ao detalhe, simetria de proporções, erudição (na moldura da pintura foram gravados dois versos das odes anacreônticas que fazem um convite ao descanso sob sombras frescas), citação de procedimentos da arte antiga, arte como convite à contemplação, *carpe diem, il dolce far niente* das elites patrícias, elementos esses todos visíveis na *Siesta*, de 1868, que traz – entre flores e cachos de uva espalhados na mesa diante dos dois homens que, depois da libação, se reclinam lassamente em seus leitos para ouvir a flautista – uma estatueta de prata reproduzindo a Vênus dos Medici, hoje na Galeria dos Ofícios, em Florença.

A absorção do mundo clássico pela pintura de Alma-Tadema é bem exemplificada pela maneira como R. J. Barrow, escrevendo a propósito dos interiores pompeianos presentes em vários quadros de Sir Lawrence, em seu recente livro sobre o artista, demonstra o quanto sua linguagem pictórica é devedora da informação vinda da antiguidade:

The impressive interior found in *A Roman Art Lover*, *A Juggler* and *The Vintage Festival* shows an ornate two-storied Corinthian atrium. The elaborate order with sculpted frieze is based on grand temple, rather than domestic, architecture. Indeed, the Corinthian capitals are surely an imitation of those from the portico of the second-century AD temple of Bacchus at Baalbek in Syria, one of the most extravagant of all surviving Roman structures (...) (BARROW, 2001, p. 52).

Façamos então a súmula do Victorian Classicism: admiração mimética pela antiguidade clássica, utilização da simetria como recurso basilar do efeito de equilíbrio,

erudição, elogio da contemplação, diálogo com a tradição literária, música, mulheres, rosas, vinho – não é exatamente disso que se anima a poesia de Ricardo Reis?

Um breve exame da poética de Reis pode estabelecer com clareza que o mundo clássico é a base de seu quadro de referências: a forma da ode, a ausência de rimas, a sintaxe latinizante, os temas do *fugere urbem* e do *carpe diem*, as tendências epicurista e estoica, as múltiplas citações dos deuses pagãos; tudo isso é o que sustenta a afirmação feita sobre ele pelo próprio Fernando Pessoa: Reis é o “Horácio grego que escreve em português”.

Cabe aqui, então, a pergunta que pode substituir resmas de papel e rios de tinta, se, ao modo dos clássicos, nos decidirmos a primar pela concisão: existem coincidências em arte? Se Fernando Pessoa nunca teve contato direto com os Victorian Classicists, o que não podemos provar até que se esgotem os papéis de sua famosa arca, terá Ricardo Reis sido um poeta neoclássico no vácuo, sozinho diante da maré montante da vida moderna e do Modernismo vanguardista?

Preferimos optar por uma solução borgeana: se todo escritor cria seus predecessores, o poeta heterônimo Ricardo Reis criou, sabendo ou não, seus contemporâneos, os seus “companheiros de espírito”, na frase de Fernando Pessoa que já tivemos ocasião de citar.

Afinal, se não for assim, como poderemos explicar a relação que aproxima uma pintura como “Ask no more”, de Sir Lawrence Alma-Tadema, e uma ode como a de primeiro verso “Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio” se não nos valermos da lição de Horácio: *Ut pictura poesis* (a poesia é como a pintura). Sabemos que a metáfora horaciana já deu margem a muita controvérsia, mas um ponto médio nela pode ser a noção da irmandade entre as duas artes.

De tudo que se lê ou se escuta na ode de Reis, muito pode ser visto no quadro de Alma-Tadema: a situação amorosa em conflito com a passagem do tempo e a efemeridade da vida; a paisagem bucólica, o estoicismo, o classicismo da expressão, o apuro formal, o racionalismo na construção da personagem e na condução do erotismo, a presença da morte, as referências clássicas, o *fugere urbem*, o *carpe diem*, o epicurismo, a suave melancolia, o desencanto, a ataraxia.

Se colocarmos a ode e a pintura em cotejo, por exemplo, com... e atentarmos para o retrato de mulher que nos dão a moça de Alma-Tadema e o poema de Reis, principalmente em seu último verso, estaremos livres para, usando a terminologia de Genette, reconhecer neles dois hipertextos de um mesmo hipotexto. Será assim tão secreta a relação que as duas obras modernas estabelecem com a antiga e entre si? Não

é ela a lição da persistência da memória do clássico, mesmo num contexto de vastíssimas transformações e inovações como o *fin-de-siècle* vitoriano, que introduzirá o conceito e a prática que preside nossas vidas hoje, a velocidade?

Concluimos, então, propondo que, se Fernando Pessoa lia o “Times” de Londres, mas nunca ouviu falar sobre os Victorian Classicists, isso de nada impediu que Ricardo Reis, seu “Horácio grego que escreve em português” falasse a mesma língua artística deles. *Ut pictura poesis*.

Referências

BARROW, R. J. **Lawrence Alma-Tadema**. Londres: Phaidon, 2008.

DAUNT, Ricardo. “Sobre algumas raízes profundas do Movimento do Orpheu”.

Disponível em http://www.triplov.com/letras/ricardo_daunt/orpheu/pessoa.htm. Acesso em: 09.05.2011.

PESSOA, Fernando. **Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação**. (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa: Ática, 1966.

---- **Textos de de Crítica e de Intervenção**. Lisboa: Ática, 1980.

PINTO, Júlio Pimentel. “Nota: Jorge Luís Borges”. Disponível em <http://paisagensdacritica.wordpress.com/2008/10/24/nota-jorge-luis-borges/>. Acesso em 09.05.2011.

SEABRA, José Augusto. **O heterotexto pessoano**. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1988.

WOOD, Christopher. **Olympian dreamers**. Londres: Constable, 1983.

O REALISMO EM BERNARDINO LOPES

THE REALISM IN BERNARDINO LOPES

Danglei de Castro Pereira (UEMS)

danglei@uems.br

Resumo:

Bernardino Lopes (1859-1906) é visto, neste trabalho, como autor heterogêneo por trazer influências parnasianas, simbolistas e realistas. O aproveitamento de temas prosaicos e cotidianos são formas de reorganizar a tradição lírica nos poemas de Bernardino Lopes e, em nossa leitura, índices de traços realistas em sua obra. Cabe lembrar, que não pretendemos classificar o poeta nos limites do Realismo, antes defenderemos, por meio de poemas extraídos de **Cromos** (1881), **Brasões** (1885), **Val de lírios** (1900) e **Helenos** (1901), a heterogeneidade da poesia de Lopes e, nesse percurso, apresentaremos sua poesia. A investigação, portanto, entra em consonância com a necessidade de uma constante revisão dos padrões canônicos associados ao percurso historiográfico de avaliação do literário. Apresentar a poesia de Lopes é, por isso, uma forma de diálogo tenso com os valores do cânone literário ao propor sua revisão via ampliação de limites fixos.

Palavras-chave: poesia realista, Bernardino Lopes, poesia brasileira.

Abstract

Bernardino Lopes (1859-1906) it is seen, in this work, as heterogeneous author for bringing influences parnasianas, simbolistas and realists. The use of prosaic and daily themes is forms of reorganizing the lyrical tradition in Bernardino Lopes' poems and, in our reading, indexes of realistic lines in its work. He/she fits to remind, that we didn't intend to classify the poet in the limits of the Realism, before we will defend, by means of extracted poems of Chromiums (1881), Heraldries (1885), Val of lilies (1900) and Helenos (1901), the heterogeneity of Lopes' poetry and, in that course, we will present its poetry. The investigation, therefore, he/she enters in consonance with the need of a constant revision of the canonical patterns associated to the course historiográfico of evaluation of the literary. To present Lopes' poetry is, that, a form of dialogue tenso with the values of the literary canon when proposing its revision through amplification of fixed limits.

Keys -Words: realistic poetry, Bernardino Lopes, Brazilian poetry.

Introdução

Ao discutir os limites da poesia realista brasileira, muitas vezes, deparamo-nos com uma confusão crítica que toma o Parnasianismo como sinônimo de poesia realista. Esta confusão é ampliada, no caso do Brasil, pela força adquirida pela escola parnasiana em nossa pátria. Poetas como Olavo Bilac, Alberto de Oliveira, Raimundo Correa, Francisca Julia, Guilherme de Almeida, entre outros, são compreendidos como representantes indelévels do Parnasianismo no Brasil.

Bernardino Lopes é classificado dentro dos principais compêndios literários nacionais, para citar duas obras, **História concisa da literatura brasileira**, de Alfredo Bosi (1993) e **A literatura no Brasil**, de Afranio Coutinho (1994) como poeta de inclinações parnasianas e, por vezes, detentor de traços simbolistas. Esta avaliação é coerente, por exemplo, na leitura do poema que segue, retirado de **Brasões**:

X

Fim/ de/ tar/de/ se/re/na e /vio/len/ta/da ... (A)

No/ cé/u/ — du/as es/ter/lãs/, e a/rre/pi/os (B)

Na/ as/fi/ra /do/ mar/, to/da/ coa/lha/da (A)

De e/ma/ra/nhá/dos/ mas/tros/ de/ na/vi/os. (B)

Lon/ge, em/ter/ né/voas,/ tra/cós/ fu/gi/di/os (B)

De u/ma/ ci/da/de/ bran/ca/ de/rra/ma/da (A)

— Ca/sas/, to/rre/ões e /co/ru/che/us es/gui/os, (B)

Por/ to/da a/ clã/ra/ fi/ta/ da em/se/a/da. (A)

A/qui/ bem/ pe/no, a/qui/, na ar/gen/tea/ pra/ia, (C)

Com/tra um/ ro/che/do /nu,/ cal/cá/reo e/ ru/do, (D)

Do/ poen/te a/ frou/xá/ clã/ri/da/de es/tam/pa, (E)

Ba/lan/çan/do-se/ n'á/gua/, uma/ ca/tra/i/a; (C)

E, a/ga/as/lha/dos/ no/ gi/bão/ fel/pu/do, (D)

Pés/ca/do/res/ que/ vão/ su/bin/do a/ ram/pa ... (E)

Neste poema, percebe-se o olhar enigmático do eu-lírico sobre a tarde, descrita de forma adjetival como “serena e violenta”. A esta descrição o eu-lírico evoca uma sequência de adjetivos que “entre névoas” e “traços fugidios” vão diluindo o efeito concreto associado ao entardecer em direção a uma visão confusa que perde-se em meio a jogo de palavras que ora focaliza o entardecer em uma “argêntea praia”, ora capta sensações advindas do olhar do eu-lírico diante dos pescadores que “vão subindo uma rampa”. O efeito de alienação via projeção de sensações confusas e a utilização de um vocabulário rebuscado aproxima o poema das “sensações insolitas do simbolismo”, porém imerso no real sua reorganização sensitiva conduz a visão objetiva, fato significativo dentro da estética realista.

Ao mesmo tempo, o poeta evoca a tradição poética paransiana via utilização do decassílabo heróico e do soneto com padrão rítmico definido e tradicional, como pode ser visto na escanção. Estas observações indicam um esvaziamento da mensagem poética que foge do processo individual de interiorização de sensações na lírica via utilização do percurso mimético na interação do eu-lírico com o espaço no qual esta inserido. Fica então um questionamento quando da leitura da poesia de Bernardino Lopes: a descrição espacial assume sempre o esvaziamento encunciativo via rebuscamento formal e acúmulo insólito de sensações?

Acreditamos, como hipótese deste trabalho, que a poesia de Bernardino oscila entre a utilização preciosista da linguagem dentro do que podemos denominar por esvaziamento da tradição parnasiana e simbolista e a utilização descritiva do espaço real, enquanto ponto de questionamento da realidade imediata e, por correlação, da situação humana neste espaço. Entendemos que em alguns poemas, os quais utilizaremos neste trabalho, a descrição do real imediato conduz a um sentido mais amplo de interação entre o homem e o mundo e, nesses poemas, é possível verificar traços realistas em sua poesia.

Lembramos, neste momento, as colocações de Hênio Tavares (2002) para quem a poesia realista sem confundir-se com a poesia parnasiana assume um caráter de observação do real de onde retira reflexões sociais e ontológicas

sem a efusão derradeiramente sentimental dos românticos. Certos temas por estes [os poetas realistas] (*grifo nosso*) tratados

discretamente, são visualizados de modo objetivo e muitas vezes chocante, como, por exemplo, o amor, que não raramente descamba para a sexualidade. (TAVARES, 2002, p. 75)

Ao pensar Bernardino Lopes como um poeta que apresenta traços realistas em seu fazer poético, reconhecemos que, muitas vezes, o poeta foge do enfrentamento introspectivo do real para adotar um percurso preciosista, no qual traços parnasianos esvaziam a análise do real presentes em sua melhor poesia, aqui entendida como os poemas que compõe o livro **Cromos**. Quando, no entanto, percebe-se a presença dos aspectos realistas e a focalização e descrição do real consegue filtrar a realidade em direção a um sentido mais íntimo, o lirismo do poeta produz uma poesia que expressa a fragmentação do sujeito ao final do século, fato que o alinha aos valores contestadores da poesia realista.

Um exemplo deste processo pode ser colhido no “Cromo XXV”. Neste poema a “alcova sombria e quente”, leito de um moço doente é descrita de forma mimética na medida em que as referências concretas “cama de ferro”, a mulher inclinada “em cuja perna curvada/ele reclina a cabeça” solicitam ao enfermo um espaço de tranquilidade, de segurança familiar. A indicação de desfalecimento e fragilidade do personagem evocado no poema são suplantadas por um imagem concreta, a criança loira ou “solicito anjinho”, que traz “uma colher de tintura” para aplacar a doença do enfermo e, com isso, apresentar uma saída objetiva para a sensação de fragilidade apresentada inicialmente pelo poema.

A descrição da cena – homem doente entregue à figura feminina que acalenta – foge do cenário romântico de transcendência pela morte. Antes é a descrição de uma cena cotidiana, na qual o “papai” descança na cama ao receber a atenção familiar da esposa e do filho. Esta cena descrita sob a égide da tranquilidade doméstica conduz a sensação de quietude do sujeito em um espaço de conforto, fato que amplia a sensação de proteção evocada no poema e conduz a percepção concreta de uma cena familiar, mesmo com a indicação da doença.

Salientamos, ainda, que o propósito deste texto é apresentar Bernardino Lopes e não classificá-lo como poeta realista, parnasiano ou simbolista. Pelo contrário, partimos do pressuposto de que sua poesia é resultado de um percurso híbrido que mescla

tendências contemporâneas em sua época e, por isso, traços parnasianos, simbolistas e realistas seriam inerentes ao seu fazer literário.

Feitas as colocações iniciais, passamos a apresentação do poeta.

Considerações sobre a poesia de fim de século XIX

Um dos traços inquestionáveis quando da verificação da poesia produzida no Brasil no período entre-séculos (XIX e XX) é o caráter heterogêneo das produções. Augusto dos Anjos, Guilherme de Almeida, Olavo Bilac, Mário Pederneiras, Pedro Kylkerry, Machado de Assis (poeta), Cruz e Souza, Alphosus de Guimarães, entre tantos outros são exemplos desta diversidade.

Concordando com Manuel Bandeira (1972), compreendemos a predominância da poesia parnasiana neste período. O Parnasianismo pode ser entendido, então, como tendência predominante na lírica deste período, mas convive com o Realismo, Simbolismo e, por que não dizer, Pré-modernistas e os primeiros Modernistas. Como resultado de um conjunto de aspectos estéticos que retomam a tradição poética clássica o Parnasianismo, ainda seguindo as colocações de Bandeira (1972), mantém-se hegemônico até meados da segunda metade do século XX.

Ao adotar o abstrato em detrimento da realidade imediata os poemas parnasianos apresentam um teor clássico que prima pelo rebuscamento formal e organiza procedimentos estéticos altamente rebuscados. O ritmo helenico, a utilização do alexandrino e do decassílabo, a evocação do soneto e de formas fixas tradicionais como o madrigal, a elegia, a lira, entre outras são marcas preponderantes do que podemos identificar como negação ao real imediato no processo de organização lírica do Parnasianismo. Outro aspecto interessante da poética parnasiana é um sentido de atemporalidade e anti-sentimentalismo, via adoção do detalhe poético e do verso perfeito rítmico e estruturalmente.

Estas marcas estilísticas indeléveis ao Parnasianismo criam um espaço favorável ao verso “martelado” de “toaneiro agudo”, nas palavras irônicas do já celebre “Os sapos”, de Manuel Bandeira. Para Moisés (2010)

ao longo da época realista, floresceu a poesia parnasiana, caracterizada por seu anti-sentimentalismo e a consequente

reposição de ideais clássicos de Arte, como a impassibilidade, o racionalismo, o culto a Forma, o sensualismo, o esteticismo, o universalismo. Desta distingue-se a poesia realista afeita ao mundo real e a visão grotesca à Baudelaire MOISES, M. 2010, p. 223)

A poesia parnasiana condensa um olhar abstrato diante do real e, por vezes, sua negação, fato percebível em poemas como “Vaso chinês” e “Vaso grego”, de Alberto de Oliveira, “Fantástica”, de Raimundo Correa ou, nos também celebres, “Profissão de fé” e “Vila rica”, de Olavo Bilac, para ficarmos em alguns exemplos inquestionáveis da estética parnasiana.

Ao produzirem uma poesia hermética que filtra as influências sociais via isolamento temático e precisosismo linguístico organizado em um conjunto formal altamente elaborado. Os parnasianos estabelecem, assim, uma estética de gosto refinado que celebrada pela expressão francesa de *L’art pur l’art* concebe um tipo textual de elevado valor artístico, porém distante da realidade imediata que assola o sujeito em muitas produções em prosa e verso ao final do século XIX.

O resultado é uma poesia do espaço abstrato que nega o contato da lírica com o real imediato, visto muitas vezes, como contaminado pelos excessos emotivos de um certo Romantismo epigonal e impregnado pelo verso grotesco e descritivista da poesia realista. Entendido, entretanto, como escola de resistência aos disabores da vida cotidiana – tema impregnado na lírica realista de um Cesário Verde, por exemplo – a poesia do Parnasianismo busca em seu movimento de abstração a tentativa de descontaminação dos temas artísticos advindos do contato cada vez mais evidente da arte com o mundo concreto. Esta resistência ao contato com o real e sua consequente sublimação via retorno ao mundo clássico, na focalização do fragmento ou no detalhe em detrimento do enfrentamento dos disabores do mundo concreto são argumentos favoráveis ao que identificamos como resistência aos temas mundanos na estética do Parnaso.

O distanciamento face ao real é, em nosso ponto de vista, uma das principais evidências do distanciamento temático entre a poesia parnasiana e a poesia realista. Saraiva e Lopes (1946) comentam que a poesia de fim de século em Portugal é heterogênea por abrigar poetas como Cesário Verde, Antero de Quental, Camilo Pessanha, entre outros. A chamada “Questão Coimbrã” é lembrada como comprovação

dos novos caminhos trilhados pela lírica de fim-de-século justamente por questionar os excessos românticos e sua sentimentalidade decadente para propor uma poesia de questionamento.

Em substituição ao esvaziamento emotivo surge, então, a crítica social e a desrição mimética do real. Este olhar social perceptível nas descrições imagéticas de Cesário Verde retiradas das cenas do cotidiano criam, via sentido de observação plausível do real, um fator de reorganização das convenções artísticas ao final do século XIX em Portugal, fato que amplia o horizonte temático da poesia realista quando pensada como paralelo da poesia romântica e realista. Influenciados por Baudelaire os poetas de fim-de-século – brasileiros e portugueses – procuram tangentes para a situação fragmentada e alienda do homem deste período. Um dos caminhos é a focalização do real e sua interpretação via análise social na poesia realista. Outro, é a alienação ao subconsciente e a busca por transcendência – entendida como negação do real e sua reorganização via insólito nos simbolistas. No caso parnasiano ocorre um percurso alienante, mas materializado na eleição do detalhe e na volta ao passado Clássico.

Destas considerações extraímos a ideia de que tanto Simbolismo quanto Paranasianismo são movimentos de resistência à alienação emotiva dos últimos românticos e, também, ao contato da lírica de final de século XIX, com o mundo concreto, grotesco e bestializado expresso pelos realistas. Este mundo grotesco - cerne da visão contestadora da poesia realista – implica em uma objetivação dos temas líricos via contato com a realidade. Ao deflagrar a fragilidade da “torre de babel”, para usarmos uma expressão que compreende o isolamento parnasiano em um percurso altamente estético e alienante, os realistas compreenderiam o sentido de questionamento imposto à lírica tradicional após a publicação de **As flores do Mal**, de Charles Baudelaire.

A presença de marcas interpretativas do real via exposição concreta das dificuldades enfrentadas pelo homem no entre-séculos, é evidência de outra distinção possível entre poesia realista e parnasiana. Esta distinção inabiliza a proximidade unilateral proposta em muitos compêndios literários. Cabe lembrar, entretanto, que a observação do real e sua interiorização via percurso lírico é um dos maiores legados da lírica realista como fonte de influência para a poesia do século XX. Este fato é verificável, por exemplo, em poemas como “As cismas do destino”, de Augusto dos Anjos; “Descobrimento” e “Inspiração”, de Mário de Andrade, “Evocação de Recife”, de Manuel

Bandeira e “A maquina do mundo”, de Carlos Drummond de Andrade, apenas para citarmos exemplos deste procedimento.

Antonio Candido (2006), quando da discussão da diversidade lírica realista no Brasil, comenta que

seria errado pensar que estes poetas, movidos por um senso estreito de realismo, tenham feito a equiparação pura e simples de Baudelaire a um “descompassado amor à carne”. Para começar, vimos que o erotismo para eles foi revolta e desmitificação, tanto assim que os seus poemas *realistas* (grifo do autor) ombreavam com as suas violentas diatribes políticas, em prosa e verso. (CANDIDO, 2006, p. 40)

Poesia do cotidiano e do burlesco a lírica realista toma como tema a descrição do real como material poético. A lírica descrita de Cesário Verde ou o tom crítico de Antero de Quental e, no Brasil, “As cismas do destino”, de Augusto do Anjos seriam exemplos substanciais da lírica realista. Ao abordar a realidade imediata de forma a percorrer caminhos expressivos retirados das impressões colhidas diretamente da realidade; a lírica realista filtra do real os temas líricos, promovendo o contato da poesia com a rua e com aspectos grotescos da natureza humana.

Desta concretude o poeta realista retira material para a reflexão poética. O questionamento da situação fragmentada do ser humano, já deslocado do espaço burguês; a visão crítica face à cobiça e a deterioração moral da sociedade em transformação são temas recorrentes nesta poesia de questionamentos, fato que comprovaria a influência de Baudelaire como uma de suas fontes.

O realismo enigmático de Bernardino Lopes

Bernardino da Costa Lopes(1859- 1916)²⁵ é um poeta desconhecido na tradição literária brasileira. Mulato e funcionário público o poeta perambulou com alguma ressonância literária ao final do século XIX e início do século XX, porém conheceu o ostracismo legado a muitos de seus coetâneos após a segunda década do século XX. Amigo pessoal de Olavo Bilac é, muitas vezes, visto como um poeta paransiano, sem

²⁵ A data da morte do poeta é controversa. Afrânio Coutinho (1994) menciona o ano de 1906. Outros críticos, entre eles Alfredo Bosi (1993), informam o ano de 1916. Esta confusão, não interfere no desenvolvimento do trabalho e, por isso, fica como informação o ano de 1916, como sendo da morte do poeta.

contudo atingir o brilho de seus contemporâneos. Fundador da **Folha Popular** em 1891, um dos berços do Simbolismo no Brasil, conheceu notoriedade com a publicação de **Cromos**, em 1881, livro reeditado em 1886. Alfredo Bosi (1993, p. 229) comenta que Lopes produziu uma poesia “das coisas domésticas, dos ritmos do cotidiano”.

As principais obras do poeta são **Cromos** (1881) – , **Pizzicatos - Comédia Elegante** (1886), **Brasões** (1895), **Sinhá Flor** (1899), **Val de Lírios** (1900), **Helenos** (1901), **Plumário** (1905). O poeta teve suas **Poesias Completas** reunidas em 1945, livro do qual retriemos os poemas selecionados nas discussões deste artigo.

No poema “VIII” de **Brasões** visualizamos o processo descritivo já aludido na discussão do “Cromo XXV” no início deste trabalho. O poeta apresenta como principal característica realista a singularização²⁶ dos referentes poéticos rumo a objetivação das cenas líricas descritas nos poemas. Este percurso crítico face o real imediato descritos nos poemas conduziria a uma das características realistas perceptíveis na poética de Bernardino Lopes. No poema “VIII” temos a descrição do entardecer em uma praia, imagem recorrente na poesia do autor. Na janela, a nudez de uma figura feminina debruçada à janela oferece uma visão enigmática para o eu-lírico.

VIII

Abrem duas janelas para a rua,
Com trepadeira em arcos de taquara;
A cortina de renda, larga e clara,
Alveja ao fundo da vidraça nua.

Em frente o mar, e sobre o mar a lua,
A estrelejar a onda que não pára;
Aflam asas por cima e solta a vara,
N'água brilhante, o mestre da *fauna*.

Ecos noturnos e o rumor estranho
Da meninada trêfega no banho
Voam da praia ao chalezinho dela;

²⁶ Utilizamos o conceito de singularização e estranhamento apresentado por Victor Chiklovisk em “A arte como procedimento.”

Move-se um corpo de mulher, no escuro;
Gira, após, o caixilho; e o luar puro
Ilumina-lhe o busto na janela!

O poema segue uma descrição objetiva da realidade que reorganiza as sensações enigmáticas percebidas à primeira vista em direção a descrição de uma cena concreta: a mulher nua debruçada à janela. Da cena inicial “abertura de duas janelas para rua” rodeada de trepadeiras e com cortinas de “renda, larga e clara” ocorre à indicação de uma “vidraça nua”. Após descrever a vidraça e as janelas o poema foca o mar e, sobre ele, a “lua” em uma cena natural de caráter altamente descritivo e mimético. Segue-se a estas descrições do cenário a ambientação local via sons de crianças brincando e pequenos rumores “noturnos”. A esta descrição, entretanto, o observador é levado ao centro do “chalezinho”, no qual a figura da mulher nua debruçada à janela move-se no escuro.

O eu-lírico então parece contemplar a figura, tomado por um devaneio erotizado. Esta associação do cenário natural a um espaço de desejo e sensualidade implica na exposição do erótico associado à figura feminina descrita no poema. Ampliado pela sensualidade da cena as sensações descritas no texto promovem a impossibilidade do onírico em direção ao concreto e palpável. A cena é objetivada e o caráter erótico imprime à figura feminina uma compleição objetiva: é uma mulher nua vista pela janela e no escuro que tenta o eu-lírico despertando seu desejo. Este despertar, no entanto, cria uma sensação de humanidade ao eu-lírico e faz das cenas descritas nas três primeiras estrofes pano de fundo para a exposição do caráter humano e erótico que corporifica-se no poema via focalização no concreto.

A percepção da mulher nua à janela remete ao desejo e estilisticamente confunde-se ao murmurar das ondas e ao contraste entre as matizes claro escuro no poema. Este procedimento contamina a função apenas ornamental do espaço descrito para ampliar o erotismo no texto. Os sons da noite e os gritos da “meninada trêfega no banho” confluem para o aspecto sensual, porém as relações de confluência e desejo são construídas sob a égide do concreto. Estas correlações compreendem a concretude da imagem feminina. Esta imagem é ampliada pelo desejo sugerido pela agitação do primeiro terceto e pela alusão fálica ao “caixilho”, no décimo terceiro verso, como forma de impedir a contemplação passiva da figura feminina nua aos olhos do eu-lírico.

Este contemplar um objeto concreto e não a imagem de uma musa insólita e intocada, comum aos parnasianos, implica na inversão consciente da imagem poética

aludida como característica realista em Bernardino Lopes. É do concreto que o poema evoca a figura feminina. Em outros termos, é o busto feminino iluminado pelo luar que provoca a inquietação no último verso do poema. Teríamos aqui o “erotismo” que conduz à “revolta e desmitificação” da tardição, comentada por Cândido (2006).

O mesmo olhar em busca de uma imagem concreta é visto no poema que segue.

PER PURA

Clara manhã; rutilante
Ascende o sol no horizonte;
Corre uma aragem fragrante
Por vale, planície e monte,
Trazendo nas frias asas
Um lindo som de cantigas.

De cima daquelas casas,
Casinhas brancas e amigas,
Sobem fumos azulados;
E há pombos pelos telhados.

Cresce o rumor das cantigas...

Surge um farrancho de gente
Alegre, farta e contente,
De samburás e de gigas.
Andam colhendo as espigas
Do milharal pardo e seco;
É dali que vem o eco

De tão bonitas cantigas...

Cantai, cantai, raparigas!

Neste poema a presença do objetivo face ao real fica mais evidente. As cenas apresentam uma identidade entre a manhã construída pela sobreposição de um ritmo sonoro que evoca um sentido idílico de rumores matinais. O encadeamento de ruídos no plano sonoro do poema é conseguido pela sobreposição de fonemas como /r/ contrapostos a /s/ e dos vocálicos /e/ e /i/, criando um efeito mimético para a ampliação sonora do plano rítmico. Deste espaço sonoro surge a alusão às “bonitas cantigas” que, no entanto, não surgem apenas do títular do vento, mas da busca objetiva do som, são cantigas humanas, portanto, concretas.

A alusão na segunda e terceira estrofe a pássaros e a “aragem fragrante” do vento reafirma a presença de algo concreto na imagem bucólica evocada. O som advém de vozes femininas que cantam no fazer cotidiano da colheita. A referência aos “samburás” e as “gigas” confirmam a concretude da cena, provocando sua objetivação.

Não é permitido ao eu-lírico permanecer no devaneio bucólico, os sons são objetivados e associados ao percurso mimético da colheita de milho feita ao amanhecer. Esta objetivação confirmada pelo último verso do poema identifica o som das cantigas. O poema apenas descreve uma cena e, neste percurso, apresenta um aspecto concreto do cotidiano, o trabalho matinal.

Esta busca pelo real via visão concreta e objetiva é vista também no poema “O berço”.

BERÇO

Recordo: um largo verde e uma igrejinha,
Um sino, um rio, um pontilhão, e um carro
De três juntas bovinas que ia e vinha
Rinchando alegre, carregando barro.

Havia a escola, que era azul e tinha
Um mestre mau, de assustador pigarro...
(Meu Deus! que é isto? que emoção a minha
Quando estas cousas tão singelas narro?)
Seu Alexandre, um bom velhinho rico
Que me acordava de manhã, e a serra...

Com seu nome de amor Boa Esperança,

Eis tudo quanto guardo na lembrança
De minha pobre e pequenina terra!

Nele a ideia do “locus amenos” parnasiano e neo-clássico perde a efusão utópica para imprimir um aspecto concreto à memória. Este percurso é conseguido por uma reorganização da fragmentação memorialista, algo inovador dentro da perspectiva remissiva própria à memória. Dela o eu-lírico evoca apenas aspectos concretos retirados da memória: “a igrejinha”, “as três juntas bovinas” que carregam o barro na alusão mimética ao carro de boi. A escola com seu “mestre mau” e a negação entre parênteses da emotividade advinda destas “memórias singelas” indicam uma intenção pelo concreto, pelo não emotivo via objetivação da memória, das lembranças.

Este perfil de adesão ao concreto imprime a observação do mundo. É do olhar que advém as sensações descritas nos poemas comentados neste trabalho. Embora os comentários funcionem como apresentação do poeta, fica evidente que o tom prosaico e a objetivação do mundo são características importantes em sua poesia. Delas emerge um eu-lírico que opta pelo concreto em detrimento da abstração parnasiana.

Considerações finais

Bernardino Lopes é, pelas considerações aqui apresentadas, um exemplo de traços realistas dentro da tradição poética brasileira. Procuramos, neste trabalho, apresentar alguns aspectos de sua poesia. Porém o que fica evidente é o trato objetivo face à tradição lírica de seu tempo. O poeta remete a uma acomodação dos valores parnasianos, porém introduz uma visão objetiva aos processos de organização lírica do final do século XIX.

É verdade que o preciosismo formal e a presença de marcas parnasianas prejudicam uma reorganização mais contundente da tradição, porém é um poeta que merece um olhar detido da crítica. Nossa principal intenção com este texto é, por isso, apresentar sua poética e, neste percurso, discutir os caminhos da lírica realista na tradição brasileira.

Referências bibliográficas

BANDEIRA, M. Apresentação da poesia brasileira. Rio de Janeiro: Record, 1972.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 37 ed. São Paulo: Cultrix, 1993.

_____. **O Pré-modernismo** . São Paulo: Cultrix, 1989.

CANDIDO, A. Os primeiros baudelairianos. In. _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In.: EIKHENBAUM, J. **Os formalistas russos**. São Paulo: Record, 1976.

COUTINHO, A. **A literatura no Brasil**. São paulo: Global, 1996.

LOPES, B. **Poesia completa**. São Paulo: Nova Aguilar, 1945.

MOISES, M. **A Literatrua brasileira através dos textos**. 25 ed. São Paulo: Cultrix, 2010.

LOPES, O.; SARAIVA, J. A. **História da literatrua portuguesa**. Porto: Porto, 1946.

TAVARES, H. **Teoria literária**. Belo Horizonte: Itatiaia , 2002.

A INTENCIONALIDADE DA METÁFORA E A METÁFORA COMO NÃO-AÇÃO

THE INTENTIONALITY OF METAPHOR AND METAPHOR AS NON-ACTION

Daniel Felix da Costa Jr. (UFRJ-PG)

felixdd@sapo.pt

Resumo: O uso de metáforas e figuras de linguagem sempre foi evitado nos textos acadêmicos, contudo, a tradição está repleta de exemplos comprovando que o discurso acadêmico não está isento de metáforas. Desde a teoria dos atos de fala sabemos que a linguagem é ação, sabemos também que Lakoff e Johnson (2003 [1980]) propuseram que a maior parte do nosso sistema conceitual é de natureza metafórica. Já que a metáfora compõe o sistema cognitivo, e insiste em aparecer em alguns gêneros textuais que normalmente tentariam evitá-la, analisou-se a ação linguística empregada nesses textos através da teoria searleana (2002 [1983]) da intenção-ação, obtendo como resultado a distinção de três hipóteses de observação da metáfora na ação: • a metáfora intencional, quando a possibilidade de uma metáfora passa como algo optativo ao agente; • a metáfora não-intencional, quando não há a possibilidade de escolha para o agente, sendo a figura, um recurso necessário, mesmo em se tratando de um discurso objetivista; • e a metáfora como não-ação, baseada em noções naturalistas, vemos que tanto Searle quanto Lakoff e Johnson, fornecem critérios para classificarmos a não atividade da metáfora do ponto de vista conceitual.

Palavras-chave: Intencionalidade, Metáfora, Pragmática, Filosofia da Linguagem.

Abstract: The use of metaphors and figures of speech has always been avoided in academic texts, however, the tradition is replete with examples showing that the academic discourse is not without metaphors. Since the theory of speech acts we know that language is action, we also know that Lakoff & Johnson (2003 [1980]) claim the most of our conceptual system is metaphorical. Such metaphor is part of the cognitive system and appears in some textual genres persistently, including in genres which usually do not appear. The linguistic action was analyzed in these texts through searlean theory (2003 [1983]) of intention and action, obtaining as result three hypotheses of the metaphor in action: • the intentional metaphor, when the possibility of metaphor is optional to the agent; • the non-intentional metaphor, when there isn't a choice for the agent; • and the metaphor

as non-action, based on naturalist notions, we can see that both Searle and Lakoff & Johnson provide criteria toward non-activity of metaphor by conceptual standpoint.

Keywords: Intentionality, Metaphor, Pragmatics, Philosophy of Language

I- A natureza agente da metáfora – uma introdução

A tradição que o conhecimento histórico mantém com a noção de ‘metáfora’ vem de uma longa sequência de abordagens como uma questão de linguagem. O caráter poético ou de meras expressões linguísticas sempre prevaleceu como um bosquejo padrão do que viria a ser tal recurso linguístico, pelo simples fato de que discursos comprometidos com a objetividade devem possuir como meta a busca pela verdade. E expressões figurativas parecem fugir a objetividade pretendida funcionando perfeitamente em ambientes onde a subjetividade é o enfoque. Tal negligência com a metáfora parece bastante cômoda, já que durante séculos o comprometimento com a veracidade pregada teve um caráter quase dogmático, e a assunção de uma metáfora conceitual abriria margens à relativização da verdade. A relativização da verdade nunca foi bem vista por filósofos e cientistas, um exemplo disso está com os sofistas, que mesmo obtendo pensadores como Protágoras, foram perseguidos por sua relativização sofística.

A verdade de algo que se descobre, não implica que esse algo nunca existiu. A latência de alguns objetos é algo que não implica na sua inexistência. Assim são metáforas. O fato é que seu uso poético, figurativo e suas características formais obnubilaram a presença que está arraigada nos textos formalmente tidos como objetivos: resenhas, ensaios, livros teóricos, artigos, etc. Se anos de questionamentos sobre a verdade, sobre a objetividade, sobre a razão pura, sobre os objetos universais, não conseguiram evitar o uso da metáfora em textos acadêmicos, alguma verdade latente merece ser observada. E se acaso lêssemos o seguinte texto filosófico:

- (1) Tradicionalmente, o ‘problema da percepção’ tem sido o problema de como nossas experiências perceptivas internas estão relacionadas com o mundo externo. (In: SEARLE, 2002a, p. 53)

Independente do tema sobre a percepção abordado no trecho, o que nos interessa, neste exemplo, é a sutileza metafórica com que alguns termos compõem a conceituação teórica sobre o assunto. O exemplo recorre a um nível de abstração conceitual como se não houvesse outros recursos denotativos que se adequassem a compreensão do conceito em foco. Que experiências internas são essas de qual trata o exemplo? Qual

mundo externo, em relação a quê? É possível fornecer conceitos puramente denotativos como a tradição acadêmica recomenda? Tais metáforas espaciais “dentro-fora” são realmente necessárias para explicar o conceito de percepção? Digo que o exemplo (1) não foi escolhido ao acaso, apenas para ilustrar a introdução de um artigo. Este fora escolhido porque é um caso raro em que o próprio autor reconhece os problemas que o uso das metáforas pode trazer ao conceito, mas, ao mesmo tempo, dá-se conta de que não há outras formas mais elucidativas que essas.

Se meu corpo, incluindo todas as suas partes internas, é parte do mundo externo, como seguramente é, onde deverá localizar o mundo interno? Em que espaço ele é interno com relação ao mundo externo? Em que sentido minhas experiências perceptivas estão “aqui dentro” e o mundo está “lá fora”? Apesar disso, tais metáforas são persistentes e talvez até inevitáveis... (Idem, p. 53)

Há um estado consciente e outro inconsciente no uso das metáforas. Em (1) o agente tem plena consciência do seu uso. Há casos em que a inevitabilidade do recurso é evidente, contudo há outros em que a lexicalização do significado metafórico está tão integrado ao termo, que este se torna uma metáfora morta. O mais intrigante é quando o agente age metaforicamente sem se dar conta disso, levando a crer que o conceito de metáfora está intimamente ligado aos processos de percepção e pensamento.

Quando, em 1980, Lakoff e Johnson apresentaram sua forma mais ampliada de ver a metáfora, acabaram por formar um embrião da linguística cognitiva. O seu *Metaphors we live by* pôs à tona que, além do plano linguístico, a maior parte do nosso sistema conceitual é de natureza metafórica. Como se a organização mental fosse de base metafórica. Embora preocupado com a conceituação de outro tema no exemplo (1), Searle afirma logo em seguida, que as metáforas usadas por ele “são persistentes”, esta alegação acaba reiterando a ideia contida em *Metaphors...* no seguinte trecho: “as metáforas estruturam a maneira com que percebemos, pensamos e agimos” (LAKOFF e JOHNSON, 1980, p. 4)²⁷. Os três últimos verbos [perceber-pensar-agir] atribuem valores adicionais à metáfora que o de um mero recurso linguístico. Para não adentrar, em excesso, em outras áreas do saber como o cognitivismo, concentrarei numa análise mais voltada para o ‘agir’ e menos para o ‘perceber-pensar’, embora não negue a relação intrínseca entre a percepção, o pensamento e a ação, e que serão, por vezes, pontes necessárias. A teoria da ação utilizada para verificar esse ‘agir’, citado acima, será a de

²⁷ Trecho original: “just what the metaphors are that structure how we perceive, how we think, and what we do”.

John Searle²⁸, não porque esta seja a melhor teoria, mas porque é bem formulada, apesar de ter causado controvérsias ao longo das últimas décadas.

Observar os problemas que a metáfora conceitual ou mesmo seu uso convencional ocasiona na aplicabilidade da ação, pode não ser uma das experiências mais prudentes, visto que alguns filósofos não consideram a completude desta teoria searleana, mesmo que dentro desta incompletude muitos percebam a relevância dos argumentos ali contidos. O ponto vista intencional desta teoria rege todo o limiar da ação completa, pois, para esta, a intencionalidade é o fator de direcionalidade da ação.

II- A ação em *Metaphors we live by*

Lakoff & Johnson reconhecem a relevância da metáfora na estruturação do pensamento e das ações, isto fica evidente na afirmação já citada no tópico anterior. Não obstante a isso, apenas um de seus capítulos remete à ação como tema, e certamente é um dos menores capítulos da obra. Apesar da aparência de irrelevância perante o tema, isso não significa demérito, mas apenas que a novidade na abordagem do tema da metáfora não carecia, naquele momento, do aprofundamento de um subtópico que fugisse da meta principal do conceitualismo metafórico. Como foi amplamente defendida, a capacidade da metáfora em definir a realidade por meio de uma rede de implicações que destacam algumas características reais e ocultam outras. É uma defesa que, sem dúvida, implica em ação.

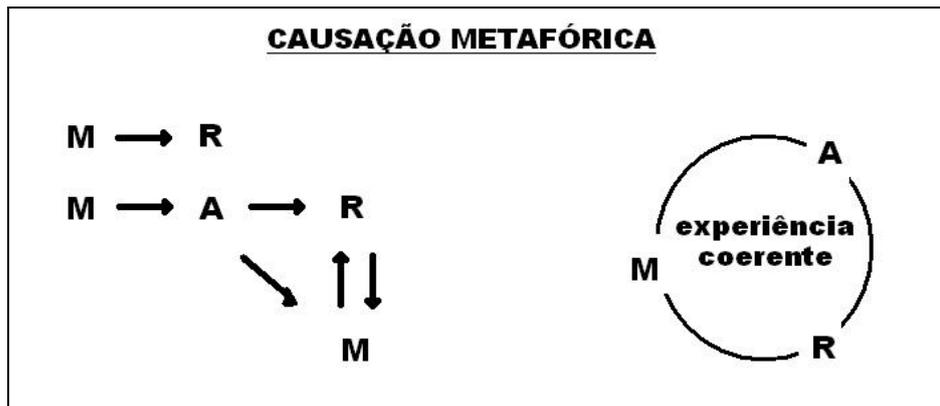
As metáforas podem criar realidades, especialmente realidades sociais. Uma metáfora pode converter-se em guia para a ação futura. Estas ações, desde logo, ajustar-se-ão à metáfora. Isto reforçará a capacidade da metáfora de tornar coerente a experiência. Neste sentido, metáforas podem ser profecias que se cumprem. (Idem, p.156)²⁹

Embora os autores dessa idéia não tenham afirmado explicitamente, a abordagem da citação acima possui uma natureza cíclica. Já que a metáfora produz realidades, boa parte da produção de algo é feito através de ações, que por si só implicam em realidades. As ações implicam em metáforas que criam realidades. Se voltarmos a noção de 'interno-externo' do exemplo (1), teríamos de assumir a metáfora *M* na percepção de um mundo

²⁸ Teoria contida no capítulo 'Intenção e Ação', do livro *Intentionality*.

²⁹ Trecho original: "Metaphors may create realities for us, especially social realities. A metaphor may thus be a guide for future action. Such actions will, of course, fit the metaphor. This will, in turn, reinforce the power of the metaphor to make experience coherent. In this sense metaphors can be self-fulfilling prophecies".

interno causando uma ação *A* que produz metáforas *M* no mundo externo que criam realidades *R* e são realidades em si mesmas. Seguindo a ordem da última citação numa proposição lógica, poderíamos propor a seguinte causação: $M \rightarrow R$; $M \rightarrow A \rightarrow R$; $M \rightarrow A \rightarrow R=M$. Metáfora produzindo realidades, causadas por ações que causam uma realidade situacional através da própria metáfora, que por vezes, pode resultar em outras metáforas. Tornando todo o esquema numa ação cíclica, como o esquema que propomos a seguir.



Quadro 1. Causalidade da metáfora baseada em Lakoff e Johnson.

Tais afirmações propiciam à metáfora ser um fio condutor que torna a experiência coerente. Ora, não há como negar que grande parte das realidades possui natureza metafórica, e que as realidades produzem nossa experiência, mas também, sabemos que nem todas as realidades surgem a partir de metáforas e as experiências se formam mesmo assim. Mesmo que para todas as coisas existentes, nossa mente busque um referencial precedente que sirva de comparação para nossa compreensão de mundo, qual certeza teríamos se este referencial vale para as percepções primárias da experiência? Refiro-me, inclusive, as percepções primitivas infantis, quando uma criança de colo vê determinada coisa e toma pra si uma experiência inédita do ser visto. É possível que alguma metáfora conceitual tenha conduzido a criança na experiência que teve?

Voltando à última frase da citação, é passível de criar-se uma analogia com o conceito de *intenção prévia* em Searle (no item III), na assunção da metáfora como ‘uma profecia que se cumpre’, o plano intencional apresentaria relações profundas com a crença e o desejo, e a metáfora necessitaria de uma análise de todas as possibilidades, bem ou malsucedida do cumprimento dessa ‘profecia’. Analogia que se enquadra melhor nos próximos tópicos.

No único capítulo dedicado parcialmente à ação com o título de *metaphor, truth and action* os autores fornecem a máxima que serviu como base para a interface ensaiada

aqui: “na maioria dos casos o que importa não é a verdade ou falsidade de uma metáfora, mas sim as percepções e inferências que seguem dela, e as ações que ela habilita” (Ibidem, p. 158)³⁰. O que justifica a junção de uma teoria da ação com a noção de metáfora conceitual.

III- A ação em *Intentionality*

A teoria da ação em Searle surge dentro de suas análises sobre intencionalidade, basicamente no capítulo intitulado “Intenção e Ação”, e aprimorado em trabalhos posteriores. Para fundamentar suas ideias, ele usa exemplos paradoxais de caráter exclusivamente físico e não linguístico. Mesmo que a origem do *Intentionality* tenha sido para fundamentar melhor a teoria dos atos de fala, seus estudos ganharam volume para uma filosofia da mente.

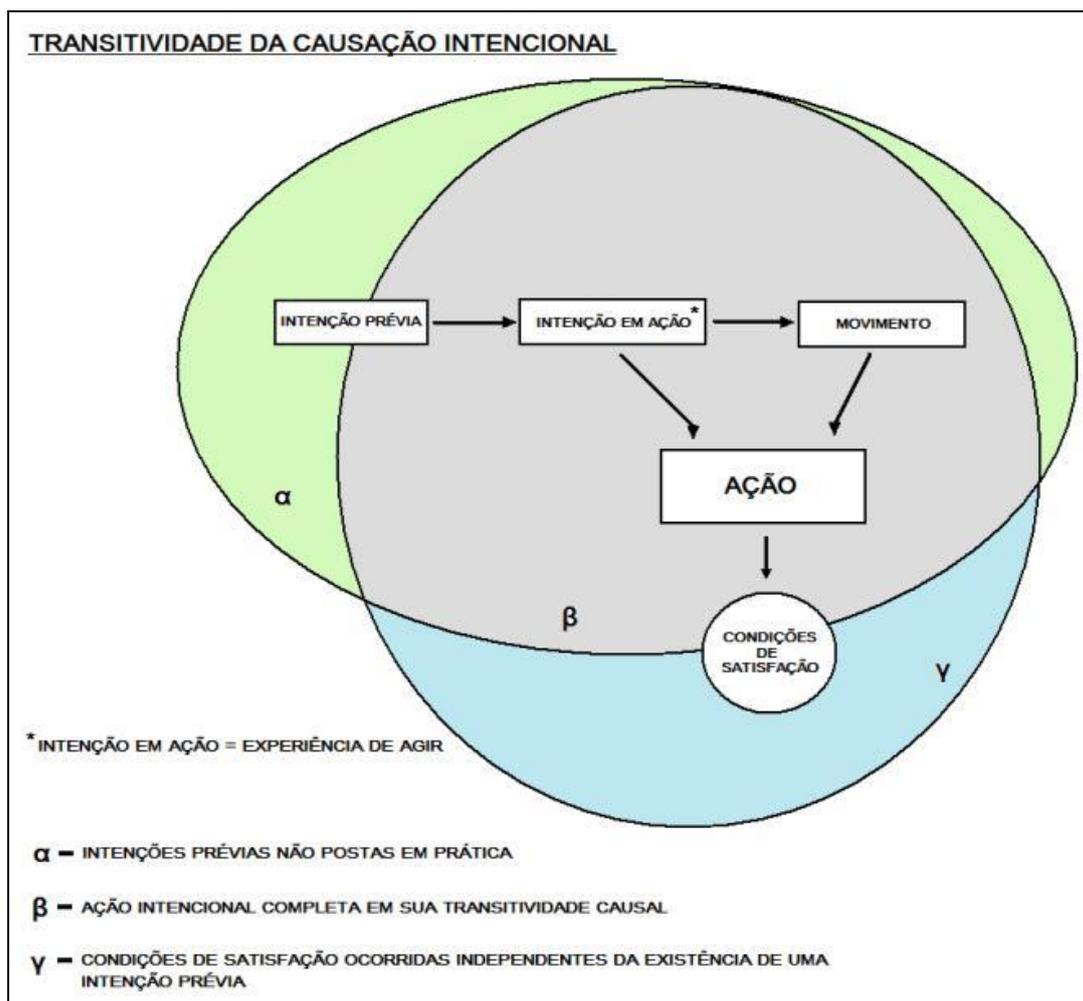
Para explicar as relações entre intenção e ação, Searle opta por um método de afastamento da ação, para assim, poder analisar, de fato, o que as descrições estão descrevendo. Ao tentar esclarecer as ligações entre quatro elementos, intenção prévia, intenção em ação, o movimento corporal e as condições de satisfação, seu método é apanhar exemplos simples e exaurir o conteúdo Intencional (representativo) das intenções até formular um resultado pelas seguintes sentenças: *i- “Eu realizo a ação de levantar o braço através da realização dessa intenção”* e *ii- “Meu braço se ergue como resultado dessa intenção em ação”* (SEARLE, 2002a, p. 129-30). O método para encontrar o ‘conteúdo Intencional’ é perguntando “o que deve ocorrer para que para que o conteúdo Intencional seja satisfeito” (Idem, p. 130). A grafia de ‘Intencional’ com ‘I’ maiúsculo, deve-se à diferenciação que o autor faz da Intencionalidade no sentido de direcionalidade, que é a propriedade de que estados e eventos possuem de estar direcionados para objetos e estados de coisas no mundo.

O conteúdo da expressão *i* é uma referência à intenção prévia e é causalmente autorreferente, ou seja, ela se realiza em razão dela própria, não necessitando de um motivo nem de outra intenção causando a ação. Embora o conteúdo da expressão *ii* também seja autorreferente, difere-se do conteúdo de *i* porque enquanto o ‘objeto Intencional’ deste é a ação completa, o ‘objeto Intencional’ de *ii* é o movimento representando então, a intenção em ação. Com as duas intenções bem distintas, apenas a transitividade da causação intencional reuniria os conceitos num mesmo patamar. Pela causalidade numa ação completa: a intenção prévia causa a intenção em ação que causa

³⁰ Original: “In most cases, what is at issue is not the truth or falsity of a metaphor but the perceptions and inferences that follow from it and the actions that are sanctioned by it”.

o movimento corporal e pela junção dos dois últimos é composta a ação. Em outras palavras, a ação possui dois componentes, a experiência de agir, que é idêntica à intenção em ação, e o movimento corporal, que numa ação completa e transitiva são precedidos pela intenção prévia. Sabendo desses dois componentes, uma formulação da sentença que represente o conteúdo Intencional da intenção prévia é apresentada: *iii- “Essa intenção prévia causa uma intenção em ação que é uma apresentação do meu braço a erguer-se e que faz com que meu braço se erga”* (Ibidem, p.132).

Dessa forma, a intenção prévia causa a intenção em ação, o que não impede que ocorram ações sem uma intenção prévia. Mas, que em acordo com a transitividade da causação intencional, a intenção prévia representa e causa a ação completa (ver esquema 2). No esquema, visualiza-se os elementos da ação montados num todo, com áreas que incluem todos os elementos num conjunto, mas também, com uma área que mostra que as intenções prévias podem não ser executadas, e outra, que representa que algumas condições de satisfação partem de uma ação que não se originou de uma intenção prévia.



Quadro 2. Síntese teórica da ação em Searle.

IV- Metáforas e Intencionalidade

É importante perceber que ao assumir a abordagem de Lakoff & Johnson, a noção de metáfora convencional passa quase a inexistir, devido ao caráter mais elementar do sistema metafórico. Tal fato cria problemas para o objetivismo se usado em texto de cunho não-subjetivo, pois esta linha de pensamento sugere que a metáfora deva ser usada somente para a poética e usos similares da linguagem. Desde Platão (2004, pp. 358-366), esse recurso figurativo fazia parte de uma linguagem não ideal, sua alegoria da caverna enfatiza a busca da verdade como um dever geral, uma missão em atingir o saber. Nessa interpretação a metáfora acaba por ser como as sombras da caverna: manipulações ilusórias da realidade. A visão clássica de Aristóteles (1944, p.483), dá-nos o seguinte conceito: “é a transposição do nome de uma coisa para outra, transposição do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou de uma espécie para outra, por analogia”; e mesmo que o conceito não mude muito sobre a figura de linguagem, na mesma obra, Aristóteles admite ser algo de grandioso fazer uso das formas poéticas, principalmente para quem consegue ser um mestre das metáforas.

Mas todos esses questionamentos permanecem no plano do significado. Para sairmos do plano da objetividade e passarmos ao plano da intencionalidade, é preciso que o foco do significado da metáfora seja alterado para a ‘ação’ realizada nessas aparições metafóricas. Em 1979, Searle (2002b) tendeu a manter a tradição objetivista com sua interpretação pragmática sobre os atos de fala, sua fórmula $F(p)$, de força ilocucionária ‘ F ’ atuando sobre o conteúdo proposicional ‘ p ’, funciona como uma tentativa de tornar objetivo, o que nem sempre está claro através da proposição. Então, a partir 1983 (2002a), divulga outra fórmula análoga para análise intencional: $S(r)$, em que ‘ S ’ é o modo psicológico e ‘ r ’ é o conteúdo representativo ou Intencional. Sabendo, também, que para Searle, toda ação envolve, pelo menos: uma intenção em ação, um movimento de corpo e as condições de satisfação da mesma; resta-nos buscar dois fenômenos metafóricos, um causando uma ação objetivista e outro causando uma ação subjetivista.

- (2) Amor é fogo que arde sem se ver / é ferida que dói e não se sente;/ é um contentamento descontente[...] (CAMÕES, 1998, p. 48)

Perguntando-nos qual a ação linguística que se realiza ao escrever um poema, conjecturou-se o ato de poetizar, como hipótese de ação primária ao evento, logicamente composto de suas condições de satisfação e efeitos perlocucionários. Poetizar seria um dos atos mais representativos do uso subjetivista da linguagem, este ato é considerado,

historicamente, o uso mais adequado para aparição das metáforas, tal uso não cria problema algum com o objetivismo, pois não é comprometido com a verdade proposicional na representação do mundo. Ao migrar para a teoria da ação de Searle, a mesma situação se repete, não há transtorno algum com o uso da metáfora nas sentenças, pois se analisando *B* com a fórmula *S(r)*, ter-se-ia algo do tipo: *S* = “*desejo*” e *r* = “*eu produzo um texto realizando um movimento de escrita causado pela intenção de poetizar*”. Aplicando no esquema da ação completa, há um poeta com intenção prévia de escrever um poema, essa intenção prévia faz com que ele tenha a intenção em ação de escrever, o que causa o movimento corporal de tentar riscar o papel, causando a ação de poetizar. Por meio dessa ação, obtém-se várias condições de satisfação, das quais se incluem: a autoria de um poema bem metafórico ou um poema pouco metafórico, a escrita inacabada do poema, ou mesmo a incapacidade momentânea de escrever qualquer poema. Pode-se dizer, neste caso, que a metáfora é plenamente intencional, já que possui tanto uma intenção prévia quanto uma intenção em ação, pois a intenção complexa de poetizar envolve atos constitutivos como escrever, meditar, olhar em direção ao papel, criar metáforas, emocionar, criar o belo, etc.

Com exemplo mencionado por Gilles Fauconnier, partimos para uma ação de conteúdo objetivista:

- (3) *Vírus* são programas desenvolvidos por operadores renegados que os *implantam* secretamente em outros programas. *Infecções* podem se espalhar de computador para computador tão rápido quanto a *gripe de Hong Kong*. Arquivos são *contaminados* por bytes infectados. Servidores nunca estão totalmente *imunes a assassinos ocultos*. *Data-médicos* desenvolvem vacinas, *desinfetantes*... A única forma que os usuários têm de assegurar que seus programas estejam *saudáveis* é através de uma interface *sã*. (1997, p. 18)³¹

O exemplo (3) visa um ato bem representativo para textos técnicos e científicos: o ato de conceituar ou definir³²; sua escolha se deve à tradição da linguagem objetiva em querer explicar o mundo de forma clara e concisa sem o uso de recursos figurativos, para

³¹ Os grifos também estão presentes no original: “*Viruses* are programas developed by renegade computer operators who covertly *implant* them in other programs. *Infections* can *spread* from computer to computer as fast as the *Hong Kong flu*. Files are *contaminated* by infectious bytes. Compuserve can never be completely *immune to hidden killers*. *Data physicians* develop vaccines, *disinfectants*,... The only way users can be assured that programs are *healthy* is through *safe* interface”.

³² O termo ‘conceituar’ está sendo preterido pela expressão ‘definir’ nos casos de definição de um conceito ou objeto, visto que, nesta abordagem, o termo talvez crie ambiguidades com a noção de conceitualismo da metáfora, mesmo que haja um certa relação entre eles.

isto a criação de definições é inerente. Contudo, o que vemos em (3) é uma linguagem com fins técnico-informativo recheada de termos metafóricos como: vírus, gripe, contaminados, data-médicos, saudáveis, sã. Na intencionalidade searleana, teríamos o modo psicológico 'S' representado pela *crença*, mais o conteúdo Intencional 'r' representado pela sentença "eu produzo um texto realizando um movimento de escrita causado pela intenção de definir", completando a formalização $S(r)$. Numa ação completa, teríamos a intenção prévia de definir algum objeto, causando uma intenção em ação de escrever, o que causa o movimento de corpo de tentar riscar o papel, causando a ação de criar conceito de ideias. Dessa ação resulta mais um campo de possibilidades dentro das condições de satisfação: definir adequadamente, criar ideias débeis, não conseguir conceituar, etc. Note-se que a condição de 'conceituar com metáforas' não pode ou não poderia, de modo algum, ser condição de satisfação dentro das possibilidades do objetivismo, porém, não é o que percebemos em (3). Que explicação resolveria o problema? Seria adequado dizer que as metáforas de (3) são não-intencionais?

Parece que a metáfora no seu uso convencional não cria problemas para objetivismo, tampouco para abordagem intencional da sua ação. Ao contrário das metáforas que surgem dentro de textos objetivos, que permitem uma problematização bem maior do tema; sua análise intencional permite pelo menos três arestas na teoria da ação de Searle em convergência à abordagem de Lakoff & Johnson: a de uma metáfora intencional, uma metáfora não intencional, e uma metáfora como não ação.

V- Metáfora intencional no Objetivismo

Ser objetivo quase sempre foi considerado um bom atributo, pois as pessoas precisam de uma certa precisão na linguagem cotidiana para que possam julgar entre verdadeiro e falso, e mensurar as realidades externas. A ideia de que a metáfora sempre pode ser evitada falando e usando uma linguagem mais clara, foi um argumento de forte influência entre os teóricos. O modelo pragmático que se formalizou após a teoria dos atos de fala, observa as emissões figurativas analisando a sentença, o significado proposicional da sentença, e o significado objetivado pelo falante (cf. SEARLE, 2002b, 121-81). Mas, tal modelo é uma tentativa de tornar objetivo o que não está claro para alguém fora do contexto enunciado.

Observando os eventos que envolvem a metáfora, as ações ocorridas tendem a ser sempre intencionais, mas buscamos um elemento a mais para identificação da metáfora intencional: a possibilidade de escolha. Metáfora em ação nos textos objetivos é intencional quando, neste argumento, as expressões figuradas puderem ser alteradas por

termos objetivos. Isto é facilmente observado numa análise de (2), onde é possível mudar os termos para que as asserções tenham um tom mais claro e objetivo: “amor é um sentimento que produz sensações neurofisiológicas no organismo” em substituição a “amor é fogo que arde sem se ver”. Contudo, alguém pode rebater que o argumento não se aplica ao exemplo, porque a função textual do exemplo (2) é totalmente subjetiva por tratar-se de um poema. Mas, forçando um pouco a compreensão, para o termo “vírus” antes da analogia com a informática se padronizar, seria possível usar algo como “programas danificadores” ou “programas ilegais”, no exemplo (3). Embora a metáfora *vírus* tenha se encaixado como uma luva a todos os efeitos devastadores que o problema ocasiona, a possibilidade de substituição existe, mesmo que sua objetividade seja duvidosa. Mas como não estamos julgando o quão qualitativo é um termo usado, basta averiguarmos a possibilidade, para confirmação deste argumento.

Assim, (2) possui metáforas intencionais, e (3) possui a primeira metáfora como intencional, já que outras do mesmo exemplo dependem da primeira para fazer sentido. Fica-se parcialmente satisfeito com a conclusão, desde que não se parta para o exemplo (1), onde o próprio agente admite que a metáfora não é perfeita, mas é totalmente necessária. Aí o argumento discutido neste tópico não satisfaz o problema.

Em complemento à teoria do *Intentionality*, Searle (1991, p.293) fornece a noção de ‘fluxo’, na qual há um fluxo contínuo de comportamento intencional governado pela experiência de agir. Alguém que decide produzir ideias e definições vai causar dentro de suas intenções complexas, movimentos de dirigir-se a uma caneta, de escrever, corrigir, apagar, errar os argumentos... o que não significa que seja necessário descrever uma representação para cada movimento desses individualmente, tampouco, que esses movimentos satélites de uma ação principal foram realizados não intencionalmente.

VI- Metáfora não-intencional no Objetivismo

Para que a metáfora seja considerada não-intencional, é necessário saber quando uma ação é considerada como tal dentro da teoria de Searle. Fazendo um recorte do *Intentionality*, “uma ação não-intencional é uma ação não-intencional, seja ela bem ou malsucedida, que tem em si aspectos não tencionados, ou seja, que não foram apresentados como condições de satisfação da intenção em ação” (SEARLE, 2002a, p. 149). Se voltarmos ao item VI, e observarmos as condições de satisfação do ato de definir, teremos: definir adequadamente, criar definições débeis, criar um argumento não objetável, não conseguir definir, definir parcialmente, etc. Vimos então, que conceituar com metáforas, não faz parte das condições de satisfação do objetivismo. A figura de

linguagem, tradicionalmente, não compõe o ato de definir, e quando ocorre numa conceituação, é um fenômeno externo que merece investigação, pois pode ser substituído por outro termo mais claro. Após o *Metaphors we live by...*, sabemos que isso não é uma verdade total, o discurso científico, histórico e filosófico está recheado de aparições metafóricas. Aliás, como diz Millán & Narotzky (2009, p. 24), “Uma teoria científica é basicamente uma metáfora: o átomo como sistema solar em miniatura, o homem como microcosmo no século XVII, o encanto e a terminologia joyceana da física quântica, etc.”³³

Então, focando no objetivismo, as metáforas usadas na definição de percepção em (1), são metáforas não intencionais, pois metaforizar não está nas condições de satisfação de uma definição, se houve tal aparição, a aparição ocorreu não intencionalmente. O próprio Searle admite as falhas do termo, mas também, admite que não conhece um termo melhor para a conceituação. A falta de optabilidade na ação é o elemento que tento caracterizar como distintivo entre uma metáfora intencional e uma metáfora não intencional. No exemplo (3), após a padronização do termo *vírus* no domínio digital, habilitou a não optabilidade das metáforas seguintes como *contaminados*, *datamédicos*, *saudáveis*, tornando-as também, em metáforas não intencionais. Pois, não há termos mais objetivos que esses para permutar os efeitos dos vírus, exceto se a primeira metáfora (vírus) fosse alterada, a relação de dependência dos atributivos seria reanalisada para verificar a intencionalidade metafórica.

No entanto, parece contraditório dizer que uma metáfora foi usada não intencionalmente, pois em (1) o autor declara sua intenção em usar a metáfora por pura falta de opção de uma nomenclatura mais esclarecedora. Ora, como admitir que um termo não é intencional se o agente o usa conscientemente? Soa realmente estranho essa afirmação, mas o próprio autor de (1) fornece a frase que nos deu um elemento distintivo: “tais metáforas são persistentes e talvez até inevitáveis” (SEARLE, 2002a, p. 53). Então, optar por algo quase obrigatório, é como decidir respirar o ar. Ter consciência de alguma coisa não significa ter intenção sobre algo. Tenho ciência de que caminho sobre os meus próprios pés e sei que está é melhor forma de caminhar, mas poderia escolher formas alternativas de caminhar com as mãos ou com objetos de apoio, mesmo sabendo que não é a opção mais adequada para aquela ação. Em (1), o autor estava ciente da metáfora, mas não tinha opção melhor para alterá-la.

VII- Metáfora como não-ação autoral

³³ Trecho original: “una teoría científica es básicamente una metáfora (el hombre como microcosmos en el XVII, el átomo como sistema solar en miniatura, o el «encanto» y la terminología joyceana de la física cuántica)”.

Para a defesa deste tópico, algumas passagens de enfoque naturalista foram observadas neste tema:

Quando Édipo se casou com a própria mãe, mobilizou uma porção de moléculas, causou algumas alterações neurofisiológicas em seu próprio cérebro e alterou sua relação espacial com o Polo Norte. Tudo isso ele fez sem intenção, e nenhuma delas é uma ação de sua autoria [...] Não conheço nenhum critério claro para distinguir, entre os aspectos das ações intencionais, aqueles sob os quais elas são intencionais e aqueles sob os quais o evento nem sequer é uma ação. (SEARLE, 2002a. p. 141)

A razão supõe categorização, implicação, inferência. A imaginação, em um de seus muitos aspectos, supõe ver um tipo de coisa em termos de outra – o que denominamos de pensamento metafórico. A metáfora é, assim, racionalmente imaginativa. Visto que as categorias do nosso pensamento cotidiano são em grande medida metafóricas e nosso raciocínio de cada dia traz implicações e inferências metafóricas, a racionalidade ordinária é imaginativa por sua própria natureza.³⁴ (LAKOFF & JOHNSON, 2003[1980]. pp. 193)

Como tencionar um fenômeno natural? Certamente que fenômenos naturais e físicos possuem uma teia de causalidade, com eventos causadores e eventos causados. Contudo, muitos deles não são causados por ações humanas, mesmo que Searle admita a existência de intencionalidade em outras espécies viventes através da percepção sensorial, e que os processos intencionais são parte de nossa história biológica como a digestão, o crescimento e a secreção de bÍlis (2002a, p. 223). Podemos crer que alguns fenômenos são causados por ações que não tem a intenção direta de uma agente humano causador. Com base na citação acima, interpreta-se que mobilizar moléculas é fenômeno natural que não faz parte de nenhuma das condições de satisfação da intenção prévia ou da intenção em ação, logo, esse acontecimento nem sequer é uma ação.

Com o *Metaphors...*, enfatizou-se que nossas percepções sensoriais estimulam nosso pensamento a raciocinar de forma metafórica, pois a existência não é a única forma de falar das coisas, e que, enquanto falamos de outra forma grande parte das categorias,

³⁴ Trecho original: "Reason, at the very least, involves categorization, entailment, and inference. Imagination, in one of its many aspects, involves seeing one kind of thing in terms of another kind of thing— what we have called metaphorical thought. Metaphor is thus *imaginative rationality*. Since the categories of our everyday thought are largely metaphorical and our everyday reasoning involves metaphorical entailments and inferences, ordinary rationality is therefore imaginative by its very nature".

causas e efeitos, que manejamos de forma natural se diluíram até o seu desaparecimento (cf. MILLAN E NAROTZKY, 2009, p. 25). Os sinais da linguagem emanam da mente, e isso é frequentemente subestimado por cientistas por serem critérios ocultos dentro da mente humana. Em 1997, Fauconnier retoma seus mapeamentos e princípios de espaços mentais, afirmando que a noção de referência, de pressuposição, de contrafactuais, é ligada às conexões conceituais, com isso também, “inseparável da compreensão de metáfora e metonímia, estrutura narrativa, atos de fala, retórica, e raciocínio geral” (1997, p.5).

Dessa forma, nossa linguagem é construída muito rapidamente, ao ponto de não termos consciência da complexidade das operações cognitivas que dirigem nosso comportamento mais simplório. Essa noção lançada por Lakoff e Johnson, permite ver a metáfora como um fator componente da estrutura do raciocínio, deixando para trás a ideia de um simples e exclusivo recurso lingüístico. E mesmo que muitos considerem a linguagem como um elemento que compõe a vida biológica humana, este elemento necessita de outros fatores para surgir, tais quais, volição, contexto, sociabilização, etc. Quando a metáfora passa a ser conceitual é equiparada a uma atividade fisiológica do processo mental ou cognitivo, porém sem a obrigatoriedade de volição, contexto, sociabilização. Neste sentido, a metáfora é inerente e não excludente ao pensamento humano, o que faz com que a aparição da metáfora perca o status de ação lingüística, perdendo também a hipótese de se enquadrar numa ação intencional, a aparição do raciocínio metafórico é algo da natureza humana. Por isso, baseado na citação searleana do início deste tópico, inclino-me a dizer que uma metáfora conceitual pode ser considerada uma não-ação autoral.

VIII- Contestações e considerações finais

A explicação para metáfora não-intencional (item VI) parece passível de contestação, da mesma forma com que algumas abordagens de Searle provocam controvérsias. Alguém pode sempre dizer que na mesma teoria searleana, todas as ações possuem uma intenção em ação, e mesmo que a metáfora não fosse desejada pelo objetivista no exemplo (1) ou (3), ela acabaria sendo intencional, pois faz parte de uma intenção em ação. Tal argumento adquire mais força se mencionarmos o conceito de Dascal e Gruengard, que uma ação não-intencional, mesmo não pretendida, situa-se no “campo das possibilidades de ações intencionais do agente sob o nosso ponto de vista” (In: SEARLE, 2002a, p. 141) este conceito concede à subjetividade do narrador o poder de definição. Não obstante à menção que Searle tenha feito a Dascal e Gruengard, ele

próprio parece não recorrer a este critério quando finaliza a conclusão de seus exemplos no *Intentionality*. Rejeito a aplicação de Dascal e Gruengard, já que, na conclusão de exemplos paradoxais, Searle parece preferir o conceito, e recorre à noção de intenção prévia e intenção na ação, ou à noção de intenções complexas para suas problemáticas. Rejeito-a também, pela conclusão do exemplo de Chisholm citado por Searle, na qual alguém tem a intenção de matar o tio, mas, acidentalmente e sem nenhuma pretensão, acaba por matar o tio num atropelamento de carro (Idem, p. 116). Searle explica a não-intencionalidade do fato sem recorrer a Dascal e Gruengard, da seguinte forma: a intenção prévia matou o tio, mas de maneira não-intencional, pois a intenção prévia foi excluída do processo da intenção em ação abordada (Idem, p.150). Se é possível separar os tipos de intenção, justifico a ideia de metáfora não intencional. O exemplo (1) assemelha-se com a resolução aplicada no paradoxo de Chisholm: há uma intenção prévia de usar a metáfora, mas as metáforas são não intencionais por não fazerem parte do processo de intenção em ação num conceito objetivista.

Outra problematização, mencionada no *Intentionality*, foi concebida por Bennett: um homem tenta matar uma pessoa atirando nela, mas erra o tiro, contudo, esse tiro atira uma manada de porcos selvagens que pisoteia a vítima até a morte (Idem, p. 117). Neste caso, Searle recorre às intenções complexas, concluindo que um movimento não-intencional causou a morte, pois esse movimento não fazia parte da sequência de movimentos corporais da intenção complexa. Cito este recurso searleano porque, novamente, para resolver o paradoxo, ele não se apega às possibilidades do “nosso ponto de vista” de Dascal e Gruengard. Legítimo a noção de metáfora não-intencional pela falta de optabilidade em usar outro recurso mais adequado.

Quanto à metáfora intencional, também se pode dizer que para Searle, não há ação sem intenção (Idem, p. 148), e a intenção em ação é a direcionalidade do movimento (Idem, p. 1). Assim, toda metáfora tem intenção, mesmo que a intenção não seja na metáfora em si. O que se discute na teoria, não é a inexistência da intenção, mas a especificidade. Por exemplo, pode ter ocorrido a intenção de definir objetos, mas não a intenção de usar figuras de linguagem na definição.

Em trabalhos futuros, a verificação desse cognitivismo, em processos mentais metafóricos, pode ser expandido numa teoria de ação e causação. Fauconnier (1997) amplia esse estudo com noções sobre: analogia, estrutura conceitual nova, estrutura projetada, *blending* e integração conceitual, divergência e extinção. O conceito de *blending* fornece opções amplas no campo da metáfora, pois consiste na integração de estruturas parciais de dois domínios distintos dentro de uma única estrutura com

propriedades emergentes pertencentes a um terceiro domínio; o exemplo (3) com algumas adaptações pode ser analisado neste conceito de *blending*.³⁵ Todavia, para uma expansão mais internalista da metáfora, talvez fosse necessária teorias de causação mental que forneçam melhor análise numa pesquisa sobre efeitos reais ou físicos causados por ações mentais metafóricas.

Em sua abordagem intencionalista, Searle afirma que a Filosofia da Linguagem é, neste enfoque, um ramo da Filosofia da Mente. Lakoff e Johnson confluem que há a proposições metafóricas basilares na formação do pensamento. Talvez não haja correlação direta na construção das duas teorias, ambas parecem mirar num alvo em comum e mental que as liga indiretamente. Não apenas isto, mas também, a expressão “metáforas podem ser profecias que se cumprem” – uma metáfora explicando a si mesma – possui semelhança com a teoria da ação. Essa expressão metametafórica tem seu significado atrelado ao conceito de ‘intenção prévia’, é como uma figura do conteúdo representacional da intenção a vir transformar-se numa intenção em ação. Reafirmando o esquema de causação montado no item II, e a natureza cíclica desses eventos.

Referências

- ARISTÓTELES. *Art rhétorique et Art Poétique*. Edição bilingue, greco-francesa. Paris: Librairie Garniern Frères, 1944, p.483.
- CAMÕES, L. *Sonetos de Camões*. (Orgs. Izeti Torralvo e Carlos Minchillo), Cotia – SP: Ateliê Editorial, 1998.
- FAUCONNIER, Gilles. *Mappings in thought and language*. – 7ª ed. – New York: Cambridge University Press, 2006.
- LAKOFF, G. e JONHSON, M. *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press, 2003 [1980].
- MILLÁN, J.A e NAROTZKY, S. Introducción a las Metáforas de la vida cotidiana. In: LAKOFF, G. e JONHSON, M. *Metáforas de la vida cotidiana*. – 8ª ed. – Madrid: Cátedra, 2009.

³⁵ Fauconnier fornece o conceito de *blending*, e estende a metáfora do vírus de computador que se originam de dois domínios, o tecnológico e o biológico, exemplificando um novo domínio para o uso do termo, com propriedades emergentes. pp. 22-23.

PLATÃO, *La République*. Trad. Georges Leroux. – 2ª ed. – Livre VII, Paris: Flammarion, 2004.

SEARLE, J.R. *Intentionality – An essay in the Philosophy of Mind*. Cambridge University Press, 1983. Tradução Julio Fischer, Tomás Rosa Bueno: “Intencionalidade”. – 2ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2002a.

SEARLE, J.R. *Expression and Meaning*. Cambridge University Press, 1979. Tradução Ana C.G.A. de Camargo, Ana L.M. Garcia: “Expressão e Significado”. – 2ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2002b.

SEARLE, J.R. The Background of Intentionality and Action. pp. 289-299. In: LEPORE, E. & VAN GULICK, R. *John Searle and his critics*. Oxford UK & Cambridge USA: Blackwell, 1991.

A CONSTRUÇÃO DO DISCURSO MIDIÁTICO EM DIÁLOGO COM O DISCURSO LITERÁRIO: O PATINHO FEIO E OUTROS BICHOS

MEDIATIC DISCOURSE CONSTRUCTION IN CONVERSATION WITH LITERARY DISCOURSE: THE UGLY DUCKLING AND OTHER ANIMALS

Eliana Nagamini(FATEC/FMU)

eliananagamini@usp.br

Resumo

O objetivo deste trabalho é analisar o processo de adaptação do conto **O Patinho Feio**, de Andersen, adaptado para o cinema com o título: **Putz! A coisa tá feia!**, de Hegner e Kiillerich. A transposição do discurso literário para o cinematográfico apresenta diferentes estratégias na construção dos sentidos, pois atualiza a obra original ao propor novas interpretações, fornecendo outras respostas sobre o mundo que nos cerca.

Os contos de fadas têm papel relevante na legitimação e manutenção dos valores aceitos pela sociedade. Assim, **O Patinho Feio** vivencia um rito de passagem em que o “estádio de espelho”, segundo Lacan, é essencial para a descoberta da identidade e para o reconhecimento do mundo interior e exterior.

Já no desenho **Putz! A coisa tá feia!**, há dois importantes elementos no processo de adaptação: o rito de passagem como elemento de permanência; a discussão sobre diferenças étnicas como elemento de atualização.

Podemos afirmar, nesse sentido, que a adaptação não é resultado da simples transposição de linguagens, visto que o diálogo tem implicações mais profundas em decorrência da análise da obra original e das escolhas feitas pela equipe de produção da animação.

Palavras-chave: adaptação, literatura, cinema, mídia, linguagens

Abstract

This work aims to analyze the adaptation process of the short story **The Ugly**

Duckling, by Andersen, movie-theater-adapted with the title: **The Ugly Duckling and Me!** by Hegner and Kiilerich. The transposition of the literary discourse into the motion-picture one features different strategies in building up the senses, for it updates the original work when proposing new interpretations, thus providing other answers about the world around us.

Fairy tales play a major role at legitimacy and keeping of the society-accepted values. Therefore, **The Ugly Duckling** lives through a passage ritual wherein the “mirror phase” – according to Lacan – is essential for discovering identity as well as for recognition of both internal and external worlds.

However, in the cartoon **The Ugly Duckling and Me!**, there are two important elements in the adaptation process: the passage ritual as an element of permanence; and the discussion about the ethnical differences as an updating element.

In this sense, we can state that the adaptation is not brought about by mere language transposition – since the dialog has deeper implications coming from analyzing the original work and the choices made by the production team of animation.

Keywords: adaptation, literature, cinema, media, languages

Introdução

Quem não se lembra do clássico **Branca de Neve e os sete anões**, produzido pelos estúdios Walt Disney, em 1937? E ainda **Cinderela**, **A Bela Adormecida**, **Alice no País das Maravilhas**?

Inspiradas em conhecidos contos de fadas, essas produções fizeram sucesso. Depois disso, outras produções foram lançadas com grande aceitação do público infantil, e também adulto, por apresentarem novos efeitos, sobretudo, as produções em 3D. As recentes produções de filmes de animação têm utilizado a tecnologia da computação gráfica. Há dois tipos de animação computadorizada: a assistida e a modelada. Segundo Manssour e Cohen, na assistida, “o computador é utilizado como ferramenta de desenho, pintura ou até mesmo para comandar a câmera de filmagem” (2006, p.20); na modelada, “o computador é empregado durante todo o processo, desde a modelagem e criação de cenários e personagens, até a geração de imagem de cada quadro individual” (2006, p. 20). O avanço da tecnologia permitiu o aprimoramento da computação gráfica para a criação de imagens cada vez mais convincentes, isto é, em que o efeito de realidade intensifica a participação do espectador, provocando a ilusão de estar dentro da narrativa.

Nota-se com os novos lançamentos que, de fato, há boa aceitação desse gênero pelo público; basta conferirmos os índices de bilheterias. O que nos leva a concluir que o diálogo entre Literatura e Cinema resulta em um mercado promissor para a indústria cinematográfica.

Não podemos, no entanto, atribuir o sucesso de bilheteria desses filmes somente às inovações tecnológicas. A Literatura Infantil apresenta um conjunto de títulos cujas narrativas tem potencial para acionar nossa capacidade de imaginar e vivenciar situações carregadas de emoção, como toda criança aprecia. Além disso, permite-nos refletir sobre conceitos de infância, de identidade, de sociedade, pois discute valores sociais, morais e culturais.

O processo de adaptação nos permite refletir sobre as transformações do mundo contemporâneo, na medida em que o diálogo estabelecido entre o texto literário e o novo texto, fílmico, apresenta um novo modo de ver o mundo, ao atribuir novos sentidos para o texto original. Disso decorre a importância de estudos analíticos sobre processos de adaptação em que os elementos de permanência resguardam a memória do texto literário e os elementos de atualização compõem novos sentidos ao propor desvios da narrativa original.

Nessa perspectiva, o objetivo desse trabalho é analisar o processo de adaptação do conto **O Patinho Feio**, de Andersen, adaptado para o cinema com o título: **Putz! A coisa tá feia!**, de Hegner e Kiilerich. Os contos de fadas têm papel relevante na legitimação e manutenção dos valores aceitos pela sociedade. Assim, **O Patinho Feio** vivencia um rito de passagem em que o “estádio de espelho”, segundo Lacan, é essencial para a descoberta da identidade e para o reconhecimento do mundo interior e exterior. No desenho **Putz! A coisa tá feia!** podemos destacar os elementos de permanência e os de atualização: a importância das experiências vividas – rito de passagem – para a constituição da identidade, como elemento de permanência; as novas formas de interação social, em que se reconhecem as diferenças de várias naturezas, para compor uma sociedade mais inclusiva, como elemento de atualização.

Literatura Infantil, Cinema e adaptação: um diálogo possível

Apesar de a Literatura Infantil ter grande aceitação pelo público infantil, como é possível perceber pelo aumento no número de títulos lançados pelas editoras e pelos espaços abertos para crianças nas grandes livrarias, ainda não ocupa seu devido lugar nos Estudos Literários, muitas vezes por ser considerado um texto de menor qualidade.

A ausência de um estudo que defina o gênero e situe com maior precisão estilo e

temáticas desenvolvidas, seria um impedimento para a apreciação crítica no meio acadêmico, segundo Biasioli, tomando como base as afirmativas de Ceccantini (*apud* Biasioli, 2007, p. 92).

Palo e Oliveira destacam que a Literatura Infantil é vista com frequência pela sua função utilitário-pedagógica já que pretende inserir determinado comportamento social em seu público leitor: as crianças (PALO e OLIVEIRA, 1998, p.10). Ou seja, veicula uma percepção de mundo que deve ser apreendida por meio de valores e comportamentos aceitos pela sociedade e nela enraizadas.

A Literatura Infantil, no entanto, é mais do que isso, pois é essencial para que a criança possa imaginar ou sonhar. Abramovich atesta que

“É ouvindo histórias que se pode sentir (também) emoções importantes, como a tristeza, a raiva, a irritação, o bem-estar, o medo, a alegria, o pavor, a insegurança, a tranqüilidade, e tantas mais, e viver profundamente tudo o que as narrativas provocam em quem as ouve – com toda a amplitude, significância e verdade que cada uma delas fez (ou não) brotar... Pois é ouvir, sentir e enxergar com os olhos do imaginário!” (ABRAMOVICH, 1991, p.17)

Bettelheim também defende a importância do contato com contos de fada para o amadurecimento psíquico da criança. Segundo o psicólogo,

“para que uma estória realmente prenda a atenção da criança, deve entretê-la e despertar sua curiosidade. Mas para enriquecer sua vida, deve estimular-lhe a imaginação: ajudá-la a desenvolver seu intelecto e a tornar claras suas emoções; estar harmonizada com suas ansiedades e aspirações; reconhecer plenamente suas dificuldades e, ao mesmo tempo, sugerir soluções para os problemas que a perturbam. Resumindo, deve de uma só vez relacionar-se com todos os aspectos de sua personalidade – e isso sem nunca menosprezar a criança, buscando dar inteiro crédito a seus predicamentos e, simultaneamente, promovendo a confiança nela mesma e no seu futuro” (BETTELHEIM, 1996, p. 13)

Ou seja, os contos de fada, além de estimular a imaginação, podem propor

soluções aos questionamentos da criança ajudando-a a superar inquietações da própria existência e de sua inserção no meio social.

De qualquer maneira, seja como narrativa para crescer ou para imaginar, a análise da Literatura Infantil deve detectar os movimentos específicos de construção de sentidos, isto é, dos contratos de comunicação que são estabelecidos a partir da intencionalidade do texto, coerentes com o projeto de comunicação. Tal como o faz Oliveira em seu estudo publicado no livro **O contrato de comunicação da Literatura Infantil e Juvenil** e comentado por Coelho na apresentação (COELHO, 2003, p. 13).

O estudo de Oliveira comporta uma visão crítica em consonância com o mundo contemporâneo, pois

“consciente ou inconscientemente, desde meados do século XX, quando a crise do conhecimento atingiu em cheio o campo da Educação e do Ensino, andamos todos à procura de uma nova ótica para a nova leitura-de-mundo que se faz necessária neste cyberspaço em que no cumpre viver. Já são anos de busca. Mas como ‘novos olhos’ dependem de uma ‘nova mentalidade’ (e mentalidade não é substituída com facilidade com que se troca uma teoria por outra, ou um método por outro), neste limiar do século XXI, estamos ainda em processo de busca e experimentação. “ (COELHO, 2007, p 11)

Talvez seja o caso das adaptações literárias, que não eliminam a importância dos projetos de comunicação, muito pelo contrário, necessitam se apoiar nos novos contratos de comunicação presentes nas novas linguagens. Na transposição do discurso literário para o discurso cinematográfico há estratégias de negociação que se refletem no caráter discursivo do novo texto.

Conforme Charaudeau,

“o discurso está sempre voltado para outra coisa além das regras de uso da língua. Resulta da combinação das circunstâncias em que se fala ou escreve (a identidade daquele que fala e daquele a quem se dirige, a relação de intencionalidade que os liga e as condições físicas da troca) com a maneira pela qual se fala. É, pois, a imbricação das condições extradiscursivas que produz sentido.

Descrever sentido de discurso consiste, portanto, em proceder a uma correlação entre dois pólos” (2006, p. 40)

O processo de adaptação, nesse sentido, implica transformações no modo de dizer, visto que os ambos os textos – literário e cinematográfico - apresentam características peculiares na elaboração do discurso, estabelecendo novos contratos de comunicação. E, sendo assim, envolve o reconhecimento das mudanças na situação de comunicação, pois a construção de sentidos está atrelada a um mecanismo de trocas sociais, isto é,

“um jogo de regulação das práticas sociais, instauradas pelos indivíduos que tentam viver em comunidade e pelos discursos de representação, produzidos para justificar essas mesmas práticas a fim de valorizá-las. Assim se constroem as convenções e normas dos comportamentos languageiros, sem as quais não seria possível a comunicação humana” (CHARAUDEAU, 2006, p. 67)

Podemos dizer, então, que os elementos de permanência guardam as marcas do texto original, mantendo partes do projeto de comunicação presentes no discurso literário; e os elementos de atualização, ao indicarem novos modos de ver o mundo, ou melhor, de ler-o-mundo, revelam também novos jogos de regulação. Os contratos de comunicação mostram, portanto, diferenças nos valores e ideologias do passado e do presente, mediados pelo olhar da indústria cinematográfica. Além disso, vale ressaltar que há uma mudança de código, do verbal/escrito para o audiovisual que possuem gramáticas diferentes.

Não nos resta dúvida, no entanto, de que a Literatura Infantil além de conter um valor cultural, também contribui significativamente para aquecer a produção de desenhos animados e/ou filmes de animação. Em verdade, essas produções acionam um vasto mercado de bens materiais, tais como brinquedos (bonecos, carrinhos, bichinhos etc), roupas (camisetas, bonés etc), calçados, todos com imagens dos filmes; um bom exemplo é a rede Mcdonalds, que atrela o brinquedo ao lanche.

Mas, apesar desse consumo de brinquedos, roupas etc, também há o consumo de livros, visto que o mercado editorial acaba lançando, muitas vezes, publicações sobre os desenhos e filmes na ocasião de sua estréia, obtendo ótimos resultados nas vendas. E, vale ressaltar que o contato da criança com o livro e com o desenho animado pode ser

considerado positivo, na medida em que nos permite vivenciar momentos de sonhos, aventuras e fantasias, fundamentais para o desenvolvimento do imaginário.

O Patinho Feio: a descoberta da identidade como passagem para a inserção social

O conto **O Patinho Feio**, de Hans Christian Andersen, narra a trajetória de um patinho cujo ovo, por ironia do destino, é chocado por uma pata. Fora de seu universo de origem, é maltratado por ser diferente dos outros filhotes e por ser considerado feio. Na tentativa de fugir de um contexto agressivo, sem afeto e marcado pela rejeição, o Patinho Feio parte em busca de outro lugar mais tranquilo. Nessa trajetória ele encontra outros espaços com homens e animais, vivendo experiências nem sempre agradáveis, pois também é rejeitado ou afugentado pela violência dos homens e pela agressividade dos outros animais.

Em determinado momento ele encontra outras aves de sua espécie, porém ainda não se reconhece no grupo porque é muito pequeno e ainda não ter adquirido a forma adulta. Somente depois da passagem para a primavera, quando se torna um jovem adulto é que ele vê seu reflexo na água e se reconhece como cisne. Ao descobrir-se, o cisne, até então um Patinho Feio, consegue integrar-se no meio social e ser feliz.

Trata-se de um rito de passagem que mostra a descoberta da identidade como um fator importante para a constituição do indivíduo e para o reconhecimento do mundo, visto que as experiências do Patinho Feio marcam a passagem da criança para o universo do adulto.

É importante destacar que o conceito de “infância” só começou a ser esboçado com a formação da sociedade burguesa. Em tempos anteriores, a criança simplesmente vivia entre os adultos e partilhava as experiências sem uma distinção em relação à sua faixa etária. O historiador Áries (1981, p. IX) pesquisou a formação e os hábitos e costumes das sociedades anteriores à Idade Média e, conforme seus estudos, ele constatou que a concepção de “infância” restringia-se aos momentos de fragilidade da criança, quando ainda não possuía nenhuma autonomia; depois disso, a criança convivia com o cotidiano dos adultos. O papel da criança começa a transforma-se somente por volta do séc. XVII, quando a escola passa a ter a função de ensinar, antes destinada à família.

Nos momentos iniciais do conto **O Patinho Feio**, o Patinho somente começa a “falar” quando sai do terreiro e vai para o mundo de fora, passando a interagir mais intensamente com outras aves e animais.

A caracterização do personagem traz no título esse conceito de infância. O diminutivo, que nomeia o personagem principal, revela mais um aspecto referencial à pequenez da criança, ou do adulto em miniatura, que vive uma das etapas naturais do ciclo da vida, do que um atributo afetivo. Após reconhecer sua verdadeira linhagem, o diminutivo não é mais utilizado como referência ao personagem. Além disso, o adjetivo “feio” deve ser tomado a partir da relativização do conceito de beleza/feiúra, pois depende muito de aspectos culturais; e, neste caso, o adjetivo indica o sofrimento emocional do Patinho. Segundo Houaiss, *foedus*, do latim, ou feio em português significa, dentre as várias acepções, sem beleza, de aparência desagradável, desproporcionado, disforme, que inspira desprezo, nojo. Ou seja, na essência do nome temos tanto a ênfase na aparência – e se refere à criança que ainda não adquiriu a forma adulta- como o sofrimento diante da exclusão e do sentimento de rejeição.

Se tomarmos todos os adjetivos atribuídos ao Patinho Feio verificaremos que eles trazem as mesmas características, “desajeitado”, “estranho”, “criatura feia”, isto é, o adjetivo é uma categoria gramatical que revela a subjetividade do enunciador e, neste caso, apresenta um julgamento de valor; tal apreciação é em decorrência da aparência física do Patinho, muito diferente das outras aves e, por isso contrário a um padrão considerado “normal” e “aceitável”. Vale destacar que, segundo Maingueneau, a presença de adjetivos é muito importante na composição do enunciado, pois “constitui um lugar de inscrição privilegiada da subjetividade por causa de sua significação” (MAINGUENEAU, 2001, p. 133), em que podemos encontrar as marcas culturais de determinados contextos sociais.

Assim, o conto **O Patinho feio** apresenta elementos para a compreensão dos mecanismos que permitem inserir a criança no meio social, cujo fator decisivo é o reconhecimento de sua identidade.

Também observamos que a superação das humilhações e da rejeição sofrida pelo Patinho são temas discutidos no decorrer da narrativa. A história poderia, no entanto, desorientar a criança na visão de Bettelheim, pois “a criança que se sente incompreendida e não apreciada pode desejar pertencer a outra espécie, mas sabe que é impossível” (BETTELHEIM, 1996, p. 133). Esse não é o objetivo da narrativa, na verdade, pretende-se mostrar que é preciso “adquirir qualidades melhores e fazer melhor do que os outros esperam” (BETTELHEIM, 1996, p. 133); inclusive é com essa ótica que a pata velha dirige-se à mãe, ao se referir à feiúra do Patinho recém nascido: “só espero que você possa fazer alguma coisa para melhorá-lo” (ANDERSEN, 2004, p. 294) .

O Patinho possui apenas duas qualidades que são apontadas pela mãe: “tem um gênio ótimo e nada tão bem quanto os outros” (ANDERSEN, 2004, p. 294) e “como é macho, isso (a aparência) não tem muita importância” (ANDERSEN, 2004, p. 295). Ou seja, o gênio não impediria seu relacionamento com as outras aves, e o fato de ser macho lhe traria certas vantagens para o convívio social. Tudo que ele precisaria era “ficar bastante forte e ser capaz de cuidar de si mesmo” (ANDERSEN, 2004, p. 295).

Ora, o Patinho Feio, por ironia do destino, é afastado de sua espécie de origem e sofre todo tipo de agressão e desafeto. Para resolver o problema ele toma uma atitude: fugir e viver longe das aves que o desprezam. Assim, ao contrário do que nos coloca Bettelheim, o Patinho Feio reage e encontra uma solução, ainda que a fuga não o eleve à condição daqueles grandes heróis que são capazes de enfrentar os dragões mais ferozes.

Mas, é justamente por essa atitude que ele vai vivenciar uma série de experiências que lhe permitirão amadurecer. O conflito, na verdade, é da própria existência, por isso o que ocorre com ele não pode ser considerado como uma transformação, isto é, ele não deixou de ser um pato para torna-se um cisne; ele sempre foi um cisne, apenas não sabia qual era a natureza de sua identidade. O Patinho não aceita com resignação o ambiente em que nasceu e acaba encontrando seu verdadeiro lugar, ainda que não tenha a plena consciência dessa busca.

Talvez Bettelheim esteja certo em dizer que esta história é muito mais para adultos, na medida em que revela a dor da criança ao não se reconhecer no meio, ao se sentir excluída, pois ela precisa reconhecer sua identidade para inserir-se no meio social. Assim, o adulto deve ter a percepção das verdadeiras necessidades afetivas e psicológicas da criança, já que a inserção no meio social sempre dependerá da orientação do adulto, assim como a leitura desse gênero literário, por isso é essencial a percepção da fronteira entre um efeito negativo, apontado por Bettelheim, e um efeito positivo na tomada de consciência da própria identidade.

O que pode gerar uma leitura equivocada certamente é acreditar na sugestão de que a felicidade só é conquistada na convivência com membros da mesma espécie. Isso, de fato, deve ser relativizado ao se contar esta história. A perspectiva da leitura deve ressaltar a importância da descoberta da identidade, pois segundo Lacan o estágio de espelho é fundamental para o processo de maturidade da criança.

Esse estágio se inicia com o declínio do desmame do homem, por volta dos seis meses, e se desenvolve a partir do reconhecimento da própria imagem, cujo reflexo

produz simbolicamente “seu valor afetivo, ilusório como imagem” (LACAN, 1981, p. 43) e estrutural enquanto forma humana, e assim

“a tendência pela qual o sujeito restaura a unidade perdida de si mesmo, toma lugar, desde a origem, no centro da consciência. Ela é fonte de energia do seu progresso mental, progresso cuja estrutura é determinada pela predominância das funções visuais. Se a procura da sua unidade afetiva promove no sujeito as formas em que se representa a sua identidade, a forma mais intuitiva é dada nesta fase, pela imagem especular” (LACAN, 1981, p. 43).

Obviamente os estudos de Lacan têm implicações mais profundas na constituição psíquica do sujeito, na sexualidade. Aqui nos interessa o efeito que este momento da descoberta pode produzir, diante da imagem especular, como composição e reconhecimento do corpo, como algo positivo para o convívio social.

A importância desse reconhecimento também é apontada por Bettelheim pois, segundo ele, “como a criança é bastante insegura sobre o que consiste sua existência, primeiro e primordialmente vem a questão: - Quem sou eu?” (BETTELHEIM, 1996, p. 60) . Essa pergunta, ainda que não surja com essa materialidade linguística, aponta a existência de um problema, isto é, questionar a própria identidade quando vê sua imagem refletida no espelho.

A tomada de consciência do Patinho só é possível depois que ele cumpre uma trajetória, não como algo “predestinado” e isento de qualquer esforço, como quer Bettelheim, mas como um processo do desenvolvimento humano que a partir de determinadas experiências atinge um grau de consciência sobre a própria existência, ou seja, o Patinho Feio vivencia seu ritual de iniciação.

Roberto Da Matta, com base nos estudos de Arnold Van Gennep sobre o rito de passagem, aponta a importância dos momentos de reclusão ou de afastamento do meio social de origem para o amadurecimento individual. No espaço intermediário entre o ambiente familiar e o mundo é possível

“aprender a ser ‘homens’ e ‘mulheres’, descobrindo o valor de certas regras sociais, canções, gestos, emblemas e aprendendo as naturezas das solidariedades horizontais, a unir os contemporâneos

entre si por elos de responsabilidade social e política” (DA MATTA, 1987, pp. 150,151).

Ainda para ele, “o rito seria o elemento básico que permitiria relacionar uma pessoa a um dado papel social” (DA MATTA, 1987, p. 21), ou seja, a partir do rito é possível reconhecer os diferentes papéis sociais e suas relações entre si.

De acordo com o antropólogo Van Gennep, em qualquer sociedade realizam-se cerimônias que delimitam e registram tanto a passagem das várias etapas da vida como as mudanças de papéis sociais. Ele destaca que “o indivíduo modificou-se, porque tem atrás de si várias etapas e atravessou diversas fronteiras” (VAN GENNEP, 1978, p. 27), e isso está relacionado ao próprio movimento do universo, considerando que as estações do ano marcam a passagem do tempo e cada uma delas tem uma função para a manutenção da vida na natureza.

Na composição do rito de passagem, o Patinho Feio encontra espécies de aves que vivem no mundo exterior. Os patos selvagens aceitam a presença do Patinho, desde que ele não se case com nenhuma pata selvagem, ou seja, não admitem a mistura entre as aves, desse modo, ainda que não estejamos diante de uma rejeição explícita, tal atitude revela preconceito entre as espécies. Os gansos selvagens, machos, convidam o Patinho para uma jornada mais longa, como ave migratória em busca de um par (“gansas selvagens”), ou seja, é o despertar da sexualidade. Porém, esse tema não é desenvolvido, visto que nesse momento os gansos são mortos pelos caçadores, interrompendo a partida para o vôo amoroso.

Ao sair do espaço do charco, o Patinho encontra o gato e a galinha. Existe uma relação desses animais com o meio que é determinado pela sua capacidade de fazer algo. O gato sabia ronronar, arquear as costas e faiscar. A galinha “era uma boa poedeira” (ANDERSEN, 2004, p. 297). Na visão tanto do gato, quanto da galinha, o Patinho tinha que saber fazer algo, ou seja, ter uma função produtiva dentro daquele universo. E tudo o que o Patinho queria era nadar e isso não tinha nenhum proveito, por isso não conseguiu integrar-se ao mundo do gato e da galinha.

O Patinho Feio aprendeu o quanto é doloroso sofrer qualquer preconceito, seja pela sua aparência, seja pela sua origem; aprendeu que no mundo todos têm uma “função”. E, talvez a dele fosse proporcionar encantamento pela sua beleza, sem que isso fosse motivo de orgulho, mas de felicidade pela conquista de seu espaço. Os sofrimentos do Patinho Feio, nesse sentido, tornaram a felicidade muito mais significativa.

As quatro estações marcam o ritmo da natureza, podendo ser comparadas com o ciclo da vida. Na composição do tempo temos a caracterização do ambiente em transformação de acordo com a passagem das estações do ano. Assim, a narrativa se inicia também com um elemento temporal inicial: “manhã”. O verão é caracterizado pela cor amarela (“milho dourado”, “feno”) e pela cor verde (“capim”, “campos”, “prados”, “matas”) para exaltar a natureza exuberante e alegre, como o período de colheita. É nesse momento que o Patinho Feio nasce.

Durante o verão, o Patinho Feio vive a maior parte de suas experiências: é rejeitado primeiro pelas aves do terreiro, por isso resolve fugir e vai para o charco; tem contato com os patos selvagens e com os gansos, que o aceitam apenas por alguns momentos, desde que não queira relacionar-se com as fêmeas; conhece a crueldade do homem; encontra abrigo na casa de uma velha que mora com uma galinha e um gato, mas também não consegue conviver com eles.

Novamente o Patinho parte e chega o outono, prenúncio do inverno. O ar sóbrio anuncia um longo período de reclusão. A paisagem vai se tornando áspera com o desfolhar as árvores, cujas folhas vão se tornando amarelas, mas sem o brilho da natureza no verão e preparando a chegada do inverno. As folhas “quando caíam no chão, o vento as apanhava e as fazia girar. O céu lá no alto tinha um aspecto gélido. As nuvens pendiam pesadas com granizo e neve, e um corvo empoleirado numa cerca gritava: “Crou! Crou!” Era de dar calafrios” (ANDERSEN, 2004, p. 299). O tom amarelo dá lugar ao branco da neve e o frio invade o ambiente.

A presença do corvo, ave que simboliza o mau agouro, aumenta a tensão dos maus presságios do destino do Patinho. Nesse clima, porém, há um momento de distensão quando o Patinho sente um instante de felicidade ao ver um bando de cisnes; ele não é capaz, no entanto, de se reconhecer porque ainda não sofreu a metamorfose, ou seja, ainda tem a aparência de um “filhote”.

A chegada da primavera marca a transformação da natureza e do Patinho: “um dia, o sol voltou a brilhar de novo e as cotovias começaram a cantar. A primavera chegara em toda a sua beleza (...) ele resolveu experimentar as suas asas. Elas ruflaram muito mais alto que antes, e o levaram embora velozmente” (ANDERSEN, 2004, p. 301). No lago havia um bando de cisnes e o Patinho Feio, fascinado, aproximou-se delas mesmo acreditando que também seria rejeitado por elas. Todavia, seu espanto foi causado pela visão de sua própria imagem: “viu sua própria imagem, e não era mais uma ave desengonçada, cinzenta e desagradável de se ver - não, ele também era um cisne!” (ANDERSEN, 2004, p. 302). O Patinho, que até então se “via” como um ser medonho,

encontra seu espaço após ver sua imagem especular, conquistando a admiração, a aceitação e o afeto dos outros cisnes.

Feio e outros bichos: identidade e diversidade

A produção da Futurikon em parceria com M6, TPS Star, Disney Télévison France, inspirada no conto **O Patinho Feio**, apresenta como personagem principal Feio, um patinho/cisne órfão que é adotado por Ratso, um rato malandro e aventureiro que se aproveita da ingenuidade de Feio para sobreviver. Trata-se da narrativa das peripécias da dupla, em que acompanhamos o processo de amadurecimento de Feio, de seu nascimento como Patinho Feio até transformar-se em um belo cisne.

A história atrai pela comicidade e pelo suspense. A comicidade é construída pelo embate entre o mundo adulto e o infantil, vivido por Ratso e Feio. E o suspense é por não sabermos as razões que levam Files a perseguir Ratso durante toda a narrativa.

Esses dois aspectos são desenvolvidos, no processo de adaptação, por meio de duas importantes linhas narrativas vividas pelos dois personagens principais: Feio e Ratso. A primeira segue a trajetória de Feio, muito próximo do original, mostrando suas experiências e reflexões para a construção de sua identidade. Enquanto elementos de permanência, responde à questão “Quem sou?” (BETTELHEIME, 1996, p.60). A segunda é a de Ratso, cujo desejo é tornar-se famoso com seu espetáculo de entretenimento, ao mesmo tempo em que foge de Files, uma rata que o persegue a fim de obrigá-lo a casar-se com ela. O elemento de atualização consiste na discussão sobre a união de diferentes espécies de aves e animais. O meio social se caracteriza pela diversidade de espécies, que podem viver em harmonia, apesar das diferenças; o jogo de regulação de práticas sociais incide na inclusão social daqueles considerados diferentes.

A caracterização de Feio, como elemento de permanência, restitui na memória a figura do Patinho Feio, de Andersen. Assim, ainda que os discursos sejam compostos em linguagens diferentes, é possível estabelecer traços que nos permitem relacionar Feio ao Patinho Feio (“patinho cinzento e feio”).

A cena do nascimento de Feio se passa no centro da Lagoa dos Patos, diante de Ratso, Esmeralda e de todas as galinhas e as patas com seus filhotinhos. Feio tem uma aparência que contrasta com os outros; enquanto os pitinhos são pequenos, amarelos e de formas mais equilibradas, Feio é cinzento, tem os olhos desproporcionais ao seu tamanho, pois são muito grandes, dando-lhe uma expressão de estar assustado; as asas são muito pequenas e a penugem da cabeça mais parece um topete desajeitado.

Uma estratégia do discurso cinematográfico é mostrar o rosto de Feio em *close*, seguido de comentário de outros personagens sobre sua aparência. Ao nascer, há um *close* no rosto de Feio que acentua sua feiúra, e ainda é enfatizada pela fala de uma das patas: “Minha nossa! Ele é o patinho mais feio que já vi!”³⁶. O mesmo ocorre quando Feio está fazendo o show no parque de diversão de Ernie, o *close* é seguido da fala de uma das gaivotas: “Esse é o patinho mais feio do mundo”. São imagens que atribuem dramaticidade à cena, pois refletem o conflito vivido pelo patinho devido à sua aparência.

A trajetória dolorosa de Feio tem início quando Ratso, acidentalmente, cai no meio da Lagoa dos Patos, levando com ele um dos ovos acomodados em um ninho próximo ao local. Feio chamará Ratso de “mamãe” durante sua infância e no decorrer da narrativa mudará para “pai”, na fase da adolescência.

Embora a construção do tempo na obra de Andersen seja mais delimitada (“manhã de verão”, “o outono chegou”, “que inverno frio foi aquele”, “a primavera chegara em toda sua beleza”), no discurso cinematográfico também é possível verificar que as marcas de tempo acompanham o processo de amadurecimento de Feio.

Quando Feio nasce, o clima é ameno, observamos que as folhagens estão verdes e há frutos nas árvores, ou seja, é primavera. Enquanto Ratso segue sua empreitada – cavar um túnel para fugir da Lagoa dos Patos -, vemos as folhas caírem, pois já é outono. Durante esse período Feio trata Ratso como mãe.

Após a fuga da Lagoa dos Patos, a neve começa a cair. É no inverso que ocorre a primeira grande mudança em Feio: ele se transforma em um adolescente. O diálogo entre Ratso e Feio apresenta marcas do conflito de gerações. Feio se sente estranho, não concorda com nada do que Ratso lhe diz sobre essa fase da vida, inclusive o despertar para o amor, que nesse caso acontece no convívio com a Pata Jesse.

A trajetória de Ratso é carregada de suspense, provocada pela perseguição de Files – uma rata que quer se casar – e seus irmãos atrapalhados. Esse é dos motivos que fazem com que Ratso saia da cidade e fuja em direção ao parque de diversão, num perímetro fora da cidade.

Wesley – uma minhoca - é a atração principal do show organizado por Ratso. É substituída por Feio, depois que Ratso percebe que a figura do patinho feio pode lhe render muito mais do que o espetáculo com uma minhoca. O próprio Wesley chama a atenção ao ver Feio dançando desengonçadamente no palco armado na Lagoa dos Patos: “Eu nunca vi um patinho mais feio no mundo”.

³⁶ Todas as citações de Putz! A coisa tá feia! Foram extraídas do DVD, indicado na bibliografia.

Ratso possui um caráter negativo. É interesseiro, egoísta, aproveitador, covarde e, principalmente dissimulado, pois engana Feio mostrando um falso sentimento. Porém, assim como Feio, Ratso também sofre transformações durante o convívio com o patinho feio. O rato pilantra vai tornando-se sentimental em relação a Feio, toma atitudes de pai, até não querer mais aproveitar-se da feiúra do “filho”.

As linhas narrativas de Ratso e Feio começam a se cruzar na Lagoa dos Patos. A comunidade que vive nesse lugar é composta pela pata Esmeralda, que é uma espécie de chefe do galinheiro, pela pata Dafne, que protege Ratso do confronto com Esmeralda, e pelas Galinhas e seus filhotinhos.

A organização social no interior da Lagoa dos Patos é semelhante ao original. A “pata velha” tem o mesmo poder que Esmeralda, porém esse poder não é atribuído à sua experiência ou distinção, e sim à sua autoridade e força. Esmeralda carrega um garfo e determina o que pode ou não ser feito. Feio vive o momento de maior hostilidade quando está nesse lugar, pois não é aceito pelos habitantes – galinhas, patas e filhotes - e ainda é rejeitado por Ratso.

Em ambos os textos, há uma demarcação dos espaços. O discurso literário é constituído por elementos mais ligados à paisagem campestre: “uma velha casa de fazenda perto de um rio caudaloso estava banhada de sol, e enormes folhas de bardana cobriam o trecho entre a casa e a água” (ANDERSEN, 2004, p. 291), em que a interferência humana não se fez tão presente. Do lado de fora do Terreiro, a paisagem não muda muito, o que temos é um lugar caracterizado por ser mais “selvagem”. Não é o caso do discurso cinematográfico que apresenta aspectos da transformação do espaço pelo homem, isto é, as marcas da urbanização em contraste com a paisagem do campo.

As primeiras cenas do desenho são do espetáculo de Wesley e Ratso; o palco é um fogão velho que está no quintal de uma casa, aparentemente desabitada. A casa situa-se no meio da cidade. A mudança na paisagem ocorre a partir da saída de Ratso da cidade e sua chegada ao campo.

Na caminhada em direção ao parque, Ratso e Feio encontram a pata selvagem Jesse que viverá um romance com Feio, após ser salva por ele das garras de uma raposa. Vale ressaltar tanto os pares Feio/Jesse quanto Ratso/Dafne trazem uma proposta de união/amor, diferente daquela defendida por Files. A rata quer a todo custo unir-se com um macho da mesma espécie, mesmo sem estar apaixonada por ele. Os dois pares citados unem-se pelo sentimento amoroso, sem se preocupar com as diferenças.

Vale observar também que Ernie é um gato. A relação de parentesco causa estranhamento nos outros bichos e é justificado pelo fato de tratar-se de um primo

distante. De qualquer forma, revela que em outras gerações já houve uma miscigenação entre ratos e gatos – animais culturalmente considerados inimigos - na árvore genealógica de ambos.

Aparição dos cisnes quebra o ritmo da narrativa tanto em relação à trilha sonora quanto à concepção das imagens. Há um clima de serenidade criado pelas sombras projetadas na Lagoa dos Patos e o bater das asas em sincronia com a música suave ora tocada ao piano, ora orquestrada; a cena dos cisnes no lago tem uma luminosidade carregada de tons suaves. A expressão de admiração das galinhas intensifica o sentido de beleza e majestade dos cisnes. Feio, apesar de também mostrar encantamento, não é capaz de se reconhecer como um deles, pois ainda é um filhote feio e desajeitado.

Mesmo quando se transforma em cisne, é Ratso que lhe chama a atenção: “Feio, você é um cisne?”. O reconhecimento de sua identidade ao mesmo tempo em que lhe traz alívio, pois elimina o conflito gerado pela pergunta “quem sou eu?”, cria um novo conflito, que é o de ter que conviver com as aves da mesma espécie, ou seja, a dos cisnes.

A escolha de Feio não é, no entanto, a de seguir seus instintos, e sim os seus sentimentos sem se preocupar com as diferenças, isto é, integrando uma comunidade diversificada de gatos, ratos, patos, cisnes etc, sem distinção. Essa alegoria reflete a necessidade de repensarmos a transformação da sociedade contemporânea, em que as fronteiras espaciais não estão mais tão demarcadas como antes.

Algumas considerações

Ressalte-se que o cisne, segundo Chevalier, é “a ave da luz, da beleza deslumbrante e imaculada, é a virgem celeste, que será fecundada pela água ou pela terra para dar origem ao gênero humano” (1992, p. 257), pois o cisne representa “a luz masculina, solar e fecundadora” (CHEVALIER, 1992, p. 257), isto é, a representação do cisne aponta a continuidade do ciclo natural da vida. Nesse sentido, o conto de Andersen mostra de modo positivo a necessidade das passagens da vida como algo inerente ao ser humano. As experiências do Patinho/Cisne somente são possíveis porque ele tomou uma atitude diante da sua própria infelicidade, não aceitando uma condição submissa; desse modo, ele parte para “mundo lá fora” para alcançar sua felicidade.

A presença dos cisnes no desenho contrasta com a concepção de imagem e do ritmo da narrativa. Há uma luminosidade mais intensa, a trilha sonora é suave. Separa o bando de cisnes do restante dos bichos. Esse distanciamento se revela com as imagens

focalizadas de baixo para cima, ou seja, os cisnes aparecem voando no céu como uma forma de representar sua superioridade diante dos outros bichos.

Feio, enquanto ave da luz e da beleza, também vivencia as fases naturais do amadurecimento – elemento de permanência -, mas acrescenta a importância de um convívio harmônico entre todas as espécies, ou seja, valoriza a inclusão daqueles considerados “estranhos”, “feios”, diferentes – elemento de atualização. Nesse novo contrato, as práticas sócias reguladoras têm como objetivo construir uma comunidade mais solidária e integrada, representada alegoricamente pelos bichos, rompendo com os limites desse espaço social em que se constitui a Lagoa dos Patos.

O diálogo entre a Literatura e o Cinema nos traz, portanto, novas formas de ver o mundo, discutindo valores já legitimados ou propondo outros. Não é à toa que em **Alice no País das Maravilhas**, de Tim Burton, por exemplo, Alice rejeita o casamento imposto por regras sociais daquele momento e parte em busca de outras experiências, compondo outra representação feminina: uma mulher livre e participativa. Ou **Gnomeu e Julieta**, de Kelly Asbury, que transforma a tragédia de Shakespeare, em um lindo conto de fadas, isto é, com um final feliz para o amor entre Gnomeu e Julieta, superando as diferenças e os conflitos entre os dois grupos de gnomos.

Referências Bibliográficas

- ABRAMOVICH, Fanny. **Literatura Infantil. Gostosuras e bobices**. 2ª Ed. São Paulo: Scipione, 1991.
- ANDERSEN, Hans Christian. “O Patinho Feio”. In: **Contos de fadas**. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Notas de Maria Tatar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- ARIÉS, Philippe. **História social da criança e da família**. Trad. Dora Flaksman. 2ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.
- BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Trad. Arlene Caetano. 11ªed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- BIASIOLI, Bruna Longo. “As interfaces da Literatura Infanto-juvenil. Panorama entre o passado e o presente”. In: **Terra Roxa e outras terras. Revista de Estudos Literários**. Londrina: UEL. Vol. 9, 2007, pp 91-106, disponível em http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol9/9_9.pdf (acesso em 27/04/2011)
- DA MATTA, Roberto. **Relativizando. Uma introdução à antropologia social**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- CHARAUDEAU, Patrick. **O discurso das mídias**. São Paulo: Contexto, 2006.
- CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

LACAN, Jacques. “O estádio do espelho”. In: **A família**. Trad. Brigitte Cardoso e Cunha et alli. 2ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1981.

COELHO, Nelly Novaes. “Apresentação”. In: OLIVEIRA, Ieda de. **O contrato de Comunicação da Literatura Infantil e Juvenil**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2003, pp11-13.

MANGUENEAU, Dominique. **Elementos de lingüística para o texto literário**. Trad. Maria Augusta Bastos de Mattos. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MANSSOUR, Isabel Harb e COHEN, Marcelo. “Introdução à Computação Gráfica”. In: **Rita**, vol. XIII, nº 2, 2006, disponível em <http://graphs.ucpel.tche.br/luzzardi/Isabel.pdf> (acesso em 30/04/2011)

PALO, Maria José e OLIVEIRA, Maria Rosa D. **Literatura infantil. Voz da criança**. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1998.

VA GENNEP, Arnold. “Classificação dos ritos”. In: **Os ritos de passagem**. Petrópolis: Rocco, 1978.

Filmografia

Putz! A coisa tá feia! Direção de Michel Hegner e Karsten Kiilerich; cenário de Mark Hodkinson; produção de Futurikon em parceria com M6, TPS Star, Disney Télévison France, distribuidores Focus Filmes, DVD/ NTSC, 2006.

MEMÓRIA E MONUMENTO: OS DIÁLOGOS NA POESIA CONTEMPORÂNEA DE NELSON ASCHER

MEMORY AND MONUMENT: THE DIALOGUES IN THE NELSON ASCHER'S CONTEMPORARY POETRY

Gláucia Mendes da Silva (IFECT-GO)
gm.serafini@bol.com.br

RESUMO: A poesia contemporânea é rica em relações típicas de um contexto no qual o diálogo entre as linguagens se faz cada vez mais essencial. Através das relações e dos diálogos presentes na poesia, estabelece-se um elo entre os poetas, as artes e as diversas linguagens, numa forma de alimentação mútua. Na obra do poeta Nelson Ascher é possível identificar esta característica: sua obra poética estabelece diálogos com vários outros poetas, com outras artes e outras épocas, diálogos estes que se configuram nos poemas através de epígrafes, dedicatórias e referências em seus versos. Ascher utiliza-se também da linguagem e da forma, de maneira ousada e criativa, para estabelecer um elo entre o clássico e o moderno, o erudito e o popular, dando forma a uma poesia que contempla o novo, remetendo-o às suas raízes, de forma crítica e impactante. Neste artigo pretende-se demonstrar estas relações através da análise de alguns de seus poemas.

PALAVRAS-CHAVE: poesia contemporânea, linguagem, diálogos, Nelson Ascher.

ABSTRACT: The contemporary poetry is rich in relationships typical of a context in which dialogue between the languages becomes increasingly essential. Through the established relationships and dialogue in poetry establishes a link between the poets, the arts and the various languages, a form of mutual power. In the work of the poet Nelson Ascher is possible to identify this feature: his poetry establishes dialogues with several other poets, with other arts and other times, all configured in the poems through epigraphs, dedications and references in his poems. Ascher also uses the language and form of bold and creative way to establish a link between classical and modern, the high and pop art, forming a new poetry that contemplates sending it to its roots in a critical way. This article attempts to demonstrate these relationships through the analysis of some of his poems.

KEY-WORDS: contemporary poetry, language, dialogues, Nelson Ascher.

A contemporaneidade parece ser o período histórico que mais tem necessidade de “guardar”, registrar na memória. A velocidade das mudanças por que passa o mundo e a degradação ambiental voraz, intensificam a necessidade de um registro que não esteja vulnerável a uma pane tecnológica repentina, e que seja capaz de capturar e conservar os sentimentos humanos “guardáveis”. O papel do poeta contemporâneo, então, reside em ser um “rastreador” dos acontecimentos e sentimentos, para guardar em versos intensos os frutos de um cenário cada vez mais descartável e superficial. Este poeta vive um paradoxo: viver no mundo instantâneo e escrever para o mundo da posterioridade.

Este paradoxo exige que o poeta saiba exercer um senso de dúvida e crítica permanente, selecionando imagens e memórias com um olhar crítico que vai além do exercício estético e o leva a outros campos da linguagem. Em introdução à antologia *Esses poetas* (2001), Heloísa Buarque de Hollanda afirma que o perfil do poeta contemporâneo é o do profissional culto e crítico, atuando no meio jornalístico e no ensaio acadêmico, com sensibilidade erudita e auto-irônica. Este perfil esboçado por Hollanda pode ser atribuído ao poeta, crítico e tradutor Nelson Ascher. Nascido em São Paulo, no ano de 1958, sua relação com a arte se estabeleceu desde cedo. Filho de pais judeus húngaros emigrados para Israel e posteriormente para o Brasil, Ascher cresceu em um ambiente onde o incentivo à leitura e o contato com a arte foi prioridade. O contexto bilíngue e pluricultural também influenciou seu leque de interesses artísticos, tornando-o um conhecedor não só da literatura brasileira, mas também da literatura de diversas culturas. Sua atuação como tradutor deu-se bem cedo, quando contava com apenas 13 anos, e desencadeou uma carreira posterior de crítico e poeta, contando atualmente com quatro livros de poesia publicados.

Em seu primeiro livro de poesia, *Ponta da Língua* (1983), Ascher já demonstrava sua sensibilidade erudita através dos diálogos estabelecidos em seus poemas, diálogos estes presentes nas epígrafes, nas dedicatórias e mesmo nas referências contidas nos versos de seus poemas, sempre remetendo a grandes nomes da literatura nacional e internacional, como Olavo Bilac, Haroldo de Campos, João Cabral de Melo Neto, Walter Benjamin, T. S. Eliot, dentre outros. Em um olhar panorâmico pelas obras posteriores de Ascher, é possível perceber que esta forma de dialogar com outros poetas, escritores, críticos e até mesmo com outras artes é algo exercido com afinco pelo poeta, configurando-se como uma das características peculiares de sua poesia.

Para um olhar mais próximo sobre as características de diálogo na obra poética de Ascher, dois poemas são destacados a seguir.

Vida, Morte e Memórias: os urubus e os retirantes

OS DOIS URUBUS

Um urubu que, jururu
avoa com outro urubu
diz lhe: “Compadre, quede um rango
mais suculento que calango?”.

O outro urubu diz ao primeiro:
“Há poucas horas, companheiro,
eu vi um pessoal que, na caatinga
perto daqui, morreu à míngua

após comer tudo o que segue:
uma asa branca e o próprio jegue
além de uma cadela feia
que eles chamavam de Baleia.

Do que terão morrido (como
diria em seu famoso tomo
que também trata de uns sem-teto
o João Cabral de Melo Neto),

quer de emboscada, fome, doença,
não faço idéia, não – paciência!
O charque ali será polpudo
se os vermes já não roeram tudo”.

Mas, por incrível que pareça,
se os urubus chegam depressa,
vivos que estão, os retirantes
comem os dois urubus antes. (2005, p. 23)

O poema “Os dois urubus” é o sexto poema do livro *Mais e/ou Menos*, integrante da obra *Parte Alguma* (2005). É um poema narrativo, em terceira pessoa, estruturado em vinte e quatro versos distribuídos em seis quadras. Como o título sugere, o poema traz em seus versos um diálogo entre dois urubus, narrado pelo eu poético, utilizando-se do discurso direto para dar voz aos animais-personagens do poema.

Os versos octossílabos deste poema são todos rimados de forma emparelhada, seguindo o esquema AABB em todas as quadras. Além das rimas, a sonoridade é construída também a partir de correspondências sonoras vocálicas e consonânticas, como, por exemplo, a aliteração representada pela repetição da consoante “p”, nas palavras “primeiro”, “poucas”, “companheiro”, “pessoal” e “perto”. O recurso da assonância também é recorrente no poema, como se pode notar na incidência da vogal “a”, que se destaca nos versos 2, 3 e 4, nas seguintes palavras: uma, asa, branca, além, cadela, chamavam, Baleia.

A estrutura sonora e o esquema rímico AABB, juntamente com as aliterações e outras correspondências vocálicas e consonânticas estabelecem sonoridade nas quadras em si e entre uma quadra e outra, o que imprime ritmo e unidade ao poema. A pontuação neste é abundante, contando com elementos típicos do discurso narrativo, como vírgulas, dois pontos, pontos, aspas, parênteses e travessão, elementos estes que contribuem não só para o ritmo, mas para a atmosfera de relato e diálogo presente no poema.

O léxico do poema é composto por substantivos, adjetivos e verbos, representativos de uma conversa entre “compadres”. Palavras como “compadre”, “jururu”, “avoá”, “quede”, “rango” e “míngua”, demonstram este tom de informalidade, por fazerem parte de um vocabulário típico da linguagem coloquial. A presença de um vocabulário relacionado à seca também se destaca, sendo representado por palavras como “caatinga”, “jegue” e “charque”.

Os tempos verbais predominantes são três: o tempo do eu poético (presente do indicativo) que relata o diálogo entre os urubus; o tempo da conversa entre os urubus (presente do indicativo) e o tempo do fato que fora presenciado pelo segundo urubu (pretérito): “Há poucas horas, companheiro, / eu vi um pessoal que,...”. Esta alternância de tempos verbais se faz necessária para a organização do poema em três vozes: a voz do eu poético, que assume o papel de “narrador”, e as vozes dos urubus que dialogam entre si, cujo diálogo é relatado no poema através do discurso direto.

Toda esta estruturação é complementada pelos diálogos que representam um fator elementar para a construção do sentido do poema. O diálogo dos urubus ganha sentido através dos diálogos que o poema estabelece com outras obras, imprimindo uma riqueza ao fator de elaboração da linguagem poética empregada. Os diálogos são criativamente estabelecidos com grandes nomes da literatura brasileira: Graciliano Ramos, João Cabral de Melo Neto e Machado de Assis.

O primeiro diálogo presente no poema “Os dois urubus” se faz com o romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. Este romance, publicado em 1938, é uma narrativa em terceira pessoa, cujo tema principal é a seca e o sofrimento causado aos moradores das regiões por ela atingidas. O autor narra em treze capítulos, a saga de Fabiano e sua família, composta por Sinhá Vitória, o Menino Mais Velho, o Menino Mais Novo e a cachorra Baleia. A narrativa tem início com a chegada da família a uma fazenda após a fuga de uma região atingida pela seca, e termina com a família deixando esta fazenda em busca de outra, novamente em função da seca.

Além de retratar o problema das secas na caatinga, o romance também aborda a questão do trabalho escravo, da opressão social sofrida pelos trabalhadores rurais por parte de seus “amos” e também por parte do governo, sendo este romance considerado pelos críticos como a obra na qual Graciliano Ramos atinge o máximo da expressão em sua prosa, pela magnitude linguística e estrutural de sua construção.

O diálogo entre o poema de Ascher e o romance de Graciliano Ramos se estabelece desde o título: “Os dois urubus”. O título e a escolha da figura dos urubus como “personagens” do poema não se dá aleatoriamente: estes animais têm uma presença muito significativa em *Vidas Secas*, permeando o imaginário das personagens principais do romance no decorrer de seus capítulos.

No primeiro capítulo de *Vidas Secas*, intitulado “Mudança”, a figura do urubu aparece pela primeira vez no pensamento de Fabiano: “Pelo espírito atribulado do sertanejo passou a idéia de abandonar o filho naquele descampado. Pensou nos urubus, nas ossadas, coçou a barba ruiva e suja, irresoluto, examinou os arredores.” (RAMOS, 1992, p. 10). Nesta passagem dramática do livro, na qual Fabiano pensa em abandonar o filho no meio do caminho, surge-lhe no pensamento a figura dos urubus. O animal é visto aqui como sendo representativo de algo negativo para Fabiano, tão negativo que o faz repensar e desistir da idéia de deixar o filho abandonado ali³⁷.

³⁷ O urubu comum (*Coragyps atratus*) é uma ave de rapina típica da América Latina, presente em praticamente todas as regiões do Brasil. Por seu caráter carnívoro, por ter características físicas não muito delicadas (cor preta, forma

Em algumas passagens do romance percebe-se que o urubu representa mistério, como no capítulo “O Menino Mais Novo”, no seguinte trecho: “Viu as nuvens que se desmanchavam no céu azul, embirrou com elas. Interessou-se pelo vôo dos urubus. Debaixo dos couros, Fabiano andava banzeiro, pesado, direitinho um urubu.” (RAMOS, 1992, p. 51). Nesta passagem o Menino Mais Novo admira o vôo dos urubus, e chega a comparar o pai à ave. Considerando-se a afinidade que este personagem tem com a figura paterna de Fabiano, demonstrando-lhe admiração e até tentando imitar seus atos, (sem, contudo, receber nenhuma demonstração de reciprocidade) o urubu aqui pode ser considerado como sendo a representação do mistério e do recolhimento. O menino compara o pai à ave, tanto pela forma física como pelos atos: “Rodeou o chiqueiro, mexendo-se como um urubu, arremedando Fabiano.” (RAMOS, 1992, p. 49). Aqui o urubu é visto como misterioso, faceiro, características que o Menino Mais Novo atribui ao pai ao estabelecer a comparação.

Em outras passagens do romance o urubu é representado como um animal temível e aterrorizante. Um exemplo desta conotação pode ser encontrado no capítulo “O Mundo Coberto de Penas”, no qual Fabiano se sente atormentado pela sua atitude de ter tirado a vida da cachorra Baleia. A imagem da cachorra morta lhe vem à mente: “Era o diabo daquela espingarda que lhe trazia a imagem da cadelinha. A espingarda, sem dúvida. Virou o rosto defronte das pedras do fim do pátio, onde Baleia aparecera fria, inteiriçada, com os olhos comidos pelos urubus”. (RAMOS, 1992, p. 109). Nesta passagem a imagem da cadela parcialmente devorada pelos urubus atormenta Fabiano, e volta a ocorrer nas páginas seguintes deste capítulo: “Mas o coração grosso, como um cururu, enchia-se com a lembrança da cadela. Coitadinha magra, dura, inteiriçada, os olhos arrancados pelos urubus.” (RAMOS, 1992, p. 114). Percebe-se aqui, o quanto o fato dos urubus terem arrancado os olhos de Baleia perturba Fabiano.

A figura do urubu permeia não só o imaginário de Fabiano e do Menino Mais Novo, como também o de Sinhá Vitória: “Chegou-se a Fabiano, amparou-o e amparou-se, esqueceu os objetos próximos, os espinhos, as arribações, os urubus que farejavam carniça”. (RAMOS, 1992, p. 119). Esta passagem está presente no capítulo “Fuga”, último

encurvada, bico envergado) e por ser considerada uma ave de comportamento misterioso (solitário, egoísta, agressivo), o urubu permeia o imaginário popular. Estudos mostram a influência dessa ave nos diversos contextos sociais da América Latina, inclusive no imaginário de populações. Seu uso como medicamento é muito comum: o pó do fígado, a pena, a banha e a carne do urubu são utilizadas para curar vários tipos de doenças, como asma, tuberculose, alcoolismo, etc. No folclore, o urubu é visto como um animal esperto, sabido e difícil de ser enganado. Fonte: www.avesdobrasil.com.br (acesso em 15 de fevereiro de 2010).

capítulo do livro. Neste capítulo o urubu é visto como uma ave voraz, agourenta e temida, como sugerem as seguintes passagens:

A lembrança das aves medonhas, que ameaçavam com os bicos pontudos os olhos de criaturas vivas, horrorizou Fabiano. Se elas tivessem paciência, comeriam tranquilamente a carniça. Não tinham paciência aquelas pestes vorazes que voavam lá em cima, fazendo curvas... O que indignava Fabiano era o costume que os miseráveis tinham de atirar bicadas aos olhos de criaturas que já não se podiam defender. Ergueu-se, assustado, como se os bichos tivessem descido do céu azul e andassem ali perto, num vôo baixo, fazendo curvas cada vez menores em torno do seu corpo, de sinha Vitória e dos meninos. (RAMOS, 1992, p. 124, 125)

Nestas passagens do romance fica clara a ligação da figura do urubu com o sofrimento e com o medo da morte, sendo uma representação desta. O título “Os dois urubus” faz referência direta a esta representação: o presságio de morte, o ato de devorar os cadáveres, de arrancar os olhos de quem já não pode se defender, todas estas características do animal apresentam uma conotação negativa. No decorrer do poema, o diálogo se reforça ainda mais neste sentido, pois os urubus, em sua conversa, planejam justamente o que Fabiano tanto temia no capítulo “Fuga”: devorar o “pessoal”, ou seja, devorar toda a família, inclusive o próprio Fabiano. Antoine Compagnon (1996, p. 105) denomina de “perigrafia” todos os elementos que rodeiam o texto, e que formam sua “moldura”. Dentre estes elementos está o título, elemento que é a abertura do texto, responsável por chamar o leitor para adentrar em seu conteúdo. Segundo Compagnon, “é nos arredores do texto que se trama sua receptibilidade”. O título escolhido por Ascher traz esta “trama” que é percebida pelo leitor ao mergulhar na rede de relações que configura “Os dois urubus”.

A referência ao romance *Vidas Secas*, iniciada com o título, segue então com a declaração do segundo urubu, que diz ter visto um pessoal que acabara de morrer após uma refeição. Esta afirmação está contida nas quadras dois e três. Nestas quadras o diálogo se faz de maneira explícita: há a referência ao “pessoal”, expressão que remete a Fabiano e sua família, e em seguida tem-se a referência à caatinga, vegetação típica do sertão brasileiro, região na qual o romance se passa. A expressão “morreu à míngua” também remete ao romance, pela situação em que as personagens se encontram no

último capítulo do livro: sem rumo, sob o sol, sem água, com pouca comida, sem perspectivas de abrigo.

Na quadra três o diálogo se dá pela enumeração de elementos que, de acordo com o poema, serviram de alimento ao “pessoal”, os quais são: “uma asa branca e o próprio jegue / além de uma cadela feia / que eles chamavam de Baleia”. Esta enumeração explicita ainda mais o diálogo com o romance de Graciliano Ramos.

O primeiro elemento listado, a “asa branca” refere-se à pomba *Columba picazuro*, ave bastante representativa do folclore nordestino pelo fato de ser típica das regiões de caatinga. No romance *Vidas Secas*, a ave é uma figura importante, principalmente no capítulo “O Mundo Coberto de Penas”. Esta ave de arribação³⁸, referida no capítulo pelo termo “arribações”, é a que anuncia o início do período de seca na fazenda em que Fabiano e sua família se encontram. Fabiano atribui às aves a culpa da seca, como atestam as seguintes passagens: “Talvez a seca não viesse, talvez chovesse. Aqueles malditos bichos é que lhe faziam medo... As bichas excomungadas eram a causa da seca”. (RAMOS, 1992, p. 112, 113). Fabiano matava as aves como vingança, e se alimentava delas: “...o chão ficou todo coberto de cadáveres. Iam ser salgados, estendidos em cordas. Tencionou aproveitá-los como alimento na viagem próxima”. (RAMOS, 1992, p. 112)

Esta referência à asa branca assume ainda um caráter ambíguo em relação ao romance, pois nele, além de se alimentar das “asas brancas”, a família se alimenta também de sua ave de estimação, um papagaio, como é narrado no primeiro capítulo: “Ainda na véspera eram seis viventes, contando com o papagaio. Coitado, morrera na areia do rio, onde haviam descansado, à beira de uma poça: a fome apertara demais os retirantes e por ali não existia sinal de comida”. (RAMOS, 1992, p. 11). Esta é uma passagem muito significativa, pois demonstra desde o início a lei da sobrevivência se sobrepondo ao afeto, o que mais tarde é reforçado no romance pela morte da tão querida cachorra Baleia.

O diálogo estabelecido pelo termo “asa branca” no poema de Ascher não se esgota no romance *Vidas Secas*. Este termo estabelece ainda um diálogo com a famosa canção de Luís Gonzaga³⁹, que também tem como tema a seca no sertão. Esta canção, lançada em 1947, immortalizou a figura da asa branca, nos versos: “Inté mesmo a asa branca /

³⁸ Animais de arribação, os que emigram de outras paragens, geralmente em bandos.

³⁹ Luís Gonzaga do Nascimento (1912 – 1989) é considerado o Rei do Baião. Nascido em Exu, no estado de Pernambuco, migra para o Rio de Janeiro nos anos 30 e inicia sua carreira como sanfoneiro, cantor e compositor. Consagrou-se na música popular brasileira por tematizar em suas canções a cultura e os costumes nordestinos. A canção “Asa Branca” é considerada a emblemática de sua carreira.

Bateu asas do sertão / Entonce eu disse adeus Rosinha / Guarda contigo meu coração”. A canção parece recontar a história dos personagens de *Vidas Secas*, ou vice-versa. As histórias dialogam entre si e se misturam, não por coincidência, mas por serem verossímeis com a vida de muitos brasileiros, vítimas da seca e personagens de obras de sentido tão intenso que se immortalizam no imaginário literário dos leitores.

A expressão “o próprio jegue”, presente nos versos do poema de Ascher, faz referência a uma passagem do capítulo “Fuga”, no qual Fabiano e família se preparam para deixar a fazenda atingida pela seca: “... combinou a viagem com a mulher, matou o bezerro morrinheiro que possuíam, salgou a carne, largou-se com a família...” (p. 116). No entanto, há aí uma inversão de termos: no romance, ao invés de um “jegue”, Fabiano mata um bezerro que posteriormente servirá de alimento para a família durante a jornada em busca de uma terra que lhes proporcione meios de sobrevivência. Já no poema, o bezerro é representado pela palavra “jegue”. Esta mudança imprime um tom humorístico aos versos, por causar maior estranhamento: na cultura brasileira, não é comum as pessoas se alimentarem de carne de jegue. A palavra “próprio” ali presente contribui ainda mais para este estranhamento, por estabelecer um grau de intimidade entre a “presa” e os “predadores”.

A referência à cachorra Baleia no poema se dá de forma destoante do romance, pois “altera” (não condiz com) o conteúdo da obra *Vidas Secas*. Nos versos de “Os dois urubus” há a afirmação de que a cachorra Baleia também teria servido de alimento ao “pessoal”, o que não ocorre no romance. Em *Vidas Secas*, Baleia é morta por tiros disparados por Fabiano, não para servir de alimento, mas por ter adoecido. Fabiano mata Baleia para proteger sua família da doença: “Podia consentir que ela mordesse os meninos? Podia consentir? Loucura expor as crianças à hidrofobia.” (RAMOS, 1992, p. 109). Esta alteração em relação à Baleia, e também afirmação de o pessoal comera “o próprio jegue” configura uma alteração típica em textos humorísticos. No caso de “Os dois urubus”, o humor decorre justamente por modificar as informações presentes na memória literária coletiva dos leitores de *Vidas Secas*, causando surpresa, espanto e riso. A alteração se faz presente em todo o poema, visto que há nele a descrição de um diálogo entre urubus, o que não é possível pelo fato de que estes animais não possuem o dom da fala. O estranhamento e o conseqüente riso decorrente destas referências e alterações no poema sugere o que Henri Bergson (2001) chama de “imperfeição individual ou coletiva”, que é o que foge aos padrões sociais pré-estabelecidos em uma sociedade. Estas imperfeições exigem correções, e, segundo Bergson (2001, p. 65) “o riso é essa correção.

O riso é certo gesto social que ressalta e reprime certa distração especial dos homens e dos acontecimentos”.

A citação do nome da personagem “Baleia” reforça o caráter de diálogo explícito com o romance, pois a cachorra é um personagem muito importante na história, tendo até um capítulo dedicado a ela. Apesar de ser descrita fisicamente como um animal, Baleia assume no romance características de uma personalidade próxima a de um ser humano, pois pensa, sonha, tem sentimentos e imaginações tipicamente humanas. Nota-se que Ascher valorizou em seu poema este aspecto de relevância e destaque da cachorra de *Vidas Secas*, sendo a única personagem a ter nome citado, sendo os demais personagens referidos nos versos apenas como “o pessoal”.

No decorrer do diálogo com o romance *Vidas Secas* há outro diálogo, presente nas quadras cinco e seis, nos versos: “Do que terão morrido (como / diria em seu famoso tomo / que também trata de uns sem-teto / o João Cabral de Melo Neto), / quer de emboscada, fome, doença, /”. Observa-se nestes versos uma quebra no discurso do urubu. Esta quebra acontece para que o fluxo de consciência seja representado. Os parênteses inserem um monólogo interior do personagem, estabelecendo uma paráfrase entre seu dizer e uma obra. Esta obra é o poema “Morte e Vida Severina”, o que fica evidente com a citação do nome de seu autor, João Cabral de Melo Neto. O título do poema também dialoga com a obra de Cabral, remetendo ao poema “O Urubu Mobilizado”, que descreve o urubu como um “profissional liberal da seca”.

Os versos de “Os dois urubus” acima transcritos, presentes nas quadras cinco e seis do poema, estabelecem diálogo com os seguintes versos do poema “Morte e Vida Severina”:

E se somos Severinos
iguais em tudo na vida,
morremos de morte igual,
mesma morte severina:
que é a morte de que se morre
de velhice antes dos trinta,
de emboscada antes dos vinte,
de fome um pouco por dia
(de fraqueza e de doença
é que a morte severina
ataca em qualquer idade,

e até gente não nascida). (NETO, 1994, p. 30)

Percebe-se que o diálogo estabelecido entre os versos de “Os dois urubus” e “Morte e Vida Severina” tem o mesmo sentido: a reflexão sobre a morte. Além de realizar um diálogo entre seu poema e o poema de João Cabral de Melo Neto, Ascher, consegue estabelecer uma relação entre o romance de Graciliano Ramos e o poema de João Cabral de Melo Neto. Esta ligação é estabelecida nos versos de “Os dois urubus” pela presença da palavra “também”, no verso: “em seu famoso tomo / que **também** trata de uns sem-teto”. A presença desta palavra estabelece um elo entre as obras referidas, imprimindo uma identificação: ambas tratam dos fugitivos da seca que saem em busca de sobrevivência. Esta ligação estabelecida por Ascher não se dá por acaso. João Cabral de Melo Neto se declarava admirador da obra de Graciliano Ramos, tanto que chega a dedicar-lhe um poema em seu livro *Serial* (1961), intitulado “Graciliano Ramos”. Para Compagnon (1996, p. 44), a citação “põe vários elementos em movimento na leitura e na escrita”. É o que ocorre nestes versos de “Os dois urubus”: através da citação Ascher põe, intencionalmente, a obra em movimento, estabelecendo relações implícitas. A citação aqui realiza um trabalho de deslocamento da obra, colocando-a em interação com outra obra, com outro autor.

Após este diálogo com “Morte e Vida Severina”, há uma volta ao romance *Vidas Secas*. Esta volta é representada pela palavra “charque”, no verso: “O charque ali será polpudo”. Charque é a carne salgada e seca ao sol. A referência se estabelece então por remeter à maneira como Fabiano e Sinhá Vitória preparavam a carne de suas “presas” em passagens do romance.

Em seguida, outro diálogo se faz presente, no verso: “se os vermes já não roeram tudo”. Este verso dialoga com o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1998), de Machado de Assis, por remeter à dedicatória nele presente: “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas Memórias Póstumas”. Ascher utiliza as palavras principais, quais sejam o sujeito “vermes” e o verbo “roer”, presentes na referida dedicatória. O que diferencia é o fato de Ascher utilizá-los no plural, enquanto Machado dedica a apenas um verme, o primeiro que roer o cadáver, utilizando o singular.

A presença dos “vermes” na literatura não se fez apenas em Machado de Assis. Eles foram tema de várias poesias, como em “Ironia dos Vermes”, de Cruz e Sousa, ou ainda em “Psicologia de um Vencido”, de Augusto dos Anjos, ambos representantes de

nossa poesia simbolista. No entanto, o que se sobressai na memória literária coletiva é, sem dúvida, a dedicatória feita pelo defunto Brás Cubas.

Este diálogo com *Memórias Póstumas de Brás Cubas* possibilita a afirmação de que Ascher fez suas escolhas com a preocupação de acionar a memória literária coletiva de seus leitores, no intuito de promover assim o verdadeiro diálogo entre sua poesia e as obras nele referidas. A escolha de três obras literárias bastante conhecidas não se fez ao acaso: o poeta preocupou-se não só com a construção através dos diálogos, mas também com a recepção, utilizando-se de elementos lexicais e estruturais que permitem ao leitor estabelecer de imediato as relações ali presentes.

Após os diálogos, o poema “Os dois urubus” segue para seu desfecho, que ocorre na quadra seis, última quadra do poema. Aqui o eu poético narrador retoma o discurso e coloca uma hipótese: os retirantes comerão os urubus. Junto a esta hipótese o narrador afirma, com ar de surpresa, que os retirantes, ao contrário do que os urubus acreditam, estão vivos. Este ar de surpresa é impresso pela expressão “por incrível que pareça”. Este desfecho previsto pelo eu poético imprime um sentido humorístico ao poema, por subverter a lógica: ao invés de serem comidos pelos urubus, o “pessoal” os comerá. Os predadores virarão presas. Novamente aqui tem-se o caráter definido por Bergson de “imperfeição individual ou coletiva”.

Junto ao sentido humorístico há também um sentido ligado às obras com as quais “Os dois urubus” dialoga, pois, tanto no romance *Vidas Secas* quanto no poema “Morte e Vida Severina”, a morte dos personagens não ocorre. Pelo contrário, ambos terminam com a luta dos personagens pela sobrevivência, com a esperança de continuar vivendo mesmo diante das adversidades enfrentadas. *Vidas Secas* termina com Fabiano e Sinhá Vitória sonhando com um futuro próspero para eles e para os dois meninos. “Morte e Vida Severina” termina com uma verdadeira apologia à vida, magnificamente representada nos versos:

E não há melhor resposta / que o espetáculo da vida: vê-la desfiar
seu fio, / que também se chama vida, / ver a fábrica que ela mesma,
/ teimosamente, se fabrica, / vê-la brotar como há pouco / em nova
vida explodida; / mesmo quando é assim pequena / a explosão,
como a ocorrida; / mesmo quando é uma explosão / como a de há
pouco, franzina; / mesmo quando é a explosão / de uma vida
Severina. (NETO, 1994)

Fazendo jus a esta força e perseverança presentes nos personagens da caatinga, Ascher também os mantém vivos em seus versos: “vivos que estão, os retirantes / comem os dois urubus antes”. E mais vivos ainda estes personagens estão na memória dos leitores, imortalizados nestas obras, como o defunto Brás Cubas se imortalizou em suas *Memórias Póstumas*.

Esta análise permite a afirmação de que Ascher se utiliza da apropriação na construção de “Os dois urubus”. Compagnon (1996, p. 142) define a apropriação como sendo “uma maquiagem de uma mercadoria roubada”. No poema em questão, esta maquiagem é bem realizada, a começar pela transposição de gêneros textuais. Duas das obras que Ascher se apropria são narrativas, quais sejam *Vidas Secas* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. A outra obra, “Morte e Vida Severina”, configura um poema narrativo do gênero dramático. Ascher se utiliza da liberdade que a apropriação lhe dá para sugar da riqueza de elementos destas obras: o enredo, o cenário, as personagens, os discursos, criando, a partir delas, de maneira ousada, criativa e bem-humorada um poema. Compagnon afirma que o emblema da apropriação é “fale de outro modo o discurso do outro. Que cada um se autorize a si mesmo”. Ascher segue este emblema, permitindo-se dialogar, ousar e recriar três obras imortais que retratam elementos inerentes à essência humana: vida, morte e memória.

Memória e Monumento: o diálogo entre épocas em “Exegi monumentum”

Uma das características mais proeminentes da poesia de Nelson Ascher é a de unir em sua escrita elementos clássicos a elementos modernos, ou ainda, elementos eruditos a elementos populares. Esta característica se configura em sua poesia tanto através das formas quanto da linguagem, de maneira ousada e criativa. Um exemplo desta união típica do fazer poético de Ascher é o poema “Exegi monumentum”.

EXEGI MONUMENTUM

Ergui pra mim, mais alto
que o Empire State Building, menos
biodegradável mesmo
que o urânio, um monumento

que, à chuva ácida ileso

e imune à inversão térmica,
não tem turnover nem
sairá de moda nunca.

Não morrerei de todo:
cinquenta ou mais por cento
de meu ego hão de incólumes
furtar-se à obsolescência

programada e hei de estar
no Quem É Quem enquanto
Hollywood dê seus Oscars
Anuais ou supermodels

desfilem mudas pelas
mil e uma passarelas.
Onde transborda infecto
nosso Tietê, nas várzeas

garoentas sempre cujos
quatrocentoes votavam
antanho em Jânio Quadros,
lembrar-se-ão de que fui

quem adaptou primeiro
em Sampa, ao berimbau
tropicalista, Horácio.
Credita-me tais méritos

e põe durante este ano
fiscal, Academia
Sueca, em minha conta
a grana do Nobel.

“Exegi monumentum” é o primeiro poema do livro *Mais e/ou Menos*, e também o primeiro poema da reunião *Parte Alguma* (2005). O título em latim “Exegi monumentum” (que traduzido para o português significa “Ergui um monumento”) adianta o que será o tema do poema: o eu poético ergue para si próprio um monumento. Por ser o poema que abre a reunião, “Exegi monumentum” inaugura uma sequência de livros de poesia de forma irônica: o eu poético se auto-homenageando.

Composto por 32 versos com predominância de hexassílabos, “Exegi monumentum” está estruturado em oito quadras. A quadra, forma fixa predominante em *Mais e/ou Menos*, neste poema se justifica por, pelo menos, duas razões: a iconização e a popularização. A iconização parte do fato do título anunciar o ato de “erguer” um monumento, o que leva à idéia de uma construção em posição vertical, cuja organização em quadras remete à imagem de uma estrutura erguida em blocos, onde um bloco sustenta o outro. Já a popularização parte do fato de todo o seu conteúdo apresentar-se na forma quadra, que é uma das formas poéticas mais populares, em contraste com o título em uma língua clássica (o latim).

O poema não possui uma estrutura rímica uniforme, sendo que a sonoridade e o ritmo são estabelecidos ora por rimas, como é o caso da primeira quadra, na qual há o esquema rímico ABBA, por aliterações, como a que ocorre nesta quadra pela incidência do fonema “m” nas palavras **mim**, **mais**, **menos**, **mesmo** e **monumento**, pelo *enjambement* que liga uma quadra à outra, como no caso da ligação estabelecida entre o último verso da primeira quadra e o primeiro verso da segunda quadra, dentre outros.

O campo lexical é bem diversificado. Inicialmente, nas duas primeiras quadras há a presença de adjetivos como **alto**, **biodegradável**, **ilesos**, **imune**, que qualificam o monumento, imprimindo-lhe características de grandeza e resistência.

Outras expressões que se destacam no poema são as palavras **biodegradável**, **urânio**, **chuva ácida** e **inversão térmica**, que estão relacionados diretamente com o contexto do mundo contemporâneo, por se referirem a fenômenos naturais ocasionados pela poluição do planeta, pelo desmatamento, enfim, pela degradação da natureza pela humanidade, consequência da industrialização dos grandes centros. Estes termos contextualizam o poema, demonstrando que o monumento faz parte deste cenário atual.

O uso de palavras estrangeiras de origem inglesa, como **turnover**, **supermodels**, **Empire State Building** e **Hollywood** também indicam uma contextualização com o moderno e contemporâneo, além de contrastar com o título: o clássico (em latim) em contraste com o moderno (o inglês).

Reforçando este aspecto de contraste entre o clássico – erudito e o moderno – popular, há também a presença de estruturas verbais formais, como “hão de (incólumes) furtar-se”, “hei de estar”, “lembrar-se-ão”, típicas de um linguajar rebuscado, erudito, em contraste com expressões como “Sampa” e “grana”, típicas da linguagem informal, coloquial.

Toda a estrutura fônica, sintática e lexical agrega-se para dar o efeito de sentido pretendido: o monumento erguido pelo eu poético, adaptado ao mundo contemporâneo. Este aspecto de adaptação ganha sentido a partir do diálogo que este poema estabelece com a poesia clássica de Horácio⁴⁰, com a seguinte ode:

Exegi monumentum aere perennius
regalique situ pyramidum altius,
quod non imber edax, non Aquilo impotens
possit diruere aut innumerabilis
annorum series et fuga temporum.
Non omnis moriar multaue pars mei
uitabit Libitinam; usque ego postera
crescam laude recens, dum Capitolium
scandet cum tacita uirgine pontifex.
Dicar, qua uiolens obstrepit Aufidus
et qua pauper aquae Daunus agrestium
regnauit populorum, ex humili potens
princeps Aeolium carmen ad Italos
deduxisse modos. Sume superbiam
quaesitam meritis et mihi Delphica
lauro cinge uolens, Melpomene, comam.
(Horatius, *Odes*, III, 30, 1-9) (1992, pag. 92)

[Um monumento ergui mais perene que o bronze,
mais alto que o real colosso das pirâmides.
Nem a chuva voraz vingará destruí-lo,
nem o fero Aquilão, nem a série sem número

⁴⁰ Horácio é considerado um dos maiores clássicos da Literatura Ocidental por ter exercido e ainda exercer uma grande influência sobre os poetas de todos os tempos. Segundo D’Onofrio (2002), apesar de ser um poeta clássico, Horácio é popularmente lembrado por ter criado versos e expressões que se tornaram memoráveis, como por exemplo: *carpe diem*, *este modus in rebus*, *odi profanum vulgus*, *exegi monumentum aere perennius*, dentre outros.

dos anos que se vão fugindo pelos tempos...
Não morrerei de todo e boa parte de mim
há de escapar, por certo, à Deusa Libitina.
Crescerei sempre mais, remoçando-me sempre,
no aplauso do futuro, enquanto ao Capitólio
silenciosa ascender a virgem e o pontífice.
Celebrado serei, lá onde estrondeia
o impetuoso Áufido e onde Dauno reinou
sobre rústicos povos, em áridas terras,
como o primeiro que, de humilde feito ilustre,
o canto eólio trouxe às cadências da Itália.
O justo orgulho por teu mérito alcançado,
ó Melpômene, assume e, propícia, dispõe-te
a cingir-me os cabelos com délficos louros.] (1992, pag. 93)

A ode é uma forma poética surgida na Grécia Antiga, onde era cantada com acompanhamento de instrumentos musicais, caracterizada pelo tom elevado e sublime com que trata determinado assunto. Cultivada entre os poetas ocidentais, foi uma das formas mais exercidas por Horácio, que compôs odes classificadas como cívicas (de louvor a uma pessoa ou acontecimento público), pastoris (de louvor aos encantos da vida campestre, ligadas ao bucolismo), privadas (dirigidas a pessoas do conhecimento pessoal do poeta, que contém reflexões de caráter moral) e anacreônticas (também conhecidas como amorosas ou báquicas, que exaltam o prazer dos sentidos). O poema de Ascher imprime um caráter de atualização e popularização da ode de Horácio, desde a forma. O poema horaciano apresenta-se na forma lírica de “estilo solene e grave, próximo da poesia épica” (SOARES, 2007, p. 35), enquanto o de Ascher apresenta-se estruturado em quadras, forma lírica popular.

O aspecto lexical também demonstra essa popularização, pois as escolhas de Ascher na elaboração de “Exegi monumentum” priorizaram vocábulos de ordem cotidiana, com destaque a termos oriundos da cultura de massa, como os termos “Quem é Quem”, que remete aos programas televisivos de auditório, formato muito popular nos canais de TV aberta, e “Hollywood”, que remete à indústria de entretenimento de maior difusão popular no mundo. Já a ode de Horácio é rica em elementos lexicais rebuscados, típicos da linguagem poética clássica.

A atmosfera da ode horaciana é de louvor e exaltação ao eu, correspondendo ao modelo clássico da ode cívica ou pindárica, que segundo Soares (2007, p. 34) são as odes cujo tema é a exaltação dos homens e dos acontecimentos. Já a atmosfera do poema de Ascher é de uma auto-ironia que sinaliza uma auto-valorização exagerada de si, o que pode ser apreendido principalmente pelos seguintes versos da quadra três: “cinquenta ou mais por cento / de meu ego não de incólumes / furtar-se à obsolescência / programada...”. Esta auto-ironia fica ainda mais evidente no desfecho do poema, onde o eu poético declara ser merecedor do prêmio Nobel, deixando claro estar interessado mais na “grana” do que no mérito deste título.

Todos os aspectos ressaltados permitem a afirmação de que o “Exegi monumentum” de Ascher é uma paródia da ode “Exegi monumentum” de Horácio. O termo “paródia” é geralmente definido como uma ode que é cantada ao lado de outra ode, com o intuito de realizar um contracanto. A origem do termo não é certa, sendo atribuída por alguns estudiosos a Hipponax de Éfeso (século 6 a.C.). Para Affonso Sant’Anna (1985, p. 32), a paródia é um texto que nasce de um texto anterior, mas que requer sua autonomia. Para ele, a metáfora que melhor define a essência da paródia é, ao invés de espelho de outro texto, a de lente que “exagera os detalhes de tal modo que pode converter uma parte do elemento focado num elemento dominante, invertendo, portanto, a parte pelo todo... a paródia é parricida. Ela mata o texto-pai em busca da diferença. É o gesto inaugural da autoria e da individualidade”.

Para Linda Hutcheon (1985), a vasta literatura e as definições para o termo paródia demonstram que se trata de um conceito mutável. Este caráter de mudança já estaria impregnado na origem do termo: o prefixo *para* que o forma possui pelo menos dois significados. O primeiro deles, que seria o mais considerado pela maioria dos críticos, denota o sentido de “contra” ou “oposição”, coincidindo com a idéia de que a paródia seria um “contracanto” ao texto original. O segundo significado seria o sentido de “ao longo de”, que, ao invés de contraste, sugere uma intimidade, um acordo entre o texto fonte e o texto parodiado. Considerando ambos os sentidos, Hutcheon (1985, p. 48) afirma que a paródia é a repetição com diferença, permeada pela ironia:

A paródia é, pois na sua irônica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto

pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva.

Em concordância com a visão de Hutcheon, e ainda com a classificação de Shipley (In: SANTA'ANNA, 1985, p. 12) que sugere três tipos básicos de paródia, quais sejam “a verbal – com a alteração de uma ou outra palavra do texto”, a formal, “em que o estilo e os efeitos técnicos de um escritor são usados como forma de zombaria”; e a temática, “em que se faz a caricatura da forma e do espírito de um autor”, sendo que este último tipo, a temática, é a que mais se aproxima da elaboração realizada por Ascher, é possível analisar como a repetição parodística se constrói em “Exegi monumentum”.

Tanto na ode de Horácio quanto no poema de Ascher o tema central é a descrição do monumento que o eu poético constrói para se immortalizar. A “construção” desse monumento nos poemas se faz a partir de três momentos, assim caracterizados: primeiro há a descrição física do monumento, em seguida o caráter de immortalização através do monumento, e por último a glória que o eu poético julga merecer.

Na descrição física percebe-se que ambos monumentos, tanto o de Ascher quanto o de Horácio, são monumentos construídos para resistirem às adversidades do tempo, e para serem notados por todos. Ascher parafraseia a descrição de Horácio, substituindo os termos de descrição e comparação do monumento: o monumento de Horácio é um monumento “mais alto do que o túmulo real das pirâmides”, enquanto o de Ascher é “mais alto que o Empire State Building”. Através dessas substituições o poeta faz uma atualização do monumento, mesclando o antigo com o atual, o erudito com o popular.

O segundo momento, que é o de perpetuação através do monumento, ocorre na ode de Horácio a partir do sexto verso: “Non omnis moriar multaue pars mei” que é parafraseado por Ascher no primeiro verso da terceira quadra: “Não morrerei de todo”. A partir deste ponto, enquanto Horácio declara que uma importante parte do seu ser sobreviverá, Ascher, de forma irônica, declara que o que sobreviverá de si será seu ego: “cinquenta ou mais por cento / de meu ego hão de incólumes / furtar-se à obsolescência / programada”.

No terceiro momento há a necessidade de reconhecimento e de glória, no qual o eu poético declara seus feitos e se diz merecedor de uma “premiação”. O eu poético de Horácio se diz merecedor de grandeza por ter adaptado canções eólicas ao metro itálico. Já o eu poético do poema de Ascher se diz merecedor do prêmio Nobel de Literatura por ter sido o primeiro a adaptar Horácio ao “berimbau tropicalista”, afirmando assim ter “adaptado” um clássico para uma linguagem popular, já que o movimento tropicalista teve

como característica a busca por inovações estéticas através da mesclagem de vários referenciais estéticos, eruditos e populares, como a Pop Art, o Concretismo e a Antropofagia.

Sant'Anna (1985, p. 14) afirma que “é possível parodiar o estilo de um outro texto em direções diversas, aí introduzindo acentos novos”. Ascher realiza este feito em seu poema, fazendo uma atualização de um texto clássico, como ele mesmo declara nos versos das quadras seis e sete: “lembrar-se-ão de que fui / quem adaptou primeiro / em Sampa, ao berimbau / tropicalista, Horácio”. Este trecho, além de deixar clara a intenção de atualização do poeta clássico, ainda exerce a função de, juntamente com o título homônimo, acionar a memória do leitor para a relação que o poema de Ascher estabelece com a ode horaciana. Como afirma Hutcheon (1985, p. 50) “se o decodificador não reparar ou não conseguir identificar uma alusão ou citação intencionais, limitar-se-á a naturalizá-la, adaptando-a ao contexto da obra no seu todo”. Isto significa que, para que o texto parodístico se realize, é necessário que o leitor perceba os diálogos nele presentes, seja através da citação, da alusão, da apropriação, etc. Em “Exegi monumentum” os diálogos são construídos através da perigrafia, ou seja, pelo título homônimo, pela apropriação, que ocorre pela utilização no poema dos mesmos versos da ode, como o verso que abre o poema “Ergui pra mim” e pela citação do nome do poeta no corpo do poema, o que ocorre no terceiro verso da quadra sete.

Além do caráter de atualização de um clássico através do recurso da paródia, outro elemento relevante deste poema é a busca pela perpetuação através da memória, materializada em um monumento. Por muito tempo os monumentos, bem como os museus concentravam o ideal de conservar viva a memória de fatos e feitos históricos e culturais. No entanto, no contexto contemporâneo no qual a sociedade é movida pela mídia e pela tecnologia, e a velocidade das mudanças vividas representam um contínuo encolhimento dos horizontes de tempo e de espaço, a sociedade atual vive o que Andreas Huyssen (2000, p. 23) denomina de “ansiedade em não esquecer”, ou ainda, “amnésia do capitalismo”. Este contexto leva a uma comercialização de memória através da cultura de massa, que tem necessidade de reviver o passado de maneira imediata e “digital”.

Para Huyssen (2000, p. 16), “a memória se tornou uma obsessão cultural de proporções monumentais em todos os pontos do planeta”. Com esse novo contexto, a idéia de monumento foi alterada. “A monumentalidade está viva e passa bem. Exceto porque talvez hoje tenhamos de considerar uma espécie de monumentalidade em miniatura, a monumentalidade do cada vez menor e mais poderoso *chip* de computador” (HUYSSSEN, 2000, p. 65). A partir destas observações de Huyssen, é possível

estabelecer uma relação irônica de Ascher com a memória monumental. Ao se “auto-monumentalizar”, o eu poético ironiza a idéia de valor histórico, pois se julga tão importante quanto as personalidades contemporâneas contempladas com os “monumentos da contemporaneidade”, que seriam, neste caso, o prêmio Nobel, ou, quem sabe, uma “calçada da fama”. Na menção ao interesse na premiação em dinheiro do prêmio Nobel, há a concordância com a idéia de que a memória atualmente é um objeto de valor. Ascher ironiza a noção de monumento e memória, ao mesmo tempo em que resgata um clássico literário. No entanto, quando ele faz o poema, está de fato construindo um objeto de memória para si, ou seja, está se registrando como monumento para a história. É aí que reside a ironia deste poema: ao parecer ser irônico, na verdade, ele, de fato, eterniza-se através de um monumento, o próprio poema.

Diante destas análises é possível dizer que em “Exegi monumentum” Ascher não só dialoga com a obra de Horácio, mas a resgata e a atualiza, de maneira irônica e contemporânea que, ao transformá-la em outra obra, transforma-a também em memória, dentro de um contexto artístico contemporâneo no qual as artes estabelecem entre si um constante emaranhado de releituras, recortes e colagens.

Referências:

ASCHER, Nelson. *Parte alguma: poesia (1997 – 2004)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 117 p.

_____. *Ponta da língua*. São Paulo: edição do autor (poesia 1978 – 1983, revisto e diminuído, em *O sonho da razão*). 1993, 95 p.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 23ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998. 207 p.

BACHELARD, Gaston. Instante poético e Instante metafísico. In: *O direito de sonhar*. São Paulo: DIFEL, 1985. p. 183–189.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins, 2007. 152 p.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996. 176 p.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: UFMG, 2006. 24 p.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.) *Esses poetas: uma antologia dos anos 90*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001. 320 p.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989. 168 p.

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. 116 p.

KOCH, Ingedore G. V. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2007. 166 p.

NETO, João Cabral de Melo. *Morte e vida severina e outros poemas para vozes*. 34ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. 135 p.

_____. *Poesia completa e prosa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007. 820 p.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 62. ed. Rio, São Paulo: Record, 1992. 156 p.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 1985. 96 p.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. São Paulo: Ática, 2007. 88 p.

**FILIGRANAS DA HISTÓRIA NO DISCURSO LITERÁRIO: UMA ABORDAGEM DE
LIBERDADE, LIBERDADE, DE MILLÔR FERNANDES E FLÁVIO RANGEL**

**FILIGRANA HISTORY IN LITERARY DISCOURSE: AN APPROACH OF
LIBERDADE, LIBERDADE, OF MILLÔR FERNANDES AND FLÁVIO RANGEL**

Haydê Costa Vieira (UFMS-PG)
haydecosta@uol.com.br.

RESUMO: Ancorado em contribuições de Magaldi (2008); Ryngaert (1995); Pavis (2007) e Pallottini (2006), no que se refere à constituição do discurso teatral, e nos pressupostos teóricos de Esteves (1998, 2007); White (1994); Freitas (1989) e Pesavento (1998) para a abordagem das relações que se estabelecem entre Literatura e História, este artigo tem como objeto de análise a peça *Liberdade, liberdade* (1965), de Millôr Fernandes e Flávio Rangel e busca enfatizar a dimensão universal da temática ali explorada, evidenciando o entrelaçamento entre projeto literário e projeto histórico: um projeto artístico que quer falar às massas e formar consciências, dramatizando a vida dos que estão submetidos à repressão e ao poder da ditadura militar brasileira (1964-1985). Importa acrescentar que o poder, na sua forma de coerção, subjaz como temática fundamental do trabalho, uma vez que a escolha do tema decorreu do interesse em estudar uma obra literária que permitia compreender o questionamento do *status quo* do regime repressor que então dominava o Brasil. Nesse segmento, analisa-se, na peça, a representação do inconformismo da nação, pois a obra recorre à tradição historiográfica e literária para alcançar o efeito de fruição.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura e História; teatro brasileiro contemporâneo; teatro de resistência; *Liberdade, liberdade*.

ABSTRACT: Anchored in contributions of Magaldi (2008); Ryngaert (1995); Pavis (2007) and Pallottini (2006), in relation to formation of theatrical discourse, and the theoretical principles of Esteves (1998, 2007); White (1994); Freitas (1989) and Pesavento (1998); for the approach of relationships established between Literature and History, this article aims analysis of the play *Liberdade, Liberdade* (1965), of Millôr Fernandes and Flávio Rangel and seeks to emphasize the dimension universal themes explored here, highlighting the

intertwining literary project and project History: an art project that wants to talk to the masses and form consciences, dramatizing the lives of those subjected to repression and the power of the military dictatorship Brazil (1964-1985). It added that the power in form of coercion, as fundamental theme underlying work, since the choice of theme resulted from the interest in studying a literary work that allowed understand the questioning of the status quo of the regime repressor which then ruled Brazil. In this segment, be seen, in play, the representation of the nonconformity nation, because the book draws on historical tradition and literature to achieve the effect of fruition.

KEYWORDS: Literature and History; Brazilian contemporary drama; drama of resistance; *Liberdade, liberdade*.

1 Introdução

Liberdade, liberdade (1965) é um texto que traz à baila reflexões acerca de vários períodos da História da humanidade em que houve o cerceamento da liberdade. Com efeito, os autores contemporâneos Millôr Fernandes e Flávio Rangel descortinam as relações humanas, as quais são estabelecidas sob a égide do poder, para constituir um projeto estético calcado no teatro de resistência política. Desse modo, a peça procura, em tom incisivo e com uso de uma linguagem que oscila entre o lírico e o cômico, denunciar um quadro caótico e desintegrado das figuras humanas.

A ficção de Millôr Fernandes e Flávio Rangel não só se evidencia pela ideologia política de que está impregnada, mas deixa patente a função ideológica contida nos discursos das personagens, as quais estão configuradas por nomes históricos e não por ficcionais, o que fornece maior grau de densidade, provocando no leitor um efeito aproximação com o real.

Assim, parece justificada a escolha dos autores, orientada por distintos critérios: o ainda pequeno número de estudos sobre a obra *Liberdade, liberdade* (1965) no compêndio da crítica da literatura dramática brasileira; o caráter social de sua ficção; a universalidade contida no tema; a dimensão existencial e a força expressiva do discurso de suas personagens.

2 Literatura x História

Entender o processo de criação artística é, antes de tudo, procurar compreender o contexto histórico em que determinada obra foi produzida. Importa salientar que a literatura é, antes de tudo, a representação da realidade observada. Assim, recorrer à História torna-se ferramenta imprescindível para uma visão mais próxima do universo literário. Para o crítico alemão Walter Benjamin, é importante observar que:

[...] o passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. “A verdade nunca nos escapará” – [...] pois irrecuperável é cada imagem do presente que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela. [...] Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. (BENJAMIN, 1994, p. 224)

Para falar da leitura de fenômenos históricos a partir de sua representação ficcional, é necessário, primeiramente, discutir alguns pontos sobre a consagrada oposição entre a Literatura e História.

Como lembra Hayden White (1994, p. 139), antes da Revolução Francesa (1789-1799), “a historiografia era considerada convencionalmente uma arte literária”. Nesse período, a Literatura e a História andavam de braços dados e houve um tempo em que o discurso literário e o discurso histórico até se misturavam. (ESTEVEZ, 1998, p. 125)

Mas no século XIX, em sua ânsia desmitificadora e sua sede da verdade (sinônimo de ciência), foi banido dos estudos da História o recurso às técnicas ficcionais de representação. A História passou a ser (na visão dos historiadores) a representação do real e a Literatura como a representação do possível ou apenas do imaginário.

A maioria dos historiadores do século XIX não compreendiam que, quando se trata de lidar com fatos passados, a consideração básica para aquele que tenta representá-los fielmente são as noções que ele leva às suas representações das maneiras pelas quais as partes se relacionam com o todo que elas abrangem. Não compreendiam que os fatos não falam por si mesmos, mas que o historiador fala por eles, fala em nome deles, e molda os fragmentos do passado num

todo cuja integridade é – na sua representação – puramente discursiva. Os romancistas podiam lidar apenas com eventos imaginários enquanto os historiadores se ocupavam dos reais, mas o processo de fundir os eventos, fossem imaginários ou reais, numa totalidade compreensível capaz de servir de objeto de uma representação é um processo poético. (WHITE, 1994, p. 143)

Para o historiador, a literatura é um documento ou uma fonte, mas o que há para ler nela é a representação que ela comporta, ou seja, “a leitura da literatura pela história não se faz de maneira literal, e o que nela se resgata é a representação do mundo que comporta a forma narrativa”. (PESAVENTO, 1998, p. 22). Dessa maneira, torna-se imprescindível compreender que:

[...] é a história que articula uma fala autorizada sobre o passado, recriando a memória social através de um processo de seleção e exclusões, onde se joga com as valorações da positividade e do rechaço. Há, pois, um componente manifesto de ficcionalidade no discurso histórico, assim como, da parte da narrativa literária, constata-se o empenho de dar veracidade à ficção literária. Naturalmente, não é intenção de o texto literário provar que os fatos narrados tenham acontecido concretamente, mas a narrativa comporta em si uma explicação do real e traduz uma sensibilidade diante do mundo, recuperada pelo autor. (Idem, 1998, p. 22)

Os leitores de textos históricos e de textos literários (romances, poesias e dramaturgias) dificilmente deixam de se surpreender com as semelhanças entre eles: existem diversas histórias que poderiam passar por romances e muitos romances que poderiam passar por histórias. Dessa maneira, a visão do escritor de um romance, por exemplo, deve ser a mesma que o do escritor de uma história, pois ambos desejam oferecer uma imagem verbal da realidade. (WHITE, 1994, p.138)

3 Um breve resumo do romance histórico

O surgimento do romance histórico é atribuído ao escritor Sr. Walter Scott, com as obras *Waverley* (1814) e *Ivanhoe* (1819). Após a publicação de *Ivanhoe*, ocorreu uma

verdadeira febre de romances históricos, que se espalhou por toda a Europa até chegar a América.

Segundo Scott, para a obra ser considerada um romance histórico, teria de obedecer a dois princípios básicos, sendo: 1- a ação do romance ocorresse num passado anterior ao presente do escritor, com pano de fundo um ambiente histórico rigorosamente construído e; 2- as personagens não existiram na realidade, mas poderiam ter existido, pois sua criação deveria obedecer a estrita regra de verossimilhança. (ESTEVEES, 1998, p. 129)

Com o passar do tempo, o romance histórico começou a sofrer diversas modificações, tanto em suas características, como também em sua nomenclatura. Márquez Rodrigues apresenta duas condições básicas para a existência do romance histórico: 1- que se trate realmente de romance (ficção, invenção); 2- que se fundamente em fatos históricos reais (e não inventados). Já professor Seymour Menton faz uma breve resenha do surgimento de um novo subgênero de romance histórico: O Novo Romance Histórico Latino-Americano. (Idem, 1998, p. 131)

O uruguaio Fernando Ainsa, em *La nueva novela latinoamericana* (artigo publicado em 1991), apresenta uma lista de dez características que podem ser observadas nos romances históricos hispano-americanos publicados recentemente. (Idem, 1998, p. 133-134). Em outros termos, (ESTEVEES, 1998, p. 134) Seymour Menton, no seu livro *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, reduz a seis as características que marcam as diferenças entre o novo romance histórico e o tradicional.

O grau de afastamento do Novo Romance Histórico com relação ao romance histórico tradicional é variável, sendo as características acima meramente indicadoras. Além dessas características, o novo romance histórico latino-americano diferencia-se do tradicional pela maior variedade. [...] Escritores como García Márquez, Vargas Llosa, Alejo Carpentier ou Carlos Fuentes escreveram excelentes romances históricos. Novos escritores praticamente estreadam com romances históricos que são verdadeiras obras-primas, como Roa Bastos, Abel Posse, Antonio Benítez Rojo, Baccino Ponce de León, ou Reinaldo Arenas, para ficar apenas nos mais conhecidos. (Idem, 1998, p. 135)

Seymour Menton, na sua já referida obra, apesar de concentrar seu enfoque nas publicações hispano-americanas, não exclui o Brasil do Novo Romance Histórico: *Galvez, imperador do Acre* (1976), *Mad Maria* (1978) e *O brasileiro voador* (1986), de Mácio Souza; *Em liberdade* (1981), de Silviano Santiago; *Viva o povo brasileiro* (1984), de João Ubaldo Ribeiro; *A casca da serpente* (1989), de José J. Veiga e *Memorial do fim (A morte de Machado de Assis)*, de Haroldo Maranhão (1991).

No Brasil, há também profissionais que se dedicam aos estudos de “romance histórico”, como Antonio Roberto Esteves, Maria Teresa de Freitas, Marilene Weinhardt, entre outros. Seus artigos publicados trazem diversas discussões produtivas e esclarecedoras sobre o assunto.

4 A história presente no texto dramático

A preocupação maior desse artigo é a utilização da teoria do romance histórico para análise da obra *Liberdade, liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel. A palavra “preocupação” é citada, pois a obra mencionada não é classificada, segundo os estudos literários, como um texto narrativo, ou seja, um romance. *Liberdade, liberdade*, OBRA escrita em 1965 (início da ditadura militar brasileira) é um texto dramático, é uma peça de teatro.

Mesmo pertencente a outro gênero literário, o livro “não deixa de ser considerado” um “romance histórico”, devido as suas aproximações às principais características citadas por Márquez Rodrigues, Seymour Menton e Fernando Ainsa. Os estudos realizados pelos brasileiros Antonio Roberto Esteves, Maria Teresa de Freitas e Marilene Weinhardt também contribuem para classificação da obra como “romance histórico”. Sem contar os textos dos historiadores Hayden White e Peter Burke que colaboram para a classificação.

Para melhor efeito, a sugestão mais sensata é a realização de um exercício comparativo, ou seja, efetuar a “transposição” do modelo de “romance histórico” à obra *Liberdade, liberdade*, com o intuito de inclusão dessa obra em um modelo possível de “drama histórico” (ou melhor, ainda, de “drama didático”).

A preocupação da escolha do vocábulo “drama” ao invés de “teatro” ocorre, pois segundo Sabato Magaldi (2008, p. 7) o teatro abrange ao menos duas acepções: “o imóvel em que se realizam espetáculos e uma arte específica, transmitida ao público por intermédio do ator”. Para Patrice Pavis (2007, p. 372), o teatro “é o local de onde o público olha uma ação que lhe é apresentada num outro lugar”. Dessa maneira, o termo “teatro” é sinônimo de representação, portanto não é de interesse nesse estudo.

Já a dramaturgia (do grego *dramaturgia*, compor um drama), de acordo com Littré, é a arte da composição de peças de teatro. “A dramaturgia, no seu sentido mais genérico, é a técnica (ou a poética) da arte dramática, que procura estabelecer os princípios de construção da obra [...]” (PAVIS, 2007, p. 113). A dramaturgia “seria a arte de compor dramas, peças teatrais”. A arte seria, naturalmente, uma técnica, pois *téchné* = arte. (PALLOTTINI, 2006, p. 13). Nesse caso, o vocábulo “drama” é aceito, pois o objeto de estudo é o texto escrito e não a sua representação realizada em um teatro ou outro local.

Assim, o “drama histórico” seria aceito, pois *Liberdade, liberdade* é uma peça teatral que reúne textos de diferentes estilos e épocas da literatura universal dedicados ao tema da liberdade. *Liberdade, liberdade* lançou no Brasil a ideia de um espetáculo baseado na escolha de textos históricos importantes.

A obra foi escrita em 1965, pelo dramaturgo Millôr Fernandes e diretor de teatro Flávio Rangel. Preocupados com os censores da ditadura militar brasileira (1964-1985), ambos os autores escreveram a peça utilizando a técnica da bricolagem (ou colagem de textos). “As colagens lítero-dramático-musicais, criadas durante o período de resistência ao golpe militar de 64, foram um dos mais importantes instrumentos do teatro no sentido de driblar a censura e colocar em cena o impasse político vivido pelo país”. (BETTI, 2003, p. 136-137).

A peça *Liberdade, liberdade* corria o risco de não estrear no palco por causa do regime político, uma vez que “[...] o mecanismo de censura passou como um rolo compressor sobre grandes talentos do palco brasileiro, deixando um lapso cultural sem precedentes na história da dramaturgia nacional”. (ENEDINO, 2009, p. 80) A estreia ocorreu em 21 de abril de 1965, dia de Tiradentes (considerado um Mártir da Independência brasileira) e não foi censurada, no início. Ocorreu que os censores acreditaram não haver possibilidade em proibir a exibição do espetáculo, pois seu texto trazia discursos de Jesus Cristo, Abraão Lincoln, Winston Churchill e Franklin Roosevelt.

Os papéis foram representados por Paulo Autran, Oduvaldo Vianna Filho, Nara Leão e participação especial de Tereza Rachel. Os atores interpretaram e revezaram na interpretação de textos de Voltaire, Abraão Lincoln, Benito Mussolini, Danton, Napoleão Bonaparte, Aristóteles, Moisés, Adolf Hitler, Anne Frank, John Kennedy, Tiradentes, Jesus Cristo, entre outros. Também cantaram canções ligadas ao assunto de liberdade.

A obra possui como pano de fundo o resumo dos acontecimentos históricos ao longo do sofrimento da sociedade brasileira e mundial. A história é matéria orgânica para construção de sentido e, seguindo essa linha de pensamento, a classificação da obra em “drama didático” ao invés de “drama histórico” é mais lógica, pois *Liberdade, liberdade* é

uma peça que traz uma retrospectiva dos fatos mais marcantes da história em busca da liberdade humana, por meio das citações de textos históricos.

Além disso, os autores tiveram a preocupação em anexar, na obra, notas de rodapé; provavelmente com a finalidade de instigar o seu leitor a uma possível consulta, pois, sem o conhecimento prévio do fato histórico apresentado, ele realizará uma pesquisa sobre a ocorrência apresentada e conhecerá melhor o assunto abordado.

Assim, a obra não estaria apenas na função de informá-lo sobre os acontecimentos passados ocorridos em seu país e no mundo, mas também de ensiná-lo a instruir a pesquisa. Conseqüentemente é sugerida a expressão “drama didático”, pois o morfema didático, conforme Houaiss e Villar (2001, p. 1036), é “destinado a instruir; que facilita a aprendizagem; que proporciona instrução”. A obra, nesse caso, seria o “professor” instruindo-o e informando-o sobre os acontecimentos históricos regionais e mundiais, além de provocar a reflexão crítica.

5 Características do drama didático

Como dito anteriormente, o surgimento da expressão “drama didático” ocorre da realização do exercício comparativo entre o modelo de romance histórico à peça *Liberdade, liberdade*. Essa transposição é lógica, pois tornaria inviável o uso da teoria de Seymour Menton ou de Fernando Ainsa para análise de um texto dramático.

Desse modo, apoiando-se nos textos “As ficções da representação factual” (1994), de Hayden White, “Considerações sobre o romance histórico” (1994), de Marilene Winhardt, “Romance e História” (1989), de Maria Teresa de Freitas e “O novo romance histórico brasileiro” (1998), de Antonio Roberto Esteves (além das citações de Seymour Mentor, Fernando Ainsa e Márquez Rodrigues, no texto de Esteves), é proposto, a seguir, as seguintes características básicas do drama didático:

- 1 – a obra analisada trata-se realmente de um texto dramático;
- 2 – o(s) acontecimento(s) citado(s) no livro seja(m), realmente, fatos históricos reais;
- 3 – a obra apresenta uma releitura crítica da história;
- 4 – a ficcionalização das personagens históricas sejam bem conhecidas;
- 5 – o uso corrente da bricolagem (colagem de textos históricos) ou da intertextualidade na peça;
- 6 – a presença de comentários do dramaturgo (nas notas de rodapé e/ou nas didascálias) sobre o processo de criação do texto;
- 7 – a peça tenha o intuito de ensinar e instruir o seu leitor.

6 O drama didático em *Liberdade, liberdade*

Citadas as características básicas do *drama didático*, segue-se a seguir a análise da obra *Liberdade, liberdade*, escrita por Millôr Fernandes e Flávio Rangel:

1 – a obra analisada trata-se realmente de um texto dramático:

O crítico Sábato Magaldi (2008, p. 15) lembra que durante a análise do fenômeno teatral costuma-se conceder prioridade ao texto. Até os encenadores e intérpretes mais bem-sucedidos reverenciam o dramaturgo – fonte de sua atividade. Sem a obra dramática não há teatro e a existência de uma peça marca o início da preparação do espetáculo. Magaldi recorda também desta bela fórmula encontrada por Baty (1885-1952) para exprimir a precedência do elemento literário:

O texto é a parte essencial do drama. Ele é para o drama o que o caroço é para o fruto, o centro sólido em torno do qual vêm ordenar-se os outros elementos. E do mesmo modo que, saboreado o fruto, o caroço fica para assegurar o crescimento de outros frutos semelhantes, o texto, quando desapareceram os prestígios da representação, espera numa biblioteca ressuscitá-los algum dia. (Idem, 2008, p. 15)

Dessa maneira, pode-se afirmar que o texto *Liberdade, liberdade* é uma peça de teatro escrita pelo dramaturgo Millôr Fernandes e pelo diretor teatral Flávio Rangel, obra dividida em duas partes e com quatro personagens (Paulo, Vianna, Nara e Tereza).

2 – os acontecimentos citados no livro sejam, realmente, fatos históricos reais:

A obra apresenta desde o julgamento de Sócrates até a condenação a trabalhos forçados de um poeta soviético desempregado:

Escurecimento

VOZ GRAVADA

Julgamento de um poeta

(Ainda no escuro, outra voz gravada.)

VOZ GRAVADA

No ano passado foi julgado na União Soviética o poeta Joseph Brodsky. Aqui estão trechos taquigráficos de seu julgamento.

(Acende-se a luz sobre Paulo e Vianna.)

PAULO

Qual é seu nome?

VIANNA

Joseph Brodsky.

PAULO

Qual é sua ocupação?

VIANNA

Escrevo poemas. Traduzo. Suponho que...

PAULO

Não interessa o que o senhor supõe. Fique em pé respeitosamente. Não se encoste na parede. Olhe para a corte. Responda com respeito. O senhor tem um trabalho regular?

VIANNA

Pensei que fosse um trabalho regular.

PAULO

Dê uma resposta precisa.

VIANNA

Eu escrevia poemas: julguei que seriam publicados. Supus...

PAULO

Não interessa o que o senhor supõe. Responda porque não trabalhava.

VIANNA

Eu trabalhava; eu escrevia poemas.

PAULO

Isso não interessa. Queremos saber a que instituição o senhor estava ligado

[...]

VIANNA

Eu queria escrever poesia e traduzir. Mas se isso contraria a regra geral, arranjarei um trabalho... e escreverei poesia.

PAULO

O senhor tem algum pedido a fazer à corte?

VIANNA

Eu gostaria de saber por que fui preso.

PAULO

Isso não é um pedido; é uma pergunta.

VIANNA

Então não tenho nenhum pedido.

(As luzes se acendem sobre os dois, e um foco se acende sobre a atriz.)

TEREZA

Brotsky foi condenado a cinco anos de trabalhos forçados, numa fazenda estatal de Arcangel, na função de carregador de estrume. O poeta tinha vinte e quatro anos.

Escurecimento.

(FERNANDES; RANGEL, 2006, p. 81-86)

Esse fato descrito faz lembrar o texto de Maria Teresa de Freitas (1989, p. 114): no século XX ainda está viva no espírito de todos a lembrança de Stálin, que não se contentou em banir os escritores que o criticaram, mas também perseguir todos que cantavam somente o amor ou a tristeza. A nossa própria Independência muito deveu aos poetas da Inconfidência – que foram todos perseguidos pelo Estado.

3 – a obra apresenta uma releitura crítica da história:

Os discursos presentes na peça são todos referentes ao tema de liberdade e, desse modo, fazem que todos os seus leitores reflitam sobre como sobreviver num território sem direitos de expressão e pensamento, sendo predominada apenas a hegemonia.

4 – a ficcionalização das personagens históricas sejam bem conhecidas:

Na peça analisada, os autores não trouxeram apenas personagens consideradas, em seu momento histórico, heróis (como Abraão Lincoln, Osório Duque Estrada, John Kennedy, Iuri Gagarin) e anti-heróis (Benito Mussolini, Napoleão Bonaparte, Adolf Hitler), mas também consideradas heróis fracassados (Anne Frank e Tiradentes):

Escurecimento

(Assim que se apaga o foco de luz, começa um rufo forte de bateria. O rufo diminuirá quando os atores começarem a falar, e cada um deles falará com um foco de luz sobre si. As frases devem ser ditas com veemência.)

VIANNA

Voltaire: Não concordo com uma só palavra do que dizeis, mas defenderei até a morte vosso direito de dizê-las!

TEREZA

Mme. Roland, guilhotinada pela Revolução Francesa: Liberdade, liberdade, quantos crimes se cometem em teu nome!

PAULO

Abraão Lincoln: Pode-se enganar algumas pessoas todo o tempo; pode-se enganar todas as pessoas algum tempo; mas não se pode enganar todas as pessoas todo o tempo!

VIANNA

Benito Mussolini: Acabamos de enterrar o cadáver pútrido da liberdade!

TEREZA

Danton: Audácia, mais audácia, sempre audácia!

PAULO

Barry Goldwater: A questão do Vietnã pode ser resolvida com uma bomba atômica!

VIANNA

Napoleão Bonaparte: A França precisa mais de mim do que eu da França!

TEREZA

Osório Duque Estrada: E o sol da liberdade em raios fúlgidos, brilhou no céu da Pátria nesse instante!

PAULO

Aristóteles: As tiranias são os mais frágeis governos!

VIANNA

Moisés: Olho por olho, dente por dente!

TEREZA

Luiz XIV: O Estado sou eu!

PAULO

Frederico Garcia Lorca: Verde que te quiero verde!

VIANNA

Adolf Hitler: Instalaremos Tribunais Nazistas e cabeças rolarão!

TEREZA

Anne Frank, menina judia assassinada pelos nazistas: Apesar de tudo eu ainda creio na bondade humana!

PAULO

John Fitzgerald Kennedy: Não pergunteis o que o país pode fazer por vós, mas sim o que o podeis fazer pelo país!

VIANNA

Bernard Shaw: Há quem morra chorando pelo pobre: eu morrerei denunciando a pobreza!

TEREZA

Iuri Gagarin: A Terra é azul!

PAULO

Tiradentes: Cumpri minha palavra: Morro pela liberdade!

VIANNA

Artigo 141 da Constituição Brasileira: É livre a manifestação de pensamento!

TEREZA

Castro Alves: Auriverde pendão da minha terra, que a brisa do Brasil beija e balança!

PAULO

Winston Churchill: Se Hitler invadisse o Inferno, eu apoiaria o demônio!

(FERNANDES; RANGEL, 2006, p. 23-26)

Como pode ser observado, os nomes das personagens são os mesmos dos atores que encenaram a peça pela primeira vez, em 1965. “Os nomes atribuídos às personagens são uma indicação importante, a ponto de alguns dramaturgos as privarem de nomes, certamente para que não fiquem muito marcadas socialmente e para que a ênfase se coloque no que elas dizem”. (RYNGAERT, 1995, p. 131). Como o espetáculo traz um panorama sobre a ideia de liberdade na arte, na cultura e na política, os nomes são os mesmos, pois todos os atores lutavam e acreditavam, juntos com os autores Fernandes e Rangel, no mesmo ideal:

Flávio Rangel - Eu não sabia direito o que é que ia fazer, mas eu achava que o teatro brasileiro, de alguma maneira, devia responder àquela violência inaudita que tinha sido o Golpe de 64. Eu achava que era preciso uma resposta no teatro também, como estava começando a acontecer na imprensa, com aqueles artigos ótimos do Carlos Heitor Cony, do Marcito Moreira Alves e também aquelas coisas que o Sérgio Porto fazia. [...] Achei que era essencial para um espetáculo desses que houvesse humor. Convidei então o Millôr Fernandes para escrever comigo o espetáculo. [...] E aí a gente dividiu o trabalho e foi roteirizando antes de mais nada. E colhendo material. [...]

Paulo Autran – O Flávio escreveu a peça e me disse: “Paulo, eu estou escrevendo pra você. Pra gente fazer juntos”. E eu li a peça e enlouqueci. O Brasil entrando naquela ditadura terrível, achei que

era o momento da gente dizer alguma coisa mesmo. (SIQUEIRA, 1995, p.153-155)

1965 - “Liberdade, Liberdade”, com Flávio Rangel. Um barato no meio do caos. Depois a censura proíbe. (FERNANDES, 2011)

5 – o uso corrente da bricolagem (colagem de textos históricos) na peça:

(Ainda com as luzes da plateia acesas, ouvem-se os primeiros acordes do Hino da Proclamação da República¹. Apaga-se a luz da plateia. Ao final da Introdução, um acorde de violão, e Nara Leão canta, ainda no escuro.)

NARA

Seja o nosso País triunfante,
Livre terra de livres irmãos...

CORO

Liberdade, liberdade,
Abre as asas sobre nós,
Das lutas, na tempestade,
Dá que ouçamos tua voz...

1. Trecho do *Hino da Proclamação da República*, de Leopoldo Miguez e Osório Duque Estrada.

(FERNANDES; RANGEL, 2006, p. 21)

6 – a presença de comentários do dramaturgo (nas notas de rodapé e/ou nas didascálias) sobre o processo de criação do texto:

(Luz geral na cena. Vianna vai ao centro.)

VIANNA

Início da Declaração de Independência Americana.²⁴

Mantemos que estas verdades são evidentes por si mesmas; que todos os homens nascem iguais e são dotados pelo Criador de certos direitos inalienáveis e que entre estes estão a vida, a liberdade, e a busca da felicidade.

24. *Declaração de Independência Americana*, de 4 de julho de 1776. A Declaração tem treze artigos e é assinada por George Washington; a introdução, resumindo o conceito filosófico e político que a inspirou, é de Thomas Jefferson. O texto utilizado no espetáculo é traduzido, condensado e montado pelos autores que o extraíram dos *American State Papers*.

(FERNANDES; RANGEL, 2006, p. 57)

7 – a peça tenha o intuito de ensinar e instruir o seu leitor:

Com o fim da leitura da obra, o leitor perceberá que a obra colaborou e muito no seu processo de aprendizagem, pois além de diversão, o teatro e a dramaturgia são sinônimos de ensinamento.

7 Considerações finais

No romance histórico (e também no drama didático), de acordo com Pessotti (1994, p. 6), o passado, mesmo repleto de terrores, é vivido como uma aventura já consumada e inofensiva. A trama, por mais conflituosa ou trágica que seja, é vivida com a segurança de que tudo retornará ao plano do sublime ou racional em qualquer momento. A viagem, continua Pessotti, é como se fosse uma ida ao sótão dos avós, onde se pode reviver pessoas, diálogos e episódios, mesmo dramáticos, com a segurança de que, fechada a porta (nesse caso, fechado o livro), os dramas, os conflitos, as glórias e os temores se cessam.

Não parece casual que Antonio Roberto Esteves encerrou o artigo recente “O romance histórico brasileiro no fim do século XX: quatro leituras” – como fez o mesmo Perry Anderson – retomando ambos a famosa referência de Walter Benjamin (1994, p. 226) sobre o quadro *Angelus Novus*, de Klee. O quadro representa um anjo que parece querer-se afastar de algo que ele encara fixamente e os seus olhos estão escancarados, a sua boca dilatada e as suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto assustado. “Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos”. Segundo Esteves (2007, p. 134), para Anderson

a retomada do romance histórico em tempos de pós-modernidade, “fabricando períodos e verossimilhanças intoleráveis, deveria ser vista antes como uma tentativa desesperada de nos acordar *para a história*, em um tempo em que morreu qualquer senso real dela”. Da mesma forma como desejaria fazer o anjo de Benjamin.

O romance histórico e o drama didático possuem a mesma finalidade, em analisar os livros (o primeiro romance e o segundo texto dramático) ditos históricos, com a intenção de retornar a um passado já sublimado e racionalizado e trazer para o presente as emoções e as ansiedades vivenciadas por meio das palavras. Essa viagem segura, porém rica de informações, faz com que os leitores enriqueçam os seus conhecimentos e conheçam fatos notáveis ocorridos na vida de seu povo, em particular, e na vida da humanidade, em geral.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (obras escolhidas; v.1). p.222-232.

BETTI, Maria Sílv. A tarefa do tradutor teatral. *Cadernos de Literatura Brasileira*: Millôr Fernandes. São Paulo: Instituto Moreira Salles, jul. 03. 183p.

ENEDINO, Wagner Corsino. *Entre o limbo e o gueto: literatura e marginalidade em Plínio Marcos*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2009.

ESTEVES, Antonio Roberto. O novo romance histórico brasileiro. In: ANTUNES, Letizia Zini (org.). *Estudos de literatura e linguística*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

_____. O romance histórico brasileiro no final do século XX: quatro leituras. *Letras de hoje*, Porto Alegre, v.42, n.4, p.114-136, dez. 2007.

FERNANDES, Millôr. Biografia. In: _____. *Millôr Online: enfim um escritor sem estilo*, n.584, abr. 2011. Disponível em:< <http://www2.uol.com.br/millor/aberto/biografia/index.htm>>. Acesso em: 17 abr. 2011.

FERNANDES, Millôr; RANGEL, Flávio. *Liberdade, liberdade*. Porto Alegre: L&PM, 2006.

FREITAS, Maria Teresa de. *Romance e História*. Uniletras, 11, n.11, Ponta Grossa, 1989, p.109-118.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. 7.ed. São Paulo: Ática, 2008.

PALLOTTINI, Renata. *O que é dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Contribuição da história e da literatura para a construção do cidadão: a abordagem da identidade nacional. In: LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs.). *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.

PESSOTTI, Isaias. Vantagens do turismo temporal. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 set. 1994. Mais, p. 6-6.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SIQUEIRA, José Rubens. *Viver de teatro: uma biografia de Flávio Rangel*. São Paulo: Nova Alexandria, 1995.

WHITE, Hayden. As ficções da representação factual. In: _____. *Tópicos do discurso*. São Paulo: EDUSP, 1994.

CHAPEUZINHO VERMELHO: DA CAVERNA À FLORESTA DO ENCANTAMENTO

LITTLE RED RIDING HOOD: FROM THE CAVE TO THE THE ENCHANTMENT FOREST

Ingrid Ribeiro da Gama Rangel (UFNF-PG)

ingridribeirog@gmail.com

Resumo:

O presente texto é fruto de um estudo sobre a importância do imaginário e do fantástico no desenvolvimento cognitivo humano. Busca-se compreender como os contos de fadas, como o aqui analisado “Chapeuzinho Vermelho”, podem promover diálogos e serem construídos em co-autoria com o leitor. São ainda ressaltadas no texto questões implícitas e explícitas no conto segundo as versões de Charles Perrault e dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm. O ser humano, sua capacidade imagética e a tentativa de homogeneização de seu pensamento são colocados em pauta a fim de se entender por que se tem buscado transformar a literatura em objeto funcional.

Palavras-chave: Chapeuzinho Vermelho – determinismo - imaginação

Abstract

This text is the result of a study on the importance of imagination and fantasy in the human cognitive development. We seek to understand how the fairy tales such as that discussed "Little Red Riding Hood," can promote dialogue and be built in co-authorship with the reader. Are still issues highlighted in the text explicit and implicit in the tale according to the versions of Charles Perrault and the brothers Jacob and Wilhelm Grimm. The human being, his imagery ability and the attempt of homogenization of his thought are placed on the agenda in order to understand why it has sought to transform the literature on functional object.

Contos de encantamento

A imaginação, capacidade de transcender a realidade, é extremamente importante para o desenvolvimento humano. A partir da imaginação, o homem deixa de reproduzir o mundo e constrói meios para transformá-lo. A arte é um rico espaço imagético. Afinal, a

arte é uma representação da realidade e toda representação depende de quem a representa. Desta forma, a arte permite que se saia do engessado mundo concreto para ir ao mundo do imaginário onde se retroalimenta.

A literatura, arte da linguagem, também viabiliza a transcendência. Charles Bally (1962: 20) diz que a linguagem está a serviço da vida. Na arte, esta vida ganha liberdade e – compreendendo que o homem vive em uma semiosfera⁴¹ – dialoga com a liberdade, com a vida e com as representações da vida dos outros. No terreno das línguas colocadas em prol da arte, não há compromisso com a realidade, mas com o direito de imaginar, de cambiar, de criar.

Exemplos de textos que trabalham com o imaginário e com a fantasia são os contos de fadas. Estes, segundo Nelly Novaes Coelho (1987:12), nasceram na oralidade oriental e européia, chegaram ao Brasil por volta do século XIX e são chamados por Câmara Cascudo de *contos de encantamento*.

A importância dos contos que levam ao encantamento pode ser constatada em inúmeras narrativas, entretanto, faz-se necessário que se fique atento ao intuito de atribuir funcionalidade aos textos que deveriam ter compromisso prioritário com o fantástico.

Dentro de uma sociedade cujas preocupações parecem estar sempre relacionadas ao capitalismo, atribui-se função específica até mesmo à arte. Na sociedade funcional, a literatura também parece se adequar às exigências sociais e, tal fato, ocorre insistentemente. Segundo relatos de Bruno Bettelheim (2007), a literatura de PERRAULT, já no século XVII, buscava – em muitos contos – atender às exigências da corte de Luís XIV. Em terras tupiniquins, do presente ano de 2011, não se tem corte, mas a necessidade de adequar a literatura às exigências da organização econômica social. O formato mudou, há uma nova literatura, mas o intuito de atribuir funcionalidade aos textos literários persiste. Vê-se “*Best sellers*” seguindo fórmulas que “dão certo”, livros de auto-ajuda visando amenizar os problemas do mundo e textos didáticos limitando a leitura.

Em oficina de contação de histórias⁴², o autor e contador de histórias Gabriel Sant’anna falou sobre a necessidade que as pessoas têm em pedir sempre histórias moralizantes. Faz-se parecer que o ser humano quer atribuir funcionalidade a tudo e a arte não está isenta desta exigência. Desta forma, ora os textos vêm com caráter pedagógico, ora servem como remédio (ou droga alienante) para o niilismo do século XXI.

⁴¹ A semiosfera é colocada por LOTMAN, Yuri (*La semiosfera I*. Trad. de Desidério Navarro, Madrid: Ediciones Cátedra, 1996) como o espaço das representações humanas, como o espaço cultural. Dependendo da semiosfera em que o homem viver, ele terá diferentes influências e – conseqüentemente – diferentes formas de agir e pensar o mundo.

⁴² A oficina chamou-se “Chapéu de Histórias” e foi realizada no dia 12 de junho de 2010, no SESC/Campos-RJ.

Em “A psicanálise dos contos de fadas”, Bruno Bettelheim (op. cit: 34) fala da tentativa de transformar a literatura, mais especificamente o conto de fadas, em mero elemento de diversão:

As gerações passadas de crianças que apreciavam e sentiam a importância dos contos de fadas estavam sujeitas apenas ao escárnio de pedantes, como aconteceu com MacNeice. Hoje em dia, muitas de nossas crianças são ainda mais cruelmente destituídas, porque são de todo privadas de oportunidade de conhecer os contos de fadas. A maioria das crianças de agora conhece os contos de fadas apenas em versões enfeitadas e simplificadas, que lhes abrandam o sentido e lhes roubam todo significado mais profundo – versões como as dos filmes e espetáculos de TV, nas quais os contos de fadas são transformados em diversão tola.

Tal relato é mais um indício de que se vive em uma sociedade cuja efemeridade é sua marca. No “Entre o passado e o futuro”, Hannah Arendt (1972:260) faz uma análise da cultura e da sociedade de consumo conhecida como de massa. A autora coloca que o consumo é necessário para a sobrevivência humana, entretanto, quando a cultura é subordinada ao consumo ela tende a desaparecer. Sobre esta questão, a autora assinala: *“Um objeto é cultural na medida em que pode durar; sua durabilidade é o contrário mesmo da funcionalidade, que é a qualidade que faz com que ele novamente desapareça do mundo fenomênico ao ser usado e consumido”*. E continua, na página 261, dizendo que:

A cultura é ameaçada quando todos os objetos e coisas seculares, produzidos pelo presente ou pelo passado, são tratados como meras funções para o processo vital da sociedade, como se aí estivessem somente para satisfazer a alguma necessidade – e nessa funcionalização é praticamente indiferente saber se as necessidades em questão são de ordem superior ou inferior.

Na sociedade do consumo a cultura é utilizada em prol do acúmulo de capital, mesmo que para isto tenha que perder sua essência enquanto cultura. No momento “pós-

moderno” marcado pela valorização das competências, o imaginário e o fantástico são colocados apenas como meios de descontração. É possível que a sociedade do entretenimento seja necessária para que se esqueça, talvez no domingo, da crueldade e desigualdade impostas pela rotina funcional que não espera para recomeçar. Rotina esta que faz com que nos esqueçamos de questões relacionadas à nossa própria gênese. Na sociedade da funcionalidade e do entretenimento, não se pretende levar ao mundo da fantasia.

Em “Crise de nosso tempo”, Franco Lombardi (1975:100) fala de Hegel, da historicidade e da vida humana condicionada pela evolução do “Geist”. A nossa vida estaria diretamente relacionada à evolução de uma Entidade. Entretanto, mesmo colocando o homem como ser preso a evolução e a história de uma Entidade, Hegel não coloca o ser humano como se ele fosse determinado. A história do “Geist” o condiciona, mas não o determina. Por esta razão, existe o livre arbítrio, a opção de escolha dentro das impostas possibilidades.

A existência da “caverna”⁴³ não torna impossível a possibilidade de ser ver a luz. Entretanto, para que se possa substituir sombras por conhecimento, faz-se necessário que se enfrente a luz, que se saia da caverna, que se transcenda a superficialidade da escuridão.

Em seu texto “O imaginário no poder”, Jacqueline Held (1980: 233-234) coloca que: *“... o valor educativo do fantástico é mal percebido, muitas vezes negado, porque é um valor indireto, porque age subterraneamente, a longo prazo, no quadro da educação global da personalidade integral”*. Na sociedade “das competências” a formação do homem é deixada de lado. Busca-se, muitas vezes, prioritariamente, desenvolver competências práticas e funcionais no ser humano, deixando de lado sua subjetividade.

Chapeuzinho Vermelho

“Chapeuzinho Vermelho” é uma possibilidade de se sair da estrada engessada da sociedade para conhecer o colorido da floresta da imaginação. O conto fala da história de uma menina que, como tantas outras, era muito curiosa e era chamada por “Chapeuzinho Vermelho” porque vivia a usar um chapéu, ou capuz, de cor vermelha.

Vale ressaltar que em alguns contos de fadas os personagens não têm nomes próprios. “Branca de Neve”, que é assim chamada porque é branquinha feito a neve; o “Barba Azul”, porque tem a barba azul; “A filha da Virgem Maria”, que também não tem

⁴³ Alegoria colocada por Platão no livro VII de “A república (Parte II)”. Tradução Ciro Mioranza. São Paulo: Escala Educacional, 2006.

nome; entre outros. Quando um personagem não tem um nome específico ele pode ser qualquer um. Ou seja, Chapeuzinho Vermelho pode ser qualquer menina que use um chapéu vermelho.

No analisado conto, tal como acontece em diversos outros contos de fadas, os outros personagens da história também não têm nomes próprios. A avó, a mãe, o caçador, o lobo, todos são colocados sem nomes específicos.

Tais fatos dão indícios que não só a menina da história pode ser qualquer uma como também os outros personagens podem ser outras pessoas. A História não é referente exclusivamente a um grupo de personagens, ela se coloca como se pudesse acontecer com qualquer ser humano.

Jacqueline Held (1980:28) coloca em seu texto que para conduzir o leitor ao imaginário, faz-se necessário que o autor relacione seu texto com o considerado mundo real:

O fantástico nos toca se não for feito apenas de entidades, de seres abstratos. O que vivifica o fantástico e vem lhe dar sua verdadeira densidade, senão a simples vida cotidiana, com seus problemas, sua comicidade, seus ridículos, sua mistura íntima de cuidados, de angústia, de pitoresco, de ternura?

Em geral, nos contos de fadas, o leitor é convidado a penetrar no texto. Para que tal penetração seja viabilizada, faz-se necessário que este traga um repertório familiar do leitor. A história de uma menina que têm familiares e curiosidades como qualquer outra, faz com que a criança se familiarize com o texto. Também o fato dos personagens não terem nomes específicos pode viabilizar que a própria criança, ouvinte ou leitora do conto, projete-se na história. Desta forma, Chapeuzinho Vermelho poderia se chamar Maria, Joana, Clara, Mariana, ou até mesmo ser personificada em um menino que tivesse em sua condição de criança características que pudessem ser parecidas com as de Chapeuzinho Vermelho.

Outra curiosidade é que os contos de fadas, tanto os de PERRAULT quanto os dos GRIMM, normalmente são iniciados com “Era uma vez...”. Por um lado, se era, não é mais. Por outro, o mesmo *era* pode servir para 10, 50, 100 ou 1000 anos atrás. O tempo é indeterminado, tal como se não fosse necessário especificá-lo. Sob esta ótica, o “*Era uma vez...*” pode ter sido em qualquer tempo, qualquer data do passado. É diferente de dizer no tempo das bruxas, da inquisição ou da escravidão. O indeterminismo dá apenas a

sensação que ocorreu em um tempo qualquer e – por esta razão – pode, inclusive, acontecer novamente.

Sobre tal temática, FRANZ (1981:51) fala da ideia de agora e sempre colocada nos contos de fadas: *“Em contos de fadas o tempo e o lugar são sempre evidentes porque eles começam com “Era uma vez” ou algo semelhante, que significa fora de tempo e de espaço – a “terra de ninguém” do inconsciente coletivo”*.

“Chapeuzinho Vermelho” de PERRAULT

As diferenças entre o Chapeuzinho Vermelho narrado por PERRAULT e o narrado pelos GRIMM são notórias. Apesar de, em ambas as versões, a personagem principal ser a Chapeuzinho e de ambas iniciarem com o clássico *“Era uma vez...”*, os contos apresentam relevantes diferenças.

Segundo Andrew Lang (apud BETTELHEIM, 2007: 233): *“se todas as variantes de ‘Chapeuzinho Vermelho’ terminassem como Perrault concluiu a sua, seria melhor que o descartássemos”*. Tal comentário do estudioso se dá porque o conto narrado por PERRAULT termina sem solução. Ou seja, o lobo, depois de ter devorado a avó, devora a Chapeuzinho e o conto termina. Segundo BETTELHEIM (*op.cit*: 235), o conto do francês perde por ser demasiadamente óbvio:

O “Capuchinho Vermelho” de Perrault perde muito de seu atrativo por ser tão óbvio que o seu lobo não é um animal voraz mas sim uma metáfora, que deixa pouco à imaginação do ouvinte. Tais simplificações, juntamente com uma lição de moral expressa diretamente transformam este potencial conto de fadas num conto admonitório, que explica tudo por completo. Sendo assim, a imaginação do ouvinte não pode ser ativada para dar um significado pessoal à história. Preso a uma interpretação racionalista do propósito da história, Perrault torna tudo tão explícito quanto possível.

Como coloca BETTELHEIM, no conto de PERRAULT (2004:68-73) não há espaço para a imaginação, não há lugar para que o leitor (ou o ouvinte) coloque-se. Da forma como o autor conduz o texto, o conto fica fechado, impossibilitando assim um diálogo lúdico com quem o recebe. Colocado de forma fechada e autoritária, o texto se apresenta em mão única.

Quando o lobo pede que Chapeuzinho vá deitar-se com ele e esta – mesmo estando desconfiada – não só se deita como também tira a roupa, fica clara a relação do conto com a sexualidade. Entretanto, mesmo se tal episódio não deixasse clara a intenção do texto, o autor coloca – ao final de todos os seus contos – uma lição de moral chamada “moralidade”. Não satisfeito, o autor traz em alguns contos como “O gato de botas” duas moralidades.

Na moralidade de “Chapeuzinho Vermelho”, PERRAULT (2004:75) esclarece o que pretende falar para as meninas púberes:

Percebemos aqui que as criancinhas,
Principalmente as menininhas
Lindas, boas, engraçadinhas,
Fazem mal de escutar a todos que se acercam,

O autor deixa claro a que público pretende falar. Tal atitude é negativa, já que um dos interessantes pontos dos contos de fadas é que os personagens não são fechados e o público não é determinado. No conto “Chapeuzinho Vermelho” dos Grimm, por exemplo, as questões levantadas podem ser vividas por qualquer pessoa, mesmo que do sexo masculino. O texto continua sua moralidade dizendo que a ninguém estranharia que a menina que desse atenção ao lobo fosse por ele devorada. Tal moralidade somada ao final trágico do conto traz a mensagem que não há perdão para quem erra. Como se na vida não se tivesse a oportunidade de aprender com os próprios erros.

Ainda analisando a moralidade do conto de PERRAULT (op.cit.), pode-se verificar claramente que o conto não fala de um lobo, mas de um homem:

(...)
Digo lobo, lobo em geral,
Pois há lobo que é cordial,
Mansinho familiar e até civilizado,
Que gentil, bom, bem educado,
Persegue as donzelas mais puras,
Até à sua casa, até à alcova escura;
Quem não sabe, infeliz, que esses lobos melosos,
Dos lobos todos são os bem mais perigosos?

Apesar de COELHO (1987: 70) colocar que o século XVII correspondeu à decadência do racionalismo clássico e a exaltação da: “fantasia, do imaginário, do sonho, do inverossímil”, o caráter moralizante do conto de PERRAULT tira a possibilidade da fantasia, a felicidade da descoberta. Não se pode, obviamente, negar a importância de autor que, meio a corte de Versalhes e à cultura francesa erudita, ousou resgatar contos da tradição oral. Contos estes que ficavam à margem da chamada literatura clássica. Entretanto, não se pode ficar cego ao discurso autoritário que o autor francês impõe ao seu leitor. Em “Chapeuzinho Vermelho”, tal como ele narra, o desvelamento dos signos fica inviável posto que todos os véus já se apresentam caídos no chão. A estética do receptor é assim desrespeitada, pois o texto se apresenta fechado, condicionando o leitor a uma leitura pré-determinada.

Stanley Fish, em “Estética de la recepción” (apud JAUSS 1987:115) assinala que:

Enunciados o fragmentos de enunciados que <<tienen sentido>> de modo inmediato (frase muy reveladora si uno se detiene a pensar) son ejemplos de lenguaje ordinario; son enunciados neutrales y sin estilo, refieren o informan <<simplemente>>.

O texto literário, quando se apresenta de forma extremamente clara, perde parte da razão de ser, perde a possibilidade da complexidade, fecha-se em si mesmo. Se, tal como coloca Jorge Luiz Borges, todo leitor é co-autor do texto que lê, o texto demasiadamente claro inviabiliza a possibilidade de co-autoria. Wolfgang Iser (op,cit.: 133-134) fala que: “*um texto se abre a la vida solo cuando es leído*” e que “*las significaciones de los textos literarios solo se generan en el proceso de lectura; constituyen el producto de una interacción entre texto y lector*”. Se o leitor é tão importante a obra literária, faz-se necessário que se deixem espaços para que ele se coloque. Faz-se necessário que se promova um diálogo lúdico em prol de um texto mais rico.

Além apresentar um texto hermeneuticamente pobre, segundo Bruno Bettelheim, PERRAULT ainda comete outros equívocos. Uma questão levantada por BETTELHEIM é que na versão do francês (2004:67), ninguém adverte a Chapeuzinho sobre os perigos de se desviar do caminho: “*_Vá ver como a sua avó tem passado, pois me disseram que ela está doente, e lhe leve este bolo e esse potinho de manteiga*”.

“Chapeuzinho Vermelho” como aparece narrado por pelo autor francês é injusto, pois pune com a morte uma criança sem ao menos adverti-la. BETTELHEIM (2007: 235),

segue dizendo que: *“Também não faz sentido, na versão de Perrault, que a avó, que nada fez de errado, acabe por ser destruída”*.

O “Chapeuzinho Vermelho” de Charles Perrault visa, notoriamente, a formação de um humano obediente. O texto do referido autor apresenta-se mais violento que o ensino pela palmatória, mesmo porque a Chapeuzinho não tem uma segunda chance, não tem a oportunidade de aprender com o seu erro, já que na sua primeira narrada falha, é condenada à morte.

Além de não deixar espaço para que o leitor se coloque, o conto do século XVII também não o ensina a lidar nem com os erros nem com a questão do medo. Para desconstruir as possíveis conseqüências da leitura de Chapeuzinho Vermelho, tal como é contado pelo francês, faz-se necessário um conto como “Chapeuzinho Amarelo” de Chico Buarque.

No conto de Chico, a menina protagonista é extremamente medrosa, tão medrosa que chega a ser amarela. No início do conto do conto, o autor narra:

Era Chapeuzinho Amarelo. Amarelada de tanto medo. Tinha medo de tudo, aquela Chapeuzinho. Já não ria. Em festa, não aparecia. Não subia escada nem descia. Não estava resfriada, mas tossia. Ouvia conto de fada e estremeceia.

(...)

E de todos os medos que tinha o medo mais que medonho era o medo do tal do LOBO. Um LOBO que nunca se via, que morava lá pra longe, do outro lado da montanha, num buraco da Alemanha, cheio de teia de aranha, numa terra tão estranha, que vai ver que o tal do LOBO nem existia.

Devido ao seu excessivo medo, principalmente de lobo, a menina não consegue sequer aproveitar a sua infância. Não enfrenta os problemas, não sabe lidar com seus fantasmas. Ao contrário, fica estagnada, amarela de medo.

Para conseguir caminhar e sair da estagnação condicionada pelo medo, Chapeuzinho Amarelo, ao invés de fugir, enfrentou o lobo com a ajuda da linguagem, aqui entendida como morada do espírito. A menina, tal como Ulisses em “Odisséia” e Sherazade em “As mil e uma noites”, venceu seu combatente utilizando como arma a força da palavra. A diferença entre Chapeuzinho Amarelo e Ulisses e Sherazade é que os dois últimos jogam com as palavras que eles mesmos pronunciam.

Ulisses, de Homero, vence o ciclope Polifemo dizendo que quem fala é “*Ninguém*”. Depois que Ulisses fere Polifemo, este grita e os outros ciclopes perguntam o que está acontecendo. Pensando ser o nome de Ulisses “*Ninguém*”, Polifemo responde que “*Ninguém*” o está machucando e assim Ulisses se liberta.

Sherazade vence as tentativas do rei Schariar em matá-la, contando-lhe histórias. Envolvendo o rei – que já havia matado todas as virgens do reino – com suas palavras, a moça contava-lhe, todas as noites, histórias. Ocorre que ela não as terminava, prometia que só contaria a outra parte se o rei a deixasse viva por mais uma noite e assim acontecia. Na milésima primeira noite, a heroína já era mãe de três filhos do rei e pediu-lhe que, por amor às crianças, poupasse-a. Ao ouvir tal apelo, o rei respondeu (GALLAND, apud COELHO (2003:36): “*Sherazade, por Alá, eu já te havia perdoado, mesmo antes de chegarem estes meninos, porque és casta, sincera e pura*”. Como pode ser notado, é pela palavra que também Sherazade é salva.

Já Chapeuzinho Amarelo vence o lobo penetrando nas palavras pronunciadas por ele mesmo. Segundo o estudioso norte-americano Charles Sanders Peirce, um texto pode ser lido em primeiridade, secundidade e terceiridade. A primeiridade está relacionada à leitura descritiva, a secundidade à leitura narrativa e a terceiridade à leitura dissertativa. Para que se possa ler em terceiridade, faz-se necessário que o indivíduo penetre no signo, o relacione com o mundo, leia o não claramente dito.

Parece claro que foi a leitura em terceiridade que a personagem de Chico Buarque fez do signo LOBO. O autor criou em plena década de 70 – marcada por uma escola autoritária e tecnicista⁴⁴ – uma personagem que ousou uma leitura que ultrapassava o óbvio. Ao perceber que a menina já enfrentava seu medo, o LOBO foi se transformando em lobo e ficando irritado:

Ele então gritou bem forte aquele seu nome de LOBO umas vinte e cinco vezes, que era pro medo ir voltando e a menininha saber com quem não estava falando: LO-BO- LO-BO-

Ao invés de sentir medo, a menina achou graça. A tentativa do lobo em promover um diálogo autoritário foi frustrada pela sabedoria da menina que soube penetrar nas

⁴⁴ A Escola Tecnicista, segundo LIBÂNEO (2008:28), buscava modelar o comportamento humano por meio de técnicas específicas.

palavras pronunciadas pelo lobo. Ao invés de ouvir mais de vinte e cinco vezes a palavra lobo – que remetia a algo assustador – ela ouvia a palavra bolo: *“E o lobo parado assim do jeito que o lobo estava já não era mais um LO-BO Era um BO_LO. Um bolo de lobo fofo, tremendo que nem pudim, com medo da Chapeuzim. Com medo de ser comido com vela e tudo, inteirim. LO-BO-LO-BO”*. Chico conta que a menina só não comeu o BO-LO porque preferia o de chocolate.

“Chapeuzinho Vermelho” dos Grimm

“Chapeuzinho Amarelo” de Chico Buarque coloca o leitor e a personagem principal, em posição contrária da colocada por PERRAULT, já que o autor brasileiro sugere que desvelemos os signos e re-signifiquemos os textos. Vale ressaltar que a versão de “Chapeuzinho Vermelho” dos GRIMM não segue a linha de PERRAULT. Mesmo porque, além de Chapeuzinho Vermelho, depois da primeira história, não deixar de passar pela estrada habitada por lobos, ela, com a ajuda de sua avó, mais uma vez o leva a morte.

No “Chapeuzinho Vermelho” dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm (2008:144), a mãe adverte a filha sobre os perigos da floresta: *“...anda direitinha e comportada e não saias do caminho...”* De forma que os GRIMM explicam ao leitor que Chapeuzinho foi orientada por sua mãe a não sair do caminho, diferente da versão do francês que puniu a menina sem tê-la advertido.

Também no conto escrito pelos alemães no século XVIII, são apresentadas características da avó que no século XVII não eram mencionadas. Segundo os GRIMM (1961:34), a avó *“Não sabia mais o que dar e o que fazer pela netinha”*. Tais características apresentadas pela avó na narração dos irmãos dão indícios que a menina era muito mimada por sua avó. Sobre esta questão, BETTELHEIM (2007:240) coloca que: *“Não seria nem a primeira, nem a última vez que uma criança tão mimada por uma avó se mete em dificuldades na vida real”*.

Outro ponto interessante, é que no texto dos alemães o tema sexualidade não fica explícito, nada é claramente falado, o que permite que cada leitor faça a sua interpretação, entre no texto da forma que se sentir preparado. Por exemplo, em determinada idade a criança pode entender o conto como a história de uma menininha desobediente e em outra como uma narrativa dos conflitos sexuais de uma menina púbere. O importante é que há espaço para que o leitor entre. O diálogo estabelecido com o leitor, na obra dos GRIMM, é lúdico, pois leva em conta a estética do receptor. A versão compreende que o leitor também é lido pelo texto e que esta leitura depende de vários fatores a ela relacionados.

BETTELHEIM (op. cit.: 171) diz é que os pais não devem explicar os contos para as crianças, têm que deixar que estas compreendam segundo seus momentos. Se o conto, mesmo o dos GRIMM, é desvelado pelo contador, ele perde parte relevante de sua importância. É comum os contadores negarem aos seus ouvintes a possibilidade de entrarem no texto. Bruno Bettelheim explica que a psicanálise descobriu que a imaginação de uma criança pode ser “violenta, angustiada e até mesmo sádica”. Temendo tais imaginações, muitos pais e responsáveis – segundo o autor, na página 172 – ou não contam os amenizam os contos de fadas: *“Aqueles que proscreeveram os contos de fadas tradicionais e populares decidiram que, caso houvesse monstros numa história narrada a crianças, deveriam ser todos amigáveis”*.

O autor ainda coloca que os pais esquecem que os monstros não estão nos contos, mais no inconsciente de cada ser humano. Diz BETTELHEIM que a melhor forma de vencer com os monstros é lidando com ele. Sob esta ótica, os contos “Chapeuzinho Amarelo” e “Chapeuzinho Vermelho” tornam-se importantes não só para o desenvolvimento da imaginação humana, mas pela possibilidade que os contos dão ao leitor de lidar com seus monstros.

Entretanto, não só os responsáveis legais pelas crianças, mas também a escola e a indústria cultural⁴⁵ direcionam a leitura dos contos de fadas. RODARI (1982:49), coloca que: *“Inocentes, as fábulas foram vítimas de imitações, súbitas deformações pedagógicas, desfrutamento comercial (Disney)”*. Partindo do ponto que os adultos tendem a desejar que as crianças não enfrentem seus monstros, os filmes os amenizam ou, como ocorre em muitos casos, extingue-os dos textos cinéticos. Outro relevante ponto a ser considerado é que, em uma sociedade voltada para o utilitarismo, ressaltar questões relacionadas à gênese humana parece perda de tempo.

Talvez pelas razões aqui apresentadas, filmes como “Deu a louca na Chapeuzinho” ou “Deu a louca na Branca de Neve” procurem desfazer a figura do vilão. No primeiro filme citado, o lobo, na verdade, não deseja comer a Chapeuzinho e no segundo a conhecida maldosa madrasta se arrepende de suas crueldades e passa, no final da história, a levar a vida a ajudar ao próximo.

As últimas adaptações dos contos de fadas feitas para o cinema dão à criança a falsa ideia de que todos os seres humanos serão felizes, de que o mundo é sempre justo e de que a maldade – na verdade – não existe.

⁴⁵ Termo utilizado por Teixeira Coelho (1986) para designar a cultura que se coloca sob a égide do capitalismo.

Textos que visam sempre deixar o ser humano em uma situação confortável podem ser perigosos, pois podem ajudar a formar um homem ingênuo, manipulável e – o que talvez seja o ponto mais sério – que não saiba lidar com os seus próprios monstros.

A uniformização do ser humano

O conto “Chapeuzinho Vermelho” viabiliza, principalmente na versão dos GRIMM, o enfrentamento dos monstros. Entretanto, não se pode deixar de tocar em um negativo ponto deste conto que é o fato da espécie humana ser colocada de forma uniforme, ou seja, da forma com que os contos em alguns pontos são narrados, parece que todas as meninas púberes e, principalmente, todos os homens (metaforicamente colocados como lobos) são iguais.

O ser humano, como já no início do século XX dizia DRUMMOND, é “*Um estranho ímpar*”. Todos somos diferentes. Somos, como nos mostrou a leitura de Gramsci (1966), bizarramente compostos. Nossa composição é o fruto de uma comunicação entre a genética, a nossa herança psíquica, as características de nossos pais e as nossas relações sociais.

Se somos bizarramente compostos e estranhamente diferentes, não existem receitas certas para que possamos bem viver, pois cada humano tem seus próprios conflitos e suas próprias limitação. Se assim entendermos o homem, descartaremos fórmulas mágicas para as soluções dos problemas humanos e as moralidades de PERRAULT. Mesmo porque, outro lobo poderia ter outra atitude e não necessariamente todas as meninas seriam tão ingênuas como Chapeuzinho.

Apesar dos irmãos GRIMM deixarem lacunas para que o leitor possa se colocar, eles também cometem o equívoco de colocar as personagens do lobo de forma uniforme. Na versão de Jacob e Wilhelm Grimm (1961:39) há uma continuação, inexistente na versão de PERRAULT, da história da Chapeuzinho. Contam os autores que, em outro dia:

Chapeuzinho Vermelho ia levando novamente um bolo para a vovozinha e outro lobo, surgindo à sua frente, tentou induzi-la a desvia-se do caminho. Chapeuzinho, porém, não lhe deu ouvidos e seguiu o caminho bem direitinho, contando à avó que tinha encontrado o lobo, que este a cumprimentara, olhando-a com maus olhos.

Os alemães colocam, o que se pode ressaltar como ponto positivo, que a Chapeuzinho aprendeu. Porém, eles também colocam os homens ou seres, representados pelo lobo, como se fossem homogêneos. Tal afirmação pode ser constatada no fato de em outro momento, outro lobo, posto que o primeiro lobo morreu com a barriga cheia de pedras, ter tido a mesma atitude com Chapeuzinho. A segunda parte da história que é apresentada pelos irmãos, pode levar o leitor a crer que todos os lobos, ou homens, são iguais.

Considerações finais

“...o despertar da inteligência e o de imaginação caminham juntos e constantemente se enriquecem.”

Jacqueline Held (1982:48)

Os contos de fadas são importantes para os seres humanos, pois viabilizam a imaginação, a formação de um pensamento mais complexo. Eles podem tornar o humano menos previsível e manipulável, resistente às amarras da sociedade funcional.

Os contos podem levar o homem a sua gênese, conduzi-lo ao desconhecido mundo de seu eu (ou múltiplos eus). Neste processo de conhecimento, nem que seja da certeza de que não se pode se conhecer, o homem busca mais que a superficialidade de seu ser. Faz-se necessário que se ensine o homem, desde a infância, a pensar, a imaginar, a não se contentar com as aparências. Desta forma, mesmo na leitura de textos que tratem os homens como se eles fossem uniformes, o leitor saberá que se deve levantar algumas questões, pois compreenderá que o homem vive em uma semiosfera e, por esta razão, pode ter diferentes comportamentos e múltiplas atitudes.

Em entrevista a Revista Presença Pedagógica de 1995, Paulo Freire declarou que: *“a gente descobriu, finalmente, que, se a educação reproduz, ela não faz só reprodução”*. A educação, tal como o homem, é condicionada pela semiosfera, mas não é determinada por ela. A escola não é determinada a fazer reprodução tal como o homem não é determinado. A maior condição humana é sua limitação de pensamento.

A arte, a literatura, os contos, “Chapeuzinho Vermelho” são importantes porque viabilizam que o homem não apenas faça, mas pense; não apenas receba, mas interaja; não apenas seja leitor, mas co-autor. Se devidamente respeitada, a literatura pode mais que ajudar o homem a resolver seus problemas ou diverti-lo, ela pode levá-lo a ser de fato criador de múltiplos significados.

Em suma, os contos – como “Chapeuzinho Vermelho” – dispensam funções específicas, pois têm sério compromisso com o fantástico. É importante que se trabalhe para que não nos seja tirado o direito de imaginar, de fantasiar, de ler em terceiridade, de escrever o mundo. Por meio da imaginação, Chapeuzinho Vermelho pode devorar as tentativas de limitar o mundo à caverna da funcionalidade e conduzir os homens à fantástica floresta do encantamento.

Referências:

- ARENDDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. Tradução Mauro W. Barbosa de Almeida. 2ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 1972.
- BALLY, Charles. *El lenguaje y la vida*. Buenos Aires, Argentina : Editorial Losada,S. A., 1962.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. 21ed. São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- BUARQUE, Chico. *Chapeuzinho Amarelo*. Ilustração: Ziraldo. 13ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. São Paulo: Editora Ática, 1987.
- _____. *O conto de fadas: Símbolos mitos arquétipos*. São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 2003.
- FRANZ, Marie Louise Von. *A interpretação dos contos de fadas*. Trad. Maria Elci Spaccaquerche Barbosa. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.
- GRIMM, Jacob e Wilhelm. *Os contos de Grimm*. Tradução do alemão: Tatiana Belinky. 10 ed. São Paulo, SP: Paulus, 2008.
- _____. *Contos e lendas dos irmãos Grimm*. Volume V. Tradução: Íside M. Bonini. São Paulo, SP: Gráfica e editora Edigraf S. A.:1961.
- HELD, Jacqueline. *O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica*. 2ed. São Paulo, SP: Summus Editorial, 1980.
- JAUSS, Hans Robert. *A estética da recepção: colocações gerais*. Trad. Luiz Costa Lima e Peter Naumann. In: LIMA, Luiz Costa (Org). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- LOMBARDI, Franco. *Crise do nosso tempo*. Tradução Renato Alberto T. Di Dio. São Paulo, SP: EPU, 1975.

LOTMAN, Yuri. *La semiosfera I*. trad, de Desidério Navarro, Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.

PEIRCE, Charles Sanders. Signo. In *Semiótica e Filosofia*. São Paulo, SP: Cultrix, 1972.

PERRAULT, Charles. *Histórias ou contos de outrora*. Tradução: Renata Cordeiro. São Paulo, SP: Landy Editora, 2004.

RODARI, Gianni. *Gramática da fantasia*. Tradução Antonio Negrini; Direção de coleção de Fanny Abramovich. São Paulo, SP: Summus, 1982.

O OVO REESCRITO E APUNHALADO: ANÁLISE DO PROCESSO DE REESCRITURAÇÃO EM UM CONTO DE CAIO FERNANDO ABREU

THE EGG REWRITTEN AND STABBED: REESCRITURAÇÃO PROCESS ANALYSIS IN A STORY OF CAIO FERNANDO ABREU

Isadora Lima Machado (UNICAMP-PG)
ultimaflordolacio@gmail.com

RESUMO: O artigo analisa o processo de reescrituração, tal qual proposto por Guimarães (2002, 2005, 2007), da palavra *ovo*, no conto de Caio Fernando Abreu intitulado *O ovo apunhalado*. A partir da construção do que Guimarães denomina *domínios semânticos de determinação*, o presente trabalho procura entender o que a palavra *ovo* designa nesse conto e, a partir disso, interpreta os resultados das análises levando em conta algumas considerações do sociólogo Z. Bauman (1998) sobre a modernidade líquida.

Palavras-chave: Caio Fernando Abreu; Semântica; Modernidade.

ABSTRACT: The article analyzes the process of *reescrituração*, as it is proposed by Guimarães (2002, 2005, 2007), of the word *ovo* in the story of Caio Fernando Abreu entitled *O ovo apunhalado*. From the construction of that Guimarães called *domínio semântico de determinação*, the study tries to understand what the word *ovo* means in this story, and from this point the article interprets the results of analysis taking into account some considerations of the sociologist Z. Bauman (1998) on *Modernidade Líquida*.

Key-Words: Caio Fernando Abreu; Semantics; Modernity.

Chamar de branco aquilo que é branco pode destruir a humanidade. Uma vez um homem foi acusado de ser o que ele era, e foi chamado de Aquele Homem. Não tinham mentido: Ele era. Mas até hoje ainda não nos recuperamos, uns após outros. A lei geral para continuarmos vivos: pode-se dizer “um rosto bonito”, mas quem disser “o rosto”, morre; por ter esgotado o assunto.

Clarice Lispector

O que um nome designa é construído simbolicamente. Esta construção se dá porque a linguagem funciona por estar exposta ao real constituído materialmente pela história. O que uma expressão designa não é assim nem um modo de apresentação do objeto, nem uma significação reduzida a um valor no interior de um sistema simbólico. Designar é constituir significação como uma apreensão do real, que significa na linguagem na medida em que o dizer identifica este real para sujeitos.

Eduardo Guimarães

1. Considerações Iniciais

Parafraseando A. Moraes (2000) a respeito de Clarice Lispector, tecer um texto sobre Caio Fernando Abreu (CFA) provavelmente só seria justo ao autor caso se pautasse pelo descontínuo e pelo fragmentário. Impor uma espécie de análise linear não só nos tiraria o privilégio de agir nos interstícios, como também aspiraria a esgotar os sentidos de autores inesgotáveis. Assim, propomos uma análise, paralelamente ao que A. Moraes (2000) propõe para a crítica, que seja “um exercício de descoberta de um *corpus* e, ainda, o reconhecimento de que estamos “defasados” em relação ao material fornecido pelos artistas do continente” (MORAES, 2005, p. 15).

De um modo geral e procurando não generalizar os trabalhos, as análises lingüísticas de textos literários tomam o texto como meio de explicar uma determinada categoria teórica ou mesmo com fins de demonstrar um funcionamento lingüístico, mas não estão interessadas em produzir uma interpretação sobre o texto, tomado enquanto objeto de conhecimento das Ciências da Linguagem.

Distanciando-nos dessas abordagens do texto, analisaremos o conto “O ovo apunhalado”, de Caio Fernando Abreu. Nele observaremos o processo de *reescrituração*, tal como proposto por E. Guimarães (2002, 2005, 2007), da palavra *ovo*. Procuraremos mapear, mesmo que incompletamente, a rede de sentidos que a palavra *ovo* evoca nesse texto, estabelecendo seu respectivo Domínio Semântico de Determinação (DSD) (Guimarães, 2007) e, a partir desse DSD poderemos dizer o que *ovo* designa neste conto. De forma breve, ainda, lançaremos um diálogo entre os resultados da análise e alguns dizeres de Zygmunt Bauman sobre o sujeito na modernidade líquida.

A escolha do texto de CFA se deu por conta da importância da obra de mesmo nome (*O ovo apunhalado*). Caio Fernando Abreu, enquanto um autor da

contemporaneidade, traz seus personagens marcados por esse processo descrito por Bauman. A obra *O ovo apunhalado* e especificamente o conto homônimo pode ser entendido como metáfora desse processo de liquefação, e procuraremos fundamentar esta afirmação por meio de nossa análise.

2. A Semântica do Acontecimento como dispositivo de análise⁴⁶

A Semântica do Acontecimento, a partir da caracterização de funcionamentos próprios da língua – como a articulação e a reescrituração, nos fornece mecanismos de análise dos sentidos a partir destes funcionamentos. E isso é possível porque, distanciando-se de autores como Greimas e Halliday & Hasan, Guimarães (2002) privilegia o conceito de textualidade em função do conceito de texto, pois o texto não é um todo homogêneo e, deste modo, deve ser pensado como a construção “ilusória” de uma unidade, e não enquanto tal. A operação para que a textualidade seja possível é justamente “construir como unidade o que é disperso; produzir a ilusão de um presente sem memória. E por isso o texto está inapelavelmente aberto à interpretação, que percorre as linhas da dispersão, da memória” (Guimarães, 2002, p. 1).

Os sentidos produzidos nessa textualidade não são referenciais, já que significam com o acontecimento da enunciação. A Semântica do Acontecimento, portanto, é uma concepção enunciativa e histórica da linguagem. Para Guimarães (2005), colocar-se enquanto semanticista é se colocar em um domínio do saber para o qual a linguagem fala de algo, e, por outro lado, considerar que o dito é uma construção que se dá na linguagem. Além disso, inscrever-se em uma semântica lingüística é tomar o enunciado como lugar de observação do sentido. Dizer o que uma forma significa é dizer sobre como seu funcionamento constitui o sentido do enunciado, que por sua vez é enunciado de um texto.

A relação de sentido, para Guimarães (2005), é constituída por um deslocamento que o autor faz de E. Benveniste. Para este, a relação integrativa confere sentido a uma unidade, pois isso significa dizer que a unidade lingüística faz parte de uma unidade maior, e então não haveria como ultrapassar o limite do enunciado. Mas o deslocamento se dá justamente porque para Guimarães existe uma passagem do enunciado para o texto que é não-segmental.

⁴⁶ Alguns trechos desse subtópico estão desenvolvidos em MACHADO, I. **Para além das palavras e das coisas: Friedrich W. Nietzsche e as Ciências da Linguagem**. Dissertação. Unicamp. Mimeo.

Ao tomar a enunciação, Guimarães propõe que este estudo considere a relação histórica do sentido. Isso quer dizer tomar a semântica em seu lugar nas ciências humanas, fora das relações com o matematizável ou biologicamente determinado. E, por isso, é travado um profícuo diálogo entre sua semântica e domínios como a filosofia da linguagem, a pragmática e a semântica argumentativa, mas também um diálogo importante com a Análise de Discurso praticada no Brasil e desenvolvida a partir de M. Pêcheux.

O fundamental na Semântica do Acontecimento é que ela toma “a enunciação como um acontecimento no qual se dá a relação do sujeito com a língua” (Guimarães, 2005, p. 8). A enunciação é caracterizada por Guimarães enquanto a língua posta em funcionamento pelo locutor, a partir de Benveniste, e também enquanto o evento de aparecimento do enunciado, a partir de O. Ducrot. Trata-se, no entanto, de tomar a enunciação enquanto funcionamento da língua sem remetê-la à centralidade do locutor, do sujeito, pois “enuncia-se enquanto ser afetado pelo simbólico e num mundo vivido através do simbólico” (Guimarães, 2005, p. 11).

O sentido de uma palavra, portanto, em relação ao seu exterior, ao contrário de uma posição referencialista, deve ser pensado como uma construção da/na linguagem. “Ou seja, só é possível pensar na relação entre uma palavra e o que ocorre em virtude da relação de uma palavra a outra palavra” (Guimarães, 2007, p. 77).

Para pensar essa relação entre as palavras, Guimarães (2007) propõe o Domínio Semântico de Determinação (DSD), que analisa os sentidos dessas palavras a partir do que as determinam dentro de um texto. Guimarães não distingue, como de costume se faz, determinação e predicação, já que relações de predicação podem ser também relações de determinação e vice-versa, na medida em que são construídas enunciativamente.

Para tanto, compreende-se que “a relação de determinação é tal que se x determina (é determinante de) y é porque y é determinado por x” (Guimarães, 2007, p. 77). Isto significa dizer que não há nada na natureza de x que pressuponha sua determinação por y. Esta relação se construirá na enunciação. Quando, em um texto, uma palavra é usada como sinônima de outra, por exemplo, este sinônimo determinará o sentido de ambas as palavras, do mesmo modo que os antônimos também a determinam. As palavras significarão portanto de acordo com as relações de determinação que se estabelecem no acontecimento enunciativo.

Deste modo, dizer qual é o sentido de uma palavra é poder estabelecer seu DSD e isto só pode ser feito a partir do funcionamento da palavra nos textos em que

aparecem: em um certo texto ou num conjunto de textos relacionados por algum critério que os reúna – do mesmo autor, sobre um certo assunto, de um certo momento, etc (Guimarães, 2007).

O estabelecimento de um DSD para uma palavra é também uma forma de interpretar seus sentidos em um determinado *corpus*. Não se deve considerar que há um real ao qual as palavras reportam, mas que as palavras têm uma história enunciativa própria e, nesse sentido, há um real que a palavra significa (Guimarães, 2007). Na Semântica do Acontecimento, a unidade de análise é o enunciado em que as palavras ocorrem. E para esta posição são considerados dois tipos de procedimento: a *reescrituração* e a *articulação*.

Anáforas, catáforas, repetições, etc, procedimentos de deriva dos sentidos próprios da construção da textualidade, são processos sem os quais não há texto e é justamente essa deriva incansável que o constitui (Guimarães, 2002). Esses processos que constroem a textualidade são chamados na Semântica do Acontecimento de *reescritura*, “pelos quais a enunciação de um texto rediz insistentemente o que já foi dito. Assim a textualidade é efeito desta reescrituração infinita da linguagem que se dá como finita por uma posição de autoria” (Guimarães, 2002, p. 2). Ao tomar a reescritura como processo fundamental para a construção da textualidade, Guimarães lembra que

esta reescrituração trabalha também insistentemente a tensão entre o parafrástico e o polissêmico na linguagem. Voltar ao dito para continuar dizendo, ou apontar um futuro do dizer, sem ainda ter dito, dá ao sujeito, pela própria injunção à reescrituração, o lugar de seu trabalho sobre o mesmo que o apreende e que ele refaz ao parafrasear, já que a paráfrase é tensionada pelo polissêmico. (Guimarães, 2002, p. 3)⁴⁷

A reescrituração sempre predica algo ao reescriturado e pode se dar de diferentes formas: a) por repetição, ou seja, quando se retoma uma palavra por inteiro ou parte dela; b) por substituição: quando uma palavra ou expressão for retomada por outra palavra ou expressão; c) por elipse, isto é, quando algo é retomado pela sua ausência; d) por expansão – quando um termo ou expressão expande o sentido de uma palavra a qual ele faz referência; e) por condensação, quando uma expressão é retomada por uma

⁴⁷ Podemos remeter aqui ao diálogo que a Semântica do Acontecimento estabelece com a Análise de Discurso, fundamentalmente a partir dos trabalhos de Eni Orlandi sobre a tensão entre o parafrástico e o polissêmico.

palavra; f) definição: quando se retoma algo dizendo sobre o que esse algo é, definindo-o. Estes procedimentos de reescrituração podem se dar por *sinonímia*, quando uma palavra ou expressão se apresenta como tendo o mesmo sentido que outra e assim predicando ambas; por *especificação*, quando a palavra ou expressão delimita o reescriturado; por *desenvolvimento*, quando a seqüência que desenvolve determina o que foi generalizado; por *totalização*, quando o totalizador determina o que foi totalizado; e por *enumeração*, quando o enumerado determina as expressão que enumeram. (Guimarães, 2007)

Outro procedimento que constrói a textualidade é a *articulação*, que, por sua vez,

diz respeito às relações próprias das contigüidades locais. De como o funcionamento de certas formas afetam outras que elas não redizem. Estes procedimentos enunciativos são próprios de relações no interior dos enunciados ou na relação entre eles. [...] a diferença para mim é que as articulações têm que ser reportadas às reescriturações, assim como não se reduzem ao limite dos enunciados, mas também às suas articulações. (Guimarães, 2007, p. 86-87)

É nesse sentido que a reescritura, ao retomar um termo, faz com que esse termo seja significado de outra forma, atribuindo outros sentidos a ele e, assim, construindo sua designação. Guimarães diferencia designação, que é a maneira pela qual o real é significado na linguagem, de referência, que é a particularização de algo em certas condições. Desse modo, algo é designado quando há uma construção de sentidos, ou seja, quando há uma relação entre elementos lingüísticos, e algo é referido quando é particularizado na enunciação. Pela análise da *reescrituração* e da *articulação* é que se pode analisar o sentido de uma palavra ou expressão.

3. A designação de ovo em “O ovo apunhalado”

A pequena explanação teórica que fizemos acima só se justifica na medida em que possui um caráter explicativo, já que durante a análise teoria e *corpus* se encontram em processo de simbiose. A explicitação dos pressupostos teóricos acima serve como norteamento para a análise que segue.

Para tanto, propomos alguns DSD para determinadas partes do conto “O ovo apunhalado”. Ao invés de propor um DSD para o texto de modo geral, dividimos o conto em cinco momentos. A palavra *ovo* neste texto passa a nosso ver por cinco modificações: 1) ovo enquanto pintura/mulher; 2) ovo enquanto menina; 3) ovo enquanto motorista de táxi; 4) ovo enquanto Humpty Dumpty; 5) ovo enquanto narrador.

Recortamos os enunciados do texto e, em seguida, analisamos o processo de articulação e de reescritura, e são analisados na seqüência em que aparecem no conto.

Tomemos o enunciado [1]:

[1]

O ovo apunhalado

Ele saiu da moldura e veio caminhando em minha direção. [...] Quando tornei a me voltar, ele continuava ali, a casca branca, as linhas mansas de seu contorno: um ovo. Disse-lhe isso — mas ele não parou —, você não vê que não tem a menor originalidade — e ele não parou—, todos já disseram tudo sobre você, qualquer cozinheira conhece o seu segredo. (ABREU, 2001, p. 84)

Em [1]⁴⁸, temos *ele* reescrevendo por substituição o título do texto. Em seguida o mesmo título será reescrito pela elipse de *ele* em *veio* e, novamente, pela substituição de *ele*. Articulado-se com este último *ele*, haverá uma reescritura por expansão deste *ele/ovo*: a *casca branca* e as *linhas mansas de seu contorno*. Ao enumerar essas características de *ovo*, há a sua determinação. Quando o narrador diz “você”, este termo se articula a *ovo*, predicando-o de um modo muito particular: no *ovo* não há a menor originalidade. Novamente *ele* reescreve *ovo* por substituição, e novamente o narrador diz *você*, que reescreve o *você* anterior por repetição, e, assim, explica o porquê de o *ovo* não ter a menor originalidade: toda cozinheira conhece o segredo dele. A articulação de *você* a *ovo* predica-o, atribuindo-o a característica de não ser original.

O próximo enunciado em que *ovo* aparece é:

[2] Foi então que ele se voltou meio de lado, sobre a base mais larga, num movimento suave e um pouco cômico, [...]. Mas ele não interrompeu o movimento.

⁴⁸ O fato de nesta cena o *ovo* estar em um quadro numa galeria de arte nos remete a duas obras: *A criança geopolítica assistindo ao nascimento do homem novo* (Salvador Dalí, 1943) e *O ovo* ou *Urutu* (Tarsila do Amaral, 1928). Um estudo intersemiótico entre as telas e o conto fica assim indicado.

Continuou a voltar-se, até que eu pudesse ver o punhal cravado em seu dorso branco. [...]. (ABREU, 2001, p. 84)

Ignorando os dizeres do narrador, o ovo continua a se movimentar e é então novamente reescriturado por substituição nas duas aparições de *ele*. Ao descrever o movimento do ovo, *punhal cravado* se articula com o título do texto, determinando porque o ovo foi apunhalado. Em seguida, a expressão *em seu dorso branco* reescritura *ovo* por especificação, determinando o reescriturado.

Em [3], temos:

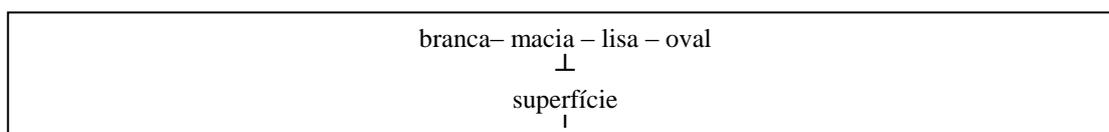
[3] Que foi, ela disse. Eu disse: é um bonito ovo, não é um ovo como os outros. Ela aproximou-se sorrindo, parou ao lado dele e estendeu um braço por cima de sua casca, tão desenvolta como se nunca em sua vida tivesse feito outra coisa senão apoiar-se em ovos apunhalados. Não é mesmo? disse. Tão liso, tão oval, veja como sua superfície é mansa, veja como minha mão desliza por ela, sintam como ele vibra quando eu o toco, agora veja como ele incha todo e parece aumentar de tamanho, [...] observe como minha carne morena se confunde com sua casca branca e como eu entrego as unhas na sua superfície macia, e como eu o atraio para mim e como nos confundimos, até que eu me torne numa coisa entre ovo e mulher, ovomulher, enquanto ele se torna numa coisa entre mulher e ovo, mulherovo, e como rolamos juntos pelo tapete, [...].(ABREU, 2001, p. 84)

Em [3], ao responder à mulher da galeria, o narrador rediz, negando, a fala que dirigiu ao ovo em [1]: há a reescritura de *ovo* por repetição e, em seguida, *ovo* é novamente reescrito, mas agora por uma definição que se articula com o enunciado *você não tem a menor originalidade*, contradizendo-o: *é um bonito ovo, não é um ovo como os outros*. Ao negar o primeiro enunciado e ao se articular a ele, há outra predicação para ovo: ele é bonito e original. Em seguida, *ovo* estará articulado a *sua casca*, e, assim, predicado por *branca*. A próxima aparição de ovo neste enunciado é em uma reescritura por repetição, e esta reescritura se articula ao título e ao enunciado que fala sobre a originalidade do ovo: ele é original também porque apunhalado.

Tão liso, tão oval reescreve *ovo apunhalado* com uma elipse e, assim, *ovo* é reescrito por mais uma definição: o ovo é muito liso, muito oval. Essa reescritura permite mais uma predicação a *ovo*. *Sua superfície* se articula com *ovo*, e o predica novamente:

superfície mansa. Em seguida, *ele/o/ele* serão a reescritura de ovo por substituição, para, em seguida, ovo ser reescrito pela elipse em *parece que vai aumentar*. Depois, *casca branca* e *superfície macia* se articularão a *ovo*, predicando-o novamente. O reescreverá *ovo* por substituição, para, logo após, ser reescriturado por repetição. Neste momento há que se notar que *ovo* será determinado pela articulação com *e mulher*, e, assim, surgirá a reescritura por condensação *ovomulher*. Aqui, a *mulher* é que determina a transformação de *ovo*. Em seguida, novamente *ovo* é reescriturado por repetição, e também é determinado por *mulher*, para, em seguida, haver uma outra reescritura por condensação, mas agora *mulherovo*.

Assim, até aqui podemos estabelecer o primeiro DSD⁴⁹ de *ovo*:



DSD 1

Este DSD pode ser lido da seguinte forma: *ovo* é determinado por *mulher*, apunhalado e *superfície*. *Mulher*, por sua vez, é determinado tanto por *mulherovo* quanto por *ovomulher*, e também está determinada por apunhalado. A *superfície* de *ovo*, que é branca, macia, lisa e oval também está determinada por *apunhalado*.

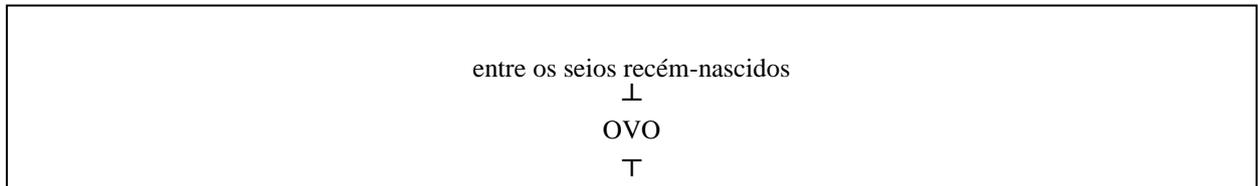
Em [4]⁵⁰, teremos:

[4] Entre os seios recém-nascidos, havia um ovo com um punhal cravado no centro de onde escorria um fio de sangue que descia pelo umbigo da menina, escorregava por cima do fecho da calça e pingava devagar bem no meio da clareira de sol onde eu estava. (ABREU, 2001, p. 85)

⁴⁹ “Um aspecto importante aqui é que no DSD são as relações que constituem o sentido de uma palavra e estas são apresentadas por uma escrita própria. Esta escrita estabelece as relações por meio de alguns sinais específicos, que fazem assim parte do que seja o DSD. Os sinais são os seguintes: \vdash ou \dashv ou \perp ou \top (que significam determina, por exemplo, $y \vdash x$ significa x determina y, ou $x \dashv y$ significa igualmente x determina y); que significa sinonímia; e um traço como _____, dividindo um domínio, significa antonímia.” (Guimarães, 2001:80-81)

⁵⁰ Nesse momento, há referência à música *Lucy in the Sky with Diamonds*, The Beatles, em especial à estrofe: *Newspaper taxis appear on the shore/Waiting to take you away/Climb in the back with your head in the clouds/And you're gone*. Referência esta que fica óbvia pela indicação no início do conto: *Para ler ao som de Lucy in the sky with diamonds*.

Aqui, *ovo* novamente é reescrito por repetição, mas articulado com *entre os seios recém-nascidos*. Aqui, *ovo* também está articulado a *um punhal cravado* e a *com um fio de sangue*. Desse modo, temos o segundo DSD de ovo:



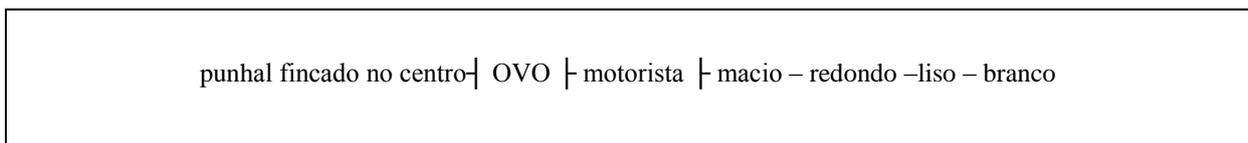
DSD 2

Neste segundo DSD, *ovo* está determinado pelo local, *entre os seis recém-nascidos*, e por *punhal cravado com fio de sangue*. Novamente aqui aparece a figura do punhal no ovo.

Em seguida, temos o enunciado [5]:

[5] O carro pára e o motorista me olha: sua cara é um ovo macio, redondo, liso e branco, com um punhal fincado no centro. (ABREU, 2001, p. 86)

Em [5], o primeiro processo a se destacar é a articulação de *sua cara* com *motorista*. Em seguida, *ovo* é reescrito por enumeração. O *ovo*, sendo a cara do motorista, é predicado como *macio, redondo, liso e branco*. A enumeração, nesse sentido, atribui sentido a *ovo*, que também é determinado por *punhal fincado no centro*. E, assim, surge o terceiro DSD de ovo:



DSD 3

O terceiro DSD pode ser compreendido como a determinação de *ovo* novamente por *punhal fincado* e novamente com seu sentido determinado por uma pessoa, que nesse caso é o *motorista*.

Em [6], teremos:

[6] [...] Sobre o muro está sentado um ovo de pernas cruzadas.

Sorriso para ele e digo: olá, Humpty-Dumpty^{51 52}, como vai Alice? Mas ele descruza as pernas e arma o salto. Pressinto que vai cair sobre mim e corro para a cozinha. Atravesso a cozinha, a sala, o corredor, olho por cima dos ombros e vejo que ele não me segue, talvez porque minhas vibrações coloridas tomem toda a passagem atrás de mim. [...] Gostaria de ficar olhando para eles, mas lembro do ovo, empurro a porta do banheiro, encosto meu corpo em sua superfície quando ela se fecha sobre mim. [...] Olho meu rosto espavorido no espelho: a gota de suor não é uma gota de suor, é uma gota de sangue. As minhas narinas ofegantes não são narinas ofegantes, são o cabo de bronze de um punhal. E meu rosto espavorido não é um rosto espavorido. É um ovo. (ABREU, 2001, p. 86)

Nesse momento do conto, o narrador desce do táxi e vai para casa. Ao chegar lá, procura Lúcia, que anteriormente tinha um ovo no meio dos seios e estava no céu de diamantes. Ao olhar, não a encontra, mas vê um ovo sentado com as pernas cruzadas. Nesse momento, *ovo* é reescrito por repetição e, em seguida, por uma substituição. Entretanto, quando faz menção a Humpty Dumpty, personagem de *Alice através do espelho*, o reescriturado novamente é determinado. Aqui, não se trata mais da cara do taxista, mas do ovo de Alice. No livro de Carroll, Alice tem medo de que o Humpty Dumpty caia, já que ele está sentado sobre um muro muito estreito. No texto de Caio, o narrador tem medo que Humpty Dumpty caia e corra atrás dele. Desse modo podemos dizer que Humpty Dumpty também é uma reescrita de *ovo*, e, na medida em que o reescreve por substituição e o especifica, determina seu sentido.

⁵¹ Aqui fica clara a referência ao personagem de Lewis Carroll, em *Alice através do espelho*. Na história de Carroll, Humpty-Dumpty é um ovo: "Poderia ser escrito centenas de vezes, facilmente, em cara tão enorme. Humpty Dumpty estava sentado, com as pernas cruzadas 'a la turca', em cima de um alto muro - tão estreito que Alice se perguntava como ele podia manter o equilíbrio - e, como os seus olhos se fixassem inabalavelmente em direção oposta, sem tomar o menor conhecimento da presença dela, Alice pensou que se tratasse de um boneco empalhado." (CARROLL, 1980, p. 191)

⁵² "Um bom exemplo do questionamento proposto por Lewis Carroll das regras lógicas pelo nonsense e pelo paradoxo é Humpty Dumpty, o ovo que, no cimo do muro, tenta manter o equilíbrio. O seu formato oval acaba por se constituir como símbolo da instabilidade e da vertigem. Humpty-Dumpty também significa o questionamento da concepção axiomatista. Face à "queda dos absolutos matemáticos", o axiomatismo vem defender a lógica dos significantes, a arbitrariedade dos signos, a apropriação da linguagem pelo poder da convenção. Assim se compreende a figura de Humpty Dumpty quando argumenta com Alice que as palavras significam exactamente aquilo que ele "quer que elas signifiquem", por isso importa saber quem manda para que se decida qual o significado que as palavras irão ter. É que, se da indecisão todos somos súditos, na convenção é quem mais pode, quem mais anda, que submete todos os outros." In: <http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/seminario/alice/influencias.htm>. Acesso em 16. jun. 2008.

Em seguida, Humpty Dumpty, que reescreveu ovo, é reescrito por substituição, por *ele*, e, em seguida, por elipse (*pressinto que vai cair sobre mim*). Novamente é reescrito pela substituição de *ele* e, em seguida, por repetição. Esta é a única aparição em que a palavra *ovo* não está determinada por *punhal*, *apunhalado* ou *sangue*. O quarto DSD de ovo seria:

OVO ⊢ Humpty Dumpty

DSD 4

Neste DSD, *ovo* é claramente determinado por Humpty Dumpty.

Por fim, tomemos o enunciado [7]:

[7] Acho tão bonito que quero ver meu rosto espavorido no espelho. Olho meu rosto espavorido no espelho: a gota de suor não é uma gota de suor, é uma gota de sangue. As minhas narinas ofegantes não são narinas ofegantes, são o cabo de bronze de um punhal. E meu rosto espavorido não é um rosto espavorido. É um ovo. [...] Mas ele não se move. Está parado à minha frente e volta-se devagar para que eu fique cara a cara com o punhal cravado em suas costas.

E sinto uma lâmina penetrando fundo em minhas costas, até o pesado cabo de bronze onde dedos comprimem com força, perdidos entre as espáduas. Lúcia grita, mas é tarde demais. Vejo minha casca clara partir-se inteira em cacos brilhantes que ficam cintilando pelo chão do banheiro. O sangue escorre e eu, agora, também estou no céu com os diamantes. (ABREU, 2001, p. 87)

Em [7], vemos *ovo* reescrever por substituição *rosto espavorido*. Além disso, temos a retomada de vários elementos que apareceram ao longo do conto, como a gota de sangue, o punhal, Lucia e o céu de diamantes. *Casca clara*, reescritura por especificação de *ovo*, aparece aqui articulada com *minha*, o que demonstra ser o narrador o próprio ovo agora: quando se olha no espelho e diz que a gota de suor é uma gota de sangue e que as narinas são o cabo de um punhal, o texto retoma a “memória” das outras reescrituras de ovo, em que também havia a gota de sangue e o punhal, de modo que este “memorável” determina o sentido de *ovo* nessa enunciação, reescrevendo-o por definição: a elipse de *meu rosto espavorido* em *é um ovo*, define o que seja o ovo naquele momento: o próprio narrador, que foi também apunhalado. E, assim, o quinto e último DSD de ovo:

DSD 5

No DSD 5, vemos a determinação de *ovo* por *narrador*, que é o *eu* que aparece no conto. E também por punhal e sangue.

4. O ovo apunhalado e a Modernidade Líquida

A análise das reescrituras e das articulações da palavra *ovo* permite compreender que neste conto de CFA *ovo* designa uma pessoa: mulher-pintura na galeria de arte, menina, Humpty Dumpty, taxista e, por fim, o próprio narrador. E todas essas “pessoas” estão apunhaladas.

Se retomamos a simbologia de ovo, ela indica a origem da vida ou ainda uma realidade primeira que conteria o germen de todo princípio (Chevalier; Gheerbrant; 1982). A metáfora do *ovo apunhalado* indicaria, nesse sentido, o aniquilamento dessa origem ou dessa realidade do próprio sujeito, já que no conto *ovo* designa esse sujeito apunhalado. O que indicaria, então, um *sujeito apunhalado*? Certamente as últimas linhas de CFA, quando o narrador afirma que vê a própria *casca clara partir-se inteira em cacos brilhantes que ficam cintilando pelo chão do banheiro*, nos indicam uma direção: o sujeito foi estilhaçado em cacos.

Esse *eu*, que antes era tido como uma construção sólida e una na modernidade, no que Bauman (1998) denominou de modernidade líquida não é mais sólido, mas, assim como a modernidade, é *fluido e líquido*. Nesse processo chamado por Bauman de *liquefação dos sólidos* (termo que ele tira do Manifesto Comunista, de Marx) é exatamente o processo iniciado no fim do século XIX de dissolver tudo aquilo que intentasse persistir e estagnar o “espírito moderno”. Dentre esses sólidos a derreter, encontramos o próprio sujeito enquanto unidade portentosa de sua origem e essência.

O conto *O ovo apunhalado*, por meio das inúmeras reescrituras da palavra *ovo*, pode ser lido como metáfora desse processo de liquefação dos sólidos. Segundo Bauman (1998, p. 9),

os fluidos se movem facilmente. Eles “fluem”, “escorrem”, “esvaem-se”, “respingam”, “transbordam”, “vazam”, “inundam”, “borrifam”, “pingam”; são “filtrados”, “destilados”; diferentemente dos sólidos, não são facilmente contidos — contornam certos obstáculos, dissolvem outros e invadem ou inundam seu caminho.

Esse estado de fluidez se relaciona às próprias mudanças e rupturas iniciadas no começo da modernidade. Estado que aparentemente traz inúmeras liberdades, para Bauman (1998) também traz também o sentimento de insegurança, falta de referências e angústia, presentes de modo tão forte na atualidade⁵³, e que também aparecem na obra de CFA.

No primeiro DSD que estabelecemos para ovo, percebemos que ele está determinado por *mulher* e também como sinônimo de original. A mulher, historicamente constituída como símbolo gerador da vida, transforma-se em um *ovo apunhalado*. Não há mais, assim, uma origem inviolável da vida. O narrador olha com pavor o apunhalamento da *mulherovo*, do *ovomulher*.

No segundo DSD, percebemos que a menina que o narrador vê possui um *ovo apunhalado* entre os seios. Estendendo os sentidos, podemos enxergar nesse espaço de *entre os seios recém-nascidos* o lugar em que se aloja o coração, símbolo do afeto. Afeto este que também foi apunhalado.

Já no terceiro DSD, o *ovo* é o rosto de um taxista, esse *outro* que se nega a conversar sobre todos os assuntos que o narrador propõe: não há referências em comum. Esse outro também foi apunhalado.

O quarto domínio que estabelecemos é o único em que o “ovo” não foi apunhalado. Humpty Dumpty, entretanto, é símbolo para muitas coisas, inclusive para a arbitrariedade da linguagem e da vida social. No livro de Carroll, Alice o questiona sobre o significado de inúmeras palavras, e ele atribui significado a todas elas (lembramos que todas essas palavras são neologismos), e diz ainda que para saber o significado de algo, precisa-se saber apenas *quem manda*. Esse símbolo institucional, no texto de CFA, não foi apunhalado, mas permanece, de pernas cruzadas, observando o narrador.

O último domínio é o *apunhalamento* do próprio narrador, que outrora havia se assustado com todos os outros aniquilamentos: da origem, do afeto, do outro. Desse modo, e com todas essas *liquefações*, ele próprio é apunhalado, restando dele apenas os *cacos*.

⁵³ A este respeito, cf. O mal estar na pós-modernidade, de Zygmunt Bauman.

Percebemos neste conto todas essas perdas a que os autores da contemporaneidade fazem referência. A perda de referências e a liquefação dos laços afetivos⁵⁴ fariam parte de um processo que também liquidez os sujeitos, atrelado ao surgimento e expansão do capitalismo, que não *apunhala* a instituição.⁵⁵

Fechamos o trabalho sem, entretanto, fechar a questão. Pois é interessante notar que o trabalho que propõe tocar em áreas de *entremeios*⁵⁶, como a lingüística, a literatura, a sociologia e outras, corre um sério risco de não fazer bem nem uma coisa nem outra. O risco entretanto a nosso ver é válido no sentido de que ele propicia o diálogo. E, quando há diálogo, o que se espera é que todos os envolvidos sejam afetados.

Referências Bibliográficas

ABREU, C. F. **O ovo apunhalado**. Porto Alegre: L&PM, 2001.

AS INFLUÊNCIAS DE CARROLL. In: <http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/seminario/alice/influencias.htm>. Acesso em 16. Acesso em jun. 2008.

BAUMAN, Z. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1998.

CARROLL, L. **Alice no país das maravilhas, através do espelho, e o que ela encontrou lá**. 7. ed. São Paulo: Editora Summus, 1980.

CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A. **Dictionaire des symboles** – mythes, rêves, coutumes, gestès, forme, figure, couleurs, nombres. Paris: Éditions Robert Laffont S.A. et Éditions Jupiter, 1982.

GUIMARÃES, E. **Semântica do Acontecimento**. 2. ed. Campinas: Pontes, 2005.

_____; MOLLICA, M. C. (orgs.). Domínio Semântico de Determinação. In: **A palavra: forma e sentido**. Campinas: RG Editores, Pontes Editores, 2007.

⁵⁴ Cf. Amor líquido, de Zygmunt Bauman.

⁵⁵ Cf. Modernidade Líquida, de Zygmunt Bauman, a respeito da passagem da disciplina panóptica a uma disciplina pós-panóptica.

⁵⁶ *Entremeio* é um termo utilizado por E. Orlandi em diversos momentos de sua obra.

_____. **Textualidade e Enunciação**. Revista *Escritos*. n. 2. Labeurb/Nudecri: 2002.

MACHADO, I. **Para além das palavras e das coisas: Friedrich W. Nietzsche e as Ciências da Linguagem**. Dissertação. Unicamp. Mimeo.

MORAES, A. (org.) **Clarice Lispector em muitos olhares**. Vitória: Programa de Pós-Graduação em Letras/Departamento de Línguas e Letras/Universidade Federal do Espírito Santo, 2000.

TRIÂNGULOS AMOROSOS EM CENA NOS ROMANCES *SENILIDADE*, DE ITALO SVEVO, E *DOM CASMURRO* DE MACHADO DE ASSIS

LOVE TRIANGLES IN THE NOVELS *SENILIDADE*, BY ITALO SVEVO, AND *DOM CASMURRO*, BY MACHADO DE ASSIS

Ivair Carlos Castelan (USP-PG)

castelanni@usp.br

RESUMO: O objetivo principal do presente artigo é analisar a formação dos triângulos amorosos nos romances *Senilidade*, do escritor italiano Italo Svevo, e *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. À luz da teoria, principalmente, de René Girard, bem como de uma análise profunda da narrativa de cada romance, pretende-se mostrar como o ciúme atua na história dos protagonistas, cujas relações amorosas só existirão, só se concretizarão na presença de um terceiro elemento, de um mediador real ou imaginário a compor o terceiro vértice dos triângulos amorosos presentes nas duas obras.

Palavras-chave: Ciúme, Triângulo Amoroso, Italo Svevo, Machado de Assis, *Senilidade*, *Dom Casmurro*.

ABSTRACT

The main objective of this paper is to analyze the formation of love triangles in the novels *Senilidade*, of the italian writer, Italo Svevo, and *Dom Casmurro*, Machado de Assis. In light of the theory, especially of René Girard, as well as a thorough analysis of the narrative of each novel, we shall show how jealousy works in the history of the protagonists, whose romantic relationships only exist, will only materialize in the presence of a third element of a real or imaginary mediator to compose the third vertex of triangles present in both works.

Key-words: Jealousy, Love triangle, Italo Svevo, Machado de Assis, *Senilidade*, *Dom Casmurro*.

I. INTRODUÇÃO

A tônica central que envolve tanto *Senilidade* (1898) do escritor triestino, Italo Svevo, quanto *Dom Casmurro* (1899), do escritor brasileiro Machado de Assis, constitui-

se na presença marcante do ciúme, fundamental para entendermos os protagonistas desses dois romances, Emilio Brentani e Bento Santiago.

Ponto nevrálgico da narrativa, nas duas obras, o ciúme é solidificado e fixado na constituição do triângulo amoroso, que será desenvolvido e discutido de forma magistral como elemento fundamental das relações afetivas que só existem, só se concretizam na presença de um terceiro elemento, um mediador entre o sujeito desejanter e seu objeto desejado.

Assim, no romance italiano os vértices do triângulo amoroso serão ocupados pelo protagonista Emilio Brentani, pela sedutora Angiolina Zarri e pelo escultor Stefano Balli, melhor amigo de Emilio. Apesar de haver outros mediadores no romance, optamos neste momento em concentrar nossa atenção apenas na relação triangular vivida entre Emilio, Angiolina e Balli. Já em *Dom Casmurro*, como se sabe, o triângulo amoroso é cristalizado e seus vértices serão ocupados por Bento Santiago, Capitu e Escobar, melhor amigo de Bento. Note-se que a presença do melhor amigo na formação e concretização do triângulo amoroso se faz presente nos dois romances.

Outra semelhança entre as duas obras é a constituição da figura feminina. Tanto Angiolina quanto Capitu são descritas como mulheres bonitas, sensuais, sedutoras, inteligentes e mais fortes do que seus “amantes”. A beleza e sensualidade marcantes dessas duas mulheres contribuem ainda mais para avivar e aumentar o ciúme de Emilio Brentani e de Bento Santiago, que sucumbirão a esse amargo sentimento. O ciúme, neste contexto, servirá de alicerce na formação e constituição da identidade desses protagonistas, uma vez que Emilio Brentani e Bento Santiago não seriam personagens tão bem elaborados se desprovidos do ciúme doentio que sentem.

Assim, propomo-nos a analisar o ciúme tendo como referencial os próprios textos e, servindo-se, principalmente, da teoria de René Girard, em *Mentira romântica e verdade romanesca*. Para o filósofo francês toda relação amorosa é triangular, sua existência depende de um outro, de um terceiro elemento que irá instigar o desejo de um dos vértices desse triângulo.

Neste contexto, amor e ciúme formariam um par que não pode ser desfeito, constituindo-se nos lados opostos de uma mesma moeda, uma vez que o primeiro sentimento estabelece uma relação de dependência com o segundo, a fim de garantir “a promessa do outro, na presença real ou imaginária do rival. Não importa: o ciúme assegura que o objeto do meu desejo também é desejado por outros”, conseqüentemente meu desejo tende a aumentar (ROCHA, 2009, p.17).

II. UMA PONTA DE OTELO: A ORIGEM DO CIÚME NOS ROMANCES

Ao rememorar sua vida, Bento Santiago, já velho e tomado por sua casmurrice, gasta dois terços da narrativa discorrendo sobre sua infância na casa da antiga Rua de Matacavalos, ao lado da bela vizinha, Capitu.

Após justificar o título, que se constitui no primeiro capítulo do romance, Bento Santiago nos diz: “foi então que os bustos pintados nas paredes entraram a falar-me e a dizer-me que, uma vez que eles não alcançavam reconstituir-me os tempos idos, pegasse da pena e contasse alguns” (MACHADO DE ASSIS, 1975, p.69). Os quatro bustos, pintados na parede de sua antiga casa na Rua de Matacavalos, tratam-se de César, Augusto, Nero e Massinissa, importantes vultos da história antiga, cujas vidas foram marcadas por algum tipo de traição. Bento, ao fazer essa analogia, busca equiparar-se a esses personagens históricos quanto ao tema da traição. Note-se que o narrador já prenuncia que sua história será marcada por algum tipo de infidelidade, de traição.

Na sequência da narrativa, no terceiro capítulo, intitulado *A denúncia*, o jovem Bentinho através de uma delação de José Dias, que ouve escondido atrás da porta, toma conhecimento e consciência de que os sentimentos que existem entre ele e a amiga vizinha não são apenas de amizade. Bentinho descobre-se, a partir de então, enamorado por Capitu.

A semente do amor é plantada no “ingênuo” Bentinho por José Dias que segundo Helen Caldwell “planta também a suspeita de que Capitu estaria tramando e acabaria por enganá-lo, através do comentário sobre os “olhos de cigana”” (CALDWELL, 2002, p.25).

O agregado diz a Bentinho que “Capitu, apesar daqueles olhos que o diabo lhe deu... Você já reparou nos olhos dela? São assim de cigana oblíqua e dissimulada” (MACHADO DE ASSIS, 1975, p.102). Tal comentário desperta em Bentinho um outro sentimento que possui estreita ligação com o amor, ou seja, o ciúme. Este seria um prenúncio, ou melhor, a primeira aparição, ainda que discreta, podemos dizer, do ciúme na vida e na história de Bento Santiago.

É o mesmo agregado que será o responsável em produzir novamente o ciúme no coração do jovem Bentinho. Ao visitar o filho de Dona Glória no seminário, Bento lhe pede informações sobre Capitu, ao que José Dias responde: “Tem andado alegre, como sempre; é uma tontinha. Aquilo enquanto não pegar algum peralta da vizinhança, que se case com ela...” (MACHADO DE ASSIS, 1975, p.157).

Neste momento, Bentinho, de fato, descobre “um sentimento cruel e desconhecido, o puro ciúme”, como ele mesmo afirma (MACHADO DE ASSIS, 1975,

p.157). É importante destacar que tal descoberta nos é relatada no capítulo LXII, *Uma ponta de lago*. Aqui a referência ao personagem lago do drama *Otelo* de W. Shakespeare é evidente. Traidor ardiloso, lago incita o ciúme de Otelo, general mouro, que envenenado por este sentimento, assassina a bela e virtuosa esposa, Desdêmona. Em *Dom Casmurro*, quem representa o papel de lago, a princípio, é José Dias e Bentinho, o Otelo, ou melhor, uma ponta de Otelo, uma vez que com o desenrolar da narrativa veremos que José Dias abandona o papel de lago. A partir de então, como bem observou Caldwell, o “Otelo-Santiago toma para si também o papel de lago, manipulando seus próprios lenços para atizar o furor de seu próprio ciúme” (CALDWELL, 2002, p.25).

Interessa-nos aqui, sobretudo, a formação do triângulo amoroso, cujos vértices serão ocupados por Bentinho (que já teve o iniciado processo de transformação em Bento Santiago, o Dom Casmurro), Capitu e Escobar.

Em *Senilidade*, o protagonista Emilio Brentani atraído pela beleza e sensualidade da senhorita Angiolina Zarri inicia uma aventura amorosa com esta belíssima moça, deixando claro a ela que a relação dos dois não passará de uma diversão, como podemos notar em sua fala: “Gosto de você, mas na minha vida você nunca vai passar de um brinquedo. Tenho outros deveres, a minha carreira, a família...”(SVEVO, 1982, p.11). Contudo, com o decorrer da narrativa, percebe-se que Emilio se deixa enredar pela sedução de Angiolina, apaixonando-se perdidamente por esta misteriosa e deslumbrante jovem.

Hipnotizado pela perfeição física da bela moça, Emilio parece não se importar com o passado, com a história de Angiolina, o que lhe interessa é recuperar o tempo “recluso”, vivido entre o medíocre trabalho no setor público e a convivência com a apática irmã, Amalia. Assim, o protagonista entrega-se a sua paixão senil.

Diferentemente do romance *Dom Casmurro*, em que temos descrito com pormenores a história de amor de Bento Santiago e Capitu, iniciada já na infância, *Senilidade* não nos dá elementos para sabermos como Emilio conhece Angiolina. O que se sabe é que o senhor Brentani é categórico ao afirmar a ela que “não pretendia comprometer-se numa relação muito séria” (SVEVO, 1982, p.11).

A postura inicial de Emilio em não querer se comprometer seriamente com Angiolina vai aos poucos perdendo sentido, uma vez que ele a deseja como jamais havia desejado outra mulher. Logo após o primeiro encontro, ele demonstra um sentimento pela jovem que está longe de ser descompromissado, sem vínculos mais profundos; prova disso é o ciúme que ele demonstra sentir. Ainda que inconsciente e não declarado, seu ciúme é despertado pelo amigo Sorniani, vejamos:

Quis o acaso que ele viesse logo no dia seguinte saber a respeito de Angiolina bem mais do que ela lhe havia contado.(...) Um certo Sorniani, homenzinho amarelento e magro, emérito dom-juan, segundo ele próprio dizia, mas igualmente estulto e linguarudo em prejuízo do nome alheio e do próprio, atracou-se ao braço de Emílio e perguntou-lhe como é que conhecia aquela moça.(...) – **E o que faz ela agora?** – perguntou Sorniani, **deixando entender que conhecia o passado de Angiolina** e que estava de fato indignado por não lhe conhecer o presente. – Isso não sei! – e acrescentou com indiferença bem simulada: – Deu-me a impressão de ser uma pessoa distinta. – Devagar! – fez Sorniani decidido, como se tivesse querido afirmar o contrário e, só depois de uma breve pausa, corrigisse: – Nada sei a respeito e quando a conheci todas a achavam honesta, embora se encontrasse certa vez em posição equívoca. (SVEVO, 1982, p.17, grifo nosso)

Sorniani parece desempenhar, muito bem, o papel representado inicialmente por José Dias, ou seja, o de colocar em dúvida o caráter e a índole da mulher, levando, conseqüentemente, o protagonista a entrar em contato, a descobrir seu ciúme latente. Sorniani, o lago italiano, será responsável em despertar as dúvidas e suspeitas de Emílio, que viverá uma relação conturbada com a bela Angiolina.

A confirmação do ciúme de Emílio vem melhor explicitada na seguinte passagem:

Observou as fotografias. Um velho que se fizera fotografar em pose de grande senhor, apoiado sobre um monte de papéis. Emílio sorriu. – Meu padrinho – apresentou Angiolina. Um jovem vestido com roupas de domingo, um rosto enérgico, olhar ousado. – O padrinho de minha irmã – disse Angiolina –, e este é o padrinho de meu irmão mais novo – e mostrou o retrato de outro jovem mais suave e mais bem trajado que o primeiro. – Ainda há outros? – perguntou Emílio, mas a zombaria morreu-lhe nos lábios porque entre as fotografias descobrira duas juntas, de pessoas que conhecia: Leardi e Sorniani! Angiolina não compreendeu logo por que a fronte de Emílio ficara tão sombria. **Pela primeira vez, brutalmente, ele deixou-se trair pelo ciúme: – Não me agrada nada encontrar tantos homens em seu quarto.**

De improviso explodiu em sua face uma grande hilaridade, e afirmou que estava contentíssima por vê-lo com ciúmes. – **Com ciúmes desta gente!** – disse depois, retornando ao sério e com ar de reprovação. (SVEVO, 1982, pp.40-1, grifo nosso)

Como podemos perceber, o ciúme que fora plantado em Emilio pelo amigo Sorniani começa a germinar e a dar forma à narrativa e à história do senhor Brentani, cuja relação amorosa vivida com Angiolina será sempre triangular. Entre os dois amantes, continuamente, haverá um terceiro elemento, real ou imaginário a compor o segundo triângulo amoroso analisado.

III. CONSOLIDAÇÃO DE TRIÂNGULOS AMOROSOS: RELAÇÕES AFETIVAS EM CENA

Conforme a teoria postulada por René Girard, toda relação amorosa é triangular. O terceiro elemento que compõe um dos vértices do triângulo pode ser chamado de mediador.

Assim, se pensarmos em *Dom Casmurro*, o primeiro mediador na história de Bento Santiago é José Dias, pois é ele quem desperta no jovem Bentinho a percepção de seu amor. É graças ao agregado que o narrador enxerga e toma consciência de seu amor pela amiga e vizinha, Capitu.

Já em *Senilidade*, podemos tomar como primeiro mediador na história de Emilio, o amigo Sorniani, que difere de José de Dias, no que se refere a despertar o amor do protagonista. Como podemos apreender pela narrativa, Sorniani apenas aguça e instiga o ciúme adormecido do senhor Brentani.

É importante deixar claro que, segundo a teoria de Girard, mediador é o responsável por provocar certo sentimento no sujeito desejante. Tal sentimento pode ser de desejo, de ódio, de inveja, de amor ou de ciúme.

Segundo João Cezar de Castro Rocha, em *A primeira pedra de uma Catedral*, que introduz o texto de René Girard, “os escritores que tematizam a necessária presença do mediador permitem que se vislumbre” a verdade romanesca, em contrapartida, aqueles que escondem a presença do mediador contribuem para a mentira romântica (ROCHA, 2009, p.18).

Assim, mentira romântica e verdade romanesca “designam formas diametralmente opostas de lidar com a natureza mimética do desejo”: enquanto a primeira omite o

mimetismo através da supressão do mediador, a segunda “reflete sobre o desejo mimético através do protagonismo concedido ao mediador ou às consequências da mediação” (ROCHA, 2009, p.18).

Partindo de tais premissas, podemos dizer que os dois romances analisados podem ser classificados como obras romanescas, pois a presença do mediador é revelada, ou melhor, a presença dos mediadores no processo de despertar sentimentos nos respectivos protagonistas.

Dessa maneira, podemos apreender como mediadores na história de Santiago, especialmente José Dias, Escobar vivo e Escobar morto, “ressuscitado” na figura de Ezequiel, filho “ilegítimo” de Bento Santiago e prova concreta, conforme tenta provar o narrador, do adultério da esposa. Além do dândi e de *algum peralta da vizinhança*.

Entre os mediadores que permeiam a vida de Emilio encontramos Sorniani, Leardi, Merighi, Volpini, Datti e o amigo Balli, que como já pontuamos, atuará como integrante do terceiro vértice do principal triangulo amoroso contido na narrativa.

Girard discorre sobre dois tipos de mediação, a externa e a interna. A mediação externa, segundo ele, ocorre quando não há contato propriamente dito entre sujeito e mediador. Em contrapartida, na mediação interna a distância é reduzida “para que as duas esferas penetrem com maior ou menor profundidade uma na outra” (GIRARD, 2009, p.33).

Partindo desta classificação do filósofo francês, podemos dizer que nos dois romances há o predomínio da mediação interna.

Em *Dom Casmurro*, a princípio, poderíamos pensar que o primeiro ataque de ciúme de Bento provocado pelo seguinte comentário de José Dias, quando indagado sobre Capitu: “— Tem andado alegre, como sempre; é uma tontinha. Aquilo enquanto não pegar alguma peralta da vizinhança, que case com ela...” (MACHADO DE ASSIS, 1975, p.157), poderia ser apreendido como ilustração da mediação externa, uma vez que não houve contato entre o sujeito (Bento) e o *peralta da vizinhança*. Contudo, é necessário que fique claro que o rapaz da vizinhança não pode ser tomado como o mediador, uma vez que esse papel é ocupado por José Dias, responsável em provocar ciúmes em Bento.

A mediação externa pode ser ilustrada, no segundo ataque de ciúme de Bentinho, quando ele vê o jovem dândi que passava a cavalo voltar-se para trás para fitar Capitu. Vejamos:

O cavaleiro não se contentou de ir andando, mas voltou a cabeça para o nosso lado, o lado de Capitu, e olhou para Capitu, e Capitu para ele; o cavalo andava, a cabeça do homem deixava-se ir

voltando para trás. Tal foi o segundo dente de ciúme que me mordeu. A rigor, era natural admirar as belas figuras; mas aquele sujeito costumava passar ali, às tardes; morava no antigo Campo da Aclamação, e depois... e depois... Vão lá raciocinar com um coração de brasa, como era o meu! Nem disse nada a Capitu; saí da rua à pressa, enfiei pelo meu corredor, e, quando dei por mim, estava na sala de visitas. (MACHADO DE ASSIS, 1975, p.172)

Embora a distância que separa Bentinho e o dândi seja pequena, pode-se dizer que não há contato entre os dois, portanto, a mediação entre eles é externa.

Em tal passagem, Bentinho confessa ter sentido ciúmes, contudo esses ciúmes seriam, na realidade, do dândi ou do amigo Escobar? Quem levanta essa questão é a crítica Helen Caldwell que defende que o verdadeiro ciúme sentido, ainda que inconscientemente, não é pelo cavaleiro, mas pelo colega Escobar que deixara sua casa um pouco antes da passagem do dândi (CALDWELL, 2002, p.26).

O argumento de Caldwell é pertinente e cabível. O ciúme poderia ser de Escobar, pois Capitu observa o amigo de Bento da janela de sua casa e movida por certa curiosidade indaga a Bentinho: “Que amigo é esse tamanho?” Como o próprio Bento nos descreve, seu amigo “realmente, era interessante de rosto”, musculoso, bom em matemática, ou seja, apresenta características e qualidades capazes de despertar inveja e ciúme em Bento Santiago (MACHADO DE ASSIS, 1975, p.170).

Ainda que em tal circunstância o causador de seu ciúme seja, de fato, Escobar, a mediação continua sendo externa, uma vez que Bentinho “não tem consciência de que é Escobar o objeto de seu ciúme” (CALDWELL, 2002, p.27).

Já em *Senilidade*, a mediação externa pode ser apreendida no ciúme que o suposto noivo de Angiolina, o alfaiate Volpini, desperta em Emilio. Vejamos:

– E se Volpini souber deste nosso passeio pela cidade?

– Quem lhe haveria de contar? – disse ela com grande calma. – Eu diria que você é irmão ou primo de Sra. Deluigi. Ele não conhece ninguém em Trieste; por isso é fácil fazê-lo acreditar seja no que for. (SVEVO, 1982, p.56)

Comovido, Emilio confessou-se. Sim. Agora o via claramente. **A coisa tornava-se muito séria, e descreveu o próprio amor, a ansiedade de vê-la, de falhar-lhe, os ciúmes, as dúvidas, a angústia incessante** e o perfeito esquecimento de todas as coisas

que não dissessem respeito a ela ou ao próprio sentimento. Depois falou sobre Angiolina como agora a julgava em consequência de seu comportamento na rua, daquelas fotos penduradas à parede de seu quarto e de seu sacrifício ao alfaiate e do pacto que fizeram. (SVEVO, 1982, pp.57-58, grifo nosso)

Tal passagem pode ser tomada como um claro exemplo do que vem a ser mediação externa, uma vez que não há contato entre Emilio e Volpini. É importante ressaltar, que enquanto o dândi que desperta ciúme em Bento Santiago é um rival imaginário, o senhor Volpini, é um rival real, concreto. Contudo, tanto o dândi quanto Volpini, desempenham o mesmo papel, ou seja, provocar e aguçar os ciúmes dos protagonistas.

Outro exemplo de mediação externa no romance italiano pode ser visto a propósito do ciúme sentido por Emilio ao perceber que Angiolina está flertando com os transeuntes desconhecidos da rua. Vejamos:

– Por que está flertando? – perguntou-lhe com um sorriso contrafeito.

– Por que ficou tão satisfeita com isto? – perguntou ele com tristeza. Ela não conseguia compreender. Depois, com astúcia, quis fazê-lo acreditar que ela, de propósito, estava procurando despertar-lhe ciúmes, e, por fim, para acalmá-lo, impudicamente, à luz do sol fez com os lábios rubros um gesto que queria representar um beijo. (SVEVO, 1982, p.55)

Aqui, temos mais um modelo da mediação externa, pois é impossível haver contato entre Emilio e os homens com quem Angiolina flerta. Certamente, como se pode notar pela instância da narrativa, o senhor Brentani nunca vira, nem conhecera tais homens, contudo seu ciúme é ativado.

Diferentemente da mediação externa, em que há uma distância maior entre o sujeito desejante e o mediador, na mediação interna há maior contato entre eles.

Se pensarmos em *Dom Casmurro*, podemos dizer que antes mesmo de se dar conta de seu ciúme doentio pelo querido amigo Escobar, Bento estabelece com o mesmo uma relação muito próxima, afetuosa. Escobar é o seu confidente e também, num segundo momento, será o terceiro vértice do triângulo amoroso da história. Várias são as

passagens em que tomamos conhecimento da concretização e solidificação do triângulo: Bento/Capitu/Escobar.

Os traços e contornos desse triângulo começam a ganhar definição, pode-se dizer, no capítulo XCII, *O diabo não é tão feio como se pinta*, em que Bento reconhece que duas pessoas o ajudam a esquecer do caso do “amigo” Manduca. Essas pessoas são, na verdade, Capitu cujo nome é revelado no mesmo capítulo e Escobar, declarado pelo narrador no capítulo seguinte, intitulado *Um defunto por amigo*.

A partir de então, a presença de Escobar se fará constante na vida de Bento e Capitu; mesmo quando o narrador vai para São Paulo estudar Direito, eles não se separam. Vejamos:

A separação não nos esfriou. Ele foi o terceiro na troca das cartas entre mim e Capitu. Desde que a viu animou-me muito no nosso amor. As relações que travou com o pai de Sancha estreitaram as que já trazia com Capitu, e fê-lo servir a ambos nós, como amigo. A princípio, custou-lhe a ela aceitá-la, preferia José Dias, mas José Dias repugnava-me por um resto de respeito de criança. Venceu Escobar; posto que vexada, Capitu entregou-lhe a primeira carta, que foi mãe e avó das outras. Nem depois de casado suspendeu ele o obséquio... Que ele casou, – advinha com quem, – casou com a boa Sancha, a amiga de Capitu, quase irmã dela, tanto que alguma vez, escrevendo-me chamava a esta a “sua cunhadinha”. Assim, se formam as afeições e os parentescos, as aventuras e os livros. (MACHADO DE ASSIS, 1975, pp.202-203)

De fato, “assim se formam as afeições e os parentescos, as aventuras e os livros” (MACHADO DE ASSIS, 1975, p.203), e conseqüentemente um dos triângulos amorosos mais intrigantes da ficção brasileira. Note-se que o último elemento da sequência, a palavra “livros” estabelece uma relação de pertencimento dos três primeiros termos. Assim, a história de um livro é constituída por afeições, parentescos e aventuras, que podem, naturalmente, tratar de aventuras extraconjugais. Novamente, o tema da traição aparece implícito. A história de Bento e sua narrativa só existem porque seus personagens são movidos por relações de afeto, de parentesco, relações “aventurecas” e, sobretudo pela existência de Escobar, que entra em cena para “consumar” a relação amorosa entre Bento Santiago e Capitu, e também para ocupar o terceiro vértice desse triângulo amoroso.

Toda a narrativa, após o acontecimento com o dândi, será triangular. Escobar ocupará o terceiro vértice desse triângulo mesmo depois de sua morte. A vida e o casamento de Bento Santiago e Capitu não existem, sem a presença do amigo. Até Capitu recorre a Escobar para conseguir poupar algum dinheiro. Bento, ao perguntar a esposa quem tinha sido seu corretor, obtém a seguinte resposta:

- O seu amigo Escobar.
- Como é que ele não me disse nada?
- Foi hoje mesmo.
- Ele esteve cá?
- Pouco antes de chegar; eu não disse nada pra que você não desconfiasse. (...)

No dia seguinte, fui ter com Escobar ao armazém, e ri-me do segredo de ambos. Escobar sorriu e disse-me que estava para ir ao meu escriptório contar-me tudo. A cunhadinha (continuava a dar este nome a Capitu) tinha-lhe falado naquilo por ocasião da nossa última visita a Andaraí, e disse-lhe a razão do segredo. (MACHADO DE ASSIS, 1975, p.212)

Embora a impressão que temos é de que Bento reprima seu ciúme, sabemos pela instância narrativa que o ciúme está corroendo sua alma. O cume desse sentimento amargo e corrosivo se dá, a nosso ver, com a morte do amigo. A propósito do velório de Escobar, o comportamento de Capitu denuncia a suposta traição aos olhos de Bento. Vejamos um trecho do capítulo CXXIII, *Olhos de ressaca*, em que Capitu consola a amiga Sancha:

Enfim, chegou a hora da encomendação e da partida. Sancha quis despedir-se do marido, e o desespero daquele lance consternou a todos. Muitos homens choravam também, as mulheres todas. Só Capitu, amparando a viúva, parecia vencer-se a si mesma. Consolava a outra, queria arrancá-la dali. A confusão era geral. No meio dela, **Capitu olhou alguns instantes para o cadáver tão fixa, tão apaixonadamente fixa**, que não admira lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas... (MACHADO DE ASSIS, 1975, pp.233-234, grifo nosso)

Como podemos notar, nem mesmo a morte do amigo é capaz de colocar fim ao ciúme de Bento e desequilibrar o triângulo amoroso. Sua própria esposa percebe o ciúme doentio que ele nutre pelo morto, como podemos notar na fala: “Pois até os defunctos! Nem os mortos escapam aos seus ciúmes!” (MACHADO DE ASSIS, 1975, p.249).

A principal batalha de Bento, de acordo com Gilberto Pinheiro Passos, não se dá com o rival vivo, mas com sua memória, pois começa no enterro do amigo. Daí a importância de se lembrarem as patéticas relações de semelhança com Ezequiel. A morte é o ponto de partida para o crescer das suspeitas e o coroamento do ciúme. (PASSOS, 2003, p.88)

Escobar sempre ocupará, na mente de Bento, o terceiro vértice desse triângulo amoroso. A presença do amigo morto se fará constante na vida do casal, na imagem de Ezequiel, retrato fiel de Escobar, conforme descrição de Bento. Vejamos:

[Ezequiel] era nem mais nem menos o meu antigo e jovem companheiro do seminário de São José, um pouco mais baixo, menos cheio de corpo, e, salvo as cores, que eram vivas, **o mesmo rosto do meu amigo**. Trajava à moderna, naturalmente, e as maneiras eram diferentes, mas o aspecto geral reproduzia a nossa pessoa morta. **Era o próprio, o exacto, o verdadeiro Escobar**. Era o meu comborço; era o filho de seu pai. (MACHADO DE ASSIS, 1975, p.255, grifo nosso)

Bento Santiago demonstra plena certeza sobre a verdadeira paternidade de Ezequiel. Para ele não restam dúvidas, o “filho” é a prova concreta da traição da esposa com seu melhor amigo Escobar. Contudo, como bem observou Schwarz, “não há como ter certeza da culpa de Capitu, nem da inocência, (...) em compensação, está fora de dúvida que Bento escreve e arranja a sua história com a finalidade de condenar a mulher” (SCHWARZ, 1997, p.16).

Confiar ou não confiar na versão de Bento Santiago? Eis a questão!. A nosso ver, tal questionamento não é tão relevante, pois reduziria a narrativa a uma leitura engessada e limitada. Além do mais, acreditar em sua versão seria ignorar seu caráter ciumento, possessivo, sua condição de homem em uma sociedade patriarcal da qual ele é fiel representante, sem falar em sua formação religiosa e sua fértil imaginação.

Assim como a relação próxima e afetuosa de Bento e Escobar, é a amizade entre Emilio e Balli. O senhor Brentani, antes de apresentar a bela Angiolina ao amigo, mantém um relacionamento confidente com o escultor, contando os pormenores de seu relacionamento com a amante. Logo após o primeiro encontro com a senhorita Zarri, Emilio procura o amigo para contar o acontecido. Vejamos:

Seu amigo mais íntimo, um certo Balli, escultor, soube do encontro logo no dia seguinte em que (p.19) ocorrera. – Por que também não me divertir um pouco, se o posso fazer sem gastar muito? – perguntara Emilio.

Balli esteve a ouvi-lo com um aspecto evidentemente maravilhado. Era amigo de Brentani há mais de dez anos, e pela primeira vez o via empolgar-se por uma mulher. Ficou preocupado ao perceber o perigo que ameaçava Brentani. (...)

– Na verdade – disse depois de ouvir de Emilio todas as particularidades da aventura – o caso é praticamente isento de perigo. O caráter da aventura já ficou determinado pela sombrinha que tomba oportunamente da mão e por esse encontro que logo se concede. (SVEVO, 1982, pp.18-21)

Tal passagem é importante por evidenciar a intensidade e a extensão da amizade entre Emilio e Balli. A relação harmoniosa que existe entre eles será balançada após Emilio apresentar Angiolina ao escultor. Neste momento, o senhor Brentani começa a dar mostras do ciúme que sente do amigo. Vejamos:

– Que mau gosto! – exclamou Balli sem poder deixar de rir. Percebia-se que a partir desse instante Angiolina o divertia muito. Ele continuou a dizer-lhe coisas desagradáveis, mas parecia fazê-lo apenas para incitá-la a defender-se. Ela também se divertia com isto. Havia em seu olhar para o escultor a mesma benevolência que brilhava no de Margherita; uma mulher copiava a outra, **e Emilio, depois de tentar em vão introduzir algumas palavras na conversa geral, estava agora propenso a perguntar-se por que motivo organizara essa noitada.** (SVEVO, 1982, p.69, grifo nosso)

A noitada que deveria ser de alegria, de prazer termina por causar arrependimento em Emilio. Note-se, pelos termos grifados, que o senhor Brentani se

sente excluído, e percebe que Angiolina se interessa pelo amigo. Assim, inicia-se seu ciúme e a conseqüente formação do triângulo amoroso composto pela tríade: Emilio/Angiolina e Balli.

O sentimento amargo que Emilio começa a sentir pelo amigo vem confessado por ele mesmo na seqüência, quando Balli convida a senhorita Zarri a posar como modelo para uma escultura. Vejamos:

Balli agradeceu e disse que certamente se aproveitaria da oferta, mas somente dali a alguns meses, pois, por ora, estava muito ocupado em outros trabalhos. Fitou-a longamente, imaginando a pose em que a teria retratado, e Angiolina ficou rubra de prazer. Ah, **se pelo menos Emilio tivesse um parceiro no sofrimento. Mas, não! Margherita não era de modo algum ciumenta**, e também contemplava Angiolina com olhar de artista. Disse que Stefano haveria de fazer um belo trabalho, contando com entusiasmo as surpresas que sua arte lhe havia proporcionado, ao vê-lo extrair da argila dócil uma face, uma expressão, a vida. (SVEVO, 1982, pp.72-73, grifo nosso)

Após esse encontro, a relação entre Emilio e Balli é estremecida. “Emilio procurava o amigo de raro em raro” (SVEVO, 1982, p.75). Brentani reconhece seu caráter ciumento, confessando seu grande temor de uma aproximação entre o escultor e Angiolina. Vejamos:

– Contudo – confessou Emilio sinceramente comovido com o afeto de Balli –, nunca sofri tanto de ciúme quanto agora. – Parando em frente de Stefano, disse-lhe com voz profunda: – Promete que vai contar-me tudo quanto souber a respeito dela? **Não quero que você se aproxime dela**, mas se a vir na rua venha logo contar-me. Promete? Promete formalmente? (SVEVO, 1982, p.128)

Em várias passagens da narrativa, Emilio declara e confessa esse sentimento nefasto que atormenta sua existência; Brentani tem consciência de estar “doente de ciúmes” (SVEVO, 1982, p.129). A hipótese de ver Angiolina com Balli o atormenta e incomoda, sendo que ele diz preferir ver a amante com qualquer outro homem menos com o amigo.

Como podemos perceber tanto Emilio Brentani quanto Bento Santiago são perseguidos e torturados com a possibilidade de suas amadas se envolverem com seus respectivos amigos. É importante destacar ainda, que Bento não chega a declarar que sua felicidade com Capitu é impedida pela presença do amigo Escobar, já Emilio afirma com todas as letras que se Balli não existisse sua relação com Angiolina seria mais harmoniosa. Vejamos:

Se não fosse ele [BALLI], seu relacionamento com Angiolina teria sido mais suave, não complicado por ciúmes tão amargos.

Até mesmo a separação teria sido agora mais feliz. (SVEVO, 1982, p.132, grifo nosso)

Estava mesmo firmado pelo destino que Balli haveria sempre de intervir para tornar mais dolorosa a situação de Emilio em face de Angiolina. (SVEVO, 1982, p.191, grifo nosso)

Tais passagens levam ao questionamento se, de fato, a relação de Emilio e Angiolina seria mais suave, mais harmoniosa sem a presença, sem existência de Balli. A própria narrativa nos permite afirmar que não. Se não fosse Balli a ocupar o terceiro vértice desse triângulo amoroso, certamente, haveria um outro, pois o ciúme é intrínseco à natureza do senhor Brentani, que sempre será atormentado com a possibilidade da traição. Do mesmo modo, podemos analisar Bento Santiago, ciumento nato, cuja existência será marcada pela corrosão do ciúme e pelo fantasma da infidelidade da esposa.

IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como pudemos perceber, o ciúme apresenta-se como o principal protagonista na história e na relação amorosa dos casais nos dois romances. Tais relações, de acordo com o postulado de René Girard, serão triangulares, cabendo a Escobar e a Balli ocuparem o terceiro vértice desses triângulos, estimulando assim o desejo de um dos vértices, ocupados por Bento Santiago e Emilio Brentani.

Por intermédio da narrativa desses dois protagonistas notamos a formação e a solidificação dos triângulos, por isso, como bem notou João Cezar de Castro Rocha, “poucos exemplos possuem a eloquência de *Dom Casmurro*”, e aqui tomamos a liberdade em incluir *Senilidade*, ao desenvolver e discutir de forma magistral uma relação amorosa

que só consegue existir na presença de um terceiro elemento, um mediador entre o sujeito desejante e seu objeto desejado.

Assim, podemos dizer que a narrativa dos romances visam ao desenvolvimento e à perscrutação das relações triangulares, fundamentais para a compreensão dos protagonistas. De fato, Bento Santiago e Emilio Brentani, não existiriam, não seriam personagens tão bem moldados e desafiadores se desprovidos de seus ciúmes exacerbados. Da mesma forma, as relações amorosas vividas não encontrariam razão para se concretizar, e conseqüentemente não teríamos o regalo de ler dois dos textos mais intrigantes e desafiadores das literaturas brasileira e italiana, tecidos com o fino fio das afeições, dos parentescos e das aventuras que cada leitor pode encontrar ou enxergar a seu bel-prazer.

V. REFERÊNCIAS

CALDWELL, Helen. **O Otelo Brasileiro de Machado de Assis: um estudo de *Dom Casmurro***; tradução Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

GIRARD, René. **Mentira romântica e verdade romanesca**; tradução Lilia Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações, 2009.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Dom Casmurro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Brasília: INL, 1975.

PASSOS, Gilberto Pinheiro. **Capitu e a mulher fatal: análise da presença francesa em Dom Casmurro**. São Paulo: Nankin Editorial, 2003.

ROCHA, João Cezar de Castro. A primeira pedra de uma catedral. In: GIRARD, René. **Mentira romântica e verdade romanesca**; tradução Lilia Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações, 2009.

SCHWARZ, Roberto. A poesia envenenada de Dom Casmurro. In: **Duas meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SVEVO, Italo. **Senilidade**; tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

UMA LEITURA DO PREFÁCIO DE *O RETRATO DE DORIAN GRAY*, DE OSCAR WILDE

A READING OF OSCAR WILDE'S *THE PICTURE OF DORIAN GRAY'S* PREFACE

Ivan Marcos Ribeiro (UFU)

ribeiro.ivan@gmail.com

Resumo: O presente trabalho trata de uma das possíveis leituras do prefácio do romance *O retrato de Dorian Gray*, único romance de Oscar Wilde, publicado em 1891. Nesse prefácio estão contidas as idéias e os ideais wildeanos em termos de estética e de arte. Por meio de seus aforismos, Wilde constrói uma relação entre arte e vida, formação do romance, escrita literária e a comparação entre a literatura e outros sistemas artísticos. Wilde, escritor irlandês, sempre teve em sua produção estética uma grande preocupação em lançar bases de uma teoria em que o belo estivesse aliado à produção literária. Tal característica torna-se evidente no universo do escritor, que teve pontos de contato com os teóricos da época e escritores renomados até então. Assim sendo, nosso trabalho constituirá em uma leitura dos aforismos de Wilde lançados em seu prefácio para em seguida realizar uma tentativa de interpretação do mesmo, deslindando uma série de paradoxos ali elencados.

PALAVRAS-CHAVE: Wilde. Literatura. Estética. Teoria. Literatura inglesa. Romance.

Abstract: The present paper will deal with one of the possible readings of Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray*, published in 1891. In this preface we can see the Wildean ideas and the ideals about aesthetics and art. By means of his aphorisms, Wilde builds up a relationship between art and life, novel formation, literary writing and the comparison between literature and other artistic systems. Wilde, an Irish writer, always had in his aesthetic production a great concern about launching bases of a theory in which beauty would be associated to literary production. Such characteristic becomes evident in the writer's universe, who had contact points with his contemporaries and renowned writers of the time. Thus, our work constitutes in a reading of the Wildean aphorisms written in his preface so as to achieve an attempt to interpret it, showing the paradoxes that are evident there.

KEYWORDS: Wilde. Aesthetics. Literature. Theory. English Literature. Novel

A função da literatura comparada é trazer à tona certos traços inerentes a duas ou mais obras de diferentes nacionalidades, com o intuito de tecer relações entre elas, aproximando assim não apenas os textos mas também seus autores. Dentro de tal matéria, deve-se checar os traços em comum, os diferentes e tentar constatar se determinado autor recebeu influência de um ou mais escritores, seja da mesma ou de outras épocas, em lugares diferentes. Geralmente o exercício da comparação é muito bem-vindo, uma vez que amplia os conhecimentos sobre a literatura universal além de observar até que ponto um determinado autor foi lido por outros autores.

Sob todos os aspectos, a figura de Dorian Gray, da obra de Wilde, apresenta-se como o símbolo da vaidade e da capacidade de induzir a quem se aproxima a um sofrimento profundo. Dorian é o expoente máximo do dandismo e da figura da decadência, é a personagem mais profunda criada por Wilde, principalmente porque incute alguns conceitos por trás da imagem de suas atitudes. *O retrato de Dorian Gray* Não é apenas uma obra sobre um jovem vaidoso, mas sim sobre as conseqüências que os rumos tomados pela vaidade podem causar, além de conceitos sobre estética, na qual principalmente se frisa que a vida imita a arte.

O retrato mostra um jovem belo, cheio de vida e aspirando a grandes realizações. No fundo, porém, é um jovem extremamente vaidoso, amante da própria imagem e dos perfumes que usa; assim como seus antepassados, usa o espelho como arma, carruagens e carros para o transporte. Sua bebida é o champanhe ou o vinho, principalmente o mais caro, já que para ele o preço do prazer não importa desde que o prazer seja completo.

O senso estético presente nas obras é bastante intenso, havendo momentos definidos em que se caracteriza plasticamente uma paisagem, um ambiente ou mesmo a descrição de tipos, que será aliada por vezes a obras da pintura. Sendo um trabalho essencialmente sobre estética e com o intuito de provar que a literatura, como arte, é capaz de reproduzir tão-somente o belo, a obra de Oscar Wilde recorrerá constantemente a esses elementos plástico-visuais para dar beleza ao seu texto de fato; para ele, o que importa é a opinião que cada personagem tem do senso artístico, bem como a relação deles com a vida. Logo, todos vivem a vida como se esta fosse arte; Basil Hallward apaixona-se por seu modelo ao encontrar nele seu ideal de beleza, mesmo antevendo o sofrimento que isso iria lhe custar; Lorde Henry é o dândi por excelência, que influencia o jovem Dorian Gray a viver cada minuto de sua vida com

ardor antes que a juventude se acabe; Sibyl Vane, a jovem atriz por quem Dorian Gray se apaixona, também vive sob a custódia da arte, pois sua grande capacidade de representação não está em seu amor pela arte, mas sim no refúgio proporcionado pelos palcos. Assim, ela pode ser Julieta, Ofélia ou Desdêmona, mas nunca é Sibyl Vane, até conhecer Dorian Gray. Porém o que era busca para um torna-se afastamento para outro, e o paradoxo acaba em suicídio, assim como na arte.

Assim, exemplos sucessivos da obra aqui analisada tendem a comprovar a relação da literatura com a pintura. Aqui se discorre sobre essa freqüente relação da literatura com a pintura, além da literatura como um instrumento plástico de criação, ferramenta essencial a tornar-se grande diferencial em ambos os escritores. Um exemplo clássico dessa plástica é a descrição do estúdio de Basil Hallward, primeira passagem de *O retrato de Dorian Gray*.

Recostado num canto do sofá e apoiado sobre almofadas de tecido persa, Lorde Henry Wotton fumava, como sempre fazia, um cigarro após o outro, enquanto observava despreocupadamente as pequenas flores cor de mel de um laburno, cujos trêmulos ramos pareciam não suportar o peso de sua cintilante beleza; e, de quando em quando, as fantásticas sombras de pássaros em vôo projetavam-se nas altas cortinas de tussor, produzindo, por momentos fugazes, algo como o efeito pictórico japonês, fazendo-o lembrar-se daqueles pintores de Tóquio, com pálidas faces de jade, que buscam, por meio de uma arte necessariamente imóvel, fornecer a sensação de velocidade e movimento. O taciturno zumbido das abelhas, traçando suavemente seus caminhos por entre a grama não aparada, ou circulando, com insistência monótona, em torno das urnas douradas cheias de pólen de uma ampla madressilva, parecia deixar aquela tranqüilidade mais opressiva. O indistinto ruído que vinha de Londres soava como o bordão grave de uma tocada num órgão distante. (*O retrato de Dorian Gray*, p. 95)⁵⁷

⁵⁷ É oportuno esclarecer que todas as citações referentes à obra de Oscar Wilde em estudo aqui serão feitas a partir do livro *Os retratos de Oscar Wilde*, com tradução de Eduardo Almeida Ornick (São Paulo: Nova Alexandria, 2002). O livro possui dois textos de Oscar Wilde, sendo o primeiro *O retrato do Sr. W. H.* (pgs. 25-90), sucedido por *O retrato de Dorian Gray* (pgs. 91 – 279).

Um intenso perfume de rosas envolvia o ateliê e, quando a suave brisa de estio agitava as árvores d jardim, imiscuía-se pela porta aberta o aroma pesado do lilás ou da fragrância delicadíssima de flores silvestres que desabrochavam em vermelho claro.

Para falar de tal obra, seria interessante discorrer sobre o prefácio de Oscar Wilde para *O retrato de Dorian Gray*, cuja importância é grande tanto para a arte quanto para a literatura. Célebre desde a sua publicação, o prefácio traz algumas sentenças sobre estética, crítica, moral e vida, sendo de fundamental importância para a interpretação da trama que se segue; serve como defesa das idéias semeadas no texto, além de ser porta de entrada para um livro complexo, carregado de símbolos cuja interpretação revela-se, por vezes, obscura como a vida do protagonista.

Não se deve achar, no entanto, que a simples leitura do texto introdutório direciona o leitor para o sentido da obra. Ele vai encontrar, logo de início, um grande desafio para interpretar as palavras do prefácio. Assim as palavras escritas por Wilde dependem de uma leitura atenta e compromissada se quiser se encontrar o significado delas, pois a sentença mais óbvia que encontramos é aquela que diz ser o artista “criador de coisas belas”, uma vez que um dos papéis da arte é o causar fruição no espectador, e fruição deriva sempre do belo, cujo conceito pode ser expandido *ad infinitum*, sendo que a própria captação do belo é sempre diferente, dependendo do expectador e não da arte em si.

Se o artista produz apenas coisas belas, também para Wilde “o objetivo da arte é revelar-se e ocultar o artista”. O artista é o criador, mas uma vez a obra pronta, ele torna-se desnecessário para a sobrevivência de sua arte; ela vive por si apenas, perdurando sob o olhar de quem a observa, importando muito pouco o seu autor. Aliás, já é notório o raciocínio de que, quando uma obra é concluída, já não pertence mais ao seu autor, passando a existir sob o domínio público, pois o expectador é quem dá significado tanto à paisagem produzida quanto ao capítulo escrito. Daí possivelmente decorre a asserção de Wilde de que é a arte que deve revelar-se, e não o artista; não é este quem precisa de significado, mas aquela.

O expectador é, para Wilde, a encarnação do crítico, “aquele capaz de transpor, de maneira diferente, ou de traduzir em elementos novos sua impressão do belo”. Ser expectador não apenas significa observar, mas sim analisar, extraindo sentidos diferentes da obra de arte, reinterpretando-a ao sabor de sua experiência empírica.

Assim, estabelece-se a tríade necessária à existência de uma obra de arte; Wilde reconhece a importância primeiro do artista, o criador do belo, para em seguida “escondê-lo” em detrimento do belo produzido, além de afirmar que quem interpreta o belo é o espectador e não o seu criador. Assim, ele coloca a responsabilidade da interpretação da obra inteiramente sobre o crítico, ou seja, é sua função analisar o produto de uma maneira diferente. Tal responsabilidade, diga-se ainda, parece ser de grande importância, pois não há como ter visões diferentes sobre o belo em que este também não seja percebido. Wilde diz que “aqueles que enxergam grosserias nas coisas belas são corruptos sem serem elegantes”. Para ele, “é um erro” não achar beleza na arte. Ressalta, porém, a importância daqueles a cultivar o belo sempre, qualificando-os de “espíritos cultos”. “São os eleitos”, conclui Wilde, “para quem as coisas belas significam unicamente o belo”.

Não é função do artista provar algo, segundo Oscar Wilde. Aliás, tal função não deve ser atribuída a ele uma vez que ele, como vimos, sai de cena ao concluir sua obra. Portanto, mesmo fazendo uso de algo imoral, o artista não quer exprimir a imoralidade em seu produto. Ao contrário, o artista pode fazer uso de todo tipo de material que lhe aprouver, estando sempre isento do julgamento ao qual ele próprio induz. Portanto, o artista é um se neutro, passando a responsabilidade de interpretação, moral ou imoral, ao espectador, cuja sensibilidade vai fazer com que sua interpretação espelhe sua própria vida, ou a si próprio. Ele vê o que vive. Portanto, “o artista pode exprimir tudo”, mas deve estar isento da interpretação daquilo que criou.

Wilde ainda elenca as matérias-primas de uso do artista: a vida do homem, o pensamento, a linguagem, a moral, o vício e a virtude. Tais elementos, vale frisar, são passíveis de dubiedade quando analisados contextualmente, pois podem levar tanto a uma interpretação correta quanto a uma visão errônea da própria arte. Daí advém o fato de o autor dizer que qualquer interpretação sob a superfície é feita sob risco próprio.

“Não se pode qualificar um livro de moral ou imoral. Ele está bem ou mal escrito.”, diz Wilde sobre um assunto tanto indefinido quanto perigoso. Sua condenação à pena de trabalhos forçados foi exatamente baseada em seu comportamento homossexual, o que, para os súditos da rainha Vitória, era considerado uma ofensa à moral bem como qualificado de crime. Sabe-se também tal pensamento ser decorrente de uma reação às idéias de John Ruskin, o qual dizia que a arte sem moral é irrealizável. Para Wilde arte e moral apenas são irreconciliáveis. Em consequência disso vem à tona o nóculo decisivo do romance, e a suscitação de questionamentos em torno da obra: seria

O retrato de Dorian Gray uma obra de arte em que a moral se faz presente, ou o livro seria mal escrito?

Discutir a moralidade ou não do romance é algo que não nos interessa no momento, porém sabemos que há na obra um laço quase indissociável entre arte e moral, a despeito do que diz seu autor; daí decorre a possibilidade de afirmarmos o grande feito de Oscar Wilde ao conciliar arte e moral, mesmo ele próprio sabendo da inconfluência de dois temas díspares.

Mas no fim das contas, foi muito difícil para os leitores da era vitoriana entenderem o final de sua obra. Afirma Gates que

Wilde's odd preface, which reads like an aesthetic's version of Blake's "Proverbs of Hell," warns that "there is no such thing as a moral or an immoral book" and that "those who read the symbol do so at their peril". Nevertheless many did read the symbol and wondered whether the book were moral or immoral. Did it say that conscience cannot be denied and that all people who do deny it become self-destroying monsters? And if so, was suicide then justifiable as a kind of self-extermination of evil?⁵⁸ (Gates, disponível em www.victorianweb.org/books/suicide/06g.html)

Um dos grandes paradoxos de Wilde com relação ao livro está justamente em fazer o leitor imaginar se os atos de Dorian Gray culminarão em alguma lição benéfica ou maléfica para o público vitoriano, uma vez que este era obrigado a viver sob a égide dos bons costumes e estar isento de atitudes imorais. Por outro lado, se “não há livro moral ou imoral”, para descobri-lo deve-se “ler o símbolo sob sua superfície”, fazendo-o “por sua conta e risco”. Portanto não é a obra que se revela quanto à moral, mas ela é revelada a quem busca seus significados além de suas implicações. É um livro que pode ter significado duplo: quem o lê procurando algo benéfico por trás das ações de Dorian Gray chegará à conclusão de que há, sim, a presença de um ensinamento pedagógico com vistas a “moralizar” as atitudes do leitor; contudo, quem lê a obra sem sair de sua

⁵⁸ O prefácio ímpar de Wilde, que se constrói como uma versão estética dos “Provérbios do Inferno” de Blake, adverte que “não se pode qualificar um livro de moral ou imoral” e que “aqueles que lêem o símbolo o fazem por sua conta e risco”. Entretanto muitos leram o símbolo e se perguntaram se o livro era moral ou imoral. Ele dizia que a consciência não pode ser negada e que todas as pessoas que a negam de fato tornam-se monstros autodestrutivos? Se sim, o suicídio então foi justificável como um tipo de auto-exterminação do mal? (Tradução minha)

superfície verá que nada existe além de uma história sobre um jovem que, de maneira mágica, vende sua alma inocente para, em troca, possuir beleza eterna.

Ainda sobre a discussão da moral em *O retrato de Dorian Gray*, algo aparentemente difícil de ser encontrado, uma das primeiras resenhas da obra, publicada no jornal *Daily Chronicle*, traz um questionamento sobre a presença de uma moral no texto:

Mr. Wilde says his book has a "moral." The "moral," so far as we can collect it, is that man's chief end is to develop his nature to the fullest by "always searching for new sensations," that when the soul gets sick the way to cure it is to deny the senses nothing, for "nothing," says one of Mr. Wilde's characters, Lord Henry Wotton, "can cure the soul but the sense, just as nothing can cure the senses but the soul." Man is half angel and half ape, and Mr. Wilde's book has no real use if it be not to inculcate the "moral" that when you feel yourself becoming too angelic you cannot do better than rush out and make a beast of yourself (**DC**, 7). (*The Daily Chronicle*, apud Barbara Gates, disponível em <http://www.victorianweb.org/books/suicide/06g.html>)⁵⁹

Depreende-se que o principal problema visto pelos críticos na obra de Wilde é o fato de que não existe a menor possibilidade de existir moral em uma obra que se conclui com um suicídio, pois isso corre contra os princípios ditados para a sociedade, principalmente no que tange a aspectos religiosos. Assim, é impossível para muitos compreenderem que há algo benéfico por trás de tal ato, pois ele é a soma de todos os males, além de ser provocado por algo também maligno, religiosamente falando. Portanto, a suposta moral da obra estaria exatamente, para o resenhista, na conclusão de que o suicídio é algo benéfico, e não no sentido de que ele é o fim de todas as

⁵⁹ O Sr. Wilde diz que este livro tem uma "moral". A "moral", tanto quanto podemos inferir, é que o principal fim do homem é desenvolver sua natureza ao máximo através da "busca constante por novas sensações," que quando a alma adoece a maneira de curá-la é não negar nada aos sentidos, pois "nada," diz uma das personagens do Sr. Wilde, "pode curar a alma além dos sentidos, assim como nada pode curar os sentidos além da alma." O homem é metade anjo e metade gorila, e o livro do Sr. Wilde não tem utilidade alguma se não inculcar a "moral" de que quando você se sente muito angélico não há nada melhor a fazer do que sair por aí e fazer de si um animal. (Tradução minha)

coisas ruins. Além disso, o artigo ainda retrata Dorian Gray como um princípio filosófico de que ele é “meio homem e meio gorila”; assim, não se pode ser bom ou ser mau o tempo todo, e o balanço mórbido que é sugerido à personagem de Wilde reduz as tentativas de interpretação de seus paradoxos a uma simples antítese comportamental humana, e o próprio homem deve alternar-se entre o bem e o mal para assegurar seu equilíbrio na obra de Wilde.

É irônico pensar que a obra de Oscar Wilde tenha sido mal recebida pela crítica, mesmo trabalhando o mesmo tema de Stevenson em *O médico e o monstro*. Tal obra, aliás, foi um dos pontos de partida de Wilde para a confecção de *O retrato de Dorian Gray*. No entanto, a moral do livro de Stevenson está muito mais clara para os vitorianos, uma vez que prega o prejuízo de uma busca que vai além do desconhecido. Segundo Van Cauwenberge (1996), a moral pregada por Wilde é ambivalente, ao passo que Stevenson “pode ser lido como uma advertência à perversão à qual uma moralidade de bem e mal absolutos pode levar”⁶⁰, uma vez que “qualquer sujeito voluptuoso como Dr. Jekyll pode se transformar em um monstro odioso como Hyde”⁶¹ (Cauwenberge, p. 26). Sobre ser *O médico e o monstro* mais aceito do que *O retrato de Dorian Gray*, o mesmo autor pondera:

If Stevenson and Wilde both warn against hypocrisy, why could *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* get away with its social criticism whereas *The Picture of Dorian Gray* could not? The answer lies in Wilde's aestheticism which refuses to subordinate art to a moral message. The positive reception of *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* proves that Victorian society could accept social criticism, but only within certain boundaries. As opposed to Stevenson's novel, the moral ambivalence of *The Picture of Dorian Gray* challenges these limits. (CAUWENBERGE, p. 26)⁶²

⁶⁰ Tradução minha.

⁶¹ Tradução minha.

⁶² Se Stevenson e Wilde advertem contra a hipocrisia, como poderia *O médico e o monstro* sair ileso da crítica social ao passo que *O retrato de Dorian Gray* não pôde? A resposta jaz no esteticismo de Wilde, o qual se recusa a subordinar a arte a uma mensagem moral. A recepção positiva de *O médico e o monstro* prova que a sociedade vitoriana sabia aceitar críticas sociais, mas apenas dentro de certas fronteiras. Oposto ao romance de Stevenson, a ambivalência moral de *O retrato de Dorian Gray* desafia tais limites. (Tradução minha)

Portanto a dubiedade moral está presente de maneira constante na obra de Wilde. Erro ou não, o autor trabalha sempre com o intuito de inculcar seu ideal estético através de suas belas descrições e construções textuais visando evocar sinestésias na mente de seu leitor. Afinal, a moral se rende diante do belo exposto no romance, fazendo-nos constatar que, de fato, arte e moral são impossíveis de ser conjugadas dentro de *O retrato de Dorian Gray*, pois o leitor deve ser levado ou pela arte, ou pela moral, decisão difícil de ser tomada mesmo nos dias de hoje.

REFERÊNCIAS

- ACKROYD, P. *O testamento de Oscar Wilde*. Trad. Heloísa Jahn. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- . Introduction to *The picture of Dorian Gray*. London: Penguin, 1985.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BLOOM, H. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. Arthur Nestrovsky. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- BORIS, L. *Oscar Wilde: The Man, the Artist, the Martyr*. Brasol. 1938.
- DUARTE JR., J. F. *O que é beleza*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- ELLMANN, R. *Oscar Wilde*. Trad. José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- ERVINE, St. J. *Wilde: A Present Time Appraisal*. London: George Allen, 1951.
- FARIA, G. L. *A presença de Oscar Wilde na Belle Époque literária brasileira*. São Paulo: Pannartz, 1988.
- FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Trad. Helena Maria Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.
- FRYE, N. *Anatomia da crítica*. Trad. Pérciles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GATES, B. T. Monsters Of Self-Destruction. In: *Victorian Suicide: Mad Crimes and Sad Histories* (Part 7, Chap. 6). Princeton: Princeton University Press, 1988. Disponível em: <http://www.victorianweb.org/books/suicide/06g.html> (acessado em 20/03/2004).
- GIDE, A. *Oscar Wilde*. 2. ed. Paris: Mercure, 1910.
- HELER, T. *The delights of terror: an aesthetics of the tale of terror*. Urbana: University of Illinois Press, 1987.

WILDE, O. *O retrato de Dorian Gray*. Trad Eduardo Almeida Ornick. In: *Os retratos de Oscar Wilde*. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2002. pp. 91-279.

VAN KAUWENBERGE, K. *The Ambivalence in Oscar Wilde's The Picture of Dorian Gray and its relation to Postmodernism*. Master's Dissertation in Arts. Gent: Universiteit Gent Germaanse talen, 1996. Disponível em: <http://members.lycos.nl/oscarwilde/index.htm> (acessado em 16 de junho de 2003).

WEISSTEIN, U. Literature and the visual arts. In: GIBALDI, J. & BARRICELLI, J. P. *Interrelations of literature*. New York: Modern Language Association of America, 1982.

ESTUDO ESTÉTICO-FILOSÓFICO NA FORMAÇÃO DO POEMA ÉPICO NA CONTEMPORANEIDADE

AESTHETIC-PHILOSOPHICAL STUDY ON THE FORMATION OF THE EPIC POEM IN THE CONTEMPORARY

Junior César Ferreira de Castro (UFG-PG)

juniorcesarcastro@hotmail.com

Resumo: O artigo propõe discutir a formação do poema em estilo épico pelo viés estético-filosófico da pertinência do épico pela epopeia e na interrelação do tempo com a verdade e a história como elementos constituintes de uma poética desde a *Ilíada*, de Homero, *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, até a contemporaneidade, com o poema “O país dos Mourões” e a obra *Invenção do Mar*, de Gerardo Mello Mourão. Com o questionamento das novas ideias posto pela ciência, religião e filosofia, o mundo passou a adquirir outra maneira de pensar e agir em sociedade. O historiador procurou estabelecer o passado como uma sucessão de eventos e o poeta como presente do passado resgatando-o pela memória. Para entender o poema épico nos dias atuais, convocamos um estudo teórico sobre a verdade e a relação do tempo histórico com o tempo narrativo, resultando no *muthos* segundo Aristóteles e passando pela descrição da tríplice temporal, conforme Santo Agostinho, vistos a partir deles mesmos e de Ricoeur. Assim, perceberemos que o tempo torna-se tempo humano quando for articulado junto ao tecer da intriga, estabelecendo a temporalidade da narrativa.

PALAVRAS-CHAVE: Poema em estilo épico; história; verdade; temporalidade.

ABSTRACT: The article to discuss the formation of the poem in epic style by the aesthetic-philosophical bias of relevance of the epic and interrelation of time with the truth and the history as constituent elements of a poetic since *Iliad* of Homer, *The Divine Comedy*, of Dante Alighieri until the contemporaneity with “O país dos Mourões” and *Invenção do Mar* of Gerardo Mello Mourão. With the questioning of new ideas posed by science, religion and philosophy the world has come to acquire another way of think and act in society. The historian seek to establish past as a succession of events and the o poet as this onetime rescuing-them for memory. To understand the epic poem today, we

call a theoretical study on the relation of truth and historical time with the narrative time resulting in the *muthos* of Aristotle and including the description of the triple time of Saint Augustine, viewed from themselves and Ricoeur. Thus, we find that the o time becomes human time when it is articulated by the weaving of the plot, establishing the temporality of narrative.

KEYWORDS: Poem in epic style; history; truth; temporality.

Sabendo-se que a epopeia representa um conjunto da concepção do mundo e da vida de uma nação que, apresentado sob a forma objetiva de acontecimentos reais, constituirá o seu conteúdo e determinará a forma do épico, buscamos, então, refletir sobre a seguinte questão: é possível configurar um poema épico na contemporaneidade? Partindo-se deste princípio, vimos que o épico se formou dentro do contexto de um mundo idealizado, marcado por uma coletividade e fatalidade como formação de um povo. O homem buscou a verdade a fim de afirmar o fator histórico e constituir o passado pela memória, como sujeito constituinte da historia, encontrando um referencial que justificasse a sua existência. Assim, o dever-ser do herói da epopeia não será visto à sombra de um homem inserido na realidade histórica, mas de um homem defensor de um todo. Para entender a formação do poema épico como estilo e não como gênero, convocamos um estudo estético-filosófico sobre a pertinência do épico pela epopeia e a interrelação do tempo com a verdade e a historia como elementos constituintes de uma poética. Desse modo, percorremos os poemas épicos desde a Antiguidade, com a *Ilíada*, de Homero, passando pelo Renascimento, com *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, e chegando à contemporaneidade, com “O país dos Mourões” e *Invenção do Mar*, de Gerardo Mello Mourão.

O épico como “estilo” reflete no contexto histórico e social de um povo para a qual a transcendência e a imanência estão ligadas a uma cultura fechada que gira em torno da totalidade de uma identidade pura. Nesse sentido, o mundo grego é apresentado de forma homogênea, estática e perfeita, considerando que o homem vivia sob o equilíbrio de valores culturais. O poeta grego retratava a verdade de maneira que estivesse ligada a uma referencialidade, e o real estaria como referente para estabelecer a essência e a perfeição. Homero via a realidade, simultaneamente de dentro para fora e de fora para dentro. No entanto, o épico convocava uma identidade una em que tudo nele se resolvia, não havendo possibilidade de crise. Ao tomarmos como exemplo o canto I da *Ilíada*, identificamos não um indivíduo ou um destino pessoal que faz nascer uma

epopeia, mas a relação interior de um herói épico com o povo. Logo, Agamémnone, ao tomar Briseide de Aquiles como forma de compensação e afronta, provoca a saída de Aquiles da guerra de Troia. Este, irado com a atitude do agrida, faz um pedido a sua divina mãe, Tétis, que interceda junto a Zeus para que os gregos saiam perdedores da batalha contra os troianos. Homero, ao narrar a discórdia surgida entre Agamémnone e Aquiles, soube tratar de toda a guerra de Troia como referencial para autenticar a verdade.

Com o surgimento da filosofia, a transcendência e a imanência não são mais convergentes, resultando em uma crise de identidade cultural. Dessa maneira, tanto a filosofia quanto a ciência e a religião cindiram o mundo idealizado dos gregos, deixando de ser uma totalidade para se tornar fragmentária. Na tentativa de unificar esses dois elementos, surgiram outros gêneros, como a tragédia, a comédia e bem mais tarde, o romance. Em termos filosóficos, bem como de crítica histórica, Hegel (1997, p. 442) é o primeiro a esquematizar a crise da epopeia. Para Lukács (2000, p. 44), a quebra da harmonia dessa identidade é o motivo pelo qual o poeta estaria impossibilitado de produzir epopeias nos dias atuais, pois tanto o mundo quanto o indivíduo se tornam despersonalizados.

Na obra *Hípias Menor* (PLATÃO, 2006, p. 57), diálogo protagonizado por Sócrates e Hípias de Élide, propõe-se a discussão sobre o caráter de Ulisses e Aquiles, levando-se em conta, respectivamente, a *Odisseia* e a *Ilíada*, bem como os conceitos de verdade e mentira. Aquiles é colocado por Hípias e também por Homero como a encarnação do homem sincero e incapaz de enganar voluntariamente a alguém. Ulisses, ao contrário, é intrigante, um homem que sabe mentir com um fim determinado. Baseando-se na distinção estabelecida por Hípias, o indivíduo mentiroso é oposto ao veraz e, se por um lado o mentiroso é capaz, inteligente e sábio, por outro lado, o incapaz e ignorante não poderá mentir, logo, será veraz. A prioridade de Platão ao relatar o diálogo é demonstrar e admitir a tese socrática relativa ao mal. Admitindo o pensamento de Sócrates como absolutamente verdadeiro, Platão pretende mostrar que ninguém pode fazê-lo voluntariamente. Na *Odisseia*, temos a imitação da virtude, e Ulisses, no entanto, não sabe que é divino e não sai de imediato à guerra, enquanto Aquiles sabe que é divino e vai à guerra. Portanto, a proveniência de Ulisses é ambígua e multifacetada. O indivíduo ignorante e incapaz de mentir não poderá ser mentiroso. Para isso, fica a seguinte distinção: o mentiroso é capaz e inteligente e o veraz é incapaz de mentir e ignorante:

Sócrates

Mas quando você diz que os mentirosos são capazes e sábios “nisto mesmo”. Você está dizendo que são *capazes* – caso queiram – ou que são *incapazes* de mentir naquilo em que mentem?

Hípias

Capazes, digo eu.

Sócrates

Para dizer então de forma resumida: os mentirosos são sábios e os capazes de mentir...

Hípias

Sim.

Sócrates

Então um varão incapaz de mentir e ignorante não poderia ser mentiroso...

(PLATÃO, 2006, p. 64-65).

O conceito de verdade segundo o *Hípias Menor*⁶³ não segue o mesmo propósito da *República*, também de Platão. Nesta, tal conceito está ligado ao de justiça, pois nos deparamos com um filósofo que recorre a um sistema de governo idealizado, partindo de uma visão política para tratar das artes e da poesia. Ao voltarmos o nosso olhar para a arte e a poesia, perceberemos que Homero foi atacado e expulso da cidade por ser considerado um poeta mimético, “não porque não sejam poéticos e o povo goste de ouvi-los, mas porque, quanto mais poéticos forem, menos deverão ouvi-los crianças e homens que devem ser livres e temer mais a escravidão que a morte” (PLATÃO, 2006, p. 88). Ao contrário de Homero, Safo não foi expulso por se tratar de um poeta não-mimético. Platão vetava tudo aquilo que não aprovaria como verdade. A mentira seria apenas um recurso que serviria aos governantes em prol do bem dos cidadãos da *polis*. Nas epopeias homéricas, ela reinava, sobretudo, a respeito dos deuses e do hades. Já para Aristóteles, quanto mais poético (mimético) uma obra, mais agradável ela seria.

⁶³ Diálogo protagonizado por Platão ainda jovem.

Na *Poética* (ARISTÓTELES, 1992, p. 29), podemos averiguar que o poeta é visto como um imitador e, por isso, não lhe compete narrar os fatos exatamente como ocorreram, porém narrar o possível, o verossímil ou a necessidade disso. O poeta não é como o historiador, não tem obrigação de narrar o particular, mas o universal, não o que aconteceu de fato, mas o que poderia ter sido. A procura da verdade, ainda em Aristóteles, está na mimese, pois a imensidade e o materialismo da poesia parte do texto para o particular, ao contrário de Platão que parte da *polis*, levando em conta a justiça e o real para a construção da verdade. Assim, a relação da verdade com a poesia terá o seu lugar desde que atenda à necessidade do sujeito na sociedade e o poeta deve imitar as coisas como elas são, não deixando de representar os fatos.

A noção de verdade se distanciou da verdade homérica na Idade Média com o surgimento do cristianismo. O próprio homem saiu da noção de coletividade para uma subjetividade moralista, modificando a visão de mundo e, conseqüentemente, a produção literária. Nesse período, surge *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri (2009), que traz o relato de uma viagem realizada por Dante pelo Inferno, Purgatório e Paraíso. Após passar por todos os reinos, retorna ao mundo dos vivos para contar a sua história. Na viagem percebemos três personagens principais. Dante personifica o homem, Beatriz a fé e Vírgilio a razão, simbolizando a Santíssima Trindade (Pai, Filho e Espírito Santo), como também a estabilidade e o equilíbrio da cultura latina medieval.

A obra-prima de Dante Alighieri e da literatura universal, *A Divina Comédia*, não pode ser considerada uma epopeia em sentido semelhante ao da *Ilíada*, pois não é a história ficcional de um herói que, por suas façanhas, fundou ou glorificou um povo, bem como não trata das origens e nem da exaltação da coletividade, por não pertencer a uma cultura fechada. Tal poema abrange o estilo épico por apresentar um sentido objetivo e constituir uma unidade total, tendo em si mesma uma identificação com uma possível integração entre a obra e o mundo. Retrata ainda, a história de toda humanidade e o seu protagonista assume o papel simbólico de cidadão que sofre e luta para alcançar os ideais cívicos de união, fé, justiça e amor na terra. Dante emprega a visão da felicidade humana fundamentada na luz e na doçura (*lumen et dulcedo*), isto é, na posse da verdade (*lumen*) e na posse do bem material (*dulcedo*).

Além do questionamento da verdade, o tempo também assume um papel fundamental como um dos elementos formadores do poema em estilo épico na contemporaneidade. Podemos falar em epopeia nos dias atuais quando o próprio tempo for materializado pelo ato configurativo junto ao tecer da intriga. Para tanto, é preciso levantar um estudo dos aspectos fenomenológicos do tempo, partindo da tríplice temporal

de Santo Agostinho, da estética transcendental de Kant e da teoria do *muthos* de Aristóteles para chegarmos o que Ricoeur denomina de tríplice mimética. A partir daí, entendemos que “o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal” (RICOEUR, 1994, p. 85).

Para Santo Agostinho (2006, p. 268) nas *Confissões*, Livro XI, não há uma fenomenologia pura do tempo, o qual nos dá a certeza que não existe o tempo Khrónos (interpretação cósmica) ou aión (interpretação anímica), pois se torna impossível medir o passado (porque já passou e quando existia era presente) e nem o futuro (porque este ainda não veio, e quando for, será o presente também). Valendo-se da explicação agostiniana, se o tempo começa com a criação, então o presente seria uma eternidade sem nenhuma transitoriedade entre o que passou e o que se espera. Na verdade, o que haveria era uma tríplice temporal composta pelo presente do passado (memória), presente do presente (percepção direta) e presente do futuro (esperança). A mente humana, pela memória, seria capaz de tornar narráveis os acontecimentos por meio de palavras concernentes às imagens dos fatos captados pelo espírito, os quais passam pelos sentidos humanos como uma espécie de vestígio. Dessa forma, percebemos que o tempo para Santo Agostinho é a *distentio animi* (distensão da alma) composta de elementos de transitoriedade e permanência. O tempo transitório corresponderia à sucessão de acontecimentos de uma época e o permanente estaria na capacidade de duração desse tempo a partir de um referencial.

A teoria de Kant (2009, p. 32), sobre o tempo, decorre de dois fundamentos, um metafísico e outro transcendental, devido à capacidade da mente humana possuir propriedade do sentido externo (espaço) e interno (tempo). Contudo, os conceitos de mudança e de movimento só são possíveis mediante a representação do tempo como uma intuição *a priori*. Os diferentes tempos não são simultâneos, mas são sucessivos enquanto os diferentes espaços são simultâneos e não sucessivos e, ainda,

o tempo é a distinção imediata dos fenômenos de nossa alma e a distinção mediata dos fenômenos externos, pois todas as representações fazem parte de um estado interno e, por fazerem parte desse estado, sob a condição formal da intuição interna permanecem ao tempo. (KANT, 2006, p. 39).

Nesse sentido, tanto o espaço quanto o tempo são formas de intuição sensível, pois fazem parte da estrutura cognitiva. Além de tudo, são condições de possibilidade para pensar nos fenômenos em geral, e esses são determinados como resultados de um objeto indeterminado pela intuição.

A história é um fenômeno da experiência humana e, conseqüentemente, um objeto que afeta de alguma maneira nossa sensibilidade. Assim, fenômenos como a história e a poesia são passíveis de nossa capacidade de sensação, sendo considerados empíricos, *a posteriori*. Por isso, dizemos que a sensação não é uma intuição pura, enquanto o espaço e o tempo são princípios do conhecimento dados *a priori*. Segundo Buarque (2007, p. 136), os “fenômenos puros não são passivos – no sentido de existir – de juízos de valor, uma vez que existem *a priori*”.

O que propomos é acompanhar, de modo atualizado, a teoria do par *mimese-muthos*, de Aristóteles, para compreendermos a tessitura da intriga na composição do tempo na narrativa. Na *Poética*, Aristóteles engloba o conceito de mimese como imitação ou representação da ação tanto na tragédia quanto na comédia e epopeia. Já quando se diz de *muthos*, refere-se à disposição dos fatos em um sistema, o qual está ligado à arte de compor intrigas, de representar e agenciar suas partes. Logo, é na composição da intriga que a ação tem uma extensão temporal devido à necessidade transcultural de materializar o tempo.

A questão estético-filosófica do tempo para a formação do poema em estilo épico está associada à leitura teórica da tríplice mimética da ação proposta por Ricoeur (1994) em *Tempo e Narrativa*. Para tanto, o autor deixa claro que, para fundamentar a reciprocidade entre narratividade e temporalidade, é necessário uma pré-compreensão do que será imitado ou representado para compor o campo prático da narrativa. É nesse sentido que,

a relação dupla entre regras de tessitura da intriga e termos de ação constitui, ao mesmo tempo, uma relação de pressuposição e uma relação de transformação. Compreender uma história é compreender ao mesmo tempo a linguagem do “fazer” e a tradição da qual procede a tipologia das intrigas. (RICOEUR, 1994, p. 91).

O tecer da intriga, segundo os princípios ricoeuriano, é construída entre três modos miméticos, a saber: prefiguração, configuração e refiguração. A prefiguração, mimese I, está condicionada ao agir humano. Ao indagar sobre essa pré-compreensão

(estruturas inteligíveis, fontes simbólicas e o caráter temporal) do tecer da intriga, o poeta deve valer, primeiramente, de seu mundo vivido e de suas experiências para tornar a sucessão de eventos como a representação do tempo presente. Já a configuração, mimese II, é vista como atividade produtora da disposição dos fatos, pois deriva de um caráter dinâmico de composição da intriga. Ela ocorre quando extrai ou transforma da história sensata uma pluralidade de acontecimentos em uma mesma história. Assim, a atividade da configuração vai se estruturar em uma ordem sintagmática através da semântica da ação, marcando a relação do mundo do texto com o mundo do leitor. Por último, temos a refiguração, mimese III, que caracteriza o tempo como alteridade, comunicando que a ação do tempo narrado é à mesma vivida pelo leitor e exibindo a sua temporalidade específica. Portanto, é no leitor que se completa o encadeamento da tríplice mimética instituindo a mediação entre o tempo e a narrativa.

Nessa perspectiva, identificamos que a configuração textual (mimese II) assume o papel mediador do tempo da tessitura da intriga tanto nos aspectos da experiência temporal correspondendo as intenções referenciais quanto ao tempo construído pela história e ficção. A tessitura da intriga é uma ação capaz de constituir uma narrativa e sua extensão ocorre através do tempo da história e do tempo da narrativa através da relação entre concordância e discordância, que se verifica na teoria do *muthos* de Aristóteles. E a história? Como é possível vê-la como um dos elementos formadores do poema em estilo épico?

De início, falar em história é pensá-la como ciência dos homens sobre o passado, com uma sucessão de fatos verdadeiros que constitui uma única humanidade. Desse desejo de unidade dos fatos históricos surge a tarefa do historiador, o qual trabalha com a objetividade da escrita, retratando a certeza e o rigor, bem como descreve o passado, determinando características metódicas para a atividade da pesquisa e da escrita. Contudo, a tarefa do historiador é explicar, analisar e sintetizar os acontecimentos tais como eram, bem como restabelecer, por meio do encadeamento retrospectivo, a ordem coerente dos fatos.

É necessário entender que a história tratada pela literatura não consiste, em sentido literal, de recordações dos fatos passados, mas é entendida como um processo histórico que serve de base para compor uma estética e atingir certo grau de integração com a escolha do acontecimento, independentemente de seu propósito e das condições que tornam possíveis para a criação de uma poética. Desse modo, afirmamos que história é a narrativa dos fatos que estão presentes na memória do passado. Ao pensarmos nos conceitos sobre verdade, mentira e o papel do poeta na sua função de contar algo

verdadeiro ou não, podemos apresentar a *Ilíada* como uma obra composta de um discurso autêntico, uma vez que está inscrita em um mundo fechado, tratando da verdade e do fator histórico (a guerra de Troia) como totalidade do povo grego. Homero busca a referencialidade para compor a ação narrativa e convoca o passado junto à memória para torná-lo real presente. O épico se torna objetivo através da representação da exterioridade, do referencial e da linguagem (intriga das ações) ocupando da verdade e da história como sucessão de fatos independentes.

Ao narrar a história através do mito que lhe está dado, Homero cria o necessário para completar as lacunas dos fatos com a descrição das armas e da estratégia de guerra própria de seu tempo, utilizando a hipérbole com o intuito de agradar, pois foi um poeta que servia a aristocracia. Assim, devemos considerar que tais acontecimentos são postos como verdade para o seu povo, visto que se trata de um mundo anterior à história e o conceito de verdade pertence a uma cultura fechada, sendo essa diferente da contemporânea. Com efeito, a inserção da história na ação e na vida, bem como sua capacidade de reconfigurar o tempo coloca em jogo a verdade. Para que o poeta não caia nesse jogo de apenas contar fatos concretos, teve que buscar a pretensão, os acontecimentos em si e a ficção articulados à tríplice mimética da ação para compor o poema em estilo épico, mesmo estando na contemporaneidade, e sabendo-se que esta é fragmentada. A título de exemplificação, tomemos o α' (primeiro) canto do poema "O país dos mourões"⁶⁴, de Gerardo Mello Mourão:

Iam caindo: à esquerda e à direita iam caindo;
Alexandre e Francisco, meus bisavós tombaram,
o primeiro com sua farda de gala, seus botões de ouro e
sua patente de coronel
(...)
Foi assim que tombou, ao lado de seu rife, o Coronel José
de Barros Mello, chamado "O Cascavel", meu tetravô,
e depois o Major Galdino, entre seu bacamarte e suas gaiolas
de pássaros, depois,
meu outro avô, o capitão de cenho espesso sobre a tribo

⁶⁴ O poema "O país dos Mourões" compõe a tríade de Os peões ("O país dos Mourões", "Peripécias de Gerardo" e "Rastro de Apolo") como a integração crescente de ação, de erudição e de criatividade intelectual, de que a poesia é a máxima expressão. Segundo Tristão de Athayde (1999), Gerardo Mello Mourão vem seguindo uma via (...) no sentido de uma visão poética global, em prosa e verso, do seu mundo interior e do mundo em geral.

ao talhe de seu tronco frondejando
a cabeça de Mellos e Mourões.

À esquerda e à direita iam tombando,
Úrsula, Francisca e tantas outras
até cair meu pai.

(MOURÃO, 1999, p. 7-8).

Pelo fragmento acima, é possível perceber que a narrativa já é, pela sua estrutura, uma forma de explicação capaz de estabelecer um encadeamento de acontecimentos através da intriga, pois a história reinscreve o tempo da narrativa no tempo do universo. É nesse jogo de buscar uma referência cruzada entre a pretensão à verdade da história junto à memória e a armação da intriga pela tríplice mimética é que podemos falar em um tempo narrativo na poesia épica contemporânea. No poema “O país dos Mourões”, Gerardo Mello Mourão resgata o passado e o referencial de sua família (Mellos e Mourões) não de maneira individualizada, mas coletiva, para representar a identidade cultural do povo cearense. No poema épico, o tempo vivido está relacionado ao tempo do mundo de forma a construir conectores (memória) que assegura essa veracidade, a qual não deixa de ser uma narrativa que desenvolve o tempo histórico e mítico como produto do épico. Para Buarque (2007, p. 142) “a memória é forjada (operada), seja contendo a língua ou sendo contida nesta, para a concepção da poesia épica”. Isto quer dizer que, a memória é matéria de poesia, e quando o poeta resgata o passado para a composição do épico, não o configura como sucessão de eventos, mas organiza a articulação dessa sucessão como um real presente a partir das relações estabelecidas entre história, verdade e juízo de valor.

Em *Invenção do Mar*, também de Gerardo Mello Mourão, temos um autor civil que parte de um referencial (Guerra dos Guararapes) para cantar a genealogia de seu povo (Brasil) por meio de uma linguagem autônoma, pois o enredo não é próprio do poeta, mas dos fatos que o constrói, sendo esta a tese estrutural da obra. A preconfiguração do texto ocorre desde o momento da descrição da viagem dos portugueses, desbravando os mares em busca de novas terras, até a configuração da narrativa, em que os bandeirantes assomam a realização das conquistas sonhadas por D. Sebastião nas terras do Brasil como o grande Império a que tanto aspirou até chegar à reconfiguração da ação, com a luta dos brasileiros e lusitanos contra os holandeses. Observe-se os seguintes trechos:

Os bandeirantes ensinaram tudo
nominaram os rios e as montanhas
(...)
guerreiros, patriarcas, peregrinos, missionários também
juntaram e regeram a tribo do Brasil – a tribo nossa –
[e será para sempre
(...)
Sebastião!
Sebastião!

E a guerra dos povos teve início:
a primeira batalha dos Guararapes
(...)
e eram franceses alemães polacos húngaros e outros
e o resto holandês – todos profissionais
e da Guerra dos Trinta Anos –
os nossos eram dois mil e duzentos homens
todos do povo do Brasil, os brancos luso-brasileiros
negros e índios – todos das províncias do Nordeste,
(MOURÃO, 1997, p.
262-315-16).

A *Ilíada* e *Invenção do mar* podem ser lidas conforme a teoria ricoeuriana da tríplice mimética da ação, pois invocam o passado como presente, e este é representado pela memória através da linguagem, não apenas da exterioridade espacial, como também da intersecção entre a história e a ficção. O que determina a forma do épico em *Invenção do mar* e do poema “O país dos Mourões” é a sedimentação na orientação em apreender o homem em sua terra e na riqueza da expressividade através da memória individual que, no ato de narrar, torna-se coletiva para a construção de um passado longínquo. Portanto, busca-se uma totalidade que, na contemporaneidade, não irá atingir totalmente a sua perfeição, porém veremos a sua representação. Para chegar à totalidade, Gerardo Mello Mourão procura restituir a consciência do passado como presente desde a saída dos portugueses pelos mares como à exploração do sertão, até relatar a vitória dos brasileiros e lusitanos sobre os holandeses.

É nessa articulação entre as intenções referenciais próprias da história e da ficção em relação ao tempo que identificamos, segundo Ricoeur, a identidade narrativa, a qual propõe a representação dos acontecimentos históricos e os efeitos do encontro entre o mundo do texto e o mundo do leitor. A identidade narrativa pressupõe um processo estrutural e formador chamado de ipseidade, o qual compreende a formação de um tempo em que o passado se torna presente pela memória para constituir sua identidade temporal. O sujeito narrador de “O país dos Mourões” e de *Invenção do mar* se reconhece na narração e está ciente dos acontecimentos anteriores e trazidos ao presente para a constituição do épico. Na *Ilíada*, epopeia propriamente dita, a ação não é una, os cantos são independentes, o enredo é dado pela história, o passado é retratado pela memória e validado por um referencial. No poema homérico, a identidade narrativa está simbolizada na geografia (espaço), na lenda, no mito e nos heróis inseridos nesse tempo. Como podemos observar no canto III, em que os dois exércitos se perfilam no campo de batalha. Páris, príncipe de Troia, rouba a esposa de Menelau, e este o insulta propondo um duelo. Os aqueus respondem com agressões, porém Heitor, o maior herói troiano, reitera o desafio, dispondo que o destino da guerra seja decidido em uma luta entre Menelau e Páris. Os preparativos são feitos. Helena se junta a Príamo, rei de Troia, no alto de uma torre para observar a contenda e apresentar os maiores comandantes gregos. O tempo histórico e o narrativo estão previstos na obra e o épico se constitui como produto desse mundo. Entretanto,

reconstruir os laços da história com a narrativa é finalmente trazer à luz a *intencionalidade do pensamento histórico* pela qual a história continua a visar obliquamente ao campo da ação humana e à sua temporalidade de base. (...) a história só é conhecimento pela *relação* que estabelece entre o passado vivido pelos homens de outrora e o historiador de hoje. (...) Daí resulta que o passado realmente vivido pela humanidade só pode ser postulado, tal como o número kantiano, na origem do fenômeno empiricamente conhecido. Ademais, se o vivido passado fosse-nos acessível, não seria objeto de conhecimento porque, quando era presente, esse passado era como nosso presente, confuso, multiforme, ininteligível. Ora, a história visa a um saber, a uma visão ordenada, estabelecida sobre as cadeias de relações causais ou finalistas, sobre significados e valores. (RICOEUR, 1994, p. 134-142).

Homero narra o poema em estilo épico como expressão da coletividade, e Gerardo Mello Mourão narra os feitos heroicos de um povo não apenas do Ceará, mas de toda América, apesar de estar em um mundo em crise e cindido pela individualidade. Segundo Staiger (1997, p. 76-83), devemos entender os conceitos fundamentais do poema épico como “estilo” e não como gênero. Ao analisarmos pelo viés do gênero, os conhecimentos ficariam restritos apenas a uma forma abstrata no que diz respeito à estrutura, delineando a estética textual e os componentes que a constitui. Já em relação ao estilo estaremos teorizando os traços e as marcas expressivas pela questão sócio-histórica de uma idealidade cuja materialidade está na referencialidade. Os valores identitários da formação da nacionalidade através da recordação memorialista de ações passadas são vistos como presente através da identidade narrativa.

Quanto à historização, Ricoeur apoiado em Weinrich⁶⁵, revela-nos que a ficção se assemelha a história por lidar com acontecimentos irrealis como se fossem fatos passados. Isso acontece por meio da voz narrativa em que a história se assemelha à ficção por relatar acontecimentos reais e completos na sua passadidade, intuitividade e vivacidade criada pela presença narrativa. Entretanto, fica claro a reconfiguração do tempo narrado com o da história, pois se relacionam a partir do fenômeno do verossímil e engloba as potencialidades do real e os possíveis da ficção.

O poema em estilo épico ocorre, sobretudo, na constituição da verdade, da história e na humanização do tempo na narrativa como formação de uma identidade cultural. Quanto mais nos afastamos do passado, perdemos essa identidade e, na tentativa de buscá-lo pela memória, tornamo-la como fator da verdade. Homero, Dante e Gerardo Mello Mourão convocam a memória de um povo, e o épico vai se firmando como produto desse mundo passado resgatado ao real presente. Desse modo, o tempo não é anterior à história, mas simultâneo, e a memória tem como função representar o passado e estabelecê-lo como matéria de criação.

Referências

ALIGHIERE, Dante. **A Divina Comédia**. Tradução, comentários e notas de Ítalo Eugenio Mauro. Prefácio de Otto Maria Carpeaux. São Paulo: Editora 34, 2009.

⁶⁵ Harald Weinrich (Wismar, 1927) é escritor, filólogo, filósofo alemão e professor emérito do Collège de France.

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Coleção Obra-prima de cada autor. Série Ouro. Tradução Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2006.

ARISTÓTELES. **A Poética Clássica**. Tradução de Jaime Bruna. 5º ed. São Paulo: Cultrix, 1992.

BUARQUE, Jamesson. **A poesia épica de Gerardo Mello Mourão**. Tese de Doutorado na Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2007.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de Estética**. Volume IV. Tradução Mauro Aurélio Werle. Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, 2004.

HOMERO. **Íliada**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 5º ed. São Paulo: Ediouro, 2005.

_____. **Odisseia**. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Nova Cultura, 2003.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Tradução de Lucimar A. Coghi Anselmi e Fulvio Lubisco. São Paulo: Martin Claret, 2009.

LUKÁCS, George. **As formas da grande épica em sua relação com o caráter fechado ou problemático da cultura como um todo**. In: **Teoria do Romance. Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades. Ed. 34, 2000, p. 23-96.

PLATÃO. **Livro II e III**. In: **A República** [ou Sobre a justiça, dialogo político]. Tradução de Ana Lia de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 47-134.

_____. **Íon (Sobre a inspiração poética)**. In: **Hípias menor (sobre a mentira)**. Introdução, tradução do grego e notas de André Malta. Editora: L&PM Pockets, s/d, 93 p. 57-93.

MOURÃO, Gerardo Mello. **Invenção do Mar**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

_____. **Os peões**. Coleção cavalo azul. Rio Arte. Rio de Janeiro: Record, 1999.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa. Tomo I**. Tradução de Constança Marcondes César. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1994.

_____. **Tempo e Narrativa. Tomo II**. Tradução de Marina Appenzeller. Revisão de Maria da Penha Villela-Petit. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1995.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. 3ª edição. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

**TEORIA E PRÁTICA DA ADAPTAÇÃO EM ROMANCES DE RUBEM FONSECA: UMA
LEITURA DOS ROMANCES *VASTAS EMOÇÕES E PENSAMENTOS IMPERFEITOS* E
*O SELVAGEM DA ÓPERA***

**THEORY AND PRACTICE OF AN ADAPTATION IN RUBEM FONSECA'S NOVELS: A
VIEW OF THE NOVELS *VASTAS EMOÇÕES E PENSAMENTOS IMPERFEITOS* AND *O
SELVAGEM DA OPERA***

Leonardo Francisco Soares – ILEEL/UFU

leosoul@uol.com.br

RESUMO: Este estudo examina, no âmbito dos estudos sobre adaptação, dois romances de Rubem Fonseca que, ao contrário do que se imaginaria, não foram adaptados para o cinema, mas trazem em sua temática a problemática da adaptação. Em *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, o narrador é um cineasta às voltas com a transposição de *A cavalaria vermelha*, de Isaac Bábel, que, ao mesmo tempo em que se vê enredado em uma teia na qual realidade e ficção coadunam-se, recheia o texto de rubricas e indicações que o aproximam de um roteiro cinematográfico. Já o romance *O selvagem da ópera*, do mesmo autor, é construído como *texto básico* para um filme sobre a vida de Carlos Gomes. A leitura do livro, na verdade, proporciona ao leitor a sensação de estar diante de um *making of* que acontece ao longo da projeção mesma do filme. Pretende-se, portanto, ir além do “estudo de caso” (de uma adaptação fílmica de texto literário), ao tomar como objeto de pesquisa essas narrativas literárias em que o espaço da página configura-se como uma tela na qual se reflete a respeito das “relações perigosas” entre o texto literário e o texto fílmico.

Palavras-chave: Literatura Comparada; Cinema; Adaptação; Rubem Fonseca.

ABSTRACT: This paper examines, in the scope of the studies on adaptation, two novels of Rubem Fonseca that, contrary to some thoughts, were not adapted to the movies, but bring out the adaptation issue on their theme. In *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, the narrator is a film director working with the transposition of *A cavalaria vermelha* by Isaac Bábel. That the plot is at the same time reality and fiction, the text being full of signs and indications that take it to a cinematographic script. *O selvagem da ópera*

is constructed as a basic text for a film on the life of Carlos Gomes. Reading the book provides the reader with a feeling of seeing a making of that happens during the film. This way this work is more than a case study of a film adaptation of a literary text as it takes as research object those literary narrative where the page space is a screen for a reflexion about the *dangerous relations* between the literary and the film texts.

Keywords: compared literature; movies; adaptation; Rubem Fonseca.

A questão da relação entre literatura e cinema no universo ficcional de Rubem Fonseca pode ser discutida sob vários ângulos. A maior parte dos estudos, por sua vez, costuma se enveredar por dois deles. De um lado, alguns pesquisadores insistem em apontar um “estilo narrativo cinematográfico” em seus contos e romances. Outros, por seu turno, optam por concentrar a discussão na interpretação das adaptações de seus textos literários para o cinema, o que se poderia definir de “estudo de caso”. Minha *objetiva* não focalizará nenhum desses ângulos, mas antes de assumir o meu foco, algumas ponderações.

Em primeiro lugar, a noção de “narrativa cinematográfica” costuma ser utilizada, não só no caso específico da obra de Rubem Fonseca, de forma abusiva e sem a devida precisão, o que acarreta em significar qualquer coisa, desde “linguagem bem imagética e dinâmica”, “enredo ágil e repleto de ação”, “impacto poderoso da violência” (como no cinema), “uso de procedimentos que lembram as técnicas cinematográficas”. Conforme salienta Robert Stam (2008, p.198), o adjetivo “cinematográfico” atrelado ao texto literário é bastante ambíguo, tanto para a literatura quanto para o cinema, sugerindo que o texto já possui qualidades do filme uma vez que poderia ser “cinematográfico”, e também que os filmes seriam “o *telos* pelo qual os romances se esforçam, já que somente os filmes poderiam *realmente* ser cinematográficos” (2008, p.198, grifos do autor).⁶⁶ No que se refere às análises da adaptação dos textos literários de Rubem Fonseca,⁶⁷ o debate, na maioria das vezes, concentra-se no problema da interpretação que o cinema produziu em sua transposição do texto literário. Em muitos casos, a discussão limita-se a avaliar em que grau o filme se aproxima ou se afasta da “matriz literária”, caindo-se no discurso da

⁶⁶ Para um aprofundamento sobre a “evidente” influência entre cinema e literatura, ver: BAZIN (1991, p.82-104); GUIMARÃES (1997, p.110-142).

⁶⁷ A título de informação, foram adaptados para o cinema, os romances *A grande Arte* (1991) e *Bufo & Spallanzani* (2001); os contos “Passeio noturno” (2006); “O cobrador” (2006); “Sexo e Beethoven” (1980); “Relatório de Carlos” (1974); “Lúcia McCartney” (1971). Além disso, o romance *O caso morel* foi adaptado pela cineasta Suzana Amaral junto com o escritor, mas não chegou a ser filmado.

“fidelidade”.⁶⁸ Em ambos os casos, o que se perde são as especificidades do discurso fílmico e do discurso literário, e o que estas especificidades acarretam: a reflexão sobre a construção da imagem na literatura e no cinema; a reflexão sobre a relação do leitor com o texto literário e do espectador com o texto fílmico; ou seja, o que é de específico e o que é da ordem da migração, do cruzamento.

Tentando escapar de algumas dessas armadilhas, este esboço de reflexão volta-se para dois romances de Rubem Fonseca que não foram adaptados para o cinema, mas que são narrativas literárias em que o espaço da página configura-se como uma tela na qual, direta e indiretamente, reflete-se a respeito das “relações perigosas” entre o texto literário e o texto fílmico; trata-se de *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1992[1988]) e *O selvagem da ópera* (1999[1994]).⁶⁹ Em ambos os casos, tem-se o caminho inverso, a literatura volta-se para o cinema por um viés multifacetado que coaduna crítica e performance.

Em *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, o narrador é um cineasta, que não filma há dois anos – seu último filme intitula-se *A Guerra Santa*, sendo uma adaptação de *Os sertões*, de Euclides da Cunha. Além do cinema, outras marcas carregadas pela personagem vão influenciar no ponto de vista narrativo. Logo nas primeiras linhas do texto, o narrador-cineasta, que sintomaticamente é a única personagem do livro de quem não saberemos o nome próprio, sofre de uma vertigem labiríntica que o paralisa na cama, algumas dezenas de páginas à frente ele irá denominar tal distúrbio de “pseudo-síndrome de Menière” (FONSECA, 1992, p.119); além disso, outra peculiaridade que acompanha a figura do narrador-cineasta é que este sonha sem imagens, tudo branco, luminoso, fosforescente – como uma tela que tentasse captar o invisível. O relato dos seus sonhos reúne uma série de ideias desconexas, que mais parecem saídas de um filme de Federico Fellini. Ele tem consciência das figuras que povoam o seu universo onírico, mas não as vê: “Eu possuo o saber, sem os sentidos, o conhecimento, sem percepções visuais. Meu sonho é feito de idéias”. (FONSECA, 1992, p. 8). Também não seria dessa ordem a experiência do leitor do romance? Este se aproxima das qualidades sensíveis das imagens a partir dos signos linguísticos.

Quanto à trama narrativa de *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, esta se desdobra por dois caminhos que aparentemente se bifurcam: a aventura policialesca na qual o narrador se vê enredado, ao abrigar em seu apartamento uma mulher desconhecida que lhe deixa de “presente” uma série de diamantes também de origem

⁶⁸ Para uma crítica do discurso da “fidelidade”, ver: STAM (1992; 2008); JOHNSON (1982; 2003); XAVIER (2003, p.61-90)

⁶⁹ As datas entre colchetes referem-se ao ano de publicação dos livros.

duvidosa e a busca de certo manuscrito, dado por perdido, de autoria do escritor judeu russo Isaac Bábel, cuja posse se torna a grande obsessão do narrador-cineasta. Por outro lado, a conclusão das duas teias narrativas redundava em um mesmo lugar: o manuscrito, a partir da tradução e sacrifício de Gurian, o velho judeu que “tudo” sabe a respeito de Bábel, revela-se falso, um logro, enquanto os diamantes terminam em uma caixa, misturados às miçangas, paetês, canutilhos e pedrarias coloridas, que servirão para adornar a próxima fantasia de carnaval de Áureo Negromonte. Assim, é a narrativa gira em falso, tudo é simulação, e torna-se impossível discernir original e cópia; verdade e mentira: “tudo é ao mesmo tempo falso e verdadeiro, como convém ao universo ficcional de Rubem Fonseca.” (FIGUEIREDO, 2003, p. 149)

O romance carrega diversas nuances e possibilidades de entrada, mas pretende-se aqui enfatizar alguns momentos específicos do texto em que o narrador-cineasta rascunha o roteiro adaptado de *A cavalaria vermelha/ O exército de cavalaria*, de Isaac Bábel (1989; 2006). Escrito em pleno campo de batalha, o livro de Bábel é constituído de 36 contos que tratam da experiência de um jovem oficial judeu nas guerras civis depois da Revolução de 1917. Mesmo desprezado pelos cossacos, ele alista-se no exército vermelho, indo bater-se contra a cavalaria polonesa. Logo no segundo capítulo da primeira parte do livro de Rubem Fonseca— que se divide em três partes assim intituladas: *A linfa do labirinto*; *O manuscrito* e *O diamante Florentino* – o narrador-cineasta trabalha sobre *A cavalaria vermelha* em uma cena que descreve a morte da personagem Dolguchoff :

Estava escrevendo a parte do roteiro que descreve a morte de Dolguchoff, para ter uma idéia das potencialidades do texto de Bábel (...) Bábel não diz como o cossaco Afonka dá o tiro de misericórdia em Dolguchoff. A cena foi descrita por Bábel assim: “Eles falaram rapidamente. Nenhuma palavra chegou a mim. Dolgunov entregou seus papéis ao comandante do esquadrão. Afonka guardou-o em sua bolsa e deu um tiro na boca de Dolguchoff.” Isto era muito melhor do que eu roteirizava. O leitor não precisava saber como foi que Afonka deu um tiro na boca de Dolguchoff, não precisava de detalhes para ver e sentir, enfim, imaginar o que estava acontecendo. Não era dito ao leitor como estava o rosto de Afonka, ou o de Dolguchoff, no momento do tiro, mas o leitor estava sabendo tudo o que importava naquele instante, à maneira própria dele leitor. No filme, eu podia, por exemplo, colocar a câmera enquadrado Liútov [o narrador] e o tiro de

misericórdia ficaria apenas em áudio, porém isto tiraria a força da narrativa. Podia, ainda, mostrar a paisagem, o céu ou lá o que fosse, enquanto se ouvia o tiro. Seria um pífio truque sintático que enfraqueceria ainda mais a cena e privaria o espectador da tensão criada por Babel. (FONSECA, 1992, p.15-16)

Com é evidente na citação, o narrador-cineasta sente dificuldades em transportar o universo denso e seco de Isaac Babel para a linguagem do cinema, apontando, a todo o momento, para as especificidades de cada discurso e as diferentes possibilidades de transcrição do texto literário para a tela. O também roteirista Rubem Fonseca,⁷⁰ na crônica “Cinema e literatura” (2007, p.43-56), ao indagar-se sobre o que é mais difícil escrever um roteiro baseado em romances ou contos ou roteiros originais, afirma: “O mais difícil é fazer um roteiro baseado em obra literária já publicada, como no caso de *O homem do ano*. Até nos casos em que eu mesmo havia escrito a obra, como com *Bufo & Spallanzani*, o roteiro foi mais difícil de escrever.” (2007, p.44). Ainda na referida crônica, o escritor aponta para algumas “vantagens da literatura” – a expressão é dele – em relação ao cinema, que parecem afinar com o posicionamento do narrador-cineasta de *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, em especial a primeira delas na qual chama atenção para a polissemia inerente ao texto literário e a necessária participação criativa do leitor, que preenche as lacunas deixadas pelo autor e usa a imaginação recriando a história lida, reinventando personagens; enfim, “reescreve” o livro à sua maneira. (FONSECA, 2007, p.50-51).

Apesar de apresentar o lugar de quem está do lado do cinema, o narrador-cineasta parece compartilhar desse ponto de vista de que a literatura seria superior ao cinema. Em um dado momento do livro, por exemplo, ele lança a seguinte elucubração: “Bons escritores seriam sempre maus roteiristas?” (FONSECA, 1992, p.76-77) e como confirmação dessa máxima cita William Faulkner, F. Scott Fitzgerald e William Kennedy, que se não escreveram roteiros de todo ruins, estes não acrescentaram nada às suas obras. Uma exceção seria Raymond Chandler, que teria dois bons roteiros, *Double Indemnity* [*Pacto de Sangue*, 1944] e *Strangers on a Train* [*Pacto Sinistro*, 1951] por outro lado, o narrador-cineasta afirma “mas existem dúvidas se Chandler seria um grande escritor, como Faulkner.” (FONSECA, 1992, p.76). Há uma aresta irônica neste trecho, pois o leitor pode se perguntar: e os roteiros de Rubem Fonseca são ruins? Ou ainda

⁷⁰ Como roteirista, Rubem Fonseca trabalhou nos seguintes filmes: *O homem do ano* (2003); *Bufo & Spallanzani* (2001); *A grande arte* (1991); *Stelinha* (1990); *A extorsão* (1975); *Relatório de um homem casado* (1974); *Lúcia McCartney, uma garota de programa* (1971).

seria Rubem Fonseca um grande escritor? A mesma aresta irônica retorna quando em outros momentos, o narrador-cineasta, para quem Isaac Bábel tornou-se um verdadeiro objeto de culto, salienta as qualidades de contista do escritor russo e indaga, por exemplo: “teria Bábel conseguido o prodígio extraordinário de escrever um texto longo com a mesma concisão cortante de seus contos? Se houvesse escritor no mundo capaz de fazer isso, criar no romance a exatidão, a precisão do conto, este homem seria Bábel.” (FONSECA, 1992, p.141) Mais uma vez o leitor poderia se perguntar: e Rubem Fonseca? Escreveria o romance que tanto Bábel quanto Borges nunca escreveram? Os romances que ele escreveu possuem a precisão e brevidade dos seus contos? ou ainda será que se pode comparar Rubem Fonseca a Jorge Luis Borges e Isaac Bábel?

Mas voltemos ao roteiro, o narrador-cineasta, mais a frente, volta-se mais uma vez para “a morte de Dolguchoy” – também esse é o título do conto de Isaac Bábel (1989, p. 53-56; 2006, p.67-72). Situemos o leitor, assim como o faz Rubem Fonseca através de seu narrador-cineasta: no referido conto, o narrador Liútov acompanhado de Grichtchuc encontram Dolguchoy, apoiado numa árvore, agonizando. Este se encontra de pernas abertas, estendidas, as botas sujas e rotas; sua barriga está rasgada, as entranhas pendem sobre os joelhos, e também as batidas do coração são visíveis. Dolguchoy pede a Liútov que o mate, porém este não tem coragem de matá-lo, esporeia o cavalo e sai. Então chega Afonka e mata Dolguchoy. Assim, o primeiro exercício do escritor Rubem Fonseca é de traduzir o conto russo, para em seguida, apresentar o texto do roteiro escrito pelo narrador:

O texto que escrevi ficou assim:

Afonka aproxima-se de Dolguchoy. Salta do cavalo. Os dois homens conversam, o que está de pé, sujo de pólvora, emanando força, e o moribundo, estendido no chão. Liútov, que os contempla de longe, não houve o que dizem. Dolguchoy dá seus papéis a Afonka. Afonka guarda-os na bolsa. Em seguida vai até onde está o cavalo e retira o fuzil do arção da sela. Em seguida, com passos lentos, porém firmes, caminha de volta para perto de Dolguchoy, tendo a luz do pôr-do-sol às suas costas. Dolguchoy, apoiando-se nos cotovelos, levanta um pouco a cabeça e olha para Afonka. Afonka coloca o cano do fuzil na boca aquiescente de Dolguchoy e dispara. (FONSECA, 1992, p.20).

Como temia o narrador-cineasta, o texto abunda em marcações e detalhes, e fica a dúvida colocada por Gurian em outro momento do romance: como obter a mesma concisão de Babel, ou seja, o encerramento imediato da narrativa quando já foi dito aquilo que devia ser dito? (p.55) Contudo, ambas as traduções – a que Rubem Fonseca realiza da versão em inglês do texto russo para o português e a que o narrador-cineasta faz com vistas ao filme – confirmam a variedade de possibilidades de interlocução, adaptação e transcrição no âmbito das relações entre literatura e cinema no que tange aos estudos sobre a adaptação.

Em *O selvagem da ópera*, por sua vez, Rubem Fonseca faz dialogar literatura, cinema e a ópera. Dessa vez não se trata de um narrador-cineasta, mas é o próprio texto do romance que se configura como *texto básico* – um rascunho anterior ao tratamento do argumento para a confecção do roteiro – para um filme sobre a vida do compositor Carlos Gomes. Em dado trecho, lê-se:

Ao contrário de um script (ou de um soneto, ou de uma bula de remédio, ou de uma receita de cozinha), que tem suas rígidas regras de elaboração, o texto básico de um filme pode, deve mesmo, ser escrito com abundância de informações, dentro de uma estrutura flexível. Afinal, quem sai ganhando são os roteiristas e o diretor, que dispõem de mais dados para o seu trabalho. Assim, neste texto básico, alguns movimentos de câmera podem ser referidos, a luz será mencionada, os personagens andarão de um lado para o outro, suas vozes serão ouvidas, seus corpos examinados; idiossincrasias autorais, reflexões, comentários, previsões, intuições, teses, conjeturas circularão livremente. (FONSECA, 1999, p.31-32)

Nesse sentido, a leitura desse romance proporciona ao leitor a sensação de estar diante de um *making of* que acontece ao longo da projeção mesma do filme. A condição da narrativa como artifício é assumida: “este é um texto sobre a vida de Carlos Gomes, que servirá de base para um filme de longa metragem” (p.9), afirma o narrador logo nas primeiras páginas. As personagens mostram-se conscientes de sua própria teatralidade, seres de papel – ou seriam de celulóide? – “Vamos olhar Antônio Carlos Gomes, o personagem principal do nosso filme” (p.8). O “narrador-câmera” – a expressão aqui não se refere ao conceito consagrado pela narratologia, mas ao caráter específico do romance – intervém o tempo todo e expõe os mecanismos da criação:

A cena de sedução será acompanhada de vários ângulos. Mais do que uma exploração dos poderes da imagem – assim como a literatura é mais do que uma exploração dos poderes da linguagem –, o cinema permite ao consumidor, como nenhuma outra arte, saciar seu voyeurismo escopofóbico, *ver sem ser visto*. (p.25, grifos do autor)

Enfim, a primazia da imaginação transcende o real exterior e instaura uma outra lógica, a do simulacro:

Mas esta parte do filme deve terminar no palco do Scala, ao findar a estréia de *O guarani*, os gritos e os aplausos em *dobly stereo* ocupando a sala do cinema; na tela, a câmera fechando num close Carlos, agradecido, curvando-se, momentaneamente domesticado. (p.74)

Como se pode perceber, o romance reconhece-se como encenação; as personagens, como seres de papel. Elas se comportam como se estivessem num palco ou num estúdio de cinema fazendo poses para a câmara ou para o olho do espectador/leitor, em uma atitude típica do mundo cênico. Representação de uma representação, explicita-se nesse texto narrativo a nítida consciência de estar teatralizando, encenando a sua realidade.

Esse “texto básico” também é atravessado pela ironia. Temos um dado momento, por exemplo, em que o narrador compara o seu *texto básico* com *Guerra e paz*, de Tolstoi. Para ele, ambos seriam textos básicos com muita informação, ação e reflexão. (p.31). Em outro momento ele parafraseia Proust ao afirmar que “um roteiro de filme é um *travail d’architecte*.” (p.53). Novamente Rubem Fonseca bordeja as “altas literaturas”. Estas e outras atitudes arrogantes e pouco refletidas do narrador terminam por desmitificar a própria narrativa.

Além disso, *O selvagem da ópera* também traz algumas situações que apontam para o trabalho de adaptação. Isso se dá nos trechos em que é salientado o trabalho dos libretistas em relação à Ópera – em um dado momento, inclusive, os roteiristas serão comparados aos libretistas (p.156). Há também uma seção de capítulo intitulada “O romance e o libreto”, em que se apresentam, especificamente, algumas colocações sobre

O guarani, de José de Alencar, e sua transposição para a Ópera, com música de Carlos Gomes e libreto de Antonio Scalvini. Há a comparação do final do romance de Alencar com o final da ópera de Carlos Gomes, e o narrador arrisca uma aproximação entre a sintaxe da literatura e a sintaxe do cinema:

O guarani, na verdade, seria mais facilmente adaptado para o cinema, que tem os mesmos recursos sintáticos da literatura (mas não tanto os semânticos, infelizmente) e não é constricto por paredes, como a ópera. Algumas das principais diferenças entre o livro de Alencar e a ópera de Carlos Gomes resultam dessa restritividade de espaço e movimento. A fúria da natureza representada pelo rio caudaloso, no final do romance, por exemplo, é substituída, na ópera, por uma inexpressiva explosão do castelo do vilão Gonzáles, vista de longe. (p.69)

O narrador incorre em algumas simplificações, também cometidas por alguns semiólogos, ao propor uma semiologia do cinema calcada nos moldes da linguística, ignorando as diferenças semióticas entre a imagem e o signo verbal.⁷¹ Pode-se repetir aqui o Cesar Guimarães afirma, ao analisar a analogia que Eisenstein estabelece entre romance e filme:

O que é esquecido aqui é justamente a diferença dos materiais de que cinema e literatura se servem para produzir regimes específicos de visibilidade e de plasticidade. Enquanto no cinema o elemento sensível está por demais “colado” ao significante – a tal ponto que se vai quase instantaneamente da percepção à significação – na literatura os fenômenos de ordem sensível são alcançados com um certo atraso, já que precisam passar pela representação dos signos linguísticos. (1997, p.121)

Como já foi dito anteriormente, em *O selvagem da ópera*, o autor aproxima a literatura, a ópera e o cinema. Também na crônica “Cinema e Literatura”, Rubem Fonseca trará, para o interior do diálogo, o discurso operístico. Ele começa lembrando a ideia de “obra de arte completa” associada à ópera, que englobaria a música, a poesia e o drama, a pintura, a arquitetura, a dança. Em seguida, ao fazer um breve panorama a respeito da evolução da linguagem cinematográfica, Rubem Fonseca pergunta-se se o cinema seria

⁷¹ Para um aprofundamento desse tópico, ver: GUIMARÊS (1997, p.130-138).

hoje esta obra de arte total, assumindo o lugar da ópera, e imediatamente responde que ainda não podemos chamá-lo de obra de arte completa; “o cinema é, por enquanto, uma arte híbrida. E o problema principal é que o filme depois de algum tempo fica ‘datado’: um bom filme antigo não é fruído com a mesma admiração, como ocorre com as outras boas obras de arte.” (2007, p.48)

Ao contrário do cronista Rubem Fonseca, o narrador de *O selvagem da ópera* a todo o momento ironiza os escritores por estes escreverem para um “diminuto número de leitores”; ao contrário destes, “nosso filme será visto por milhões, no mundo inteiro.” (p.74), afirma. Ou ainda: “Se eu fosse romancista, cujo ofício é o manejo astuto das palavras, poderia me dar ao luxo de tecer urdiduras absurdas para deleite de apenas alguns milhares de leitores (Imaginem um cineasta com apenas ‘alguns milhares’ de espectadores...)” Por outro lado, se o narrador se vangloria de seus milhões de espectadores, uma outra questão atravessa os estudos de adaptação: a diferença de tratamento e expectativa em relação ao leitor do texto literário e ao espectador do filme. O espectador da obra cinematográfica é sempre colocado em posição de inferioridade em relação ao leitor, como se o dispositivo cinematográfico exigisse, por si mesmo, a simplificação, ou o público estivesse sempre em busca do entretenimento fácil. Algumas passagens de *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, por exemplo, apontam para esse ponto de vista: “Quem, entre os milhões de semi-analfabetos fabricados pelas instituições de ensino, consumidores de uma arte cômoda representada pela música pop, pelo cinema e pela televisão, conhecia Babel? Tudo que saberiam de Babel seria o meu filme. Ou seja, muito pouco”. (1992, p.16) Afirma o narrador-cineasta. Em outro momento, será a personagem Veronika Hempel quem irá afirmar:

O cinema tem mostrado guerras, crimes, demências, catástrofes, crianças prodígios, animais e monstros, também prodígios, sexo platônico e explícito, misticismo – tudo o que se pode imaginar – mas de maneira superficial e distorcida, apenas para se tornar palatável às massas passivas que consomem televisão com voracidade distraída ao mesmo tempo em que conversam, comem e bebem, vão à latrina ou se entregam a cochilos mais ou menos profundos. São poucos os espectadores que realmente pensam. O cinema, lamentavelmente, tem que ser feito para esses. (1992, p.128)

Nos dois trechos, o espectador de cinema é apresentado pejorativamente como semi-analfabeto, como aquele que não pensa, e que, portanto, buscaria apenas uma arte

confortável, digerível e superficial. Obviamente, estas afirmações foram tiradas de um texto de ficção e não podem ser tomadas como provas de verdade. Porém, conforme afirma a pesquisadora Vera Lúcia F. de Figueiredo, em estudo a respeito das adaptações cinematográficas dos romances *A grande arte* e *Bufo & Spallanzani*, “essa visão pejorativa dos espectadores cujo pano de fundo é o suposto requinte dos raros leitores de grandes obras literárias, talvez justifique também a pouca ousadia que vem caracterizando o trabalho de tradução dos textos de Rubem Fonseca para a linguagem cinematográfica.” (2003, p.16). Tal afirmação abre caminho para outros ângulos também instigantes para os pesquisadores focalizarem: a relação entre o leitor de Rubem Fonseca e o espectador dos filmes inspirados em sua obra ou também o Rubem Fonseca escritor e o Rubem Fonseca roteirista, mas que ultrapassam o escopo deste breve trabalho.

Referências

BÁBEL, Isaac. *Cavalaria vermelha*. Trad. Roniwalter Jatobá. Belo Horizonte; São Paulo: Oficina de Livros; Horizonte Editora, 1989.

BÁBEL, Isaac. *O exército de cavalaria*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERMAN, Marshall. Isaac Bábel: à espera dos bárbaros. In; _____. *Aventuras no Marxismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 229-242.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

FONSECA, Rubem. Cinema e Literatura. In: _____. *O romance morreu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p.43-52.

FONSECA, Rubem. *O selvagem da ópera*. 4. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

FONSECA, Rubem. *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. 11. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1992

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997. (Humanitas)

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas secas*. In: PELLEGRINI, Tânia et. al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Ed. SENAC; Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 37-60.

JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema: Macunaíma do Modernismo na literatura ao Cinema Novo*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1982.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e arte da adaptação*. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massas*. São Paulo: Ática, 1992

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia et. al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Ed. SENAC; Instituto Itaú Cultural, 2003. p.61-90.

DESCENTRAMENTO E MULTIPLICIDADE DO SUJEITO POÉTICO: ALGUMAS INVESTIGAÇÕES

DECENTERING AND MULTIPLICITY OF THE POETIC SUBJECT: SOME INVESTIGATIONS

Lidiane Alves do Nascimento (UFG-PG/CAPES)
lannasto@gmail.com

Resumo

Este trabalho pretende fazer algumas investigações a respeito do descentramento do sujeito moderno e suas implicações na poesia moderna e contemporânea. Ao longo da discussão, alguns textos de poetas brasileiros e portugueses, que figuram no cenário da modernidade literária, surgem para exemplificar o processo de desestabilização do eu – poético, o aspecto da multiplicidade atestada no diálogo com os fluxos, corroborando a crise de identidade e a transformação da subjetividade poética como nuances importantes que constituem a poesia atual.

Palavras-chave: Sujeito, modernidade, poesia, identidade.

Abstract

This paper intends to make some inquiries about the overthrow of the modern subject and its implications for modern and contemporary poetry. Throughout the discussion, some texts of Brazilian and Portuguese poets, appearing on the stage of modern literature, appear to exemplify the process of destabilization of the self - poetic, the aspect of multiplicity attested in dialogue with the flow, confirming the identity crisis and the transformation of subjectivity as important nuances that constitute the current poetry.

Key-words: Subject, modernity, poetry, identity.

Uma das questões concernentes à modernidade é a dicotomia ruptura e continuidade. Nas artes, e mais detidamente, na literatura, cerne da presente discussão, assiste-se, com a modernidade, a ascensão de um espírito de destruição e de transgressão de valores até então cristalizados (fins do século XIX) para fazer emergir a ruptura do modelo de representação vigente: trata-se da crise de representação mimética.

No que tange à poesia lírica moderna, esta irá se constituir, pois, numa linguagem diferente que assinalará um processo de desarticulação, a refletir a tendência à fragmentação. Mesmo que dela tenha partido inicialmente, a poesia não mais se baseia na realidade e os seus conteúdos tornam-se estranhos. A sensação de anormalidade afirmada por Hugo Friedrich (1991) advém da impossibilidade de se compreender o poema a partir dos seus conteúdos. Se até meados do século XIX a poesia achava-se no âmbito da ressonância da sociedade, depois, passou a opor-se a ela e aos seus interesses capitalistas, lamentando o progresso científico e a sua falta de espaço nele.

Ainda, nas acepções de Friedrich (1991) consolida-se, neste cenário, uma veemente ruptura com a tradição. A poesia torna-se tema de si mesma, “poesia da poesia” conforme Friedrich Schlegel (1997) e não mais signo de representatividade. Diante desta perda de unidade com o mundo, este processo de descentralização, poetas mergulham na angústia de não mais poderem “cantar” o mundo e, assim mesmo, pertencerem a ele, corroborando a crise do sujeito convertida na crise da própria linguagem, que precisa doravante extrair de si mesma o seu material poético.

Este momento de crise nas formas de representação poética redundará também numa crise do sujeito lírico, o que passará por um constante processo de problematização. Ao ver-se limitado por uma condição de desterrado, o poeta rechaçará a realidade, voltando-se, muita vez, para o interior do próprio fazer poético, num processo de autocrítica, de autorreflexividade. No poema crítico, a própria linguagem, então, assumirá a condição do sujeito, conforme nos reporta Maciel (1999), ao considerar que “a subjetividade do poeta se desloca para o poema, dando a impressão de que este se faz e se diz simultaneamente” (MACIEL, 1999, p. 23).

Poetas como Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé são representantes destacados deste momento caracterizado pela heterogeneidade, pelo caos. Baudelaire sublinha a incomunicabilidade da poesia, dando início ao processo de despersonalização da lírica, dela destoando a unidade e a pessoa empírica, características caras ao romantismo. O desgastado material do mundo leva Rimbaud a mergulhar no caos do inconsciente. Em ambos, impulsionam-se a repulsa ao passado e à continuidade, características que se tornam capitais na arte e na poesia modernas. Neles também a modernidade se nega e se afirma. Quando sinônimo de progresso material e racionalismo científico, é negada, quando condutora de novas experiências, é afirmada.

Num tempo em que os mitos não logram mais responder as indagações inerentes à condição humana, a consciência artística emerge acima do encantamento, próprio e comum da poesia. Conforme Friedrich (1991, p.100), no século XX, a relação da lírica

com o mundo resulta sempre na desvalorização do real, sendo a poesia “um processo não mais nas coisas, mas na linguagem”. Não se pode deixar de destacar, nesse sentido, a presença de um Mallarmé, que, com seu *Un Coup de Dés*, de 1897, instaura um novo paradigma poético em que a sintaxe discursiva tradicional e a linearidade do verso estão suspensas. Nele, constata-se também a relação dialética com a modernidade, aniquilamento da realidade e ruptura com a tradição. A referência incisiva de Mallarmé corrobora o fato de o poema moderno estar dotado de consciência metalingüística, de atitude autorreflexiva – em que o conteúdo do poema é a sua própria forma.

Versando sobre as questões inerentes ao descentramento do sujeito moderno e suas implicações na poesia, entendemos que a fragmentação, a cisão com a sociedade hodierna, a consciência literária, as experiências contraditórias de ruptura e adesão, constituem pontos centrais da poesia moderna e nuances que figurarão também no segundo tempo moderno e /ou na modernidade tardia, passando, aquelas marcas da poesia frisadas por Friedrich (1991), mais notadamente a autorreflexividade, por um processo de adensamento.

O descentramento do sujeito está relacionado a uma gama de transformações culturais emergidas no âmbito da modernidade, a constituir um tema bastante atual e amplo, discutido em diversas áreas do conhecimento, entre elas, a literatura. A noção de sujeito centrado, dotado de razão e consciência, conhecido como sujeito cartesiano, referência às discussões filosóficas de Descartes, aos poucos, vai dando lugar a uma concepção mais social do sujeito, uma exigência da complexidade que caracteriza a sociedade moderna.

Nos poetas contemporâneos, a poesia, cada vez mais, volta-se para si mesma e para a tradição, sendo que a atitude de lucidez poética frente à linguagem, evidenciadora do descentramento do “eu”, conforme já havia preconizado o romantismo alemão, se nos apresenta na configuração de um sujeito lírico portador de uma interioridade vazia, a protagonizar uma crise de sua autonomia e identidade, uma vez que seu estilo não é mais seu, mas é constituído pela mistura de estilos outros, precedentes e, muita vez, já valorizados pelo cânone.

Ao lançarmos um olhar sobre a poesia contemporânea, notificamos que ainda permanece o questionamento do sujeito poético e da linguagem, sendo a poesia um lugar de expressão do desconforto, da sensação finesse secular do artista deslocado do mundo, convertendo-se, por vezes, também, num espaço onde se assinala a tentativa de reencontrar a sua individualidade.

Neste cenário de crise e instabilidade do “eu”, pensado como a expressão da subjetividade pessoal, o surgimento de uma “poesia objetiva”, que prime pela valorização da materialidade das palavras e das coisas, não chega a suplantar o sujeito, conseguindo, no entanto, imprimir, no âmbito da linguagem, a sua transformação, “no movimento de uma emoção que o faz sair de si para se reencontrar e se reunir com os outros no horizonte do poema” (COLLOT, 2004, p.168). Na experiência de seu pertencimento ao outro, ao tempo, ao mundo, à linguagem e não mais a si, o sujeito moderno assevera a reinterpretação da subjetividade lírica, marcada pela demolição do imperialismo do “eu” hegeliano, o que acarreta, doravante, a crise da ideia de interioridade, de identidade. Nessa perspectiva, a expulsão do sujeito do poema testifica o redimensionamento do olhar do poeta sobre o mundo, um olhar, não raro, matizado pela impessoalidade, como é possível ler no poema de Paulo Leminski, citado a seguir:

na torre da igreja
o passarinho pausa
pousa assim feito pousasse
o efeito na causa.

(Leminski, 2002, p.123)

É lícito dizer que o sujeito poético, ao perder sua identidade sustentável, se posiciona à margem, sob a égide de um distanciamento irônico que, por vezes, quando não redundante na atitude de “dar as costas” à realidade externa, voltando-se para si mesmo e para o próprio texto, afigura-se numa tal saída de si, conforme referido alhures. A consciência do descentramento engendra, pois, um sujeito aberto à alteridade, a se apresentar como plural, como quem assume identidades diversas, transitórias e díspares, corroborando as acepções de Bauman (2005, p. 33), ao afirmar que “no admirável mundo novo das oportunidades fugazes e das seguranças frágeis, as identidades ao estilo antigo, rígido e inegociáveis simplesmente não funcionam”.

Dados tais apontamentos e, convocando a obra poética de Paulo Leminski como exemplificadora dessas tendências que contornam a modernidade: crise do sujeito, autorreferência, bem como multiplicidade de referências a concorrerem para plasmar uma identidade poética que se pretende erigir na esteira do novo e do singular, notificamos que, nele, como em diversos poetas da modernidade, a ideia de descentramento e multiplicidade do sujeito é fundamental para uma leitura que cumpra investigar as

estratégias de construção poética em um cenário de crise e esvaziamento da própria linguagem. Inserido no rol dos poetas contraditórios, a afugentar o estilo e concomitantemente persegui-lo, Leminski escreve uma poesia ilustrativa do que Benedito Nunes (2009, p. 167) nomeou de “enfolhamento das tradições”, uma vez que o seu trânsito por vários movimentos de vanguarda, sem, contudo, se filiar a qualquer cânone que pudesse rotulá-lo, a impossibilidade de nele se fixar uma identidade unívoca, concorre para atestar, no seu perfil artístico, um viés poético híbrido, o qual aponta para o diálogo com a tradição: uma consciência da pluralidade, da impossibilidade de se negar as fontes, malgrado o reconhecimento dos seus precursores e os seus “versos mais fortes”, não eliminar o intento de encontrar a sua dicção própria.

Ao dissertar sobre o subjetivismo dos poetas brasileiros contemporâneos, Ítalo Moriconi (1998, p.15) sublinha a existência de um “distanciamento em relação à posição de um sujeito plenificado e presente a si”, tendo em mira que a questão do sujeito se coloca sob um constante “desestabilizar-se”, “desconstruir-se”, casos como o de Ana Cristina César, Francisco Alvim e mesmo Paulo Leminski, poetas que, à maneira pessoana, ao questionarem o sujeito poético, desvelam o seu lugar ou “não-lugar” na sociedade contemporânea e no próprio âmbito da linguagem poética. No tocante ao acervo poético leminskiano, essa reflexividade do “eu” é predominante, sendo notada em versos como:

apagar-me
diluir-me
desmanchar-me
até que depois
de mim
de nós
de tudo
não reste mais
que o charme.
(Leminski, 1983, p.136)

em que, ao erigir o poema, admitindo-se fragmentado e dividido, o sujeito nos apresenta o propósito de “apagar-se” na linguagem, associado a uma consciência dessa

impossibilidade, ou a um paradoxal desejo de presentificar-se, na expressão de permanência do “charme”, lido nos versos finais.

O jogo da linguagem, que permite extrair a palavra “charme” de “desmanchar-me” sugere uma identidade que se desmancha, evidenciando a crise que chega a atingir a epiderme da linguagem. Nos dizeres de João Alexandre Barbosa (1986, p.27), a própria linguagem do poema torna-se “a afirmação de uma crise da linguagem que, por sua vez, espelha a ruptura para com os mecanismos de representação da realidade”. Assim, a tentativa de “apagar-se” revela o “charme” do sujeito, que não pretende se esvaír da realidade, mas via linguagem, quer enfrentá-la, extraíndo o seu peso.

Em Francisco Alvim, a questão da desestabilização do sujeito está posta, corroborando a perda da ilusão da hegemonia do “eu”, encetada pelos românticos, que norteava o ato poético. Nessa perspectiva, esvaído de seu território comum, de identidade plena e unificada, o sujeito define-se por sua alteridade, por uma pluralidade de identidades, como é possível ler no poema “Gemido” em que o “eu” se transmuta em “a gente”, assinalando também a dessacralização da linguagem poética, mais acessível, mais próxima ao cotidiano:

Este mundo
custa tanto a passar
a gente sofre tanto
(ALVIM, 2004, p. 77)

O sujeito em deslocamento dimensiona suas experiências contraditórias em relação ao mundo, registrando o seu sentimento de não-ser, sabendo-se, ao mesmo tempo, pertencente à realidade que refuta, e /ou a “este mundo” que “custa tanto a passar”. Ocorre em outros momentos, do sujeito soberano da linguagem tornar-se sujeito a ela, como se averiguou alhures em Leminski, num processo em que esta subjetividade se oculta e se ausenta, emprestando voz ao que é apresentado no poema:

Num adro
nuvens passam
o olhar não percebe o barulho dos astros
(ALVIM, 2004, p. 85)

Hamburger (2007, p.78) preconiza sobre a existência, na modernidade, de “um eu que se tornou fluido e volátil”, ratificando a questão da identidade descontínua. Essa crise do sujeito relativizado concorre, muita vez, para o projeto de uma “poesia objetiva”, formulada por uma subjetividade cravada, como dissemos, na alteridade. Sintomático dessa perda de estabilização do sujeito é também a opção pelo poema curto que, filiado ao prosaico, ao popular, ao humor, buscados no haicai japonês, corrobora também o parentesco com Oswald de Andrade. Tanto em Leminski como em Alvim, tais poemas tendem a valorizar o fragmentário e o aparentemente trivial, a constituírem formas de captar instantes de um mundo objetivo e exterior, onde o eu-lírico encontra-se, muita vez, ausente. A elisão do sujeito expressa uma certa objetividade a permitir que as coisas possam existir, sem interferência e /ou olhares particulares:

Quadra

As chuvas caíram
Passa um ciclista: areia e ar
Pombos voam revoam baixo
(ALVIM, 2004, p. 114)

noite sem sono
o cachorro late
um sono sem dono
(LEMINSKI, 2002, p. 115)

Em Alvim, o sujeito, quando sente esboroar sua integridade, assumindo-se fragmentado, se afugenta na própria linguagem, fazendo dela não mais um espaço onde tradicionalmente se pronuncia a si e/ou se confessa, mas onde se encontra com o que está “fora”, revelando a postura de um sujeito que observa a si e aos outros, tanta vez, a esgarçar as fronteiras entre o lírico e o narrativo, como se lê no poema “Zé”:

– Onça num come
 gente
– Come, seu Godoy,
 comeu
 um tio meu.

(ALVIM, 2004, p. 102)

A poesia objetiva, extraída de circunstâncias pedestres, a reverenciar uma linguagem concisa e coloquial, à maneira oswaldiana, para além do espontaneísmo sugerido, é tarefa árdua, que exige perspicácia, por parte do autor, no intento de transparecer ares de naturalidade, de *ready made*, constituindo, pois, na ligeireza do poema e nos jogos da linguagem, cuja sintaxe se afigura mais rala, um mosaico de referências, “uma desleitura nada inocente por trás da aparente infantilidade e fragilidade de seus versos” (ALVES, 2007, p. 6):

Teodora

Não, é
com t
de te adoro

(ALVIM, 2004, p. 114)

A perda de uma identidade unívoca e definitiva, mais especificamente, a perda do eu, que caracteriza a crise do sujeito e da própria poesia, compreende aspecto importante que matiza a poesia brasileira e a poesia portuguesa contemporâneas, para falarmos apenas destes dois cenários específicos. A poesia, tanto no Brasil como em Portugal, ao assumir, portanto, a perda da ilusão de um poder superior e sagrado para o ato poético, vai redesenhando as formas de seu funcionamento no campo literário, em registros diferentes, que se fixam num cenário de desordem, ou de uma pluralização de ordens, o que conduz ao fragmentário, lembrando os dizeres de Rosa Maria Martelo (1999).

No caminho percorrido pela poesia contemporânea, é possível se deparar com uma variedade de poetas, com uma diversidade de casos a engendram uma poesia múltipla e oscilante entre aderir às tradições e / ou contradizê-las (ou relê-las). A inclusão de outras vozes confirma a multiplicidade, uma vez que a poesia tangida pela alteridade sublinha a inevitável ligação com o outro, ainda que marcada por contradições. À luz de Giddens (2002), é sabido que no contexto da modernidade, o eu tem que ser construído reflexivamente, tarefa realizada em meio a uma diversidade de opções e possibilidades. No entanto, as múltiplas possibilidades, ao invés de fornecerem caminhos fixos e seguros, instauram situações de dúvida, incerteza, gerando a crise do sujeito.

Dessa forma, relacionando com o campo literário, pode-se perceber que este conflito do sujeito cindido e, ao mesmo tempo, consciente da alteridade, configura-se na dialética irônica entre o estabelecimento de rupturas com os valores tradicionais, sobretudo, estéticos, no afã de escrever a liberdade da sua linguagem, e a afirmação de diálogos importantes com os precursores.

Como vimos, a prática da reflexividade coadunada à criação poética, tendo marcado cerca da metade da história da poesia moderna ocidental, tem vigorado, como nos lembra Maciel (1999, p. 19), “embora com outros matizes, também no cenário contemporâneo”. Ocorre que o exercício de metalinguagem, constituindo, pois, uma forma de evidenciar o descentramento do “eu” poético, de expressar a fratura com o universo exterior, voltando-se para o âmbito da linguagem, não é mais, como dantes era, na modernidade,

desde os românticos, instrumento exclusivo de cisão do eu com o mundo, porque, muita vez, malgrado o poema refletir sobre si, não ocorre que este espaço de lucidez crítica o faça prescindir da vida e dos acontecimentos, deixando-se, não obstante, contaminar por eles.

Na poetisa portuguesa Ana Luísa Amaral, podemos extrair um exemplo de que a ideia de lucidez crítica na elaboração do poema e o afastamento do sujeito lírico não significam o alijamento incisivo do mundo exterior. Veja-se:

Discreta Arte

Discretamente. Cultivar a palavra.
Arte de dispor flores por longa mesa,
prazer de dispor quadros por paredes
em critério de escolha pessoal.

Discretamente: aqui uma pequena
Haste a lembrar o sol, ali a folha
Resolvendo o lugar, o espaço certo
(ligeiro afastamento necessário

Para o conjunto articulado em cores).
O quadro mais azul naquele sítio,
O mais cinzento e largo a distrair-se

Sobre a nudez de uma parede clara.
Discretamente. E a palavra nascida
Da tela (ou terra) resolvida. Agora.
(AMARAL, 2005, p. 21)

O poema alude à criação poética elevada à categoria de ofício, um trabalho a ser realizado cuidadosamente e nunca de maneira aleatória. Pensando especificamente nas questões concernentes ao sujeito, vê-se que o

“critério de escolha pessoal” remete ao trabalho árduo do poeta crítico, que, sendo, ele mesmo, conhecedor de sua arte, traça o seu próprio caminho, elegendo suas referências, o que já pressupõe uma marca sutil de subjetividade, no ato da escolha e na maneira que a faz, embora se confirme, no interior dos versos citados, o afastamento de um sujeito lírico explícito. A palavra “discretamente”, repetida ao longo do poema, ao apontar para o modo subjetivo de se cultivar a palavra, remete à ideia de afastamento e do comedimento no momento da escrita, processo engendrado em espaço íntimo, sem ser intimista, sem fazer alarde. Contudo, importa atentar para o fato de que as referências para se erigir o poema não são lingüísticas, à guisa de Mallarmé, mas dimanam do mundo exterior. Aqui, o poema é tangido pela alteridade e sua força emerge da terra.

O processo de despersonalização não significa que o sujeito seja suprimido de todo da linguagem, mas transformado, “deslocando-se o sujeito referencial para dar voz a um sujeito que tem sua referência no interior do próprio texto, por meio da estruturação discursiva” (ALVES, 2002, p. 186). É recorrente, dessa forma, que o sujeito em deslocamento, se edifique sobre uma escrita poética a se (re) fazer como um espaço de troca entre sujeito e mundo. Exemplar dessa tendência é Luís Miguel Nava, destacado poeta português, entre os contemporâneos, cuja poesia se nos apresenta como uma reabilitação da subjetividade, voltada para o relato de experiências pessoais e expressão de emoções:

Escrever é, para mim, tentar desfazer nós, embora o que na realidade acabo sempre por fazer seja embrulhar ainda mais os fios [...] (NAVA, 2002, p. 104).

Essa poesia que, por vezes, contraria a ordem da fragmentação textual, do sujeito que se oculta, sem deixar de permanecer ciente da ruína da arte mimética, vem tentando, no teor discursivo acrescentado aos versos, reconquistar o caminho para a comunicação, “dizer alguma coisa, fazer ressoar o timbre de uma voz, dando conta de uma experiência pessoal que substitui a experimentação meramente lingüística” (AMARAL, 1991, p. 50):

Só Para Mim

Queria ter o sol só para mim, tê-lo de forma a dele poder de vez em quando ceder parte apenas a um dos meus mais íntimos amigos.

(NAVA, 2002, p. 111)

A exposição de emoções e do desejo de um sujeito que “queria ter o sol”, leva-nos, portanto, a pensar em um ressurgimento da subjetividade, mas não de uma “subjetividade hiperbolizada a que durante muito tempo estivemos habituados” (AMARAL, 2002, p. 51), e sim, a se configurar mais como um efeito emocional do que como a presença biográfica de um sujeito.

Do que foi dito, ao longo das nossas discussões sobre o sujeito e suas configurações na poesia contemporânea, deve-se reter que, ao ser subvertida a lógica cartesiana, temos em mira um sujeito não mais constituído em oposição ao objeto e em relação com o pensamento, mas, na relação com o outro. A conversão do “eu” em um “outro”, admitida por Rimbaud, e / ou a dispersão extrema de um “eu” em vários “outros”, enunciada por Pessoa, corroboram a escrita poética como um lugar de abertura à pluralidade. Repisamos que as noções de esgarçamento da unidade, da correspondência, da sacralização, atribuídas à poesia, adensadas no cenário contemporâneo, trazem à tona a multiplicidade de fluxos, a fluidez, a reafirmarem o descentramento do sujeito, a crise de identidade circunscrita na dúvida entre assumir as referências e afastá-las para fazer emergir uma dicção própria, uma voz singular.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Ida Maria Santos Ferreira. Encontros e Desencontros Críticos com a Modernidade na Poesia Portuguesa. *Textopoético*. Araraquara, SP, vol. 4. p. 1-9, 2007. Disponível em < <http://textopoetico.org> >. Acesso em 29 de out. 2010.

_____. Diálogos e confrontos na poesia portuguesa pós-60. *Gragoatá*. Niterói, RJ, Universidade Federal Fluminense, n. 12, 2002, p. 179-195.

ALVIM, Francisco. *Poemas* [1968-2000]. São Paulo: Cosac & Naify: Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

AMARAL, Ana Luísa. *Poesia reunida: 1990-2005*. Vila Nova de Famalicão: Edições Quase, 2005.

AMARAL, Fernando Pinto do. Modernismo, Modernidade e suas conseqüências: um percurso por alguma poesia portuguesa deste século. In:

_____. *Mosaico fluido*. Lisboa (Portugal): Assírio & Alvim, 1991. p. 37-52.

BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*; notas sobre a historicidade da lírica moderna. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2005.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Trad. Alberto Pucheu. In: *Terceira Margem*. Rio de Janeiro, ano VIII, n.11, 2004.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

HAMBURGER, Michael. Identidades perdidas. In:_____. *A verdade da poesia*: tensões na poesia modernista desde Baudelaire. São Paulo: Cosac & Naify. 2007.

LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Distraídos Venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 2002.

MACIEL, Maria Esther. Poéticas da lucidez: notas sobre os poetas-críticos da modernidade. In:_____. *Vôo transverso: poesia, modernidade e fim do século XX*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

MARTELO, Rosa Maria. Anos noventa: breve roteiro da novíssima poesia portuguesa. *Via atlântica*. São Paulo, n. 3, 1999. p. 224-236.

MORICONI, Ítalo. Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira. In: PEDROSA, Célia; MATOS, Cláudia; NASCIMENTO, Evando. *Poesia hoje*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1998. p. 11-26.

NAVA, Luís Miguel. *Poesia completa: 1979-1994*. Lisboa, Portugal: Publicações Dom Quixote, 2002.

NUNES, Benedito. A recente poesia brasileira: expressão e forma. In: _____. *A chave do poético: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SCHLEGEL, Friedrich. *Dialeto dos fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

O SIMBOLISMO MALDITO DE TRISTAN CORBIÈRE

THE CURSED SYMBOLISM OF TRISTAN CORBIÈRE

Lilian Yuri Yoshimoto (UNESP-Araraquara)

lilianyuri02@yahoo.com.br

Resumo: O poeta francês Tristan Corbière (1845-1875), autor de um único livro, *Les amours jaunes* (1873), representa paradigmaticamente a literatura do *fin de siècle*. Dono de um estilo hermético e inusitado, visa questionar os padrões cristalizados da arte tradicional; para tanto, parte de preceitos da modernidade, e concede-lhes, vez por outra, um caráter simbolista/decadentista. O Simbolismo, principal movimento em voga na segunda metade do século XIX, caracteriza-se por ser antes um ideal estético que uma escola literária de existência pontual. Considerando a primeira opção, partimos de estudos críticos que propõem uma definição mais abrangente do que foi o ideal capaz de unir poetas de diversas nacionalidades através do cosmopolitismo parisiense e das inquietações sintomáticas da modernidade. Portanto, esta comunicação tem por objetivo propor uma reflexão sobre a pertinência de se estudar a obra de Tristan Corbière a partir de uma perspectiva simbolista. Buscamos, ainda, identificar o poeta como um adepto marginal do Decadentismo, movimento cuja existência deu-se paralelamente a do Simbolismo, e que foi abordado por Paul Verlaine em seus famosos ensaios, reunidos sob o título de *Poètes maudits*.

Palavras-chave: Tristan Corbière, Simbolismo, modernidade.

Abstract: The French poet Tristan Corbière (1845-1875), who wrote only one book, *Les amours jaunes* (1873), represents paradigmatically the literature of the *fin de siècle*. Having an unusual and hermetic style, he aims to put into question the crystallized patterns of the traditional art; therefore, he starts from precepts of the modernity, and occasionally gives them a symbolist/decadent aspect. Symbolism, the main movement in vogue during the second half of the

19th century, is characterized by being an aesthetic ideal rather than a literary school with accurate existence. Considering the first option, we start from critical studies that propose an ampler definition of what the ideal capable of joining poets from different nationalities through the Parisian cosmopolitanism and through the symptomatic inquietudes of the modernity was. Therefore, this presentation aims to propose a reflection over the pertinence of studying the work of Tristan Corbière from a symbolist perspective. We also intent to identify the poet as a marginal follower of Decadentism, a parallel movement to Symbolism that was discussed by Paul Verlaine in his famous essays, collected under the title *Poètes maudits*.

Keywords: Tristan Corbière, Symbolism, modernity.

1. O poeta bretão

Édouard-Joachim Corbière, mais conhecido como Tristan Corbière (1845-1875), escreveu uma única obra, intitulada *Les amours jaunes* (1873). Situado no período de transição do Romantismo para o Simbolismo, o livro incorpora ideais das duas estéticas, sem, contudo, filiar-se a nenhuma delas abertamente. Cronologicamente falando, *Les amours jaunes* aproxima-se das poéticas de precursores do Simbolismo, como Paul Verlaine (1844-1896), Arthur Rimbaud (1854-1891) e Stéphane Mallarmé (1842-1898). Todos os quatro publicaram suas obras no início dos anos 70 do século XIX, revelando, assim, preocupações estéticas semelhantes.

Os compêndios de literatura tendem a considerar como simbolistas somente os autores da chamada geração de 1885/1886, ou seja, aqueles que vieram após a publicação do manifesto simbolista de Jean Moréas (1856-1910), no jornal *Le Figaro*. Entretanto, os ideais simbolistas de arte já vinham sendo cultuados desde que o livro *Les fleurs du mal*, de Charles Baudelaire (1821-1867), viera a lume em 1857.

Assim, é razoável considerar a influência de postulados simbolistas na obra de Corbière, um *dandy* representante da modernidade estética. Porém, como veremos a seguir, o Simbolismo do poeta difere do tradicional místico, transcendente e onírico com o qual estamos acostumados, revelando antes,

um realismo irônico e pungente que seria herdeiro do satanismo baudelairiano: “[...] *Corbière devrait aux Fleurs du mal son goût pour le satanisme et le sadomasochisme.*” (LAROUCHE, 1997, p.31).

Em 1884, onze anos após a morte de Tristan Corbière, Verlaine publica uma coletânea de ensaios intitulada *Poètes maudits*; os textos tratam das obras de alguns contemporâneos, a saber: Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Villiers de L’Isle Adam (1838-1889) e Marceline Desbordes-Valmore (1786-1859). Logo, Verlaine é o primeiro responsável pela divulgação de alguns dos principais nomes do período, vinculando-os à partir do aspecto negativo, revolucionário e marginal de suas poéticas. O título remete ao caráter decadente das obras em questão, refletindo o niilismo típico da época, bem como a não aceitação dos poetas pelo público burguês.

Grâce à Verlaine, les Poètes Maudits se trouvent ainsi unis dans une même révolte, non seulement contre l’étroit naturalisme du jour, mais contre la gravité des sots, contre le règne despotique de l’éloquence et de la logique. Poètes Maudits, Poètes Absolus: hommes libres. Voilà de quoi ébranler une société chancelante. (MICHAUD, 1966, p.250).

O afastamento dos principais círculos literários da época fez com que a obra de Corbière tivesse pouca repercussão, tornando-o quase desconhecido, até mesmo atualmente. Alguns capítulos do livro, acentuadamente permeados por um regionalismo bretão, desconcertaram leitores e críticos, habituados ao cosmopolitismo parisiense. Verlaine (1972, p.641) descrevia seu contemporâneo com as seguintes palavras:

*Quel Breton bretonnant de la bonne manière! L’enfant des bruyères et des grands chênes et des rivages que c’était!
Et comme il avait, ce faux sceptique effrayant, le souvenir et l’amour des fortes croyances bien superstitieuses de ses rudes et tendres compatriotes de la côte!*

Verlaine destaca ainda, ao longo do ensaio, a linguagem insolente e as construções rítmicas truncadas e aparentemente descuidadas, bem como uma temática que permite a *Les amours jaunes* o enquadramento em um cenário parisiense.

2. O Simbolismo irônico

O Simbolismo francês não pode ser definido em poucas palavras, pois, ao tentarmos resumi-lo, corremos inevitavelmente o risco de sermos reducionistas. Obviamente, tal inconveniente dá-se no estudo de qualquer movimento literário, entretanto, as estéticas da segunda metade do século XIX possuíam em comum, exatamente, a não filiação dos poetas a um grupo unificado, fazendo com que se tornasse extremamente difícil estabelecer quais os ideais que os uniam.

Alguns críticos chegam mesmo a resumir o Simbolismo, movimento de maior destaque no período, seguindo um viés depreciativo, devido a seu caráter fragmentário: “*Nous devons constaté que cette Révolution a jusqu’ici plus détruit qu’elle n’a édifié.*” (THIBAUDET apud MICHAUD, 1966, p.81). A negação ao Neoclassicismo, ao Naturalismo e ao Romantismo ingênuo ocasionou uma ruptura nos padrões artísticos tradicionais, logo: “*Les Cinq n’ont rien de commun qu’un Non! à toute la poésie de leur temps, et ce Non! chacun l’a prononcé de son côté en une langue différente.*” (THIBAUDET apud MICHAUD, 1966, p.81).

Alguns poetas reuniam-se às terças-feiras na casa de Stéphane Mallarmé, todavia, nem todos chegaram a integrar esse círculo restrito; Corbière, por exemplo, jamais manteve contato direto com os principais nomes do período, apesar de estar a par de suas publicações: “*Ce n’étaient pas à proprement parler des révolutionnaires, car ils n’avaient même pas conscience, dans l’ensemble, de ce que pouvait être ce monde nouveau auquel ils aspiraient et ils luttait chacun pour soi, et sans toujours se connaître entre eux.*” (MICHAUD, 1966, p.81).

Balakian, retomando Arthur Symons, propõe a diferença entre “Simbolismo” e “simbolismo”, respectivamente escritos com maiúscula e

minúscula. O primeiro seria a escola literária de existência pontual, restrita ao período de 1885-1895, enquanto o segundo remeteria a:

[...] algo característico dos “quatro grandes” da poesia francesa da segunda metade do século XIX: Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé. Usando a palavra “simbolismo” no mesmo sentido amplo de Symons, T. S. Eliot acrescentou à lista poetas que se situam fora deste círculo exclusivista, como Laforgue e Corbière. (BALAKIAN, 2007, p.11,12).

Edmund Wilson (1967, p.73), ao abordar a obra de T. S. Eliot, divide o Simbolismo em duas correntes, a “sério-estética”, da qual faziam parte Mallarmé e os adeptos da transcendência, e a “irônico-coloquial”, representada por Corbière e seu contemporâneo Jules Laforgue. O crítico norte-americano filia Eliot à segunda, mais “realista” no que tange ao enfoque de elementos cotidianos. Campos (1978, p.211) acrescenta mais alguns epítetos para essa linha: “irônico-pungente”, “gírio-pomposa” e “chulo-ingênua”, caracterizando-a como “primo pobre” da linha “nobre” do Simbolismo.

Atacando pelo avesso – como diria Décio Pignatari –, os poetas da linha “coloquial-irônica” começaram a reintroduzir no corpo superpoético do poema, artefato de luxo, todo um lixo semântico, vedado à “terra santa” da poesia. Contra os cânones do *sermo nobilis*, a dessacralização do *sermo vulgaris*. Antipoesia. Antiarte. (CAMPOS, 1978, p.212).

Um argumento a favor de se considerar o Simbolismo francês a partir das publicações dos anos 70 do século XIX, é o fato de que, por volta de 1885/86 as ideias simbolistas de arte já encontravam-se desgastados: “*Certaines oeuvres, il est vrai, se complaisent dans cette imagerie précieuse et ne parviennent pas à la dépasser [...]*.” (ILLOUZ, 2004, p.97). Illouz cita alguns

autores como Moréas, Rénier e Kahn cuja poética não passa de um lugar comum do Simbolismo, e denomina o uso indiscriminado da imagética medieval, mitológica a clássica de “*maniérisme*” (ILLOUZ, 2004, p.94).

Uma outra questão contraditória é a equivalência entre Simbolismo e Decadentismo. Michaud (1966, p.250) destaca que os poetas malditos uniram-se pelo tema da revolta, enquanto *A rebours* (1884) e seu protagonista Des Esseintes, de J.-K. Huysmans (1848-1907), desenvolveram, por sua vez, o tema da decadência. Na realidade, ambas as ideias se completam: “‘Simbolista e decadente!’ Muitos historiadores da literatura sugeriram que o famoso ‘e’ é na verdade um ‘ou’. Mas o ‘e’ é mais verdadeiro do que o ‘ou’, e qualquer sugestão de uma dualidade é na verdade uma falácia. Um não pode existir sem o outro [...]” (BALAKIAN, 2007, p.68).

Corbière é indubitavelmente um poeta moderno, entretanto, analisando a sua lírica, percebemos a recorrência de temas e motivos relacionados ao ideário simbolista/decadente. A aparente referencialidade dos poemas, os quais denotam um certo “realismo”, acaba por nos conduzir a um mundo regido pelas leis do poeta, exatamente o que ocorre em um texto simbolista:

Aparentemente, o máximo que podemos dizer da linguagem é que indica relações, e um poema simbolista as indica tão bem quanto uma fórmula matemática: ambos sugerem mundos imaginários constituídos de elementos abstraídos de nossa experiência do mundo real e reveladores de relações que reconhecemos válidas dentro daqueles campos de experiência. [...] Essa nova linguagem pode, na realidade, ter o efeito de revolucionar nossas idéias de sintaxe, assim como a filosofia moderna parece tender a abandonar a noção de causa e efeito. Ela se está evidentemente encaminhando, como a moderna teoria científica, para uma concepção da realidade totalmente nova. (WILSON, 1967, p.206).

Ainda é possível salientar o aspecto metafísico da última seção do livro, “*Rondels pour après*”, a qual, destoando dos capítulos anteriores, lembra, segundo Wilson (1967), alguns dos poemas etéreos e acentuadamente musicais de Verlaine.

3. O arquétipo feminino e o poeta maldito

O livro *Les amours jaunes* divide-se em sete seções ou capítulos: “Ça”, “*Les amours jaunes*”, “*Sérénade des sérénades*”, “*Raccrocs*”, “*Armor*”, “*Gens de mer*” e “*Rondels pour après*”. Os críticos costumam identificar as quatro primeiras como “seções parisienses”, a quinta e a sexta caracterizam-se como “bretãs”, enquanto a última, por sua vez, não apresenta uma espacialidade definida. Entretanto, na terceira seção, predomina uma imagética antes hispanizante que parisiense, como veremos a partir da análise dos textos.

Motivos relacionados ao amor e à morte aparecem insistentemente em todas as seções, filiando o poeta a concepções artísticas simbolistas e decadentes. O papel concedido à mulher nos poemas de Corbière é crucial para a construção de seu ideal estético, que se vale da concepção do amor bem à moda *fin de siècle*. A musa dos artistas da época costuma ser a Salomé bíblica, por ilustrar, de maneira excepcional, a dimensão do poder advindo da sensualidade feminina: segundo Illouz (2004, p.103), Salomé representa “*une époque pour qui la femme est à la fois un objet de fascination et de répulsion.*”

Em *Les amours jaunes*, a musa Marcelle – que remete diretamente à musa poética e sintetiza a concepção da mulher, segundo o poeta –, assume uma dimensão mais universalizante, sendo tão leviana e nefasta quanto o fora a carrasca de João Batista:

C'est par la femme que tout commence: les Amours jaunes sont dédiés à Marcelle, dont le prénom est choisi parce qu'il comporte une rime en elle. Marcelle est par sa rime la représentante de toutes les femmes, le résumé d'une espèce, pas un événement biographique. Elle incarne l'éternel féminin et sa légèreté [...]. Marcelle n'est-

il pas d'après A. Corbin l'un des pseudonymes les plus répandus chez les prostituées? Un prénom à la mode, donc, qui a valeur de symbole. (LAROCHE, 1997, p.9).

O amarelo do título pode estar relacionado a um amor literalmente doentio, bem como pode aludir ao dinheiro, em um relacionamento por interesse: “[...] *au centre de cette relation dégradée, c’est le jaune de l’or que l’on voit poindre. Il sera toujours entre l’homme et la femme.*” (LAROCHE, 1997, p.10).

O poema “*Femme*”, presente na seção “*Les amours jaunes*”, revela na epígrafe o eu lírico feminino, ou seja, a “*Bête féroce*”, designação da *femme fatale* corbieriana. O título vago remete não somente à musa do poeta, mas às mulheres à partir de uma perspectiva generalizante, pois, ao longo dos versos, Corbière tece um paralelo entre seu ente feminino e certas figuras bíblicas recorrentes na história literária.

A mulher é, desde o princípio, uma figura displicente, cruel e capaz de arruinar a vida do poeta apaixonado, afirmando levianamente: “*Lui, cet être faussé, mal aimé, mal souffert,/ Mal hai – mauvais livre... et pire: il m’intéresse. –/ S’il est vide, après tout... Oh! mon Dieu, je le laisse,/ Comme un roman pauvre – entr’ouvert.*” (CORBIÈRE, 2003, p.86). Nos dois primeiros versos dessa estrofe percebemos uma particularidade da linguagem corbieriana, o uso indiscriminado de um discurso mais caracteristicamente oral: “*On notera, dans cette exemple, l’annonce et le rappel du substantif sujet, lui... il. Le procédé est évidemment propre à la langue parlé qui tend à fragmenter l’énoncé, cédant ainsi non pas à des raisons logiques, mais à des impulsions purement affectives.*” (ANGELET, 1961, p.115). A acentuada oralidade de alguns versos do poeta aproximam-nos mais da lírica do século XX que, propriamente, da linguagem *fin de siècle*.

O sentimento amoroso permanece sempre embotado pelo desprezo da mulher em relação ao homem, chegando à comparação daquela com a Eva bíblica – figura tida, pelo senso comum, como a responsável pela queda da humanidade: “*Aurais-je ri pourtant! Si, comme un galant homme,/ Il avait allumé ses feux.../ Comme Ève – femme aussi – qui n’aimait pas la Pomme,/ Je ne*

l'aime pas – et j'en veux!" (CORBIÈRE, 2003, p.86). A superficialidade feminina evidencia-se de forma marcante.

Os versos seguintes continuam as alusões bíblicas: "*Allons donc! c'est écrit – n'est-ce pas – dans ma tête,/ En pattes-de-mouche d'enfer;/ Écrit, sur cette page où – là – ma main s'arrête./ – Main de femme et plume de fer. –*". (CORBIÈRE, 2003, p.87). O eu lírico feminino define-se como uma musa diabólica ao dizer que, através dela, a página (provavelmente do poema) é escrita "*en pattes de mouches d'enfer*", quer dizer, de forma irregular e difícil de ler. A traição que subjaz na maior parte dos textos é aqui alegorizada na figura de Judas, que a amada compara a si mesma: "*Oui! – Baiser de Judas – Lui cracher à la bouche/ Cet amour! – Il l'a mérité –/ Lui dont la triste image est debout sur ma couche,/ Implacable de volupté.*" (CORBIÈRE, 2003, p.87, grifo do autor).

A crise religiosa do final do século XIX está bem ilustrada nos versos citados, os quais demonstram ironicamente a crítica de um poeta que contesta a religião, mas deixa-se sempre influenciar pela mesma. Segundo Verlaine, Corbière era um: "*Breton sans guère de pratique catholique, mais croyant en diable [...].*" (VERLAINE, 1972, p.637).

A falta de alicerces advindos da fé em um mundo perfeito, constituído além dos sentidos, coloca o homem em uma posição de descrença absoluta, como acontece com outros poetas modernos: "*[...] l'anthropologie qu'il [Mallarmé] propose du phénomène religieux ne se contente pas alors de rapporter toutes les formes mythologiques à l'angoisse primordiale de l'homme devant la Nature, mais elle installe, subrepticement, au lieu de Dieu, le Néant.*" (ILLOUZ, 2004, p.92).

O poema "*Femme*" é construído a partir da perspectiva de um eu lírico feminino, porém, segundo nota de Angelet (CORBIÈRE, 2003, p.86), o poeta retoma a palavra no último verso, para sintetizar antiteticamente a sua ideia do amor: "*– Une nuit blanche... un jour sali...*" (CORBIÈRE, 2003, p.87). As duas "vozes" contrapõem-se a fim de resumir o ideal de sentimento amoroso tipicamente simbolista e decadente.

[...] apesar das típicas guinadas e sentido contrário, a lírica moderna frequentemente é antilírica: elimina o

sujeito monologante e o distribui numa pluralidade de vozes, ‘descentra’ o eu, engloba a prosa e todo tipo de material inerte, joga com o heterogêneo e o desafia. (BERARDINELLI, 2007, p.143).

Esse é um recurso frequente na poética corbieriana, uma vez que a oposição da voz masculina e da feminina ressalta a situação quase sempre desvantajosa do homem. Em “*Pauvre garçon*”, poema que consta na mesma seção de “*Femme*”, e que também revela a locutora como a “*Bête féroce*”, o poeta deixa claro como a musa joga com seus sentimentos: “*J’ai fait des ricochets sur son coeur en tempête./ Il regardait cela... Vraiment, cela l’usait?.../ Quel instrument rétif à jouer, qu’un poète!/ J’en ai joué. Vraiment – moi – cela m’amusait.*” (CORBIÈRE, 2003, p.90).

Na seção “*Sérénade des sérénades*” predominam uma linguagem e motivos emprestados às óperas românticas, calcadas em personagens caricaturescas que revelavam uma Espanha exótica e irreal. O título da seção é emprestado da passagem bíblica denominada o “Cântico dos cânticos”, mas ironicamente, a mulher de Corbière é antes uma *femme fatale*, a qual termina por amaldiçoar o poeta.

Plus qu’un travail sur le langage, une variation sur le même thème, nous y voyons un travail sur l’intertexte, une réécriture consciente du modèle fourni par Musset avec l’idée d’annuler la production antérieure par l’addition du négatif au positif [...]. Le titre Sérénade des sérénades peut alors se comprendre non seulement comme le superlatif biblique, mais aussi comme l’aveu ou la revendication de ce travail de “blanchiment”: la sérénade écrite avec celle des autres, et pour les purifier... ou les annuler. (LAROCHE, 1997, p.31).

Em “*Portes et fenêtres*”, o início já afirma: “*N’entends-tu pas? – Sang et guitare! - / Réponds!... je damnerai plus fort./ Nulle ne m’a laissé, Barbare,/ Aussi longtemps me crier mort!*” (CORBIÈRE, 2003, p.115). A serenata e o

amor passionais são sintetizados em “*Sang et guitare*”, inserindo um tom de tragicidade ao poema – reiterado por “*je damnerai plus fort*”. Observamos, novamente, o tom de oralidade da escrita corbieriana, ou “*style de brouillon*” conforme Angelet (1961, p.124):

Le tiret, l'élision, les points de suspension auront pour fonction de transmettre le plus intime du texte, cette émotion que les mots vendent et galvaudent. Double visée d'une telle prolifération: remplacer le mot, mais aussi marquer la nature orale du texte, le différencier de l'écrit définitivement contaminé. (LAROCHE, 1997, p.34).

A perdição leva ao desespero e à impossibilidade de se localizar frente ao que acontece, a segunda estrofe continua: “*Ni faire autant de purgatoire!.../ Tu ne vois ni n'entends mes pas,/ Ton oeil est clos, la nuit est noire:/ Fais signe. – Je ne verrai pas.*” (CORBIÈRE, 2003, p.116).

O uso da temática do amor e da morte a partir de um tom decadente, visando ironizar as obras românticas, perpassa o livro *Les amours jaunes* de modo nem sempre direto, embora sua presença se faça sentir de uma forma ou de outra:

Ce ne sont plus les grands thèmes lyriques, qui étaient au moins le prétexte des épanchements romantiques. Si l'amour, la nature et la mort occupent toujours une grande place, pour autant ils constituent les éléments essentiels de toute poésie, ils y sont maintenant à l'état diffus, et toujours comme supposés et implicites. (MICHAUD, 1966, p.268).

Moretto (1989) realça a influência da filosofia dita niilista no pensamento simbolista/ decadente. Os poemas da época impregnavam-se com ideias de pensadores como Arthur Schopenhauer (1788-1860) e Edouard von Hartmann (1842-1906):

A concepção do mundo e o pessimismo decadentista e *fin-de-siècle*, vemo-lo, repousa em grande parte nessas duas filosofias e serão mesmo, por exemplo, o centro do pensamento de Jules Laforgue. Este novo *mal du siècle* apresentava-se muito mais “meditado, mais profundo, mais passivo também e mais desesperado” do que o *mal du siècle* romântico [...]. (MORETTO, 1989, p.19).

Para encerrar a concepção que tem de sua própria poética, o eu de “*Portes et fenêtrés*” afirma categoricamente: “*À damner je ne plus d’alcades,/ Je ne fais que me damner, moi,/ En serinant mes sérénades.../ – Il ne reste à damner que Toi!*” (CORBIÈRE, 2003, p.116). Observamos o desenvolvimento da perdição como processo poético no último verso. Além disso, “*seriner*” significa repetir algo contínua e enfadonhamente, o que torna a sereneta/canto algo sem sentido: a semelhança do som reforça a proximidade de ambos, “*serinant*” e “*sérénade*”.

A Espanha mostrada por Corbière encerra, em sua concepção, dois ambientes particularmente cruciais na “construção espacial” do livro *Les amours jaunes*, Paris e Bretanha: “*Tristan puise dans l’Espagne de Hugo et de Musset un exotisme littéraire sur lequel il juxtapose, avec une âme bretonne, une réalité parisienne.*” (DANSEL, 1985, p.85).

No poema “*Elizir d’amor*”, também presente na seção “*Sérénade des sérénades*”, Corbière (2003, p.109) classifica sua escritura como irremediavelmente maldita: “*Ma musique est maudite,/ Maudite en l’éternité.*”. A descrição de sua inspiração poética apela para uma crueldade mórbida: “*J’assourdirai les recluses,/ Éreintant à coups de pieux/ Les Neuf et les autres Muses.../ Et qui n’en iront que mieux!...*” (id., ibid.). O ideário *fin de siècle* está repleto de figuras inspiradas pelo mesmo anseio:

Les tableaux de Moreau, relayés par les commentaires de Huysmans, deviennent la matrice de toute une série de variations, qui se nourrit aussi de l’Hérodias de Flaubert,

et puise à un baudelairisme diffus associant à la sensualité le sacrilège, la perversion et le sadisme. (ILLOUZ, 2004, p.104).

Voltando à seção “*Les amours jaunes*”, podemos destacar o soneto “*Duel aux camélias*” cuja imagética sugerida pelo título desconcerta inicialmente o leitor:

O tema baudelairiano do duelo amoroso é a imagem central deste soneto. O ferros se batem, o florete fere, o sangue mancha. Mas a sua novidade e a sua estranheza ficam por conta das imagens das camélias, cuja simbologia indefinida se sobrepõe e dificulta bastante a sua leitura alegórica. (SISCAR, 1991, p.108).

As flores são sugeridas somente na segunda estrofe, de forma um tanto inusitada: “*Un monsieur en linge arrangeait sa manche;/ Blanc, il me semblait un gros camélia;/ Une autre fleur rose était sur la branche,/ Rose comme... Et puis un fleuret plia.*” (CORBIÈRE, 2003, p.88). A descrição das personagens envolvidas na “narrativa” é antecipada pela composição do cenário, não menos estranho, pois os versos da primeira estrofe propõem: “*J’ai vu le soleil dur contre les touffes/ Ferrailer. – J’ai vu deux fers soleiller,/ Deux fers qui faisaient des parades bouffes;/ Des merles en noir regardaient briller.*” (CORBIÈRE, 2003, p.88). O recurso de trocar verbos e substantivos que deveriam ser correspondentes, como nas duplas “*soleil*”/ “*ferrailer*” e “*fers*”/ “*soleiller*” tem a mesma conotação irônica alcançada no poema “*À la mémoire de Zulma*”: “*Elle était riche de vingt ans,/ Moi j’étais jeune de vingt francs*” (id., ibid., p.73). A caracterização “*riche de vingt ans*” e “*jeune de vingt francs*” ressalta a juventude da moça e as posses do rapaz, o que pressupõe leviandade e beleza, bem como o conseqüente relacionamento por interesse. Em “*Duel aux camélias*”, tal processo concede um tom de estranhamento e posterior unidade

ao poema, ocasionando uma espécie de “correspondência” entre os elementos citados:

Le renversement dans l'attribution des verbes aboutit, pour une raison identique, à la même surimpression métaphorique: l'éclat violent du soleil pareil à celui des fers, et inversement. Les notions du paysage deviennent ainsi allusives du récit, elles s'y intègrent parfaitement. Tout comme le calembour, la surimpression devient un facteur d'unité et d'homogénéité. (ANGELET, 1961, p.54).

O duelo reflete, metaforicamente, a concepção de amor transmitida pelo poeta, em quase todos os textos que tratam dessa temática em especial, inclusive:

[...] o amor doente, que cai da lapela, é uma camélia amarela, na referência direta ao título da obra de Corbière. E o sujeito lírico se esconde sob os matizes de vermelho do sangue derramado, entre os quais, nessa leitura alegórica, deveria estar a camélia rosa, numa espécie de pureza inicial do Sublime Besta. (SISCAR, 1991, p.108).

O hermetismo e a consequente dificuldade de interpretação experimentados pelo leitor, ao deparar-se com a obra *Les amours jaunes*, advêm do uso de uma simbologia alegórica pouco convencional, construída estruturalmente sob textos de caráter fragmentário, nos moldes simbolistas: “*L'idée, à son tour, ne doit point se laisser voir privée des somptueuses simarres des analogies extérieures; car le caractère essentiel de l'art symboliste consiste à ne jamais aller jusqu'à la conception de l'idée en soi.*” (MORÉAS apud ILLOUZ, 2004, p.101). Breton (1966, p.202) resume a

concepção poética de Corbière, a qual parte de um ponto específico para, posteriormente, ultrapassar as fronteiras espaço-temporais:

Toute la mer, a-t-on dit, mais surtout celle des récifs nocturnes, la femme fatale, et non seulement toute la mer, mais toute la campagne sous son jour le plus reculé, où l'on lève à chaque pas les mythes couvant sous les plantes épineuses, les apparitions au fond des plantes épineuses, les apparitions au fond des chemins creux, les pauvres gestes millénaires autour des bêtes et devant les pierres vaguement dégrossies à l'image de ses protecteurs aux attributions très modestes que sont les saints de Bretagne [...].

Os temas centrais da poética corbieriana são o amor e a morte, materializados a partir de uma imagética *fin de siècle*, que visa questionar os padrões cristalizados da arte tradicional. A tragicidade dos sentimentos experimentados pelos diversos interlocutores dos textos, tanto masculinos como femininos, é uma constante:

L'Amour: il est informulé dans la tendresse, omniprésent dans la dérision, sado-masochiste dans le verbe, égocentrique jusqu'au mépris et à la dépréciation de Tristan par Tristan, incestueux et bestial avec la dimension d'une ingénuité, d'une sincérité et d'une souffrance spécifiquement romantiques. (DANSEL, 1985, p.174, grifo ao autor).

A morte, por sua vez, passa a ser o único consolo experimentado pelo poeta cuja existência não possui mais sentido, no estado em que se encontra: *“La mort: elle s'impose dans toute l'oeuvre par une sorte de culte de l'effritement et de la dégradation des situations créées par le poète. Quand il la nomme, c'est souvent par cynisme, mais c'est quand il donne l'impression de la tenir à distance qu'il l'épouse.” (DANSEL, 1985, p.174, grifo ao autor).*

Um autêntico poeta maldito ironiza a sua situação de modo catártico, usa a autodepreciação como forma de expiação dos pecados, questiona a sociedade e seus valores. Enfim, ao desmembrar boa parte da tradição poética, reduzindo-a à quase nada, o poeta almeja construir literariamente um novo refúgio, o único reduto possível em um mundo de ideais cada vez mais factícios.

REFERÊNCIAS

- ANGELET, C. *L'oeuvre poétique de Tristan Corbière*. Bruxelles: Palais des Académies, 1961.
- BALAKIAN, A. *O simbolismo*. Trad. José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BERARDINELLI, A. Cidades visíveis na poesia moderna. In: _____. *Da poesia à prosa*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007. pp.143-173.
- BRETON, A. Tristan Corbière. In: _____. *Anthologie de l'humour noir*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1966. pp. 202-206.
- CAMPOS, A. Antipoesia no Simbolismo. In: _____. *Verso, reverso e controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1978. pp. 211-255.
- CORBIÈRE, T. *Les amours jaunes*. Paris: Générale Française, 2003.
- DANSEL, M. *Tristan Corbière: thématique de l'inspiration*. Lausanne: Ed. L'Âge d'Homme, 1985.
- ILLOUZ, J. N. Imaginaire et représentations. In: _____. *Le symbolisme*. Paris: Générale Française, 2004. pp. 83-115.
- LAROCHE, H. *Tristan Corbière ou les voix de la corbière*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 1997.
- MICHAUD, G. *Message poétique du symbolisme*. Paris: Nizet, 1966.
- MORETTO, F. M. L. Introdução. In: _____. *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva: 1989. pp. 13-33.
- SISCAR, M. A. Apresentação: a tradução de Tristan Corbière. In: _____. *Les amours jaunes: Os amores amarelos de Tristan Corbière*. 1991. 220f. Dissertação. (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1991. pp. 71-211.

VERLAINE, P. Poètes maudits. In: _____. *OEuvres poétiques complètes*.
Paris: Gallimard, 1972. pp. 637-643.

WILSON, E. *O castelo de Axel: estudos sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1967.

**O RITO DA VIOLÊNCIA EM “FELIZ ANO NOVO” E “O COBRADOR”, DE
RUBEM FONSECA**

**THE RITE OF VIOLENCE IN THE SHORT STORIES "O COBRADOR" AND
"FELIZ ANO NOVO", BY RUBEM FONSECA**

Luccas Brazão BENTO (UNESP-SJRP-PG)

lucasbraz@yahoo.com.br

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo analisar os contos “O Cobrador” e “Feliz ano novo”, de Rubem Fonseca, a partir de uma perspectiva dialética, tendo como parâmetro a teoria formulada por Antônio Cândido em “Dialética da malandragem” (1993). O contexto histórico-social reiterado nesses contos configura uma estrutura centrada em dois polos de tensão: um constituído por uma parcela rica e conseqüentemente dominante e outra pobre e subordinada, da qual emerge uma figura que procura subverter ou alterar essa ordem estabelecida, formando, com a sua mediação, um percurso dialético. Os assassinatos são o meio utilizado por esse tipo de personagem para a expressão de sua revolta e essas intervenções, dada as características que ganham na obra do autor, na nossa hipótese de trabalho, não podem ser vistas apenas como atos de violência, pois funcionam como uma espécie de rituais carregados de simbologias que fazem do ato individual a expressão de uma coletividade. Utilizando também o apoio de Roberto Da Matta, em *Carnavais, malandros e heróis* (1997), analisaremos tais crimes, procurando entender os símbolos articulados durante esses atos e quais as características dos assassinatos que permitem interpretá-los como rituais.

Palavras-chave: Fonseca; ritual; violência; malandro.

Abstract: *This present paper aims at analyzing the short stories "O Cobrador" and "Feliz ano novo", by Rubem Fonseca, from a dialectic perspective, having as parameter the theory formulated by Antônio Cândido in "Dialética da*

malandragem" (1993). *The historical social context reiterated in these short-stories configures a well-defined structure, centered in two poles of tension: one constituted by a rich portion and consequently dominant, and another poor and subordinated one, from which emerges a figure that aims to subvert or modify that established order, making a dialectic course through its mediation. The murders are the resource used in order to express the revolt of this kind of character, and these interventions, given the characteristics that they acquire in the author's work, cannot simply been seen as violent acts in this work hypothesis, for they work as rites full of symbologies that transform the individual act into a collectivity expression. Also using the support of Roberto Da Matta in Carnavais, malandros e heróis (1997), such crimes will be analyzed, in order to understand the symbols articulated during these acts and which characteristics of the murders allow them to be interpret as rituals.*

Keywords: *Fonseca; ritual; violence; rogue*

1. CARNAVAIS, MALANDROS E HERÓIS, UMA SITUAÇÃO RITUALÍSTICA

Em seu livro *Carnavais, malandros e heróis* (1990), Roberto D a Matta, renomado sociólogo brasileiro, analisa momentos dados de nossa cultura como rituais. O carnaval, o Dia da Pátria e as festas religiosas são analisados por ele com o intuito de perceber neles sua semelhança com o conceito de rito. No entanto nos ateremos principalmente na introdução onde o autor insere os princípios básicos que vão reger todo o resto do livro. Desta maneira, poderemos ter uma breve introdução ao livro e conseqüentemente à noção de rito.

O autor inicia o livro de modo bastante enfático, expressa seu objetivo dizendo que “Não desejo apenas conhecer os eventos dentro de sua evolução temporal, mas ver a nossa totalidade como um drama, onde o princípio se rebate no fim e – na dialética das indecisões, reflexos e paradoxos – o bandido pode perfeitamente ocupar o salão...” (*Idem*, p. 13), neste parágrafo inicial podemos ver como existe a possibilidade do bandido se tornar centro como nos contos “O cobrador” e “Feliz ano novo”. Em seguida, vemos uma proposta do

autor em procurar aquilo que nos define enquanto brasileiros: “[...] procuro discutir os caminhos que tornam a sociedade brasileira diferente e única, muito embora esteja(Ibidem, p. 15) como outros sistemas, submetida a certos fatores sociais políticos e econômicos comuns”, ou seja, o autor procura na nossa sociedade uma identidade que distinga a nação brasileira das demais e encontra esta distinção na ação temporal fora do cotidiano, o ritual:

“[...] discutir as peculiaridades da nossa sociedade é estudar também essas zonas de encontro e mediação, essa praças e adros dados pelos Carnavais, pelas procissões e pelas malandragens, zonas onde o **tempo fica suspenso e uma nova rotina deve ser repetida ou inovada, onde os problemas são esquecidos ou enfrentados pois aqui – suspensos entre a rotina automática e a festa que reconstrói o mundo – tocamos o reino da liberdade e do essencialmente humano...**” (grifo nosso, Ibidem, p. 16).

O autor termina a primeira parte de sua introdução dizendo que ver o Brasil em suas especificidades e o ritual, neste sentido marca um dado momento na sociedade brasileira singularizado pela sua relação de oposição com o cotidiano em que as pessoas, durante o ritual, podem dramatizar: “a dramatização social [...] é vista como um “drama”, uma “cena”, um momento acima – além ou aquém – das rotinas que governam o mundo diário” (Ibidem, p. 169).

Em dado momento de sua introdução, o autor insere a idéia de ritual relacionando-o como um ato que tem significado social que poderia ser chamado de a-histórico:

“O interesse não é negar que ritos como o Carnaval, as paradas, procissões e os ‘você sabe com que está falando?’ tenham uma história, mas é tomar tais manifestações para verificar seu significado social e sua

posição ao longo de uma ideologia que tende a negar o tempo. Daí por que os rituais servem, sobretudo, na sociedade complexa, para promover a identidade nacional e construir seu caráter (Ibidem, p. 24)

Existe um cuidado do autor em estudar os ritos de maneira a-histórica, pois segundo ele, a falha em não se fazer esta distinção pode acarretar problemas de análise que não considerariam a ideologia deles cujo significado não abrangeria sua “vivência e concepção como algo duradouro, perene e constante como a própria sociedade brasileira.” (Ibidem, p. 25). Deste modo, perceber os ritos dentro da sociedade brasileira é uma maneira de ver características que a definem enquanto sociedade brasileira; dentro da literatura veremos os ritos como parte da poética de Rubem Fonseca, aquilo que ajuda a constituir a sua identidade como autor brasileiro, aquilo que ajudar a constituir sua literatura.

A partir deste momento o autor passa a focar mais na definição de ritual, primeiro diz que o ritual é “um momento especial: fora do tempo e do espaço, marcado por ações invertidas; personagens, gestos e roupas características” (Ibidem, p.25,). O autor diz que o carnaval é um momento quando os corações estão unidos, pois se “totaliza um conjunto de gestos, atitudes e relações que são vividas e percebidas como instituindo e constituindo o nosso próprio coração”. (Ibidem p.26,) e que durante este momento seus praticantes colocam em destaque algum “aspecto, elemento, ou relação” da sociedade.

A distinção entre o mundo cotidiano e a abertura teatral e dramática que o ritual permite é lembrada logo a seguir quando o aturo diz que podemos “conceituar o mundo do ritual como totalmente relativo ao que ocorre no cotidiano” e, sobre o mesmo assunto amplia, “uma ação que no mundo diário é banal e trivial pode adquirir um alto significado quando destacada num certo ambiente, por meio de uma seqüência. Não é preciso repetir para que se crie o extraordinário. Basta que se coloque um ato numa posição especial” (Ibidem, p. 31)

Por fim o autor mostra a relação do rito com questões sociais como a liberdade e o protesto:

“O rito dá asas ao plano social e inventa, talvez, sua mais profunda realidade. É o instrumento que permite cavar mais fundo esse lugar ideal [...] região entre o estímulo material que pressiona, e uma resposta humana que diferencia e liberta. A resposta social, coletiva é, fundamentalmente, uma resposta que surge marcando individualidades, aquilo que aparece como “cultura”, “valores”, “ideologia” e tem algumas características básicas” A primeira, é que ela é uma resposta que tende a ser específica, individualizando algum elemento dado na infra-estrutura natural, o qual é apropriado e transformado pela coletividade em coisa social, servindo como veículo para emoldurar a ideologia. [...] a segunda é que a cultura (ou os valores, ou a ideologia) é um compromisso entre uma pressão externa (apresentada pelo ambiente natural ou pelo ambiente humano abrangente) e uma resposta específica, que pode ou não estar de acordo com quem controla essa pressão. É essa resposta que determina claramente as identidades e individualidades. A terceira característica é que esse estilo de resposta define uma posição especial, reforçando novamente a individualidade do grupo. Sendo assim, essa resposta é que permite criar as condições de uma consciência de identidade comum e, encapsulada no que chamamos de ritual, conjunto que dá forma e realidade a essa resposta, irá permitir a invenção de um campo transcendente, onde a projeção do grupo poderá gerar e orientar novas determinações e estímulos” (ibidem p. 32,33).

Apesar de extenso, este trecho permite ver de uma maneira bem abrangente e geral a idéia de ritual que o autor propõe em seu livro, de modo que quando formos fazer a análise dos contos, tais trechos devem estar bem claros em

nossa mente. Segundo o autor, esta projeção social possibilita entender o rito também como uma maneira de protesto, pois sua “jurisdição” ultrapassa o plano estritamente individual e alcança contornos coletivos que só existem devido à distinção do momento em que eles ocorrem, o plano do extraordinário em relação ao plano do cotidiano. Tal distinção possibilita uma espécie de abertura para a coletividade, uma projeção de mundo em que há abundância e liberdade cujo veículo é o ritual, aquele que “abre as portas da comunicação entre ‘mundo real’ e ‘mundo especial’ e nesse sentido que o ritual permite um momento de reflexão em que o mundo

“não fica nem como é, nem como poderia ser”, um estado passageiro que poderia continuar como uma “revolta (contra alguém) ou uma revolução (quando o mundo permanecerá modificado por longo tempo). “ É o rito, então, o veículo de permanência e mudança. Do retorno à ordem ou da criação de uma nova ordem, uma nova alternativa” (Ibidem, p. 33)

Portanto, ficou traçado aqui, alguns pontos que permitem definir de modo abrangente o que é o ritual, torna-se importante pra nosso estudo este resumo do conceito de ritual, porque sua compreensão é essencial e básica para o estudo da violência em Rubem Fonseca. A literatura de Rubem Fonseca é muito conhecida hoje por sua “brutalidade”, seu alto teor de realismo, sua maneira concisa e crua de falar, seus momentos mórbidos e extravagantes, seus personagens revoltados e insatisfeitos, sua literatura visceral, ríspida, chocante e tenaz. Entretanto, segundo nossa hipótese de trabalho, os atos de violência carregam toda uma carga simbólica que redundam em um momento marcado pelos gestos, falas, vestimentas e inversão, o ritual.

2. O RITO DA VIOLÊNCIA EM “FELIZ ANO NOVO”

Para compreendermos melhor a função ritualística da violência, é necessário entendermos a estrutura dialética que rege o contexto social desses

contos, como na proposta por Antonio Cândido (1993), em sua “Dialética da Malandragem” quando analisa *Memórias de um Sargento de Milícias*. Nos contos selecionados, há a recorrência de uma estrutura social centrada em dois polos constituídos por uma parcela rica e conseqüentemente dominante e outra pobre e subordinada, da qual surge uma figura que tenta subverter a ordem estabelecida. Por isso, os assassinatos não podem ser interpretados simplesmente como atos de violência, mas como uma espécie de rituais funcionando como meio de o protesto da personagem dentro do conto.

Podemos constatar tal hipótese lendo alguns trechos da obra que são bastante sugestivos:

“Vi na televisão que as lojas bacanas estavam vendendo adoidado roupas ricas para as madames vestirem no reveillon. Vi também que as casas de artigos finos para comer e beber tinham vendido todo o estoque.

Pereba, vou ter que esperar o dia raiar e apanhar cachaça, galinha morta e farofa dos macumbeiros.”(FONSECA, p. 01⁷²)

Primeiro, vemos que as personagens descrevem o que viram na televisão e que esta descrição salienta algumas características de tais pessoas, “lojas bacanas”, “roupas ricas” além de “madames” e “casas de artigos finos”. Todas estas expressões mostram uma grande riqueza que se apresenta a ele como realidade distante, pois a “experimentam” apenas de maneira virtual, televisiva, distante. A realidade das personagens, que são pobres, como podemos ver no segundo parágrafo, é intensificada pelo contraste que os parágrafos criam. Um no alto representando a parcela rica e socialmente privilegiada e o outro baixo expressando imagetivamente a hierarquia social que já se estabelece desde os primeiros momentos.

O brutal contraste entre as duas realidades que o conto nos apresenta, nos permite dizer que existe uma hierarquia social centrada em dois pólos, um deles constituído da parcela rica e o outro da parcela pobre. Desta maneira, a

⁷² Retirado do site http://www.releituras.com/rfonseca_feliz.asp, Cf. Referências Bibliográficas

violência expressada pela parcela pobre em relação à mais rica pode ser entendida como um ritual realizado a fim de explicitar o grito que é proferido pela parcela pobre diante da pressão e necessidade social que carregam: “Tô morrendo de fome, disse Pereba. De manhã a gente enche a barriga com os despachos dos babalaôs, eu disse, só de sacanagem.” (p.01), tanto é que quando praticam o ritual da violência aproveitam para comer de tudo o que estava disposto à mesa e levam um pouco de comida e champanhe para comerem e beberem depois.

Como já vimos, o estatuto de rito é adquirido por meio de características perceptíveis como os atos, movimentos, gestos, vestimentas utilizados pelos assassinos durante os atos de violência, que convergem com aquelas apresentadas por Da Matta (1990) em sua descrição do conceito de rito. Com isso, procura-se compreender uma das implicações dos assassinatos dentro do contexto social dos contos analisados.

Em primeiro lugar deve-se entender o ritual como um momento marcado e distinto do cotidiano, ou seja, ele não ocorre todo dia, não acontece sempre, por isso sua manifestação sempre se define em relação aos dias normais, pois durante o ritual a hierarquia socialmente estabelecida se rompe proporcionando aos participantes do ato um momento de escape em que todos possuem o mesmo poder social (carnaval), ou ainda, durante o ritual aquele que é subordinado torna-se o líder, aquele que comanda, o rei (festa do rei momo).

No ritual que ocorre no conto “Feliz Ano Novo” a segunda opção torna-se a mais coerente, pois os assassinos não se contentam com o fato de terem o mesmo poder que os outros “participantes”, mas desejam e consumam a liderança, mesmo que esta liderança ocorra apenas durante o ritual. Portanto, os rituais são um momento marcado que se contrasta com o cotidiano devido à sua inversão hierárquica, seu momento “carnavalizante” que permite a comutação das partes sócias de determinado grupo social.

Os gestos são enfatizados: “Contei. Eram vinte e cinco pessoas. Todos deitados em silêncio, quietos, como se não estivessem sendo vistos nem vendo nada.” (p.4);

O narrador, durante o ato de violência, faz questão de contar o número de pessoas sob seu poder e a posição em que se encontram, que por sua vez

designa por meio de uma relação de altura (em pé em oposição a deitado) a inversão hierárquica constitutiva desse crime.

A preocupação do narrador é clara em descrever a “cena” da sala com todos os habitantes da casa debaixo, literalmente, de seu poder.

Outro trecho bastante interessante sobre a gestualidade pode ser lido a seguir:

“O quarto da gordinha tinha as paredes forradas de couro. A banheira era um buraco quadrado grande de mármore branco, enfiado no chão. A parede toda de espelhos. Tudo perfumado. Voltei para o quarto, empurrei a gordinha para o chão, arrumei a colcha de cetim da cama com cuidado, ela ficou lisinha, brilhando. Tirei as calças e caguei em cima da colcha. Foi um alívio, muito legal. Depois limpei o cu na colcha, botei as calças e descí.”
(Idem, p.4)

É muito interessante o contraste que o narrador cria por meio de imagens que se opõe como “colcha de cetim”, “lisinha”, “brilhando” *versus* “caguei” e “cu”. A gestualidade vai, portanto, criando uma relação de oposição entre os elementos manipulados que ajudam a intensificar o ato subversivo como um todo, permitindo visualizar a inversão carnavalesca, própria do ritual. Vejamos outro trecho em que a gestualidade torna-se aparente:

“Seu Maurício, quer fazer o favor de chegar perto da parede? Ele se encostou na parede. Encostado não, não, uns dois metros de distância. Mais um pouquinho para cá. Aí. Muito obrigado.

Atirei bem no meio do peito dele, esvaziando os dois canos, aquele tremendo trovão. O impacto jogou o cara com força contra a parede. Ele foi escorregando lentamente e ficou sentado no chão. No peito dele tinha um buraco que dava para colocar um panetone.” (Ibidem, p.5);

Neste instante da narrativa, o dono da casa se levanta a fim de tentar argüir em favor dos reféns, sem perceber, no entanto, que o problema dos assaltantes não é o dinheiro, mas o poder exercido sobre eles, por isso matam a personagem, pois segundo os criminosos, tal personagem cria que assim como em dias normais, ou seja, aqueles que não são rituais, poderia manipular as pessoas pensando que eles se submeteriam à sua “lábria”. Durante os rituais isso não é possível, pois a “atitude submissa” que as personagens carregam nos dias normais, não é vista. A liberdade pode ser vista como meio de escape de certa parcela da população. Nos contos de Rubem Fonseca, o escape torna-se sério ao envolver não somente “personas”, máscaras de carnaval, mas vidas que terminam para possibilitar um meio de declaração enérgica do que reputam estar errado, um grito de protesto de personagens oprimidos pela estrutura social.

O protesto não é particular, apenas contra uma pessoa, mas contra uma camada social, uma sociedade inteira que julga e oprime outra parcela a qual se insurge contra todos aqueles que de algum modo representam a riqueza. Por isso, o crime é praticado não contra o “Maurício”, dono da casa invadida, mas contra todos os “maurícios” donos de mansões onde, no ano novo, exibem sua fartura por meio da abundância de comida, bebida e dinheiro.

Nesse instante compreende-se o fim do conto: um piquenique das personagens que com o que roubaram podem, por fim, fazer a sua festa de ano novo.

A festa de ano novo não é o assalto, o assalto é o protesto. Deve-se compreender isso a fim de entender que o assassinato não é um fim em si mesmo, mas um fim para as personagens obterem seu próprio feliz ano novo.

Como se percebe pela definição de Da Matta, as vestimentas adquirem poder simbólico dentro do ritual, pois elas diferenciam as pessoas, acusando determinada hierarquia como, por exemplo, no Dia da Pátria; ou, em contrapartida, mascaram as diferenças do dia-a-dia, aproximando todos de um mesmo grupo, como as fantasias no Carnaval.

“Coloquei a lata de goiabada numa saca de feira, junto com a munição. Dei uma magnum pro Pereba, outra pro Zequinha. Prendi a carabina no cinto, o cano para baixo e

vesti uma capa. Apanhei três meias de mulher e uma tesoura. Vamos, eu disse. (Ibidem, p.3)

Neste trecho, vemos a descrição do momento em que os assassinos se vestem para o crime. Existe uma importância muito grande que é dada às armas, pois elas são o instrumento que permite a tomada de poder durante o ritual. As máscaras de carnaval que permitem a aproximação de diferentes grupos sociais são análogas às meias utilizadas durante o assalto, pois os assaltantes com suas identidades usuais nunca poderiam fazer o que estavam fazendo, nem poderiam se impor contra os habitantes da casa, apenas as personagens que eles criam durante o assalto é que podem se rebelar contra a sociedade, as meias permitem uma aproximação, mesmo que medonha, entre as diferentes classes sociais: “Minha mãe. Ela está lá em cima no quarto. É uma senhora doente, disse uma mulher toda enfeitada, de vestido longo vermelho. Devia ser a dona da casa.” (Idem, p.4);

O vestido longo, que também é citado no início do conto, aparece aqui outra vez para testificar a idéia de riqueza dentro da casa e o contraste com as roupas dos assaltantes.

“Toda penteada, aquele cabelão armado, pintado de louro, de roupa nova, rosto encarquilhado, esperando o ano novo, mas já tava mais pra lá do que pra cá. Acho que morreu de susto. Arranquei os colares, broches e anéis. (Ibidem, p.4);”

A mulher se arruma toda esperando a virada de ano, os assaltantes se arrumam à sua maneira para ter a chance de um ano novo. Ao invés da maquiagem, as meias; ao invés do vestido longo, as armas; ao invés do poder, a rebeldia. Desta maneira as personagens periféricas constroem o ano novo que podem com as “armas” que têm.

“Então, de repente, um deles disse, calmamente, não se irrite, levem o que quiserem não faremos nada.

Fiquei olhando para ele. Usava um lenço de seda colorido em volta do pescoço.” (Ibidemp.4);

O narrador evidencia um pequeno detalhe da vestimenta de um personagem. Claramente, ele entende o uso do lenço em volta do pescoço como sendo peculiar da vestimenta de pessoas ricas, um símbolo de riqueza. O tipo de material com que era feito o lenço é também um material nobre, a seda. Com certeza, o fato deste lenço de seda ter chamado a atenção do narrador, mostra como o tipo de vestimenta das pessoas da camada mais rica fere as pessoas que não podem se vestir de tal maneira, de modo que o padrão das roupas usadas pelos ricos, pelo fato de não poderem ser alcançados por muitas pessoas, geram um sentimento de insatisfação muito grande, sentimento que motivou todo o ato criminoso.

Entretanto, a distância entre o tipo de vestimenta desaparece, ou melhor, é invertida durante o ritual. De maneira que as pessoas socialmente poderosas e que se distanciam dos pobres, principalmente, pela roupa “chique” e, essencialmente, cara que usam, são colocadas no chão: “Contei. Eram vinte e cinco pessoas. Todos deitados em silêncio, quietos, como se não estivessem sendo vistos nem vendo nada.” (p.4);

2.1 Inversão hierárquica

Da Matta afirma que o ritual é um acontecimento simbólico regido pela inversão e dá como exemplo o pobre que vira rico.

Inversão da hierarquia:

“Muito obrigado, ele disse. Vê-se que o senhor é um homem educado, instruído. Os senhores podem ir embora, que não daremos queixa à polícia. Ele disse isso olhando para os outros, que estavam quietos apavorados no chão, e fazendo um gesto com as mãos abertas, como quem diz, calma minha gente, já levei este bunda suja no papo.

Inocência, você já acabou de comer? Me traz uma perna de peru dessas aí. Em cima de uma mesa tinha comida que dava para alimentar o presídio inteiro. Comi a perna

de peru. Apanhei a carabina doze e carreguei os dois canos.

Seu Maurício, quer fazer o favor de chegar perto da parede? Ele se encostou na parede. Encostado não, não, uns dois metros de distância. Mais um pouquinho para cá. Aí. Muito obrigado.” (p. 5);

O homem instruído vê-se na obrigação de tentar conter a situação e tenta, por meio de seu discurso, manipular o assaltante. A reação do assaltante, no entanto, mostra que apesar de ser manipulável em dias normais, no ritual ele não precisa se submeter ao rico e socialmente poderoso, pois durante o ritual da violência ele cria sua própria estrutura social, uma estrutura que lhe permite ser o que o outro é no dia a dia: senhor.

Outro trecho bastante alusivo ao tema:

“Vamos comer, eu disse, botando a fronha dentro da saca. Os homens e mulheres no chão estavam todos quietos e encagaçados, como carneirinhos. Para assustar ainda mais eu disse, o putro que se mexer eu estouro os miolos.” (p.4)

“Inocência, você já acabou de comer? Me traz uma perna de peru dessas aí. Em cima de uma mesa tinha comida que dava para alimentar o presídio inteiro. Comi a perna de peru. Apanhei a carabina doze e carreguei os dois canos.” (p.5);

Os bandidos comiam enquanto os outros estavam no chão.

Este ponto é bastante interessante se o visualizarmos em relação ao início do conto. No começo do conto, vemos as personagens passando fome, cogitando comer restos de macumba e os ricos comprando comidas “à estoque”. Durante o ritual, essa relação se inverte e os que passavam fome agora esbanjam de todo o manjar que lhes é oferecido pela violência. Eles mantêm a posição de senhores estando à mesa enquanto os ricos se mantêm na posição de

subordinados, deitados sem comida e bebida. A posição de centro é tomada pelos assaltantes que se alimentam de toda a comida que está a mesa em detrimento da posição de periferia que agora é dos “ricos”. Portanto, a noção de abundância é invertida durante o ato, de modo que os ricos ficam com a escassez e os pobres com a abundância. A escassez de poder, no entanto, é a mais cruel, pois ela é que permite a manipulação dos indivíduos do outro pólo.

3. O RITO DA VIOLÊNCIA EM “O COBRADOR”

Primeiramente, retomemos os “casos” de violência praticados pelo Cobrador: o 1º caso, ocorre em uma clínica odontológica, em que a vítima é o próprio dentista.

O 2º caso que, na ordem cronológica é o primeiro, ocorre no meio da rua, sem ninguém por perto, em que o Cobrador mata um homem de Mercedes somente porque ele possuía olhos azuis, fato que evidencia a raiva que tinha por aqueles que foram privilegiados tanto física com socialmente no nascimento: “e porque o branco dos olhos dele era azulado eu disse – você vai morrer...” (p.167).

O 3º caso acontece contra um muambeiro, pois, segundo o texto nos permite dizer, morreu devido ao fato de vender uma arma ao Cobrador, que queria testá-la. Ele era a pessoa que estava mais perto. Houve, entretanto, certa motivação social: “A mão dele era branca, lisinha, mas a minha estava cheia de cicatrizes...” (FONSECA, 1994, p.167).

O espaço do 4º “caso” é bastante interessante. O lugar em que o crime ocorre é a praia, um lugar de tensão, pois está entre o mar e a terra (areia), entre o sólido e o líquido, entre duas matérias distintas. Um lugar onde, ironicamente, dois opostos convivem.

O 5º caso, um estupro, ocorre no apartamento da própria personagem, por meio de uma invasão, o que caracteriza certo desprendimento do Cobrador, pois já se definia nele a idéia de justiça coletiva, que se torna concreta depois, com Ana, como se pode perceber em sua idéia de explodir e não mais matar de maneira individual.

O 6° e último caso ocorre inicialmente em um estacionamento, onde o Cobrador faz um advogado de refém e, após uns instantes de “conversa”, mata-o com vários tiros no peito, cada um deles representando uma pessoa da família do advogado evocada para argumentar em favor da vida do infeliz homem. Com isto percebe-se que o interesse não é por um homem só, mas por toda uma camada social.

Pode-se perceber nos crimes certas imagens que pertencem à ordem do rito. A própria lógica da inversão é uma das características do ritual enquanto percepção simbólica, mas além desta, pode-se verificar que há uma série de outros traços que nos permitem identificar os assassinatos como rituais realizados pelo Cobrador.

Segundo Da Matta (1997, p. 48), a expressão ritual “está ligada a momentos marcados pelo comportamento solene, caracterizado pelo controle explícito das palavras, dos gestos e vestimentas”, além de que, nos rituais solenes, há uma hierarquia expressa e centralizada em algo, ao passo que nos rituais informais ou festas esta hierarquia não existe, ocorrendo uma descentralização do gesto. Neste caso define-se o ritual por meio de seu contraste com o mundo diário.

Ocorre exatamente isto nos assassinatos do Cobrador, pois, em oposição à atitude submissa que carrega nos dias normais, durante o ritual que pratica sua posição muda, opondo-se àquela que normalmente vive, de modo que, de cobrado, passa a ser o cobrador; de vítima, transforma-se em assassino; de marginalizado, torna-se o centro, porque, mais que uma festa onde há a descentralização hierárquica, o Cobrador quer, com o seu rito, fazer-se o centro. Assim, chega-se ao outro pólo da noção de rito, quando o personagem não se satisfaz apenas com a descentralização, mas decide tornar-se, ele próprio, o centro de todo o ritual.

Os assassinatos adquirem *status* de rito, à medida que a vestimenta, o gesto, a voz, o motivo, a repercussão, o lugar e, principalmente, a inversão, no sentido aplicado por Da Matta, ganham força e potencialidade simbólica dentro do ritual mórbido praticado pelo Cobrador.

Há um crime em particular que apresenta de maneira clara essas noções de rito: o assassinato do casal na praia, logo após uma festa. Tal crime expressa, em suas peculiaridades, toda rede de significação em torno do ato que se

configura para além do crime, ganhando traços simbólicos e ritualísticos. Vejamos uma parte do texto:

Nós não lhe fizemos nada, ele disse.

Não fizeram? Só rindo. Senti o ódio inundando os meus ouvidos, minhas mãos, minha boca, meu corpo todo, um gosto de vinagre e lágrima.

Ela está grávida, ele disse apontando a mulher, vai ser o nosso primeiro filho.

Olhei a barriga da mulher esguia e decidi ser misericordioso e disse, puf, em cima de onde achava que era o umbigo dela, desencarnei logo o feto. A mulher caiu emborcada. Encostei o revólver na têmpora dela e fiz ali um buraco de mina.

O homem assistiu a tudo sem dizer uma palavra, a carteira de dinheiro na mão estendida. Peguei a carteira da mão dele e joguei pro ar e quando ela veio caindo dei-lhe um bico; de canhota, jogando a carteira longe.

Amarrei as mãos dele atrás das costas com uma corda que eu levava. Depois amarrei os pés.

Ajoelha, eu disse.

Ele ajoelhou.

Os faróis do carro iluminavam o seu corpo. Ajoelhei-me ao seu lado, tirei a gravata borboleta, dobrei o colarinho, deixando seu pescoço à mostra.

Curva a cabeça, mandei.

Ele curvou. Levantei alto o facão, seguro nas duas mãos; vi as estrelas no céu, a noite imensa, o firmamento infinito e descii o facão, estrela de aço, com toda minha força, bem no meio do pescoço dele.

A cabeça não caiu e ele tentou levantar-se, se debatendo como se fosse uma galinha tonta nas mãos de uma cozinheira incompetente. Dei-lhe outro golpe e mais outro

e outro e a cabeça não rolava. Ele tinha desmaiado ou morrido com a porra da cabeça presa no pescoço. Botei o corpo sobre o pára-lama do carro. O pescoço ficou numa boa posição. Concentrei-me como um atleta que vai dar um salto mortal. Dessa vez, enquanto o facão fazia seu curto percurso mutilante zunindo fendendo o ar, eu sabia que ia conseguir o que queria. Brock! a cabeça saiu rolando pela areia. Ergui alto o alfanje e recitei: Salve o Cobrador! Dei um grito alto que não era nenhuma palavra, era um uivo comprido e forte, para que todos os bichos tremessem e saíssem da frente. Onde eu passo o asfalto derrete. (FONSECA,1994, p. 172-3)

Como se percebe pela definição de Da Matta, as vestimentas adquirem poder simbólico dentro do ritual, pois elas diferenciam as pessoas “acusando determinada hierarquia” como, por exemplo, no Dia da Pátria; ou, em contrapartida, “mascaram as diferenças do dia-a-dia”, aproximando todos de um mesmo grupo, como as fantasias no Carnaval.

No crime praticado pelo Cobrador há uma descrição simples, mas importante sobre seus participantes. Em um primeiro momento vê-se a descrição do casal: “ele ajeitando a gravata borboleta e ela o vestido e o cabelo.” (Idem, p.171); depois focaliza a mulher: “Vi a mulher no seu vestido azul esvoaçante...” (Ibidem, p.171). Comparadas à descrição da vestimenta de um anti-herói, essas ganham uma nova significação. Na continuidade da cena, “Um casal de meia-idade passa por mim e me olha com pena” (Ibidem, p. 171). Existe aí uma extensa distância entre a gravata borboleta e o vestido azul e esvoaçante e um tipo de roupa que gera pena nas pessoas.

Esta distância desaparece, ou melhor, é invertida durante o ritual. De maneira que as pessoas socialmente poderosas, freqüentadoras de um dos lugares mais famosos do Rio e que se distanciam dos pobres, principalmente, pela roupa “chique” e, essencialmente, cara que usam, são colocadas de joelhos: “Ajoelha eu disse. Ele ajoelhou”. (Ibidem, p. 172). Essa inversão transforma-se

num gesto simbólico que designa submissão diante de um pobre “coitado” que inspira, nos outros, pena.

Além das roupas, os gestos também são simbólicos. Existe uma maneira cuidadosa como ele vai descrevendo seus atos, seus gestos, durante o ritual, fazendo com que eles ganhem força. Ele descreve cada detalhe, posição, sentimento, pois seu desejo era arrancar a cabeça de alguém com um só golpe de seu facão, porque tinha visto no cinema um ritual semelhante:

“Com o facão vou cortar a cabeça de alguém num golpe só. Vi no cinema, num desses países asiáticos, ainda no tempo dos ingleses um ritual que consistia em cortar a cabeça de um animal, creio que um búfalo, num golpe único. Os oficiais ingleses presidiam a cerimônia com um ar de enfado, mas os decapitadores eram verdadeiros artistas. Um golpe seco e a cabeça do animal rolava, o sangue esguichando. (p. 168-9)

Tal desejo é cumprido durante o assassinato do casal, com exceção do número de golpes. Entretanto, é interessante observar o cuidado com os gestos, as mãos, a altura, a força que ele descreve sobre o golpe que desferiu no homem da gravata borboleta, inclusive entre o alçar e o desferir há uma descrição que alcança o poético: “Ele curvou. Levantei alto o facão, seguro nas duas mãos; vi as estrelas no céu, a noite imensa, o firmamento infinito e desci o facão, estrela de aço, com toda minha força, bem no meio do pescoço dele.” (Ibidem, p. 173). Como citado, Da Matta afirma que o ritual é um acontecimento simbólico regido pela inversão e dá como exemplo o pobre que vira rico e o homem que vira animal. No texto analisado, o cobrado vira Cobrador e a animalização ocorre de maneira exata com o Cobrador depois de concluído o “ato ritualístico”: “Ergui alto o alfanje e recitei: Salve o Cobrador! Dei um grito alto que não era nenhuma palavra, era um uivo comprido e forte, para que todos os bichos tremessem e saíssem da frente” (Ibidem, p. 173).

Um animal surge entre os corpos mutilados, um uivo é solto para colocar medo em todos; um animal é montado pela força das imagens que se nos colocam,

uma inversão de homem em animal é descrita pelo próprio objeto transformado.

Outro ponto importante diz respeito à capacidade aglutinadora de um rito, a qual pode ser claramente testada e comprovada enquanto notícia de mídia, por meio das quais muitos se tornam testemunhas do ocorrido: “Leio os jornais. A morte do muambeiro da Cruzada nem foi noticiada. O bacana do Mercedes com roupa de tenista morreu no Miguel Couto e os jornais dizem que foi assaltado pelo bandido Boca Larga. Só rindo.” (Ibidem, p.170).

No entanto, a característica mais marcante para que um ato seja considerado rito deve-se ao seu caráter coletivo.

Por isso, é preciso demonstrar como se dá o caráter coletivo de um rito de “O Cobrador”.

O ponto de partida é o foco narrativo. Escrito em 1º pessoa, pelo próprio Cobrador, o conta dá voz ao personagem do pólo dos marginalizados e ,com isso, o centro social em torno do qual se constrói a narrativa é o do pobre, o marcado, o povo. Fato muito importante para a construção da obra literária, pois ela ganha temas que normalmente não seriam tratados de forma central como a comida e o sexo. Com isto também se reduz a distância entre o leitor e a realidade vivida por pessoas pobres como o Cobrador. A capacidade de construção da obra aumenta e é intensificada por tal processo que permite “sentir” o que sente a personagem sem a interferência de um narrador. Sobretudo, porque por meio de tal processo abre-se a oportunidade de se mostrar tudo o que se passa na mente da personagem, sem que haja julgamentos intermediários ou filtros culturais que ficam a cargo do leitor.

O resultado de tal processo é uma narrativa violenta, sem escrúpulos, uma crítica à estrutura social brasileira por parte de quem mais sofre com ela. A revolta de uma pessoa que, não suportando mais a tessitura social construída em cima dela e, principalmente, sustentada por ela, decide reivindicar elementos básicos, negados ou arrancados de si, mostrando as conseqüências geradas por tal estrutura: arcaica em suas raízes e desenvolvimentos.

Interessante é a tomada de consciência do narrador que, ao perceber a tensão social na qual está inserido, decide movimentar-se nela. Ele não quer ser rico, mas simplesmente deixar de ser do pólo dos explorados. Com isso se forma

uma terceira categoria de homem socialmente estabelecido. O que no romance *Memórias de um Sargento de Milícias*, segundo Antônio Cândido, em *A dialética da malandragem*, seria o malandro, aqui se atualiza no marginal-justiceiro. Uma terceira categoria social que não se encontra em nenhum dos outros pólos, mas adquire conhecimento da estrutura social composta por dois pólos – ricos e pobres – e se nega a fazer parte de ambos, sugerindo, uma nova ordem social, de maneira que nessa tomada de consciência estabeleceu-se o ritual.

No início, era uma ação particular do Cobrador para ele mesmo; depois decide e descobre que seu ritual seria uma forma de impor ou mudar a ordem estabelecida, proclamando a sua “nova ordem social”. Nesse sentido, sua ação explica-se, segundo Da Matta, no entroncamento do mito e do rito: “O mito e o ritual seriam, desse modo, dramatizações ou maneiras cruciais de chamar a atenção para certos aspectos da realidade social, facetas que, normalmente, estão submersas pelas rotinas, interesses e complicações do cotidiano” (DaMatta, 1990, p.42). Nessa linha de pensamento continuaremos com o autor: “E é claro que o final de cada cerimonial é a volta pra casa, onde se espera pela rotina do cotidiano com esperanças renovadas ou com medo das penalidades que a realidade da vida” nos apontará. (Idem, p.39)

Tal rito surge da necessidade de “cobrar” de uma sociedade aquilo que para ele seria algo natural. As principais palavras do Cobrador para designar aquilo de que necessita dizem respeito a elementos necessários a qualquer vida humana: “buceta” designa a necessidade instintiva de procriação ou de se relacionar com uma pessoa de modo que este afeto redunde em sexo. O centro não é o ato sexual em si, mas a relação afetiva e sentimental necessária que se estabelece entre dois seres humanos, pois, como o conto nos mostra, sem este tipo de relação, o indivíduo se desvanece no meio da multidão, fato que é intensificado pela condição social.

Um segundo termo também diz respeito a um item necessário à vida humana e da qual ele foi privado: a comida. Existe um grito de alguém ao qual negaram aquilo que não se nega nem a um animal, motivo pelo qual se sente no direito de reclamar.

4. CONCLUSÃO

Como vimos, o conceito de rito é bastante claro nestas obras de Rubem Fonseca, tanto em “O Cobrador” e “Feliz ano novo”, pudemos constatar a existência deste processo estético. A violência compreendida por meio do ritual amplia muito os significados manipulados pela obra fonsequiana, os gestos, as vestimentas, a inversão hierárquica, o processo revolucionário demonstram como atuam as personagens de Rubem Fonseca e mostram, sobretudo, como a obra deste importante escritor brasileiro capta de maneira flagrante nossa sociedade.

A maneira como o autor vai construindo isso em sua narrativa, mostra a habilidade com que a tessitura narrativa pode construir-se como objeto artístico, a violência salta dos textos em uma linguagem crua e brutal, pautada na prática ilícita das personagens principais, que dela usufruem criando um mundo lingüístico próprio, no qual podem se expressar da maneira “adequada”, mesmo que essa adequação não vá ao encontro da moral vigente. Assim constroem em torno de si uma realidade que acreditam habitar as ruas da cidade grande brasileira ou que, ao menos, habita o homem. O homem das ruas brasileiras.

É partindo desta realidade que surge o pólo representado pelo narrador tanto de “O Cobrador”, quanto de “Feliz ano novo”, que carrega em si todas as marcas e mágoas da estrutura social sustentada por ele sem dela receber retorno algum. Essa estrutura situada no pólo oposto é formada por aqueles que são objetos do seu ódio: os ricos ou socialmente privilegiados. Desta maneira o grito proferido pelos “Cobradores” é a representação de toda a camada social que simbolizam, fazendo deles “justiceiros”. Aqui, as personagens que praticam o ritual, reclamam um direito histórico, tornando-se, portanto, “justiceiros históricos”, que carregam em si todo um legado social negativo, transformando suas vidas em uma vingança coletiva e histórica. Nessa vingança eles não estão só, pois simbolizam toda aquela massa sufocada que é sempre cobrada e explorada historicamente.

Isto posto, podemos dizer que os assassinatos de “O Cobrador” e de “Feliz ano novo” adquirem o estatuto de um ritual à medida que adquirem o caráter social de toda uma classe, que vê nos “Cobreadores” sua projeção literária.

Portanto, vê-se que as mortes não são apenas assassinatos arbitrários, eles carregam mais do que um grito de protesto ou um traço ideológico. Observa-se neles uma espécie de ritual, uma realização pessoal que expressa uma necessidade social. Assim, como podemos observar nos ritos mais comuns, que adquiriram o *status* de festa, existe uma característica ligada a eles no sentido de que exteriorizam uma vontade interior que normalmente não pode ser expressa.

Por fim, percebemos, por meio do trabalho de Da Matta que o ritual faz parte da sociedade brasileira, está em sua essência, permite que ela exista, especialmente porque ele é uma característica brasileira como o carnaval. Ainda sobre o ritual, podemos dizer que ele faz parte da literatura fonsequiana, que os atos de violência alcançam traços simbólicos quando estudados pela ótica do ritual, - como os elementos do cerimonial que aqui foram analisados.

BIBLIOGRAFIA

CANDIDO, A. “A personagem do romance.” In: ROSENFELD, A.I (org) et alii. *A personagem da ficção*. São Paulo: Boletim de teoria literária e literatura comparada, (nº2) 1964, p. 43-66.

_____. “A dialética da malandragem”. In; *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993; p. 19-54.

CASTRO ROCHA, J. C. “Dialética da marginalidade”. In: *Folha de São Paulo: Mais!*, 29/02/2004.

_____. *A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. ou A: “Dialética da marginalidade”*. Extraído de:

http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos_r28_29/16_castrorocho.pdf em 12/07/2010 às 15:49.

DA MATTA, R *Carnavais, malandros e heróis* (para uma sociologia do dilema brasileiro). Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

FONSECA, R. O cobrador. In: FONSECA, R *O cobrador*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979, p. 164-182.

_____. *Contos reunidos* São Paulo: Companhia das Letras, 1994

_____. *Feliz ano novo. Extraído de:*

http://www.releituras.com/rfonseca_feliz.asp, em 13/07/2010 à 17:22

“A GERAÇÃO DE 1956”: ALGUMAS APROXIMAÇÕES CRÍTICO-LITERÁRIAS, APONTADAS POR ASSIS BRASIL, ENTRE AS OBRAS DE SAMUEL RAWET E GUIMARÃES ROSA

"THE GENERATION OF 1956": SOME LITERARY-CRITICAL APPROACHES, POINTED BY ASSIS BRAZIL, BETWEEN THE WORKS OF SAMUEL RAWET AND GUIMARÃES ROSA

Luciano de Jesus Gonçalves (UFMS-PG)

lj_goncalves@hotmail.com

RESUMO: O trabalho depreende, de parte da fortuna crítica dedicada à obra do contista Samuel Rawet, as ocorrências de aproximações e tensões crítico-literárias, em nível comparativo, à do escritor João Guimarães Rosa. Como recorte, elege alguns trabalhos do crítico Assis Brasil, um dos estudiosos mais influentes de Rawet, para extrair tais ocorrências. Para tanto, discute o conceito elaborado pelo pesquisador para a “Geração de 1956”, situando esta noção conceitual no panorama da literatura brasileira. Desta geração, seriam os dois escritores os representantes máximos na narrativa da nova literatura nacional, sendo Rosa, no romance; e, Rawet, no conto. Embora, ao leitor mais desatento, a relação estabelecida entre esses dois nomes pareça insólita, e tendo em vista o fato de que os mesmos produziram outros gêneros literários, procuramos demonstrar, com a investigação e análise do material historiográfico, que, de certo modo, tal relação se configura recorrente no campo da crítica literária estabelecida pelo pesquisador em questão. Por fim, conclui que, pelo menos no plano da recepção crítica, Rawet e Rosa, igualmente, são considerados grandes escritores, responsáveis por polêmicas, significativas e profícuas transformações na literatura brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Crítica literária. Conto. Romance.

ABSTRACT: The work deduces of part of the critic fortune dedicated to the work of the storyteller Samuel Rawet, occurrences of literary-critical approaches, in terms of comparison, with the writer João Guimarães Rosa. As a cutting, chooses some of the critical works of Assis Brazil, one of the most influential scholars of Rawet, to extract such occurrences. Thus, it discusses the concept developed by the researcher for the "Generation of 1956 ", placing this concept in the scene of Brazilian literature. From this generation, the two writers would be the maximum representatives in the narrative of the new national literature, Rosa of the novel, and, Rawet of the tale. Although for to the most inattentive reader, the relationship between these two names may be unusual, and in view of the fact that they produced other literary genres, We try to demonstrate, with the research and analysis of the historiographical material, which somehow this relationship is recurring on the field of literary criticism established by the theorist in question. Finally, we conclude that, at least in terms of critical reception, Rawet and Rose also are considered great writers, responsible for controversial, meaningful and productive changes in the Brazilian literature.

KEYWORDS: Literary Criticism. Tale. Romance.

1. Introdução

*Não só com escritores canonizados deve sonhar o leitor. Ler Machado de Assis, **Guimarães Rosa** e Clarice Lispector é preciso. Mas não se esquecer de ler Campos de Carvalho, **Samuel Rawet**, e Uílcon Pereira também é necessário. Não deixar para trás Maura Lopes Cançado, José Agrippino de Paula e outros que (muitas vezes por culpa, não da falta de talento, mas de um temperamento arredo) não tiveram a sorte de gozar da merecida popularidade, é fundamental. (OLIVEIRA, 2002, p. 8, grifos nossos).*

O alerta reproduzido acima parte de um dos escritores mais atuantes da literatura brasileira contemporânea: o paulista, Nelson de Oliveira. O trecho, extraído de seu *O século oculto e outros sonhos provocados*, compõe a introdução de tal obra, composta por “crônicas passionais” (OLIVEIRA, 2002, p. 8), em que o mesmo disponibiliza, ao leitor, textos de sua autoria, publicados na imprensa nacional.

A título de esclarecimento, Oliveira destaca, ainda, na referida introdução, que,

este não é um livro – um sonho – de *scholar*, mas de quem fugiu da escola pela porta da arte. Este não é um livro de crítica literária, é um livro de crônicas literárias. É o trabalho de um ficcionista que encontrou muito prazer também nas divagações teóricas. No entanto, não é um livro teórico. [...] Não é uma tese acadêmica, mas, como todos os sonhos (que guardam, nas entrelinhas, mistérios capazes de ser desvendados por um intérprete consciencioso), defende uma postura firme: **Não só com escritores canonizados deve sonhar o leitor.** (OLIVEIRA, 2002, p. 8. grifos nossos).

As justificativas para a defesa e alguns nomes que exemplificam esse pensamento, continuam o trecho destacado acima: são as palavras que constam na espécie de epígrafe que abre esta introdução.

Excluindo o fato de que a lembrança de Oliveira pode funcionar como uma apresentação breve, ou mesmo como sugestão de leitura de sua obra – o que não se revelaria um prejuízo ao interessado na discussão – a menção do artista, aqui, cronista literário, em nosso caso, deve-se a duas constatações: a primeira delas refere-se ao fato de que, a partir das palavras do mesmo, é possível depreender que, em alguns momentos, no plano da crítica, nomes como os de Guimarães Rosa e Samuel Rawet ocupam polos opostos. O segundo motivo, e, aqui, entendemos ser esta a proposta de Oliveira em sua realização – o que se percebe nas outras crônicas da sua obra –, reside no

alerta de que, ao leitor, é necessário, em alguns momentos, dividir a sua atenção entre canonizados e esquecidos. No caso dos últimos, a questão se complica quando estes são considerados, ainda, arredios, raivosos, mal-humorados e/ou loucos, a exemplo de Cançado e de Campos de Carvalho, dois contemplados no livro de Oliveira. Da obra, espécie de manifesto, é possível extrair a defesa explícita dos mesmos. Entre esses nomes, o nosso trabalho se prestar à lembrança de Rawet.

Voltando ao primeiro motivo que nos levou a utilizar tais passagens de Oliveira, o presente trabalho tem por objetivo discutir, justamente, algumas aproximações crítico-literárias entre as obras de Guimarães Rosa e Samuel Rawet. Tais aproximações, em nosso caso, são extraídas de parte da fortuna crítica deste último. Devido à extensão desse trabalho, e tendo em vista a pesquisa que estamos empreendendo sobre a narrativa ficcional de Samuel Rawet, aqui, o recorte específico contempla a crítica realizada por Assis Brasil, considerado o estudioso de maior vulto da obra de Rawet, como apontam Santos (2008, p. 25) e Bines (2007a, p. 58), quando afirmam que o pesquisador piauiense é o crítico mais influente da obra do contista.⁷³

A nossa realização se deve ao fato de, ao introduzirmo-nos no estudo da fortuna crítica de Rawet, constatarmos que a ligação com o nome de Rosa aparece de forma constante. O que poderia ser um fato, a polarização dicotômica de tais escritores, no âmbito da crítica de Assis Brasil, no plano estético, transforma-se em aproximação.

Nota-se, por fim, que esta realização compreende uma pesquisa mais ampla, intitulada “Os mortos enterram os seus mortos: a narrativa ficcional de Samuel Rawet”, desenvolvida em nível de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, campus de Três Lagoas. Nesse sentido, o recorte, que ora se apresenta, compõe o levantamento historiográfico sobre a ficção de Rawet.

2. Dois grandes escritores: Rawet e Rosa

⁷³ Com relação aos estudos de Bines, o texto da estudiosa, citado a cima, pode ser encontrado, em versão abreviada, sob o título “A recepção crítica da obra de Samuel Rawet” (BINES, 2007b, p. 190-203). Nesta última publicação, a passagem referente a Assis Brasil encontra-se na página 199.

A realização de um trabalho, por mais simples que este se configure, para afirmar a grandeza de João Guimarães Rosa, de início, pode soar estranha e desnecessária. Há muito que estudiosos, igualmente, grandes, se empenham em demonstrar tal grandeza.

Em nosso caso, o adjetivo “grande”, aproveitado da própria crítica (BRASIL, 1995, p. 278), ganha sentido novo, quando o utilizamos para, além de definir as caracterizações empreendidas à obra de Guimarães Rosa, de mesmo modo, e principalmente, descrever o trabalho do contista Samuel Rawet. O que se segue é fruto da investigação deste último, sem a proposição de tentar estabelecer uma escala de perfeição, em que se extrai o “melhor” em detrimento de um “pior”, com relação à produção escrita dos dois escritores.

2.1. “A geração de 1956”: A crítica estabelecida por Assis Brasil

Quando pensamos na recepção crítica da obra de Samuel Rawet, o ano de 1969 registra a primeira manifestação escrita que se tem notícia da importância do mesmo e de sua lavra sob a pena de Assis Brasil: o ensaio *Guimarães Rosa*, publicado pelas Organizações Simões, componente de uma coleção mais ampla na qual seriam publicados, ainda, *Adonias Filho*, *Clarice Lispector* e *Graciliano Ramos*, ambos assinados por Brasil e, igualmente, publicados em 1969⁷⁴.

É nesta obra que, para apresentar o escritor mineiro Guimarães Rosa, Brasil sinaliza o ano de 1956 como marco de uma tomada estética na literatura brasileira. Outra data marco seria, para a construção do pensamento de Brasil, o ano de 1922, pois o que se via em nossas letras, depois de então, poderia ser classificado como inovador ou, como afirma o próprio, “assim queremos, para o que chamamos de ‘novo’ na literatura brasileira, um marco genuinamente estético e não motivações que vão a reboque de movimentos político-partidários”. (BRASIL, 1969, p. 15, grifos no original).

Neste ensaio, encontramos o famoso esquema representativo desse movimento na literatura brasileira. Inicialmente, formado por três aspectos. A proposta do crítico é contemplar (a) a poesia, (b) o conto e (c) o romance pós-

⁷⁴ A afirmativa se refere, exclusivamente, ao material coletado por nós até o momento.

movimento modernista⁷⁵. Para expor o esquema e suas partes, recorramos às palavras do autor, quando ele elege como representativos dessa geração, respectivamente: “a) o surgimento da Poesia Concreta; b) a estreia de Samuel Rawet com o livro *Contos do Imigrante*; e o aparecimento de dois romances: *Doramundo*, de Geraldo Ferraz, e *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa”. (BRASIL, 1969, p. 15-16).

Sendo este último - Guimarães Rosa - o alvo de sua análise de forma mais detalhada, Brasil reserva, logo na introdução de seu trabalho, as justificativas para tais escolhas. Sobre Rawet, encontra em *Contos do Imigrante*, os motivos para o destaque estético porque este “quebrava, de chofre, as normas do nosso conto, impondo uma nova maneira de conceber o gênero – elimina a tradição da história ‘curta’ por uma valorização do antigo episódico. Ele não mais conta ‘casos’, situa flagrantes e momentos da alma humana”. (BRASIL, 1969, p. 17-18, grifos no original). Esta tese de Brasil será desenvolvida exaustivamente em outros trabalhos, como veremos adiante.

Sob a égide de *A nova literatura*, em 1973, crítico piauiense lança aquela que seria a sua história crítica da literatura brasileira. Nesse sentido, encontramos quatro volumes dedicados ao romance, a poesia, ao conto e à crítica, respectivamente.

O autor parte do pressuposto de que o cenário da literatura brasileira vivencia, naquele ponto, uma fase “nova”, adjetivo que será utilizado com exatidão no título dos volumes, na divisão e classificação dos autores que serão estudados. A fase caracterizada como tal tem como ponto de partida a crítica estabelecida por Brasil aos “críticos desinformados” e aos “leitores apressados”. Sobre esses críticos, a pecha de “desinformados” se deve ao fato de, segundo Brasil, os mesmos, postulavam, até então, que “depois de João Guimarães Rosa nada mais aconteceu na ficção brasileira” (BRASIL, 1973, p. 15). Aqui, o teórico se refere, especificamente, à prosa.

Para o estudioso, em um plano geral, a construção de seu pensamento vai de encontro ao “brado que se ouve, bastante alarmante, [...] de que a literatura entrou em crise ou está, o que é pior, estagnada”. (BRASIL, 1973, p.

⁷⁵ Em obras posteriores, o crítico acrescenta um quarto pilar: a crítica literária, representada pelo *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil/SDJB*.

15). Em meio a esta discussão, Brasil admite a existência de uma “crise” nos meios de divulgação da literatura, mas a este aspecto, não dá vazão. Por outro lado,

Preferimos falar em uma *crise positiva*, pois todo o surgimento de uma nova ‘escola’, nova ‘onda’, ou novo ‘gênero’, se processa através de uma crise do já feito, do já experimentado, do já visto e repetido. E o artista, sempre como um visionário, vai à crista dessa crise, sai ao encontro de um novo mundo. Suas armas? Por vezes a ingenuidade ou a pureza do criador, nu diante do mundo que ele quer reinventar. (BRASIL, 1973, p. 16, grifos no original).

A partir daí, no campo da crítica, a atenção de Brasil se volta para o processo que classifica como “verdadeiro tabu”, em torno do que foi produzido na literatura brasileira depois de 1945. Esta crítica, que impede o leitor de saber quais rumos tomou as últimas gerações, seria motivada pelo “medo dos escritores vivos? Medo dos comprometimentos” (BRASIL, 1973, p. 21), questiona-se.

O estudioso, em seguida, reforça que 1922, 1930 e 1945, são “datas-marcos”, que registram as fases históricas do movimento modernista. Aqui, expõe mais claramente o que acredita:

Defendemos em várias ocasiões e em trabalho sobre João Guimarães Rosa, que já é tempo de se objetivar estudo e registrar fatos, em relação ao que aconteceu ‘depois’ daquela trindade histórico-literária. E situar romancistas, poetas e contistas que, do ponto de vista estético, nada têm a ver com aquelas ‘correntes’ ou ‘fases’ do Modernismo já estratificadas e inseridas em nossa história literária. (BRASIL, 1973, p. 22, grifos no original).

Mais adiante, o crítico não titubeia em declarar o fim do Modernismo:

É preciso que se afirme que o Modernismo já morreu, que já cumpriu sua 'meta' de atualização da literatura brasileira. Se quiserem o número da pedra tumular, está aqui: 1945. Tivemos ainda uma década de 'exumação' neoparnasiana e depois a eclosão do verdadeiramente novo [...] como veremos mais adiante. (BRASIL, 1973, p. 22, grifos no original).

O que se segue à afirmação polêmica e, de certo modo, jocosa, é a definição histórica da configuração desse novo. Desse modo, para sustentar o que afirmou, o estudioso elenca “três pontos básicos [...] de natureza genuinamente estética” (BRASIL, 1973, p. 23) para a formação dessa geração:

A) O aparecimento de dois romances: *Doramundo*, de Geraldo Ferraz, e *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa.

B) O surgimento da poesia concreta e simultaneamente a projeção vanguardista de Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* (SDJB). E ainda: ao grupo concretista caberia um importante levantamento de crítica literária.

C) A estréia de Samuel Rawet com o livro *Contos do Imigrante*. (BRASIL, 1973, p. 23-24, grifo nosso) ⁷⁶.

Reforçando que nesta classificação residem os marcos da renovação do romance, da poesia, do conto e da crítica, o teórico alerta que o “novo” não

⁷⁶ Em *O livro de ouro da literatura Brasileira: 400 anos de História Literária*, o autor retoma essas três referências para definir uma subdivisão da História de nossa literatura: “A nova literatura (de 1956 a 1976)” (BRASIL, 1980, p. 215-216). Em seu conjunto, tal obra compreende, ainda, e, respectivamente, a “Origem e Formação da Literatura Brasileira (De 1553 a 1810)”; “O Romantismo (De 1811 a 1871)”; “O Realismo (De 1880 a 1908)”; “O Modernismo (De 1922 a 1955)”. O período correspondente à “nova” literatura fecharia o panorama histórico desenvolvido pelo autor.

começou exatamente em 1956⁷⁷. Tal data esta sendo utilizada como orientação:

Há escritores que vieram de um pouco antes e outros que só surgiram alguns anos depois, mas devem ser observados e estudados dentro daquele espírito do novo, cujas três referências estéticas, assinaladas atrás, servem de orientação ao crítico e ao historiador. (BRASIL, 1973, p. 24).

O que se segue é o momento em que, de forma rápida e introdutória, Brasil irá justificar os motivos de suas três sinalizações. Ao que mais nos interessa – a verificação das aproximações estéticas entre as obras de João Guimarães Rosa e Samuel Rawet –, destacamos um trecho em que Brasil define o conto deste último como constituído pela

quebra da estrutura do conto tido por tradicional – história de começo, meio e fim, enredo certinho, personagens delineadas psicologicamente, diálogos convencionais, etc. E esta estrutura seria revolvida, de maneira mais radical, por Samuel Rawet, com o livro *Contos do Imigrante*, que também com o *Grande Sertão: Veredas*, deixou a crítica desaparelhada sem critérios de julgamento. (BRASIL, 1973, p. 26).

A ligação estética realizada por Brasil, entre Rawet e Rosa, embora esteja tratando de um romance e de uma coletânea de contos, expõe uma aproximação das construções narrativas dos dois escritores e o efeito semelhante provocado numa crítica despreparada para analisar tais obras. Antes de passar para o volume dedicado à poesia, encontramos um estudo de

⁷⁷ Em seu *Dicionário prático de literatura brasileira*, depois de arrolar algumas informações biográficas sobre o escritor Samuel Rawet, assim como uma breve descrição estética de sua produção contística, Assis Brasil relembra os três marcos da Geração de 1956, destacando que, nestes, ocorre “uma pesquisa de formas e de linguagens nunca empreendida antes” (BRASIL, 1979, p. 288).

Brasil publicado em 1974 em que esta relação estética entre as obras de Rawet e Rosa são o ponto de partida para a construção da apresentação do primeiro. (BRASIL, 2008a).

Depois do ensaio *Guimarães Rosa*, em que registra o nome de Rawet como uma das três referências básicas para a renovação da nossa literatura, Brasil retoma o assunto e, mais uma vez, reforça que seria Rawet “uma espécie de pioneiro, de visionário das novas conquistas e conquistas do conto brasileiro hoje”. (BRASIL, 2008a, p. 281).

Na medida em que apresenta a obra de Rawet publicada até então, Brasil adianta e rebate o tom da crítica que prevalecerá em um período dos textos destinados à análise da mesma: a ideia de que a ficção do escritor seria uma transposição de sua vida real. A esse respeito, é exemplar a afirmação do crítico sobre a novela *Viagens de Ahasverus à terra alheia em busca de um passado que não existe porque é futuro que já passou porque sonhado*:

É o ponto *nodal* do homem e do artista. Em Rawet o homem parece estar ‘diluído’ no artista – ele é um dos raros escritores que ‘vive’ a sua arte, a sua experiência criadora. Mais uma vez, o mito do judeu errante aflora em sua obra, e em *Ahasverus* o mito é cristalizado mais objetivamente. (BRASIL, 2008a, p. 285-286, grifos no original).

Porém, antes que seu leitor desvie de seu foco e se perca, Brasil alerta que quando se refere ao artista que vive a sua arte, “não queríamos dizer que a biografia do artista seja a sua própria obra, mas tão somente deixar claro que certas ‘imposições’ culturais levam o artista a ser ‘interprete’ de sua própria raça ou seu próprio destino”. (BRASIL, 2008a, p. 285-286, grifos no original). Essa interpretação, obviamente, reside de forma específica no tratamento estético que recebe as palavras na configuração de uma linguagem literária.

Para exemplificar com outros nomes, Brasil rememora Kafka, Joyce e Hesse, em um plano internacional, e Guimarães Rosa, no plano da literatura brasileira. Mais adiante, explica seu ponto de vista sobre Rawet alertando que

ele não é um simples contador de casos ou determinadas situações – é um escritor que se situa a além das peripécias técnicas e lingüísticas. A sua meta é o homem, e para encontrar o homem, ele como grandes artistas, procura ver o mundo de uma maneira nova, pessoal, criadora. E em função desse mundo cria a sua linguagem, que é o próprio mundo ao nível da expressão artística [...]. (BRASIL, 2008a, p. 287).

Em seguida, no segundo volume da coleção *História Crítica da Literatura Brasileira*, dedicado a poesia, citado por Brasil, o mesmo inicia tal obra com a repetição do esquema tripartido dos marcos históricos de 1956 (BRASIL, 1975a, p. 3). Rawet e Rosa serão citados, agora, sem maiores esclarecimentos, mesmo porque tal volume irá tratar das novidades no campo da produção lírica.

Antes de passarmos para o terceiro volume de *A Nova Literatura*, faz-se necessário uma pausa para que comentemos outro ensaio de Brasil, intitulado “Geração de 1956”, que dá nome a essa seção de nosso trabalho (BRASIL, 1982). A pausa refere-se, apenas, às verificações que estamos fazendo nas sequências da coletânea citada, mesmo porque, como se verá adiante, tematicamente, não estaremos distantes do bojo dessa discussão.

Em tal ensaio, Assis Brasil irá analisar, basicamente, dois outros trabalhos, de conhecidos estudiosos da crítica literária brasileira: um artigo de José Guilherme Merquior, publicado na revista *Tempo Brasileiro*, em que trata da nova poesia brasileira; e uma síntese, publicada nesta mesma revista, de uma antologia em que Heloisa Buarque de Holanda seleciona *26 poetas hoje*. Na medida em que analisa tais estudos, o crítico utiliza-os como contraponto para a definição de seu pensamento sobre a dita “geração de 1956”.

A respeito do trabalho de Merquior, logo no início de seu texto, é possível perceber o caráter demolidor de Brasil, quando este caracteriza o primeiro – e, por conseguinte, seu método de trabalho – como “cheio de preconceitos, em relação às vanguardas poéticas no Brasil, [dotado de uma]

arbitrariedade declarada” (BRASIL, 1982, p. 234). Para Assis Brasil, no fim, o que se obtém é um resultado ingênuo e confuso.

Aqui, tenta esclarecer o porquê das negativas:

A arbitrariedade de Merquior é exagerada, e se esconde no exagero por falta de informação. Senão vejamos. O crítico falou em Geração de 60 e cita poetas que haviam estreado em 1974. Quando se refere a Mário Faustino, fala em Geração de 50. Já no final de seu artigo, com medo das omissões ‘injustas’, diz textualmente: ‘limito-me assim a distribuir meia dúzia de livros válidos pelos espaços poéticos aqui delineados’ (BRASIL, 1982, p. 235, grifos no original)

Depois de reproduzir outra passagem de Merquior, mais adiante, segue acentuando sua crítica:

Até poesia inédita o crítico citou. E fez *média* com gente aí com gente que não está nem ao nível das citações. Mas para situar toda a ‘salada’ de poetas e datas e gerações, Merquior divide tudo em ‘radicais’, ‘moderados’ e ‘ao âmbito radical da mesma geração’, o que não é terminologia crítica nem critério de valor estético. [...] Aceitamos a Geração de 60, para arredondar o número. Merquior inventou mais duas gerações, a de 50 e 70. Está completamente errado. Muitos poetas citados nessa faixa, os melhores, são de 60. (BRASIL, 1982, p. 236, grifos no original)

Concluída a parte em que versa, exclusivamente, sobre o trabalho de Merquior, agora, Brasil analisará, em uma segunda, o escrito de Heloisa Buarque de Holanda que, para ele, segue com “as mesmas contradições e

repetições”. (BRASIL, 1982, p. 236). A análise que Brasil estabelecerá sobre o trabalho da estudiosa, seguira em um tom comparativo ao de Merquior.

De início, destaca que

entre a ‘seleção’ do Merquior e a da dona Heloísa, o que se constata, em primeiro lugar, é a sua *fobia* pelas vanguardas poéticas, o que é estranho e engraçado. A senhora vai mais longe e tenta ‘exorcizar’ também a ‘editoração oficial’ porque é bom para posar de ‘esquerdinha’ criticando o sistema. Para ela há uma ‘geração de mimeógrafo’, ‘à margem da política editorial vigente’, ao mesmo tempo que há um ‘impasse’ deixado pelas vanguardas. (BRASIL, 1982, p. 237, grifos no original)

E, mais adiante, rebate, abertamente, as ideias da estudiosa:

Quanto ao tal ‘impasse’, isso nunca existiu. Os que se consideraram imunes à influência do Concretismo continuaram a publicar e sempre surgiram novos poetas, imagistas ou *repescando* a boa tradição poética. Nos últimos três ou quatro anos – de 73 a 76 –, período destas observações, mais de cinquenta bons livros de poesia surgiram. [...] Se queremos, realmente, situar os novos poetas, *depois* das vanguardas (o Concretismo fez em 1976 vinte anos), é um erro grave generalizar que os novos, fugindo ao que quer que seja formalismo (toda a arte é formal), se voltem para 1922, numa atitude retrograda. Ninguém pode hoje escamotear a influência das vanguardas em alguns poetas. Se outros não apresentam essas influências com mais vigor, ou mesmo certos *traços*, não quer dizer que, sistematicamente, que

eles retrocederam no tempo para encontrar a sua 'matriz inspiradora' (BRASIL, 1982, p. 237, grifos no original).

Depois da longa citação de Brasil, da qual não poderíamos abrir mão pelo conjunto das ideias, contrárias aos métodos e ao trabalho dos dois estudiosos por ele resenhados, nos valem, mais uma vez, do primeiro, no trecho em que, de forma evidente, cita a sua produção em meio a esta discussão, com relação aos novos poetas:

Em nosso livro *A nova literatura/A poesia* (Palas, Rio, 1975) situamos esses poetas no que chamamos de a 'tradição da imagem'. Todos conviveram com o Concretismo e com a 'síntese' cabralina e saíram incólumes e hoje continuam a sua obra, sem trair a sua formação cultural. Podemos citar Marly de Oliveira, Foed Castro Chamaa, Walmir Ayala, Lélia Coelho Frota, Affonso Ávila, Affonso Romano Sant'Anna, Carlos Nejar. (BRASIL, 1982, p. 238, grifos no original)

Aqui, conclui rechaçando, definitivamente, as abordagens dos dois estudiosos,

Merquior, na sua 'salada-mista' de poetas e gerações, fala em Geração de 50 para Mário Faustino e Geração de 60 para outros poetas. Referindo-se a Antonio Carlos Secchin fala em Geração de 70. Se a nova poesia tem, para nós, um marco estético, em 1956 (lançamento do concretismo), como situar os inúmeros poetas apareceram na década de 70? Cremos que é aqui que devemos localizar as tendências, as filiações, o que quer que esteja surgindo de 'novo'. Mas para tal coisa a antologia equivocada da dona Heloísa e o artigo mal

informado de Merquior não servem. (BRASIL, 1982, p. 238, grifos no original).

Estaria, assim, definida a “Geração de 1956”.

Na obra que se relaciona, especificamente, ao conto, a terceira da coletânea *A nova literatura*, Assis Brasil irá elencar, novamente, os três eventos estéticos basilares que marcaram 1956. Neste volume, porém, Brasil destacará que, “depois da poesia, o conto foi o gênero que sofreu o maior impacto de renovação entre nós.” (BRASIL, 1975, p. 15).

Mais uma vez, pensando na recepção crítica de *Contos do Imigrante* e, por extensão, de *Grande Sertão: Veredas*, O estudioso define o conto do primeiro, justificando nas características do mesmo, o mal estar provocado na crítica literária:

aquela história linear, de começo, meio e fim, prima-pobre da novela e do romance, quebrara sua feição tradicional em busca de outros valores formais [...] o conto adquiria uma forma autônoma, não mais ligado ao convencional do enredo. (BRASIL, 1975b, p. 15).

Avançando na construção de seu pensamento, o próximo passo é estabelecer as características do conto moderno brasileiro. Destacando o papel de Machado de Assis, irradiante por trás da produção dos bons contistas que surgiram nos anos próximos a 1922 – aqui, se referindo a Adelino Magalhães, Alcântara Machado, João Alphonsus e Mário de Andrade –, Brasil reforça que, a esta época, “procurava-se o conto de flagrante e os escritores estrangeiros da moda, Tchecov e Mansfield, começavam a exercer influência”. (BRASIL, 1975b, p. 48).

Depois de destacar mais algumas contribuições importantes, Brasil aponta em João Guimarães Rosa e Clarice Lispector, que surgiram em 1946 e 1944, respectivamente, dois responsáveis pela revitalização da história curta, no Brasil, “que se arrastava moribunda”. (BRASIL, 1975b, p. 48). No caso de

Rosa, especificamente, Brasil aponta que “ele vinha revitalizar a linguagem literária e dar maior liberdade ao criador”. (BRASIL, 1975b, p. 48).⁷⁸

Com os estreantes Murilo Rubião, Brenno Accioly e Jones Rocha, encontramos os “autores que iriam ‘ligar’ o conto moderno às melhores experiências no gênero” (BRASIL, 1975b, p. 48, grifo no original)⁷⁹. Nesse sentido, “com o aparecimento de Samuel Rawet, o conto brasileiro deixava de vez as influências e largava mão o ‘lastro’ machadiano e ainda o aspecto naturalista da ficção. Aqui, o conto moderno dá lugar a um novo conto, com outras e ricas preocupações estéticas”. (BRASIL, 1975b, p. 49, grifo no original).

Na resenha sobre Rawet, Assis Brasil afirma que o escritor foi “uma espécie de pioneiro, de visionário das novas conquistas e pesquisas do conto brasileiro de hoje”. (BRASIL, 1975b, p. 67). Sobre esta primeira coletânea, mais uma vez, comparativamente com *Grande Sertão: Veredas*, ocorreu o que o estudioso, agora, define como “desorientação momentânea da crítica em relação a seus valores estéticos”. (BRASIL, 1975b, p. 67), que ele tinha afirmado no primeiro volume, dedicado ao romance, sem detalhar muito seu pensamento.

Depois de mais algumas informações sobre *Contos do Imigrante* (1956), Assis Brasil ainda menciona outras obras de Rawet, tais como *Diálogo* (1963), *Abama* (1964), *Sete Sonhos* (1967), *Viagens de Ahasverus...* (1970). Por fim, destaca que é importante não esquecer *O Terreno de uma Polegada Quadrada* (1969). Sobre este último livro, Brasil reforça que se trata de “uma experiência de Rawet à procura de situar o ‘espaço’ do humano, num mundo caótico e sem meta. A técnica empregada aqui é caótica, bem realizada, e o trabalho se destaca como um de seus mais inventivos”. (BRASIL, 1975b, p. 72, grifo no original). Para concluir, afirma que, devido à má divulgação da boa literatura, o

⁷⁸ Em obra mais recente, *Teoria e prática da crítica literária*, o estudioso rememora os dois nomes, o de Rosa e o de Lispector, no momento em que traça os “Aspectos históricos do conto”. Para o crítico, os dois “são os nossos revolucionários no conto novo: alto nível literário da linguagem, síntese criativa, técnica aprimorada. Já não contam propriamente uma história, criam um clima, uma tensão, transpondo a sua prosa para a fronteira da poesia.” (BRASIL, 1995, p. 246).

⁷⁹ Essa ideia poderá ser encontrada, mais uma vez, em BRASIL (1980, p. 240).

grande público desconhece esse que, “embora ainda jovem, está no nível de nossos melhores ficcionistas”. (BRASIL, 1975b, p. 72).

2.2. Morre o grande escritor: O necrológio de Samuel Rawet por Assis Brasil

A morte de Samuel Rawet não provocou comoção nacional, o que não surpreende, tendo em vista que a mesma ocorreu no ponto máximo de retraimento social do escritor. A obra organizada por Francisco Venceslau dos Santos, *Samuel Rawet: fortuna crítica em jornais e revistas*, resultado de um projeto patrocinado pela Petrobras, lançada em 2008, sinaliza a ocorrência de três textos veiculados na mídia em decorrência de tal acontecimento⁸⁰.

Assis Brasil, coerente com a postura construída ao longo de mais de duas décadas de estudos teóricos, é um dos nomes a homenagear Rawet, com o ensaio “Morreu o grande escritor”. Este texto necrológico seria publicado em *Teoria e prática da crítica literária*, no ano de 1995. O nosso acesso a essa obra se deve à menção que a mesma recebe na bibliografia organizada por Seffrin (2004, p. 483-486). Esta mesma edição é a utilizada neste trabalho. É possível encontrá-lo, ainda, em uma edição do livro *Contos do Imigrante*, da editora Ediouro. A edição que possuímos desta última obra não registra ano de publicação⁸¹.

O texto de Brasil, elaborado em homenagem a Rawet, inicia com uma lembrança de outra morte: a de João Guimarães Rosa, em 1967. Brasil relembra a manchete de um grande jornal, “Morreu o grande escritor”, se referindo ao assunto. Outro nome rememorado, pelo estudioso, é o do escritor e jornalista Nelson Rodrigues, que, se espantou com tal manchete, pois achara

⁸⁰ Os trabalhos são: “A experiência do trágico (Recordando Rawet...)”, de Gilda Salem Szklo; “Rawet, solitário nas obras e na morte”, sem autoria, publicado no jornal *O estado de São Paulo*; e, por último, “Rawet, a solidão, na vida e na morte”, de Carlos Menezes. Os três escritos datam de 1984, ano da morte do artista.

⁸¹ Embora, neste ponto, não seja possível afirmar, com segurança, o local e o ano exatos de publicação do ensaio “Morreu o grande escritor”, é possível depreender de sua leitura e dos objetivos de *Teoria e prática da crítica literária* – dar seguimento aos estudos do pesquisador de *A nova literatura* (em seus quatro volumes), agora, tendo vista a literatura brasileira da década de 1980 –, que tal ensaio foi escrito, imediatamente, depois da morte de Rawet. O texto, publicado novamente e disposto como prefácio da segunda edição de *Contos do Imigrante*, não possui ano de publicação. Em Santos, porém, o texto de Brasil (BRASIL, 2008b, p. 269-279.) aparece referenciado com data de publicação em 1972.

um “exagerou ou fora atingido em sua vaidade pessoal” (BRASIL, 1995, p. 278).

Neste ponto, explica o que para ele serve de justificativa para a repercussão de tal notícia:

João Guimarães Rosa tinha extrapolado, por alguma razão oculta, o fechado círculo da vida literária, talvez pela polêmica que motivou sua obra, talvez por ser do Itamarati e conseguir abrir algumas portas, talvez por ter sido chamado de ‘equivoco’ e de ‘gênio’ ao mesmo tempo. O certo é que ele teve manchete na primeira página de jornal quando morreu, como esses políticos menores e medíocres tem sempre. (BRASIL, 1995, p. 278, grifos no original).

Introduzindo seu comentário por conjunção adversativa, em seguida, o crítico começa a falar de seu homenageado: “Mas quando Samuel Rawet morreu – tão importante – quanto João Guimarães Rosa – mereceu apenas três linhas na ‘vala- comum’ de um necrológio num canto de jornal”. (BRASIL, 1995, p. 278, grifo no original).

Em seguida, lembrando o espanto, por parte de alguns amigos do escritor falecido, e reafirmando o seu não espanto, Brasil afirma categórico que, Samuel Rawet, igualmente, merecia “uma manchete em todos os jornais: ‘Morreu o grande escritor’”. (BRASIL, 1995, p. 278, grifos no original).

Mais adiante, sem questionar os valores estéticos de Rosa, Brasil estabelece mais diferenças e aproximações entre este e Rawet. No comentário que se segue, Brasil começa pela figura deste último:

A sua vida não foi a de um carteirista, um deslumbrado pela medalha e pelo elogio – João Guimarães Rosa, talvez por feitio pessoal, adotava uma certa postura de auto-exibição, de autopromoção, sem que isso implicasse em diminuir a qualidade de sua obra. JGR chegava a bajular os críticos, a fazer-lhe bilhetinhos e

dedicatórias encomiásticas. Isso ajudava, fazia parte do seu jogo na vida literária. (BRASIL, 1995, p. 278, grifos no original).

Por outro lado,

Rawet era arredio, desconfiado, talvez por conhecer melhor – e se importar com isso – a hipocrisia humana, a baba na gravata do traidor. Ele carregava nas costas um sortilégio étnico e uma feroz incompreensão familiar em relação a ser um escritor [...]. Sem família e sem pátria [...] sentia-se, como mesmo declarava, e retratava em seus personagens, um vagabundo, um errante, e toda a sua obra, de ficção e ensaística é uma procura de identidade. Homem culto, como o foi João Guimarães Rosa, espírito superior e universalista, do porte de um Borges e de um Beckett, exilado num país de fachada dúbia e primária. (BRASIL, 1995, p. 279).

O que se lê, em seguida, é o relato de alguns feitos de Rawet, no campo da engenharia, uma síntese de sua produção literária, e passagens biográficas em que o contista pôde demonstrar o seu caráter arredio, excêntrico. Na conclusão de seu texto, reforçando que o literato conseguiu se situar no panorama da literatura brasileira, Brasil retoma sua tese sobre a Geração de 1956, e, ao lembrar Rawet, convoca, novamente, Rosa:

Ele conseguiu e é responsável pela renovação do nosso conto, após a fase 30/45 do nosso Modernismo. Quando estreou, em 1956, com *Contos do Imigrante* – ano da publicação de *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, e *Doramundo*, de Geraldo Ferraz – a crítica situou os três livros como responsáveis por uma nova perspectiva criativa da nossa ficção, por um novo

tempo estético no Brasil, deflagradores, enfim, de uma nova literatura. (BRASIL, 1995, p. 281).

E, concluindo, sem perder a oportunidade, faz justiça ao seu homenageado: “Samuel Rawet morreu: morreu um grande escritor” (BRASIL, 1995, p. 281). Note-se que, da manchete reducionista, o estudioso retira o artigo definido, responsável por uma drástica redução literária. Em seu caso, a utilização do artigo vem sob a forma da indefinição, abrindo a sua análise para um ponto de vista menos reducionista.

Aproximando-nos da conclusão deste trabalho, nos valem das palavras de Kirschbaum (2007), quando este analisa a presença de Samuel Rawet na literatura brasileira, tendo em vista o período que sucede o ano de 1984. Para o primeiro, neste período, o escritor

desapareceu da cena literária, sua obra ficou esquecida, restando a memória de sua excentricidade na lembrança de alguns intelectuais que o conheceram de perto ou que cruzaram com ele em algum encontro, algum congresso de escritores; que tentaram comunicar-se com ele e foram rejeitados rispidamente. (KIRSCHBAUM, 2007, p. 48).

3. Considerações Finais

O presente trabalho apresentou alguns resultados de pesquisa mais ampla sobre a narrativa ficcional de Samuel Rawet. Em tal pesquisa, interessamos, em primeiro momento, os aspectos historiográficos referentes à recepção da obra do artista, o que será útil para a apresentação sistematizada da obra ficcional de Rawet e pela discussão sobre a herança que o seu legado literário recebe na contemporaneidade.

No cenário da recepção dessa obra, a figura de Assis Brasil avulta em números e em riscos. Sobre o primeiro aspecto, ressaltamos o número de estudos em que o pesquisador dedicou algumas palavras à obra de Rawet. Sobre a questão dos riscos, apontamos a elaboração e o estabelecimento, na década de 1960, de uma geração literária, herdeira dos modernistas de 1922, responsável por experimentações que puderam, para o estudioso, configurar uma nova literatura brasileira, o que resultou na reação de uma crítica desaparelhada.

Frutos desse processo, em mais de uma oportunidade, as obras de Rosa e Rawet foram alvo dessa crítica. Os representantes da “Geração de 1956”, na narrativa, em outros aspectos receberam tratos diferenciados.

Sem desmerecer o papel que Rosa representa na literatura, o trabalho se insere na linha de estudos que sinalizam para a importância da literatura de Rawet, responsável pela transformação do conto brasileiro. Em nossa trajetória, outras questões ainda estão por ser, senão respondidas, elaboradas: aspectos referentes às motivações de construção e manutenção de cânones, e a leitura dessa literatura, ainda hoje, desafiadora, da qual podemos apontar como exemplos, os dezoito contos da última coletânea do mesmo, *Que os mortos enterrem os seus mortos*, 1981, alvo de nossos estudos em nível de mestrado.

4. Referências

BINES, Rosana Kohl. Modos de desconexão: a crítica brasileira e a obra de Samuel Rawet. In: KIRSCHBAUM (Org.). **Dez ensaios sobre Samuel Rawet**. Brasília: LGE, 2007a, p. 55-71.

_____. A recepção crítica da obra de Samuel Rawet. In: LEWIN, Helena. (Coord). **Judaísmo e Modernidade**: suas múltiplas inter-relações. Rio de Janeiro: H. Lewin, 2007b, p. 197-203.

BRASIL, Assis. **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro. Organizações Simões Editora, 1969.

_____. **A nova literatura: I o romance.** Rio de Janeiro: Editora Americana, 1973.

_____. **A nova literatura: II a poesia.** Rio de Janeiro: Editora Americana, 1975a.

_____. **A nova literatura: III o conto.** Rio de Janeiro: Editora Americana, 1975b.

_____. **A nova literatura: IV a crítica.** Rio de Janeiro: Editora Americana, 1975c.

_____. Samuel Rawet. In:_____. **Dicionário prático de literatura brasileira.** Rio de Janeiro. Tecnoprint, 1979, p. 286-288.

_____. **O livro de ouro da literatura Brasileira: 400 anos de história literária.** Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1980.

_____. Geração de 1956. In:_____. **A técnica da ficção moderna.** Rio de Janeiro: Nórdica, 1982, p. 234-238.

_____. Aspectos históricos do conto. In:_____. **Teoria e prática da crítica literária.** Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

_____. **Teoria e prática da crítica literária.** Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

_____. Samuel Rawet e o destino do homem. In: SANTOS, Francisco Venceslau dos. (Org.). **Samuel Rawet: fortuna crítica em jornais e revistas.** Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2008a, p.281-289.

_____. Samuel Rawet, um marco literário. In: SANTOS, Francisco Venceslau dos. (Org.). **Samuel Rawet: fortuna crítica em jornais e revistas.** Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2008b, p. 269-279.

KIRSCHBAUM, Saul. Presença de Samuel Rawet na literatura brasileira. Literatura e resistência em tempos de opressão. In:_____. (Org.). **Dez ensaios sobre Samuel Rawet**. Brasília: LGE, 2007, p. 40-54.

OLIVEIRA, Nelson de. **O século oculto e outros sonhos provocados**. São Paulo: Escrituras, 2002.

SANTOS, Francisco Venceslau dos. Apresentação. In:_____. (Org.). **Samuel Rawet: fortuna crítica em jornais e revistas**. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2008.

SEFFRIN, André. Bibliografia básica sobre Samuel Rawet em livro. In: RAWET, Samuel. **Contos e Novelas reunidos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, p. 483-486.

**A ESCRITA A BEIRA DO ABISMO: A OUTRA NOITE DE MAURICE
BLANCHOT E AS FIGURAÇÕES DA ESCRITA CONTEMPORÂNEA EM
LYGIA FAGUNDES TELLES**

**WRITING AT THE EDGE OF THE CHASM: THE OTHER NIGHT BY
MAURICE BLANCHOT AND THE CONTEMPORARY WRITING
FIGURATIONS ON PUBLICATIONS OF LYGIA FAGUNDES TELLES**

Luciene Oliveira Vieira (UFC-PG)

luciene26vieira@hotmail.com

Resumo: O conto “O encontro”, de Lygia Fagundes Telles, será aqui lido através de idéias como a escrita fragmentada, a alteridade literária e a desconstrução da figura do autor como *pater do logos*. Telles, refém de sua própria escrita, recusa assemelhar-se a atitude de Ulysses, soltando-se das cordas e deixando o mastro para adentrar no abismo escritural. Fazemos o diálogo entre o conto e o pensamento de Maurice Blanchot, Jacques Derrida e Platão.

Palavras-chave: Maurice Blanchot. Jacques Derrida. Lygia Fagundes Telles. Memória. Escrita.

Abstract: The tale "O encontro" by Lygia Fagundes Telles will be analysed here on writing ideas such as fragmentation, otherness and the deconstruction of the author, who represents the logos's creator. Telles, hostage of her own writing style, refuses to have any similarity to Ulisses's attitude. She avoids his ideas and invests on the writing chasm instead. In order to provide a better analysis of this context, we will relate the tale to the thoughts of Maurice Blanchot, Jacques Derrida and Plato.

Keywords: Maurice Blanchot. Jacques Derrida. Lygia Fagundes Telles. Memory. Writing.

*Ó tu sempre pronta a
acabar,
Desejarias reter-me
Nesta beira mesma do
abismo
De que és o estranho
cimo*

(Supervielle)

A escrita de Lygia Fagundes Telles parece encontrar um lugar no contexto de uma literatura contemporânea, aquela que se permite fragmentar para então remontar-se sem chegar ao fim. A escrita que ao adentrar na noite dos sonhos, a qual não pertence o descanso dos afazeres do dia, a noite de que nos fala Blanchot (1987), encontra-se apenas consigo mesma. Com suas origens. E ao descobrir-se, ao se permitir devir-escrita presente o porvir: lança-se para o desastre, para o abismo para quem sabe nascer em outro tempo, em outra noite. Sempre em via de fazer-se, como nos diz Deleuze (2008). Nosso trabalho procura percorrer a escrita de Lygia Fagundes Telles dentro do contexto da literatura contemporânea em alguns de seus aspectos como os de escrita fragmentada, alteridade literária, desconstrução da figura do autor como *pater do logos*. Tentaremos apresentar, através do conto “O encontro” o pressuposto de que Lygia, mais do que grande mestre que domina a escrita e desfruta de seus lucros, é uma refém. Refém de sua própria escrita. De uma escrita que dissimula ao primeiro olhar, que oculta através de sua tessitura as regras do jogo da escrita. De uma escrita que rejeita as regras totalizantes do pensamento metafísico ocidental em que, geralmente, encontra-se calcado o pensamento crítico literário.

No conto “O encontro”, o onírico está presente em todos os momentos. Uma mulher que passa os limites de suas andanças para adentrar em um bosque escuro. Apesar de ir sempre reconhecendo aquelas paisagens não há lembrança de quando tal fato tenha ocorrido. A desestabilização não é apenas

temporal mas sinestésica. Todos os sentidos de seu corpo reportam-se para impressões guardadas em sua memória.

Tudo aquilo - disso estava bem certa - era completamente inédito para mim. Mas por que então o quadro se identificava, em todas as minúcias, a uma imagem semelhante lá nas profundezas de minha memória? Voltei-me para o bosque que se estendia a minha direita. Esse bosque eu também já conhecera com sua folhagem cor de brasa dentro de uma névoa dourada. “Já vi tudo isto, já vi... mas onde? E quando? (TELLES, 1998, p. 69)

Começa então o dilema ao adentrar o bosque, o jogo entre realidade ou sonho. O jogo de escrita em que se pode observar o embate de (im)possibilidades da realidade literária. Recurso utilizado na tessitura do texto lygiano para conduzir o leitor pelo caminho mas sem nunca propor um fim. Segundo Derrida,

um texto só é um texto se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, além de sua composição e a regra de seu jogo. Um texto permanece, alia's, sempre imperceptível. A lei e a regra não se abrigam no inacessível de um segredo, simplesmente elas nunca se entregam, no *presente*, a nada que se possa nomear rigorosamente uma percepção. (DERRIDA, 2005, p.7)

À medida que caminha, a personagem experimenta uma espécie de estranhamento a cada passo dado como se a própria escrita tentasse se reconhecer:

“a expectativa está só em mim” - pensei, triturando entre os dedos uma folha avermelhada. Veio-me então a

certeza absoluta de já ter feito várias vezes esse gesto enquanto pisava naquele-mesmo chão que arfava sob os meus sapatos. Enveredei por entre as árvores. - “e nunca estive aqui, nunca estive aqui” - fui repetindo a aspirar o cheiro frio da terra. Encostei-me a um tronco e por entre uma nesga da folhagem vislumbrei o céu pálido. Era como se o visse pela última vez. (TELLES, 1998, p.69)

Enquanto caminha a personagem se dá conta de algo acontecerá, mas a expectativa do acontecimento pertence a ela somente como a própria literatura que em seus jogos de (im)possibilidades traz em si todas as expectativas. Escrita como o *phármakon* de que nos fala Derrida (2005): a escrita como cura e como morte dada por Sócrates para explicar a Fedro os perigos da escrita:

Esse *phármakon*, essa “medicina”, esse filtro, ao mesmo tempo remédio e veneno, já se introduz no corpo do discurso com toda sua ambivalência. Esse encanto, essa virtude de fascinação, essa potência de feitiço podem ser – benéficas ou maléficas. [...] Operando por sedução, *phármakon* faz sair dos rumos e das leis gerais, naturais ou habituais. (DERRIDA, 2005, p.14)

Trata-se do momento em que Thoth submete à apreciação do Rei algumas de suas invenções. A última dentre elas, na ordem de apresentação, são os caracteres escritos (*grámmata*) que devem servir como remédio (*phármakon*) para a memória e para a instrução. O argumento do Rei para a rejeição desse "presente" vai ser o de que a escrita é boa não para a memória (*mnéme*), mas para a simples recordação (*hypómnesis*). Thamous reverte o sentido e o valor da oferenda atribuídos por seu criador, transformando o "remédio" em "veneno" para a memória efetiva. A escrita então não serviria para um saber e sim para uma repetição da fala ou sua rememoração:

[...] "Isto, ó rei, uma vez aprendido tornará os egípcios mais sábios e aprimorará suas memórias: trata-se de uma poção para a memória e a sabedoria por mim descoberta". Tamos, contudo, respondeu: "Sumamente engenhoso Thoth, uma pessoa é capaz de conceber as artes, mas a capacidade de julgar de sua utilidade ou nocividade aos que farão uso dela cabe a uma outra pessoa. E tu, agora, pai das letras, foste levado pelo afeto a elas a conferir-lhes um poder que corresponde ao oposto do poder que elas realmente possuem. O fato é que essa invenção irá gerar esquecimento nas mentes dos que farão o seu aprendizado, visto que deixarão de praticar com sua memória. A confiança que passarão a depositar na escrita, produzida por esses caracteres externos que não fazem parte deles próprios, os desestimulará quanto ao uso de sua própria memória, que lhes é interior. O que descobriste não é uma poção para a memória, mas sim para a evocação [...] (PLATÃO, 2008, p.103)

O que marcaria a veracidade do discurso seria o poder da origem, o *logos* precisa de um pai para existir. A escrita seria um filho sem pai. Este veredicto dado pelo rei apresenta oposição clássica do Ocidente entre o discurso falado como representação da verdade da memória viva (*mnéme*) e a escrita subordinada e esse discurso, ao discurso de um pai, que teria apenas a função de simples rememoração do pai do *logos* (*hypómnesis*).

Desta forma a escrita como *phármakon* seria, na ambivalência que carrega o termo, algo para a vida ou para morte. De acordo com Derrida,

Esta associação da escritura e do *phármakon* ainda parece exterior; poder-se-ia julgá-la artificial e puramente fortuita. Mas a intenção e a entonação são reconhecidamente as mesmas: uma só e mesma

desconfiança envolve, num mesmo gesto, o livro e a droga, a escritura e a eficácia oculta, ambígua, dada ao empirismo e ao acaso, operando segundo as vias do mágico e não segundo as leis da necessidade. O livro, o saber morto e rígido encerrado nos *bíblia*, as histórias acumuladas, as nomenclaturas, as receitas e as fórmulas aprendidas de cor, tudo isso é tão estranho ao saber vivo e à dialética quanto o *phármakon* é estranho à ciência médica. Assim como o mito ao saber. (DERRIDA, 2005, p. 16-7)

Esta representação de morte evocada pelo *phármakon* da escrita assemelha-se ao pressentimento da personagem do conto ao adentrar o bosque, ao adentrar a outra noite onde tudo é esquecimento:

“a cilada” - pensei diante de uma teia que brilhava suspensa entre dois galhos. No centro, a aranha. Aproximei-me: era uma aranha ruiva e atenta, à espera. Sacudi violentamente o galho e desfiz a teia que pendeu em farrapos. Olhei em redor, assombrada. E a teia para a qual eu caminhava, quem? Quem iria desfazê-la? Lembrei-me do sol, lícido como a aranha. Então enfurnei as mãos nos bolsos, endureci os maxilares e segui pela vereda. “agora vou encontrar uma pedra fendida ao meio.” e cheguei a rir, entretida com aquele estranho jogo de reconhecimento: lá estava a grande pedra golpeada, com tufos de erva brotando na raiz da fenda. “se for agora por este lado, vou encontrar um regato.” apressei-me. O regato estava seco mas os pedregulhos limosos indicavam que provavelmente na próxima primavera a água voltaria a correr por ali. Apanhei um pedregulho. Não, não estava sonhando. Nem podia ter sonhado, mas em que sonho podia caber uma paisagem tão minuciosa?

Restava ainda uma hipótese: e se eu estivesse sendo sonhada? Perambulava pelo sonho de alguém, mais real do que se estivesse vivendo. Por que não? Daí o fato estranhíssimo de reconhecer todos os segredos do bosque, segredos que eram apenas do conhecimento da pessoa que me captara em seu sonho. “faço parte de um sonho alheio” (TELLES, 2008, p.70-71)

O mito de Thoth apresenta à escrita como algo longe de sua verdadeira origem, o pai do *logos*, e a coloca na condição de rememoração fazendo assim “os homens mais esquecidos”. Logo a escrita não teria em si um conhecimento verdadeiro, não teria origem, é filha do esquecimento. Seria então a escrita literária escrava de seu mestre, o autor. No entanto, assim como a personagem que adentra o bosque de sonhos, o bosque em que tudo é apenas uma lembrança de algo talvez esquecido, a escrita de Lygia Fagundes Telles caminha para o esquecimento dessa origem paterna. Lança-se na *outra* noite, dirigindo-se para o abismo de uma origem de si, de um redizer-se, de seu devir-escrita.

Ao se questionar sobre ser prisioneira de um sonho alheio, a personagem, voz narradora do conto, figura-se com o próprio ato de escrever, mas não um escrever aprisionado sempre à vontade do autor, mas um escrever como nos diz Deleuze (2008) que “extravasa qualquer matéria vivível ou vivida” e que está sempre em via de escapar: “se for prisioneira de um sonho, agora escapo.” (Telles, 1998, p. 71). É nesse escape que temos a relação da escrita lygiana com a figuração de morte de Maurice Blanchot: a morte ligada à aniquilação do autor, representação da morte na *outra* noite, a noite dos sonhos, a noite em que a personagem caminha através do bosque de memórias esquecidas atendendo, assim como faz o autor, a uma exigência não explicitada, em direção ao desconhecido, em direção ao abismo como representação do infinito.

Antes, porém, encontra-se com uma moça, personagem que habita sua memória:

[...] enveredei por entre dois carvalhos. Ia de cabeça baixa, o coração pesado mas as passadas eram enérgicas, impelida por uma energia que não sabia de onde vinha. “agora vou encontrar uma fonte. sentada ao lado, está uma moça.” ao lado da fonte, estava a moça vestida com um estranho traje de amazona. Tinha no rosto muito branco uma expressão tão ansiosa que era evidente estar à espera de alguém. Ao ouvir meus passos, animou-se para cair em seguida no maior desalento. Aproximei-me. Ela lançou-me um olhar desinteressado e cruzou as mãos no regaço. - pensei que fosse outra pessoa, estou esperando uma pessoa... Sentei-me [...] fixei-me naquela fisionomia devastada. “já vi esta moça, mas onde foi? E quando?...” dirigi-me a ela sem o menor constrangimento, como se a conhecesse há muitos anos. (TELLES, 1998, p. 71-72)

Instaura-se aí o encontro. A mulher do presente com a moça de um passado perdido na memória, passado que se instala no presente através de lembranças de algo já visto, já vivido através do sonho. Como um fantasma a moça que ora aparece desestabiliza ainda mais a personagem central do conto:

[...] sua voz chegou-me aos ouvidos bastante próxima. Mas singularmente longínqua. Levantei-me. Nesse instante, soprou um vento gelado com tamanha força que me vi enrolada numa verdadeira nuvem de folhas secas e poeira. A ramaria vergou num descabelamento desatinado. Verguei também tapando a cara com as mãos. (TELLES, 1998, p. 74)

Esse momento do encontro é perpassado por outras lembranças entrecortadas de acontecimentos fragmentados que surgem na narrativa para

dar veracidade ao fato de que as duas personagens pertencem a um mesmo passado, a um mesmo presente e a um mesmo futuro. Figuração da escrita literária que só pode reconhecer-se face ao espelho, a inquietação trazida pela *outra noite*, a noite impura que em nada conforta, a lembrança sem repouso.

Se no mito de Thoth o esquecimento trazido pela escrita é tido como algo prejudicial à memória dos homens, Blanchot nos apresenta esse aspecto, da escrita literária, como a verdadeira essência da memória:

[...] o Esquecimento é a divindade primordial, o antepassado venerável, a primeira presença daquilo que dará lugar, por intermédio de uma geração mais tardia, a Mnemósuna, a mãe das Musas. A essência da memória é assim o esquecimento [...] O esquecimento é a própria vigilância da memória, a força tutelar graças à qual se preserva o oculto das coisas, e graças à qual os homens mortais, assim como os deuses imortais, preservados daquilo que são, repousam no oculto de si próprios. (BLANCHOT, 2010, p. 50)

Essa lembrança sem repouso em que repousa o oculto de si guarda o sentido da escrita liberta do *pater*. Escrever não seria lembrar as próprias lembranças, mas esquecer-se para que ao adentrar a outra noite a escrita se faça no esquecimento. Esse esquecimento, segundo Blanchot (2010) é a luz, é a memória que brilha por reflexo, refletindo o que já fora esquecido. A escrita literária seria o que já foi esquecido e volta a ser lembrado “no presente imóvel da memória” independente das lembranças do eu - autor. A idéia de um *pater* do *logos*, para dar valor a escrita, se perde; perde-se a própria idéia de original: “Para começar, ninguém sonha que as obras e os cantos possam ser criados do nada. Estão sempre dados de antemão [...] O que importa não é dizer, é redizer e, nesse redizer, dizer a cada vez ainda uma primeira vez.” (BLANCHOT, 2010, p. 49). O que, de certa maneira, também afirma Derrida, “[...] Se, pois, *escrevemos* um pouco: sobre Platão, que dizia desde então, no

Fedro, que a escritura só pode (se) repetir, que ela “significa (*semaínei*) sempre o mesmo” e que ela é um jogo (*paidiá*) (DERRIDA, 2005, p.9).

No conto de Lygia o ápice da narrativa está no reconhecimento da personagem principal:

- há ainda uma coisa! Ela então voltou-se para mim. A pluma vermelha de seu chapéu debatia-se como uma labareda em meio da ventania. Seus olhos eram agora dois furos na face de um tom acinzentado de pedra. - há ainda uma coisa - repeti agarrando as rédeas do cavalo. Ela arrancou as rédeas das minhas mãos e chicoteou o cavalo. Recuei. Aquela chicotada atingiu em cheio o mistério. Desatou-se o nó na explosão da tempestade. Meus cabelos se eriçaram. Era comigo que ela se parecia! Aquela rosto era o meu. - eu fui você - balbuciei. - num outro tempo eu fui você! - quis gritar e minha voz saiu despedaçada. Tão simples tudo, por que só agora entendi?... O bosque, a aranha, o bandolim de ouro pendendo da gravata, a pluma do chapéu, aquela pluma que minhas mãos tantas vezes alisaram... e Gustavo? Estremeci. (TELLES, 1998, p. 75)

O momento em que o mistério é atingido relaciona-se com o olhar de Orfeu de que nos fala Blanchot (1987) a inspiração, se há, é uma exigência da própria escrita literária, olhar a obra é o ato de desobediência, escrever é se não transgredir, adentrar na *outra* noite em que tudo que transgredir o não-essencial, o erro, torna-se a fonte de toda autenticidade. Ao olhar Eurídice Orfeu transgredir toda a lei instituída. Mas esquecendo-se de assegurar a lei, lembra-se de transgredir. Não existe soberania no ato de escrever, a escrita está para o autor como o abismo está para a personagem do conto lygiano: o convite ao desastre, ao inferno em que desceu Orfeu e que a luz do dia condena. Somente a outra noite autoriza esse ato de transgressão, somente no ato de olhar a obra face a face há o entendimento de que a morte é inevitável.

Morte não como a tranquila morte do mundo, mas a morte da obra que nada ao mundo comunica, mas que fala em silêncio, a *outra* morte sem fim, prova da ausência sem fim. Ao encontrar o abismo a personagem desce para o infinito:

[...] - não! - gritei, puxando de novo as rédeas. Um raio chicoteou o bosque com a mesma força com que ela chicoteou o cavalo. Ele empinou, imenso, negro, os olhos saltados, arrancando-se das minhas mãos. Estatelada, vi-o fugir por entre as árvores. Fui atrás. O vento me cegava. Espinhos me esfrangalhavam a roupa. Mas eu corria, corria alucinadamente na tentativa de impedir o que já sabia inevitável. Guiava-me a pluma vermelha que ora desaparecia, ora ressurgia por entre as árvores, flamejante na escuridão. Por duas vezes senti o cavalo tão próximo que poderia tocá-lo se estendesse a mão. Depois o galope foi se apagando até ficar apenas o uivo do vento. Assim que atingi o campo, desabei de joelhos. Um relâmpago estourou e por um segundo, por um brevíssimo segundo, consegui vislumbar ao longe a pluma debatendo-se ainda. Então gritei, gritei com todas as forças que me restavam. E tapei os ouvidos para não ouvir o eco de meu grito misturar-se ao ruído pedregoso de cavalo e cavaleira se despencando no abismo. (TELLES, 1998, p.75-6).

A escrita como morte a que se refere Platão, o *phármakon*, o saber “morto” em que os livros aprisionariam a escrita, somente as folhas da escritura, em que o jogo, o mistério, o inacessível encontram abrigo, somente estas poderiam conduzir-nos, escritores e leitores, para fora dos lugares habituais, do cotidiano. Assim como Sócrates foi conduzido para fora da cidade durante o diálogo com Fedro. As folhas da escritura agiriam como *phármakon* que nos expulsa ou atrai para dentro da obra literária, assim mesmo com ao

autor, elas nos tiram do lugar de onde não gostaríamos de sair, instituindo assim o inquietante jogo da escrita,

Apenas os *lógoi en biblíois*, falas diferidas, reservadas, envolvidas, enroladas fazendo-se aguardar em espécie e ao abrigo de um objeto solido, deixando-se desejar o tempo de um caminho, apenas as letras ocultadas podem fazer Sócrates caminhar dessa forma. Se pudesse estar meramente presente, desvelado, desnudado, oferecido em pessoa na sua verdade, sem os desvios de um significante estrangeiro, se, no limite, um *logos* não diferido fosse possível, ele não seduziria. Ele não arrastaria Sócrates, como se estivesse sobre o efeito de um *phármakon*, fora de seu rumo. Antecipemos. Desde já a escritura, o *phármakon*, o descaminho. (DERRIDA, 2005, p.15)

O autor é aquele que ousa descer o abismo, é aquele que ousa olhar e reconhece que não há outro destino se não a morte, a morte trazida pela *outra* noite em que se situa a verdadeira essência da obra:

Escrever começa com o olhar de Orfeu e esse olhar é o movimento do desejo que quebra o destino e a preocupação do canto e, nessa decisão inspirada e despreocupada, atinge a origem, consagra o canto. Mas, para descer até esse canto, Orfeu já necessitou da potência da arte. Isso quer dizer: somente se escreve se se atinge esse instante ao qual só se pode chegar, entretanto, no espaço aberto pelo movimento de escrever. Para escrever, é preciso que já se escreva. Nessa contrariedade se situam também a essência da escrita, a dificuldade da experiência e o salto da inspiração. (BLANCHOT, 1987, p.176)

Esse é o canto que (en)canta na escrita lygiana em “O encontro” e em toda sua obra: o encontro entre obra e autor em que esse abandona a posição de mestre para lançar-se refém de uma vontade não explicada: o ato de escrever. Dispõe da “preocupação do canto” para se entregar a escrita fragmentada pelo esquecimento que se revela na *outra* noite como a essência da memória, essência da obra. A ousadia de lançar-se no abismo da experiência infinita da escrita literária através do reencontro com a própria escrita.

Através do *ad-infinitum* percebemos que o discurso de Lygia é também o discurso da própria literatura. Ecoam as vozes de sua memória literária, de suas leituras que, muitas vezes, são também as leituras de seus leitores recuperadas pelo exercício de releituras. Sobre isso Flávio Carneiro nos diz:

A escrita, portanto, tem seu limite: a memória de quem escreve. É ela que vai moldando cada palavra, frase, parágrafo, dando corpo ao texto, limitando e, dessa forma, traçando o desenho daquilo que o escritor tem para expressar. Também a escrita funciona nessa fronteira. Ler é reler. Quando leio, por exemplo, o “Pierre Menard”, de Borges, aciono a leitura que fiz do *Dom Quixote*, de Cervantes, e do *Amadis de Gaula*, e de outros romances de cavalaria. Leio o conto de Borges relendo tudo isso e ainda, entre outros, o *Cavaleiro inexistente*, de Calvino. (CARNEIRO, 2010, p. 41)

A leitura do texto lygiano é um deslocar-se através do discurso da autora para retomar origens e reorganizar memórias enquanto leitor. Lygia cria assim mecanismos de passagens através de suas obras, que permitem ao leitor ser seduzido, juntamente com a escritora, com os novos sentidos ofertados pelas releituras de outras obras presentes no texto de Lygia Fagundes Telles. Segundo Maurice Blanchot (2005) a palavra é essencialmente plural, a palavra literária é o espelhamento da própria literatura.

A palavra retorna sempre ao seu lugar de origem quando evocada a cada citação, a cada lembrança evocada, sobre isso nos diz Edson Rosa da Silva:

Quando Walter Benjamin afirma (...) que *a citação chama as palavras de volta ao seu lugar de origem*, não quer significar que estas retornem como antes, pois sabemos que essa origem é de cunho nietzschiano: a citação torna sempre outra, em outro lugar, *ailleurs, bien loin d'ici, trop tard, jamais peut-être*, como diz Baudelaire de sua *Passante*. (SILVA, 2006, p. 209)

Lygia Fagundes Telles abre, através de seus textos, as passagens que possibilitam ao leitor não exercer um papel passivo ante a obra. Seu “trabalho” instaura um novo momento da obra escrita e no caso de Lygia cria novos mundos, novas passagens, caminhos *ad infinitum* como a metáfora dos espelhos borgeanos. Escrever é reescrever o outro, a si mesmo, o mundo. Ler é reler. A escrita e a leitura estão sempre em estado de devir-passagem, essa passagem que comunica ao mundo do outro. Nos diz Blanchot sobre a leitura,

Não é um anjo voando em redor da esfera da obra e fazendo girar esta em seus pés munidos de asas. Ela não é o olhar que, do lado de fora, através da vidraça, capta o que passa no interior de um mundo estranho. Ela está vinculada à vida da obra, está presente em todos os seus momentos, é um deles, não é somente a lembrança deles, a sua transfiguração última, retém em si tudo o que realmente está em jogo na obra, e é por isso que ela carrega sozinha, afinal, todo o peso da comunicação. (BLANCHOT, 1987, p.204)

Por fim, concluímos que o texto de Lygia Fagundes Telles escapa às definições críticas de que sua escrita é fruto de memórias resgatadas de um passado vivido e de uma escrita permeada das idiossincrasias atribuídas às

vivências do gênero feminino. Lygia escapa aos discursos críticos totalizantes para lançar-nos, através da escrita literária, ao abismo em que estão guardadas as palavras em mistérios, as palavras de mil faces, com múltiplos significados. As palavras que jamais revelarão o fim, conclusivamente. Encontrar-se com a escrita de Lygia é penetrar no bosque noturno onde o mistério está à espera: escrita e leitor em um jogo de “decifra-me ou te devoro”. O *phámakon* que nos tira do dia comum para a *outra* noite, a noite dos sonhos, à qual somente a literatura nos permite chegar.

Referências

- BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita 3**: a ausência de livro. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.
- BLANCHOT, Maurice. “A inspiração”. In: **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. pp. 163-207.
- BLANCHOT, Maurice. **O Livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CARNEIRO, Flávio. **O leitor fingido**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- PLATÃO. **Diálogos III**: (socráticos): Fedro (ou do belo). Trad. e textos complementares Edson Bini. Bauru, São Paulo: Edipro, 2008.
- SILVA, Edson Rosa da. “Citação: O lugar de passagem (Repensando Walter Benjamin)”. **Lugares dos discursos literários e culturais – o local, o regional, o nacional, o internacional, o planetário**. Niterói: Ed. UFF, 2006.
- TELLES, Lygia Fagundes. “O encontro”. In: **Mistérios**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

O *BLENDED LEARNING* COMO ESTRATÉGIA NO ENSINO DE LITERATURA

THE *BLENDED LEARNING* AS A STRATEGY IN TEACHING LITERATURE

Lucilo Antonio Rodrigues (UEMS)

luciloterra@terra.com.br

RESUMO

Neste artigo, pretendemos examinar o *blended learning* no ensino de literatura. Para tal, definimos o *blended learning* como um conjunto de estratégias que tem por objetivo a promoção da interatividade no ensino, envolvendo: o espaço da sala de aula, o espaço virtual, diferentes recursos tecnológicos e variadas abordagens pedagógicas. Assim, a estratégia *blended learning* pode ser utilizada tanto no ensino a distância quanto no ensino presencial. No caso do ensino de literatura, o *blended learning* descortina um amplo espectro de possibilidades: criação de fóruns de discussão no LMS, produção e publicação de vídeos a partir de um conto, fragmento de romance ou de um poema, produção de microcontos no *twitter*, entre outros. Em todos esses casos, é fundamental um bom planejamento a fim de que o trânsito entre os locais de enunciação das diferentes identidades envolvidas no processo de ensino-aprendizagem flua de modo a promover a emergência de um espaço intermédio no qual o Conhecimento, em suas variadas concretizações, se alce ao primeiro plano.

PALAVRAS-CHAVE: *blended learning*, ensino de literatura, espaço intermédio

ABSTRACT

In this paper we examine the *blended learning* in teaching literature. To this end, we define *blended learning* as a set of strategies that aims to promote interactivity in teaching, involving: the space of the classroom and the virtual space, different technological resources and varied pedagogical approaches.

Thus, the blended learning strategy can be used both in distance learning and teaching face-to-face. In the case of literature teaching, blended learning opens up a wide spectrum of possibilities: creating forums for discussion on the LMS, production and publication of videos from a short story, novel or fragment of a poem, production microcontos on Twitter, among others. In all these cases, good planning is essential so that the traffic between places of articulation of different identities involved in the teaching-learning process to flow so as to promote the emergence of an intermediate space in which knowledge in its various achievements, the moose is the first plan.

KEYWORDS: blended learning, literature teaching, intermediate space

Introdução

Sabe-se que o ensino de literatura vem, a cada dia, perdendo espaço nos meios escolares e as justificativas para isso, não raro, encerram uma reedição do *inutilia truncat* nos projetos pedagógicos das secretarias de educação dos estados. O resultado dessa política é que em muitos estados da federação o ensino de literatura foi extinto ou sobrevive com apenas uma disciplina.

Outra justificativa – talvez ainda mais capciosa – vem sob o nome de interdisciplinaridade. Nesse caso, a literatura não precisaria ser ensinada pelo professor de literatura, mas estudada em cada campo de saber, relativo a cada disciplina. Assim, caberia ao professor de português demonstrar no texto literário os diferentes aspectos inerentes à disciplina: a fonética e a fonologia; a morfologia; a sintaxe; a estilística. O professor de geografia, ou o professor da disciplina *Geografia Literária* (é isso mesmo, essa disciplina existe), poderia se valer da literatura para discorrer sobre o sertão semi-árido nordestino ou sobre as condições sociais do sertanejo em *Vidas Secas*, por exemplo. O professor de História teria na literatura fartos exemplos de como os movimentos literários narram a ideologia de cada época e de como essa penetra nas visões de mundo das personagens, do autor e até do escritor. Em qualquer desses casos

o que se ensina é, na verdade, Língua Portuguesa, Geografia e História, respectivamente.

Conquanto seja legítimo que a literatura sirva de base para as demais disciplinas, é fácil chegar à conclusão de que a Literatura, nesse caso, é apenas um corpo morto, um objeto estático, uma voz sem agência. Este, na verdade, é um dos aspectos relevantes que deveria ser levado em conta nas pesquisas sobre o ensino de literatura: não se trata de demarcar terreno para os professores de literatura, mas de deixar a literatura falar em seu próprio espaço de enunciação.

Apesar de já haver muitos estudos sobre esse tema, é necessário reconhecer que há ainda muito ceticismo por parte de pesquisadores da literatura no interior das universidades. Na contramão dessa perspectiva, o objetivo deste artigo é justamente propor um exercício de reflexão no qual as tecnologias informação e comunicação possam oferecer novas possibilidades de se ensinar literatura na sala de aula. Nesse sentido, o *blended learning*, embora originalmente inserido no contexto da Educação a Distância, pode oferecer boas respostas para o ensino presencial.

A estratégia *blended learning* no ensino de literatura não deve ser entendida apenas como um conjunto de procedimentos técnicos, mas, acima de tudo, com uma “idéia”. Essa idéia abarca, além do próprio conceito de *blended learning*, algumas considerações que, ao longo desse artigo, buscarei esclarecer. A primeira dessas considerações envolve uma *atitude teórica*; não se trata apenas da escolha de uma teoria, de um método ou de uma prática, mas, sobretudo de se aproveitar o potencial revisionário da Teoria na própria concepção do *blended learning*. Ou seja, o que se tem em mente não é apenas apresentar uma estratégia, como se fosse um método e aplicá-lo ao estudo da literatura: entendemos que a própria estratégia já deve ser estruturada pela Teoria da Literatura.

A segunda consideração diz respeito à celebração da tecnologia: entendemos que o deslumbramento com a tecnologia em si mesmo não cabe em nenhuma proposta de ensino que leve em consideração o uso de recursos tecnológicos, a menos que esteja em questão o próprio “brilho hipnótico” destes enquanto encenação de um momento e de um *lócus* histórico

específico. A terceira consideração relaciona-se com o ensino: podemos ainda falar de conhecimento sistematizado em oposição a conhecimento não sistematizado? Finalmente, a quarta consideração diz respeito ao ensino de literatura mediado pelas tecnologias e, mais, especificamente, pelo *blended learning*.

Blended Learning

A idéia de se mesclar o ensino ministrado nas salas de aula com o ensino à distância não é recente: no Brasil esse conceito já estava presente, por exemplo, no projeto de educação a distância por radiodifusão, na década de 1970, o qual ficaria nacionalmente conhecido como *Projeto Minerva* (CASTRO, 2007). Partilha desse conceito toda a concepção do *Telecurso*, mantido pela Fundação Roberto Marinho e sistema FIESP. Esse modelo vigorou – e, em muitos casos ainda vigora – até a eclosão da internet e a consequente disseminação de novas tecnologias educacionais *on-line*, gerenciadas a partir de um único sistema, os chamados *learning management system* (LMS) ou Sistemas de Gestão de Aprendizagem.

O sistema misto de ensino mediado pelos LMS é atualmente conhecido pela expressão *blended learning* (ou *b-learning*) e as pesquisas sobre esse assunto são abundantes, porém muito específicas, pois, de um modo geral, a maioria dos trabalhos relata estudos de casos e uso de determinadas ferramentas e metodologias com o objetivo precípuo de resolver problemas pontuais, sendo poucas as produções de natureza teórica ou reflexiva.

O conceito de *blended learning* proposto neste artigo está imbuído de uma nova acepção. Nessa nova acepção, entende-se que o *blended learning* não se resume a um conjunto de estratégias destinadas a *integrar* os momentos presenciais (sala de aula) aos momentos não presenciais. Ao contrário do que se tem escrito sobre o *blended learning*, propomos que este não deveria ser usado para promover a *integração*, mas sim, a *interação*, ou, mais especificamente, a *interatividade*. A diferença fundamental, nesse caso, é que a *integração* envolve uma noção equivocada de que se deve *incluir* aquele ou aquilo que está fora do sistema; trata-se, portanto, de uma categoria de

natureza totalizante e francamente objetificadora e estática. A interação, ao contrário, envolve a noção de dinamicidade, de diálogo, de troca. A interatividade, por outro lado, é uma forma de interação quantitativa e qualitativamente mais intensa e dinâmica e envolve o uso de recursos tecnológicos, sobretudo aqueles que estão presentes no cotidiano dos alunos.

Sob essa perspectiva, definimos o *blended learning* como um conjunto de estratégias que visa à promoção da interatividade no ensino, envolvendo: a) os momentos presenciais aos não-presenciais, b) diferentes recursos tecnológicos e c) variadas abordagens pedagógicas. Desse modo, a estratégia *blended learning*, apesar de ter sido concebida no âmbito da Educação a Distância, pode também ser utilizada no ensino presencial, pois “os momentos não-presenciais”, neste caso, seriam aqueles em que o aluno estuda “fora da sala de aula”. Na verdade o que está em jogo não é a temporalidade implícita no vocábulo “momentos”, mas a categoria da espacialidade, que, nesse caso, se articularia a partir de locais enunciativos diferentes, mas não opostos. Assim, os variados recursos tecnológicos se articulariam de modo a viabilizar o diálogo entre a sala de aula e o LMS (dominados pelo conhecimento de natureza sistemática) e os espaços do cotidiano (Blogs, *Facebook*, *Youtube*), em que há o predomínio do conhecimento de natureza não-sistemática. Uma das possibilidades decorrentes dessa estratégia seria o aproveitamento das habilidades adquiridas pelo aluno no contato com a tecnologia em seu cotidiano e a transformação destas em competências específicas, como, por exemplo, o domínio do português escrito.

No caso do ensino de literatura, o *blended learning* descortina um amplo espectro de possibilidades: produção e publicação de vídeos a partir de um conto, fragmento de romance ou de um poema. Criação de fóruns de discussão não apenas no LMS, mas também no *Youtube* e no *Facebook*. Exibição e apresentação dos vídeos em sala de aula, mediante o uso de projetores. Confecção de livros, a partir de romances e poesias disponibilizados na internet, modelagens de personagens e ambientes 3D a partir de softwares gratuitos, como o *Google sketchUP* e o *Blender*, entre outros. Em todos esses casos, é fundamental um bom planejamento a fim de que o trânsito entre os locais de enunciação das diferentes identidades envolvidas no processo de

ensino-aprendizagem flua de modo a promover um diálogo efetivo no qual o Conhecimento, em suas variadas concretizações, se alce ao primeiro plano.

O *blended learning*, sob a perspectiva proposta neste trabalho, deve ser entendido como um processo que coloca em ação uma série de interações que, por sua vez, possibilita a disseminação da agência do Conhecimento. Nesse sentido, pode-se afirmar que o *b-learning* promove, a sua maneira, a emergência da *interatividade*, segundo o conceito proposto por Marco Silva (2000, p. 20):

Interatividade é a disponibilização consciente de um *mais comunicacional* de modo expressivamente complexo, ao mesmo tempo atentando para as *interações* existentes e promovendo mais e melhores *interações* – seja entre usuário e tecnologias digitais ou analógicas, seja nas relações “presenciais” ou “virtuais” entre seres humanos.

Assim, a promoção da *interatividade* acaba sendo o objetivo final do *blended learning*, posto que este disponibiliza, de um modo consciente (isto é planejado), um tipo de comunicação altamente complexa. Todavia, uma vez que esse processo se inicia, as chances de controle diminuem significativamente ao longo do tempo. Assim, a adoção do *blended learning* (nos termos aqui propostos) implica, necessariamente, uma mudança radical no modo como se concebe os projetos pedagógicos: estes deixariam de ser um conjunto de caminhos pré-estabelecidos para se transformarem em uma *lista* de estratégias e de cenários que podem, a qualquer momento, sofrer novas e sensíveis reconfigurações.

Atitude teórica

A atitude teórica, na esteira do pensamento de Homi Bhabha, envolve duas noções antagônicas: a primeira, liga-se ao fato de que a Teoria é uma forma de conhecimento que reproduz as condições de produção comprometida com o logocentrismo europeu. A segunda, diz respeito à “força revisionária” da

teoria. (2005, p. 60). Assim, se, por um lado, a teoria cita, enquadra o outro e se projeta como um discurso epistemológico, por outro, a encenação desse “ato”, faz emergir um espaço de diálogo:

...se o epistemológico tende para uma *reflexão* de seu referente ou objeto empírico, o enunciativo tenta repetidamente reinscrever e relocar a reivindicação política de prioridade e hierarquias culturais (alto/baixo, nosso/deles) na instituição social da atividade de significação. O epistemológico está preso dentro do círculo hermenêutico, na descrição de elementos culturais em sua tendência a uma totalidade. O enunciativo é um processo mais dialógico que tenta rastrear deslocamentos e alinhamentos que são resultados de antagonismos e articulações culturais – subvertendo a razão do momento hegemônico e recolocando lugares híbridos, alternativos, de negociação cultural. (BHABHA, 2005, p. 248).

Essa reflexão é particularmente relevante quando se tem, de um lado, a cultura da escola – caracterizada pelo conhecimento sistemático – e de outro, a cultura do cotidiano – caracterizada pelo conhecimento assistemático: assim, enquanto o discurso escolar/epistemológico tende para a reflexão, o enunciativo reinscreve repetidamente esse antagonismo. Essa mesma relação entre o Epistemológico e o Enunciativo vai ser dramatizada no texto de Bhabha com nomes diferentes e em outros contextos como Pedagógico/Performativo e Diversidade Cultural/Diferença Cultural. De um modo geral, pode-se afirmar que o Epistemológico, o Pedagógico e a Diversidade Cultural, inserem-se em um contexto de reflexão, de conceituação e de enquadramento do objeto, ainda que este objeto seja a própria diversidade cultural. Por outro lado, o Enunciativo, o Performativo e a Diferença Cultural, não podem se instituir como discurso, mas, permanecendo no horizonte daqueles, encenam essa tentativa de apreensão do outro.

Na verdade, isso também pode ser afirmado com respeito de qualquer tipo de discurso, mesmo no caso da enunciação do saber não sistemático: o que importa neste caso é reconhecer o horizonte discursivo com o qual esse saber dialoga. Assim, no contexto do ensino de literatura, tanto os alunos quanto os professores só podem se situar no nível do discurso epistemológico – ou pedagógico, ou da diversidade cultural, ou do senso comum -, mas o outro de cada um deles será diferente: o do professor será um horizonte difuso; uma rede complexa de dizeres, de saberes, de ruídos. O horizonte do aluno, ao contrário, será sempre um universo enigmático, de palavras “criptografadas”, cujos significados precisam ser decodificados.

O deslumbramento tecnológico

O deslumbramento com a tecnologia, em um primeiro momento, parece intentar contra as propostas de ensino; esse aspecto não deve ser desconsiderado, porém há outro modo de se pensar o fascínio da tecnologia:

A tecnologia da sociedade contemporânea é, portanto, hipnótica e fascinante, não tanto em si mesma, mas porque nos oferece uma forma de representar nosso entendimento de uma rede de poder de controle que é ainda mais difícil de ser compreendida por nossas mentes e por nossa imaginação, a saber, toda a nova rede global descentrada do terceiro estágio do capital (JAMESON, p. 64).

Não é o caso, portanto, de se censurar essa celebração, mas de entendê-la como uma forma de representação de uma rede de poder, ligada ao terceiro estágio do capitalismo, ou seja, do capitalismo globalizado. Para Jameson a tecnologia não seria um espelho “da vida social cotidiana”; em lugar disso, ele sugere que

as nossas representações imperfeitas de uma imensa rede computadorizada de comunicações são, em si mesmas, apenas uma figuração distorcida de algo ainda mais profundo, a saber, todo sistema mundial do capitalismo multinacional de nossos dias. (2007, p. 63-4).

Assim, essa “paranóia *high-tech*”, no dizer do pesquisador, pode oferecer aos nossos olhos uma figuração distorcida de uma rede incomensurável de poder e controle, justamente por isso, Jameson vê a necessidade de se criar novos modos de percepção da realidade, como, por exemplo, o mapeamento cognitivo, cuja função seria “permitir a representação situacional por parte do sujeito individual em relação àquela totalidade mais vasta e verdadeiramente irrepresentável que é o conjunto das estruturas da sociedade como um todo”. (2007, p. 77).

Bhabha chama essa tentativa de mapeamento da totalidade de “ansiedade pedagógica”, ou “ansiedade da referência e da representação” (2005, p. 296-7) e sugere que

o que deve ser mapeado como um novo espaço internacional de realidades históricas descontínuas é, na verdade, o problema de significar as passagens intersticiais e os processos da diferença cultural que estão inscritos no ‘entre-lugar’, na dissolução temporal que tece o texto “global. (2005, p. 298)

Nessa perspectiva, podemos afirmar que a celebração da tecnologia é que torna possível o surgimento de fissuras ou fronteiras a demarcar o velho e o novo. O problema aqui é que o “novo” não pode se articular como discurso: ele é um horizonte no próprio discurso de enquadramento do novo – que no ato da enunciação já se torna obsoleto (a tradição da novidade).

Por seu turno, Jameson vê esse processo de diferenciação como uma miragem ideológica:

Na fuga desesperada de tudo o que era fundacional ou ontológico no velho 'sistema' filosófico, evoca-se uma espécie de doutrina anti-substancialista sobre o processo e desenvolve-se um *momentum* – o pensamento como uma operação, em vez de como conceituação – que, de qualquer maneira proporciona a velha ilusão do sistema e da ontologia nas pausas entre as operações e a aparência reificada do discurso sobre a página. (2007, p. 393).

A observação de Jameson parece mesmo se confirmar, no próprio discurso de Bhabha, que tenta, repetidamente, reinscrever-se enquanto negação da totalidade em uma performance duplamente assinalada na própria enunciação da Teoria. Paradoxalmente, se por um lado este gesto confirma a hipótese de Jameson, por outro, esse mesmo gesto representacional insere a perspectiva de Jameson - a busca pela totalidade – na própria encenação teórica de Bhabha.

O que considero pertinente nas proposições desses dois autores é que elas não são mutuamente exclusivas: Bhabha nega a totalidade, mas ao resignificar o signo cindido ou ao eleger um espaço intermédio, em si irrepresentável, parece oferecer mesmo uma espécie de mapa cognitivo, uma parada de descanso na temporalidade disjuntiva. Por outro lado, o mapeamento cognitivo de Jameson (2007, p. 79) só se instaura enquanto promessa, enquanto devir, uma vez que ele reconhece que em tal empreendimento teria que se levar em conta uma “dialética representacional extremamente complexa” e, portanto, seria necessário “inventar formas radicalmente novas” uma vez que “ainda não somos capazes de imaginar” e representar o capitalismo multinacional. O que eu estou querendo mostrar é que a proposta de Bhabha aparece como uma possível resposta à convocação feita por Jameson.

Uma vez aceita essa proposta, podemos então afirmar que o *blended learning* pode funcionar nos interstícios de suas temporalidades espaciais como um mapa cognitivo no qual o outro, incrustado no discurso do sujeito e

disseminado em suas variadas posições nos espaços diferenciais, funciona como referência nas passagens de um local para outro. No caso específico do ensino de literatura, é justamente a cultura escolar, em suas diferentes figurações (relativas a cada espaço) que funciona como marco no horizonte do discursivo do aluno. Do mesmo modo, no discurso da escola, é a cultura difusa e assistemática, atribuída ao universo do aluno, que serve de marco no horizonte discursivo (do outro) da cultura escolar.

O ensino de literatura

Há um conhecido texto de Antonio Candido que é referência quando se tem em mente o ensino de literatura, a saber, *A literatura e a formação do homem*. Nesse texto, relativo a uma conferência pronunciada na XXIV Reunião Anual da SBPC, em São Paulo, no ano de 1972, Candido discorreu sobre a “função humanizadora da literatura”, salientando que entende como função o papel que algo desempenha em relação a um determinado contexto histórico-social. Como na década de 1970, pelo menos no Brasil, vivia-se o auge do estruturalismo, Candido (1972, p. 804) nega que haja incompatibilidade metodológica entre o estudo da função e o da estrutura e resolve essa questão de uma maneira bem simples e válida, inclusive, para os atuais Estudos Literários:

[...] há no estudo da obra literária um momento analítico, se quiserem de cunho científico, que precisa deixar em suspenso problemas relativos ao autor, ao valor, à atuação psíquica e social, a fim de reforçar uma concentração necessária na obra como objeto de conhecimento; e há um momento crítico, que indaga sobre a validade da obra e sua função como síntese e projeção da experiência humana (CANDIDO, 1972, p. 804).

Portanto, Candido destaca dois momentos: um analítico e um crítico. Na perspectiva do *blended learning* aqui proposta, esses dois momentos têm o seu espaço garantido no próprio processo de ensino aprendizagem, conforme veremos mais adiante. A seguir, Candido propõe uma visão da literatura lastreada na sua “força humanizadora”. Para ele, a produção e a fruição da literatura “se baseiam numa espécie de necessidade universal de ficção e de fantasia” (1972, p. 840).

O ponto que gostaria de destacar, nesse caso, é a fruição. Em *O prazer do texto*, Roland Barthes relaciona a fruição com o espaço do leitor no interior da própria enunciação do autor. Por extensão, e tendo em vista o conceito de *diferença cultural* (discurso performativo/enunciativo) em Homi Bhabha, pode-se afirmar também que esse espaço do outro está presente em qualquer enunciação e, de certa forma, interfere nos contornos da identidade do enunciador. Assim, a fruição do texto emerge como um processo que se inicia no ato da enunciação e que tem o outro/leitor como horizonte: “Este leitor, é mister que eu o procure (que eu o ‘druque’) *sem saber onde ele está*. Um espaço de fruição fica então criado. Não é a pessoa do outro que me interessa, é o espaço”. (BARTHES, 2002, p. 9). Mais adiante veremos como esse espaço do outro pode ser utilizado na estratégia *blended learning*.

Finalmente, indagando sob a possibilidade de a literatura ter uma função formativa, Candido refuta a idéia de que esta possa formar segundo o modelo da “pedagogia oficial, que costuma vê-la ideologicamente como um veículo da tríade famosa, - o Verdadeiro, o Bom, o Belo, definidos conforme interesses dos grupos dominantes” (1972, p. 805). Segundo Candido, “a literatura não pode servir de manual de conduta”, posto que “mesmo as obras consideradas indispensáveis para a formação do moço trazem frequentemente o que as convenções desejariam banir” (1972, p. 805).

Essa problemática, longe de parecer anacrônica, parece ressurgir de tempos em tempos, recorde-se, por exemplo, a recente tentativa de banir a obra de Monteiro Lobato nos meios escolares, por parte do Conselho Nacional de Educação que acolheu uma acusação de racismo. Discorrendo sobre essa questão à Revista *Época*, Nelly Novaes Coelho considera uma tolice vetar a obra de Lobato:

Estudiosa de autores dedicados ao público infantojuvenil, ela diz que literatura tem como uma de suas funções explorar a realidade. “A história brasileira tem a escravidão por base. Isso levou a um preconceito muito fundo e não se pode passar a borracha nisso nem colocar dentro de um armário e fechá-lo.” (Veja, 2010).

Portanto, reafirmando a perspectiva já adotada por Candido em 1972, pode-se afirmar seguramente que o ensino de literatura, não deve servir de pretexto para imposição de determinadas visões de mundo, justamente por isso que as duas dimensões, a analítica e a crítica, devem ser entendidas como mutuamente suplementares.

Ensino de Literatura e Teoria

O ensino de literatura na sala de aula pode e deve se valer de diferentes teorias e não apenas daquela que “está na moda”: a experiência mostra que a força revisionária da teoria não se limita apenas a novas propostas teóricas, mas, sobretudo, à retomada de teorias do passado. Isso aconteceu, por exemplo, no século XX com a retomada da estilística do século XIX; com a retomada de Aristóteles na teoria arquetípica de Frye. Nesses casos, a reinscrição teórica nunca é mera repetição, mas uma reencenação da teoria. Não há motivos para crer que no passado isso tenha sido diferente; assim, a revisão teórica é uma regra e não exceção nos Estudos Literários. No entanto, é sempre pertinente considerar que o discurso teórico nunca retrocede, sempre avança:

A transcodificação e a produção de discurso teórico são um vôo para diante, como dizem os franceses, e seu *momentum* mantém-se pelo que queima todas as pontes e faz com que seja impossível retroceder: o

envelhecimento dos códigos, a obsolescência planejada do aparato conceitual antigo. (JAMENSON, 2007, p. 393).

Assim, o próprio envelhecimento dos “novos” códigos, no contexto daquilo que Jameson (2007, p. 393) chama de “deslegitimação” ideológica” ou “guerra discursiva, é que possibilita e legitima a reciclagem de velhos códigos. Suponhamos que o professor adote como base o formalismo. Bem, ainda que muita gente já tenha celebrado a morte do formalismo, o fato é que ele continua sendo a base de boa parte dos estudos literários. Atitude anacrônica? Resistência ao processo de deslegitimação ideológica? Encenação Anacrônica? Em qualquer caso, o presente – incrustado no cerne da enunciação – não pode ser erradicado e não tem outra forma senão a da revisão. O professor pode adotar uma teoria mais recente, a teoria da moda, mas o resultado não é muito diferente. O que ele encena? A novidade? A negação do anacronismo? Ou o próprio processo que leva algo a se tornar anacrônico, obsoleto? Ora é justamente nesses casos que vale a pena lembrar a proposta de Antonio Candido quando afirma que no estudo da literatura há um momento de análise e um momento de crítica. Assim, no caso de o professor optar por uma abordagem formalista é prudente que ele, após as análises, faça uma crítica refazendo o percurso analítico e reinserindo-a no debate contemporâneo. É justamente esse poder revisionário da crítica de que fala Bhabha: se de um lado ela amarra o objeto literário, por outro, ela o libera por meio de um diálogo ou de uma encenação do próprio poder teórico, seja tingindo-o com as cores sombrias do anacronismo, seja celebrando-o com o brilho da novidade.

Aqui o ou ali sempre as mesmas forças: de um lado, o enquadramento do objeto; a citação da alteridade. Do outro, aquele excesso, aquela “espuma da linguagem” – para falarmos como Barthes – que, quando enquadrada (por exemplo, o semi-símbolo, a linguagem motivada, a metaposia) continua gerando, no horizonte a encenação de algo, que não coincide exatamente com aquilo que foi enquadrado.

O Espaço escolar e os novos espaços diferenciais

Espera-se que a sala de aula seja um dos locais propícios para a enunciação daquele que poderíamos chamar de “sujeito acadêmico”, responsável pela enunciação de um tipo específico de conhecimento, qual seja, o de natureza sistemática: levar para a sala de aula a disseminação das formas de conhecimento confunde aquilo que eu chamo de “agência do conhecimento sistemático” e, além disso, pode neutralizar também as outras formas de conhecimento, podendo, desse modo, tornar relativas – e, portanto, infrutífera – qualquer forma de conhecimento. A atitude teórica exige, portanto, que os locais de enunciação sejam demarcados, ou seja, constitui um erro continuar celebrando a “diversidade cultural” na sala de aula: no momento em que se enuncia o discurso pedagógico – seja ele de natureza didática ou epistemológica - a diferença emerge e é isso que deve ser considerado; é essa fratura, é essa cisão que interessa, pois é ela que permite o aparecimento de um espaço intersticial no qual a diferença cultural possa ser articulada de fato.

O que se está querendo enfatizar aqui é que a Escola só pode falar pela Escola: ela não pode continuar pretendendo falar pelos outros em nome da diversidade cultural: a cultura escolar deve reconhecer que o outro já está presente no seu próprio discurso como um horizonte de expectativas. A questão, portanto, é saber *como* articular a *diferença cultural* no seio do próprio discurso escolar e como incentivar, pela via da tecnologia, a disseminação de novos espaços enunciativos no processo de ensino-aprendizagem.

Na sala de aula, a voz do professor – ou a voz da teoria ou do conhecimento sistematizado – encontra em seu próprio horizonte discursivo a voz do aluno, debilitada e enquadrada pelos poderes institucionais conferidos à escola. Quando o aluno fala em sala de aula – seja sob a forma do discurso oral ou escrito – ele tem diante de si um outro com um poder descomunal: ele não pode abarcá-lo, mas pode, aos poucos, mapear, não sem esforço, essa rede de poder e de ordem. É isso que a escola pretende do aluno: que ele fale como ela, que ele se torne também sujeito capaz de enunciar essa ordem.

Não creio que seja o caso de demolir tal ordem “pedagógica” em nome da democracia, da diversidade ou de qualquer coisa que seja: nesse particular, o importante é reconhecer que o discurso pedagógico na sala de aula articula a sua própria diferença a partir das bordas daquilo que poderíamos chamar de

conhecimento não sistemático, ou difuso, atribuído ao outro, no caso o aluno. Ora, o que se instaura aqui, na verdade, é um local agonístico, porque, apesar da incomensurabilidade dessa rede de ordens, a voz do aluno oferece determinadas resistências que modificam o discurso pedagógico (ou teórico) no momento da sua enunciação. Assim, o discurso escolar pode reforçar o controle ou “jogar a tolha” e permitir que a pluralidade invada a sala de aula, relativizando, dessa forma, todas as formas de conhecimento.

O problema, a nosso ver, é que a inclusão da diversidade cultural nas escolas não se faz de modo a respeitar os espaços próprios de enunciação de cada cultura. Assim, se ainda quisermos preservar a cultura escolar e ainda enriquecê-la com o novo e o “estrangeiro” da diferença cultural é necessário então se pensar de outra forma. Uma dessas formas de enriquecimento da cultura escolar está no reconhecimento de determinadas “ordens domésticas”, estudadas por Bernard Lahire (2008), que podem ser pensadas também como “ordens do cotidiano”, sobretudo, aquelas adquiridas no contato com a tecnologia. Nesse sentido, o *blended learning* tem muito a oferecer, uma vez que este – tal qual o entendemos – tem por objetivo promover a interatividade, mediante a articulação de espaços diferenciais associados a diferentes abordagens pedagógicas e/ou teóricas. Essa articulação é possível mediante a disseminação das várias formas de enunciação do conhecimento nos espaços abertos pela tecnologia, sobretudo, nos espaços da internet.

Assim, tendo em vista que a sala de aula deve dialogar com outros espaços diferenciais, esta se transforma em um local privilegiado: além das aulas “tradicionais” esse espaço deveria ser pensado como um “laboratório”, envolvendo as mais variadas experiências de intermediação da cultura face-a-face. É o local onde se deveria testar a eficácia ou não do uso de determinadas tecnologias, de questionar os erros e os acertos nas comunicações *on-line* e de outras atividades relacionadas ao cotidiano dos alunos, as quais poderiam ser trazidas para o espaço escolar. É também o espaço onde se deveria resolver os problemas relativos à baixa participação dos alunos, do estabelecimento e manutenção de regras, das avaliações e evidentemente das aulas expositivas, dos seminários e das comunicações dos professores e dos alunos.

Os Sistemas de Gestão de Aprendizagem

O LMS utilizado como base para as nossas reflexões será o *Moodle*. Os exemplos a seguir não podem ser entendidos como um método, mas tão somente como modos de intervenção (em meio a muitos outros), os quais favorecem, em seu conjunto, a emergência de um espaço intermédio, em que os signos da escola, da casa, da rua, do trabalho, da internet e do LMS, possam circular livremente. Nesse particular, optou-se pelas ferramentas que possibilitam uma comunicação bidirecional por permitirem a recepção, a produção e a ressignificação das informações.

Assim, e de acordo com os objetivos deste trabalho, está fora de nosso propósito formular, propor ou sugerir teorias adequadas às diferentes mídias; entendemos que, antes de se trabalhar, por exemplo, com fotografia ou cinema, o professor deva buscar os conhecimentos teóricos necessários à execução de seu projeto. O que está em questão, portanto, é a relação dialogizada entre as várias mídias e, naturalmente, a ressematização dos conteúdos que eles veiculam (quer os que dizem respeito ao modo de ser inerente a cada mídia, quer os que dizem respeito aos conteúdos programáticos do curso, quer os que dizem respeito às nuvens de significados ideológicos que permeiam qualquer ação, seja ela pedagógica ou não).

Apesar de atuarem como mediador entre o espaço escolar e o espaço não-escolar, os Sistemas de Gestão de Aprendizagem devem ser considerados espaços da escola projetados no ambiente virtual. No entanto, é justo se afirmar também que, neste caso, já há um deslizamento em direção ao espaço do cotidiano – ou seja, o outro da escola, o estrangeiro, o novo. Neste espaço, dependendo da ferramenta a ser utilizada há um maior ou menor grau de sistematização. O aluno, ao tomar palavra, tem como horizonte o sujeito do conhecimento sistematizado, ou seja, o outro do aluno: desdobrando-se em um enunciador e em um destinador, este sujeito procura abarcar o horizonte da cultura sistematizada ou do conhecimento epistemológico – que neste caso também emerge como o estranho, como o novo.

As pistas para o reconhecimento ou mapeamento deste espaço disjuntivo são configuradas por uma série de variáveis, uma delas são as

tecnologias disponíveis nos LMS e na internet de um modo geral. Destacaremos aqui três delas: o chat, o fórum, e a ferramenta wiki.

Chat/MSN

Pode-se dizer que as salas de bate-papo acontecem no mundo real e estão disseminadas por toda parte, seja em um espaço aberto, onde as questões relevantes ou irrelevantes ganham espaço, seja em espaços fechados, onde grupos pequenos, fechados em si mesmos, celebram a sua identidade. A importância do *chat*, segundo o nosso ponto de vista, reside nessa *interação com a vida*, com os fatos cotidianos e com a encenação de identidades variadas e flexíveis. Outro aspecto determinante do *chat* é a sua indiscutível vocação para o diálogo. Isso significa que, em muitos casos, o assunto que está sendo discutido sofre um deslocamento e deixa de ocupar uma posição central, frente ao entrecruzamento simultâneo de várias vozes e assuntos.

Pelas suas características, portanto, o *chat* é uma ferramenta ideal para a negociação de identidades culturais. Para que o bate-papo não se transforme em uma *babel*, é importante que o professor defina um assunto. Suponhamos, por exemplo, que o assunto a ser debatido seja a escolha dos temas. Nesse caso o professor, juntamente com os alunos, pode ajudar a propor os temas a ser discutidos nos fóruns do *Moodle*. Atuando como um incentivador o professor fomenta a discussão preliminar dos temas: biografia do autor, contexto histórico e social da obra, temas específicos pertinentes à obra, estrutura (narrador, focalização, personagens, tempo, espaço, entre outros), estilo da linguagem. O que é realmente importante, neste caso é a interação entre os alunos em um espaço não-escolar. O efeito não seria o mesmo se fosse utilizado, por exemplo, o chat do *Moodle*, onde as falas podem ser “gerenciadas”. Apesar de o professor estar ali mediando as falas, o aluno se encontra em um espaço familiar, no caso, o MSN, assim, pode ficar mais à vontade para “falar”: ele reconhece que há no horizonte enunciativo do seu discurso o “sujeito do conhecimento sistemático”, mas este não tem o mesmo poder disciplinador que teria na sala de aula. Justamente por isso, no chat, o

professor deve falar pouco e deixar que os alunos elenquem e justifiquem as escolhas de determinados temas.

Fórum de discussão (Moodle)

O fórum de discussão, tal como é utilizado na internet e no LMS, é uma ferramenta assíncrona, isto é, não há a necessidade da presença simultânea do professor e dos alunos: as postagens são feitas ao longo de um determinado período, estipulado previamente.

Uma vez escolhidos os temas, professores e alunos, já têm, diante de si, um roteiro, uma *ordem específica* que interessa ao saber escolar. Os textos dos fóruns devem ater-se ao tema proposto e ser objetivos e curtos, como um ou dois parágrafos, concisos e bem redigidos, sobretudo, sem as abreviações. O que deve ser privilegiado, neste caso, é o texto mais informal no qual o aluno expõe a sua opinião, as suas idéias; ele deve ser incentivado a “arriscar”-se nos comentários sobre o conto.

Apesar de se encontrar no espaço escolar, o que é particularmente pertinente, neste caso, é que se trata de um local “fora da sala de aula”; desse modo, há um afrouxamento da ordem disciplinar presente nas salas de aulas a qual, repitamos, têm a sua importância enquanto espaço diferencial.

Desse modo, já é possível constatar no fórum um deslocamento simultâneo: pela perspectiva da escola – ou no discurso da escola - surge no horizonte discursivo do outro, em outras palavras, do aluno, uma configuração diferente daquela que aparece na sala de aula: mais dinâmica, mais próxima do cotidiano dele, mais ousada; mas talvez, também, mais tímida, ausente.

No discurso do aluno, aparece no horizonte discursivo do outro – no caso a escola – uma configuração menos rígida, pelo menos é essa atitude que se deve esperar da escola. Os fóruns poderiam também ser realizados, opcionalmente, fora do LMS: isso implicaria uma maior autonomia dos alunos e uma diminuição do controle por parte dos professores.

Ferramenta Wiki (Moodle)

A ferramenta *wiki* é um recurso que permite a edição de textos por diferentes usuários, possibilitando que estes, sejam, “ao mesmo tempo, autores, editores e leitores”. Ou seja, a ferramenta possibilita a criação de textos colaborativos: trata-se de um editor com um potencial de interação extraordinário, posto que, em grupo, os alunos podem ser estimulados a produzir comentários mais enriquecedores do conto. Nesse caso, ocorre um processo particularmente interessante: a instância da enunciação de divide em vários autores, ou enunciadores, mas o destinador é um só, no caso, a escola. Assim, no interior do discurso dessa agência coletiva, emerge um espaço intersticial no qual as diferenças culturais podem ser encenadas de um modo distinto, uma vez que as negociações envolvidas nessa dinâmica se tornam mais complexas.

Uma vez criado o texto colaborativo, este pode ser publicado em *blogs*, jornais, revistas, livros; pode ser objeto de uma dramatização (no espaço escolar ou não); pode-se também produzir um curta-metragem que, por sua vez, pode ser apresentado em sala de aula (aparelho de DVD/Data show) ou pode retornar ao LMS.

Essa ferramenta se mostra também muito apropriada para a criação colaborativa de textos literários como contos e poesia

Blogs

Apesar de ser disponibilizado em alguns Sistemas de Gestão de Aprendizagem, os *blogs* têm uma maior produtividade fora deles. A presença do professor nesses sites, lendo e comentando as produções dos aprendizados, adquire uma importância relevante na medida em que se trata de um espaço do aluno, isto é, da vida cotidiana, e, mais importante: não ligado ao ensino oficial. Nessas condições, a voz do professor já não tem a mesma força disciplinadora: o horizonte discursivo da escola no discurso do aluno surge como uma “vitalidade esmaecida”, mas mesmo assim, é capaz de reorientar a voz do aluno no momento da produção textual. Por outro lado, no discurso da escola, a voz do aluno aparece como um horizonte rico e repleto

de novidades, sobretudo se, nesse processo, novas formas de ordenamento, advindo do contato do aluno com a realidade, forem incorporadas.

Além das postagens sobre o conto, o aluno deve ser incentivado a inserir imagens que se relacionam de uma maneira produtiva com o texto literário, daí a necessidade da teoria: ele deve aprender outras formas de relacionar texto à imagem, além daquelas correlações simplistas, decorrentes da camada semântica do texto, como as descrições físicas e psicológicas.

É importante também que os blogs dos alunos se articulem sob a forma de comunidades; do mesmo modo, o professor deve incentivar os alunos a ler os blogs dos colegas e a postarem comentários.

Outros recursos tecnológicos

A estratégia *blended learning* visa o diálogo e não a integração entre os diferentes espaços. A quantidade de recursos tecnológicos é diretamente proporcional à quantidade de espaços de enunciação que podem ser articulados, tudo vai depender do projeto que se tem em vista. Alguns recursos como a câmera fotográfica ou o telefone celular possibilitam a emergência de espaços diferenciais muito próximos do cotidiano dos alunos. Outros, como o Twitter, com seus cento e quarenta caracteres, pode enriquecer as atividades dos alunos, como a criação de microcontos e poemas relacionados com o tema proposto. Games, como os RPG, também podem ser usados na recriação de narrativas literárias.

Apesar de “disseminados” a quantidade desses espaços deve ser limitada a um número. Uma vez definido esses locais de enunciação é importante que não se tente integrá-los ou forçá-los a gradativamente ir se tornando mais sistemáticos. Espera-se que as habilidades advindas dos espaços diferenciais se transformem em competências específicas no ambiente acadêmico de maneira natural.

Ao recorrer a teóricos da literatura na própria concepção da estrutura do *blended learning*, pudemos mostrar que a Teoria pode concorrer para a emergência de novas maneiras de se estudar literatura. Nesse sentido, o ensino de literatura, mediado pelo *blended learning*, recupera a função

humanizadora da literatura, aludida por Candido, quando se concretiza sob forma de uma intervenção no espaço social: neste caso, a teoria e a prática se tornam uma só ação.

Conclusão

O conceito de *blended learning* aqui apresentado insere-se dentro de uma nova proposta, pois, como já foi assinalado, trata-se de uma “idéia” articulada ao uso produtivo dos recursos tecnológicos. O que se procurou demonstrar é que a tecnologia é, antes de tudo, um espaço de ação, de produção de significados, de agenciamentos individuais e coletivos.

O *blended learning* no ensino de literatura, sobretudo sob a forma de projeto, é uma estratégia produtiva na medida em que mobiliza uma diversidade de espaços enunciativos nos quais podem ser aplicadas diferentes abordagens pedagógicas, metodológicas e teóricas, posto que, para cada local de enunciação, podem ser estabelecidas formas distintas de se ensinar de avaliar.

O ensino de literatura, pela sua natureza transdisciplinar, melhor que as demais disciplinas – muitas vezes presas em suas próprias redes epistemológicas – pode, sem prejuízo, atravessar esses espaços, com suas variadas resistências, e ainda assim, enriquecer seus conteúdos teóricos e pedagógicos sem o prejuízo de se cair no relativismo. Isso é possível, desde que se preserve a natureza de cada um desses locais de enunciação, permitindo que esses “falem” com suas próprias línguas.

Referências

- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. São Paulo, XXIV Reunião Anual da SBPC, *Ciência e Cultura*. n. 24 (9), 1972, p. 803-9.
- CASTRO, Márcia. Prado. *O Projeto Minerva e o desafio de ensinar matemática via rádio*. 2007. 105 f. Dissertação (Mestrado profissional em ensino de

matemática) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo:

Disponível em:

<http://www.pucsp.br/pos/edmat/mp/dissertacao_marcia_prado_castro.pdf>.

Acesso: 25 jun. 2008.

COELHO, Nelly Novaes. Entrevista à revista *Veja*. Nome do artigo. São Paulo, *Revista Época*. 5 de nov. 2010.

JAMENSON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2.ed. São Paulo: Ática, 2002.

LAHIRE, Bernard. *Sucesso escolar nos meios populares: as razões do improvável*. São Paulo: Ática, 2008.

SILVA, Marco. *Sala de aula interativa*. Rio de Janeiro: Quartet, 2000.

**UM JOGO DE ESPELHOS ESTILHAÇADOS OU A QUINTA
HISTÓRIA, DE CLARICE LISPECTOR**

**A GAME OF SHATTERED MIRRORS OR A QUINTA
HISTÓRIA, BY CLARICE LISPECTOR**

Mariângela Alonso (UNESP-Araraquara-PG)

maryalons@ig.com.br

RESUMO: Este artigo tem como objetivo investigar os efeitos do procedimento novelístico do encaixe presentes no conto *A quinta história*, de Clarice Lispector. Apresentando uma estrutura narrativa concêntrica e espiralada, na qual cinco estórias ilustram uma espécie de jogo de espelhos ou *mise en abyme*, o conto repete instigantes estruturas temáticas. Clarice Lispector constrói em poucos parágrafos variações sobre um mesmo argumento, uma espécie de desdobramento de histórias que se sucedem, a partir de um mesmo ponto, como matar baratas. Instaura-se, portanto, o movimento do sujeito que se procura, confrontando-se no campo das identidades, questão muito cara à obra clariceana. Uma leitura nessa direção tem como embasamento ensaios críticos que examinam a produção de Clarice Lispector e a técnica narrativa do encaixe. Por meio da análise apresentada espera-se revelar e descrever a escritura de Clarice Lispector, com base na técnica narrativa de encaixe e suas implicações no conto *A quinta história*.

PALAVRAS-CHAVE: *mise en abyme*; encaixe; Clarice Lispector; *A quinta história*

ABSTRACT: This article aims to investigate the effects of the procedure novelistic tale of fitting present in *The fifth story*, by Clarice Lispector. Presenting a narrative structure and concentric spiral, in which five stories illustrate a sort of game of mirrors or *mise en abyme*, the tale repeats provocative thematic structures. Clarice Lispector builds in a few paragraphs variations on a single argument, a kind of unfolding story that ensues from the

same point, how to kill cockroaches. Sets in, so the movement of the subject sought, confronting the field of identities, an issue very dear to Lispector's work. A reading in this direction has as its foundation critical essays that examine the production of Clarice Lispector and narrative technique of fitting. Through the analysis presented is expected to disclose and describe the writing of Clarice Lispector, based on the narrative technique of fitting and its implications in *The fifth story* tale.

KEY-WORDS: *mise en abyme*; fitting; Clarice Lispector; *The fifth story*

1. Uma introdução à técnica narrativa do encaixe

Ao contar histórias o homem vivencia ao mesmo tempo, um ato lúdico e reflexivo, na medida em que reproduz no seu discurso feições valorativas de sua cultura. Neste sentido, como obra circular e aberta, os contos de *As mil e uma noites* perpetuam o teor e a concepção do mundo islâmico por meio de um discurso expressivamente simbólico. No processo de enunciação destes contos, "contar é igual a viver" (TODOROV, 1969, p. 127), uma vez que a personagem Sherazade livra-se da morte ao narrar histórias ao rei Shariar, situação infinitamente repetida. A partir de então, "o ódio assassino é transformado em amor duradouro" (BETTELHEIM, 2002, p. 96).

No ensaio intitulado *Os homens-narrativas*, Tzvetan Todorov reporta-se aos contos seculares das *Mil e uma noites*, identificando o procedimento novelístico do encaixe. Para o teórico, o encaixe é caracterizado como uma história secundária englobada na primeira narrativa, ocasionando a interrupção desta pela aparição de uma nova personagem. Neste processo cada história parece contar com uma espécie de suplemento que ficará fora da forma a se desenrolar, fazendo-se necessária a inserção de outra narrativa. Assim, "[...] cada uma delas remete à outra, numa série de reflexos que não pode chegar ao fim, salvo se tornar eterna: assim por auto-encaixe" (TODOROV, 1969, p. 132).

Como procedimento narrativo, o encaixe constitui, portanto, “[...] uma explicitação da propriedade mais profunda de toda narrativa” (TODOROV, 1969, p. 12). Ao enredar uma outra narrativa, a história principal consegue atingir o seu tema proposto, incidindo-se na sua própria imagem.

Trata-se de uma das formas mais empregadas pela Literatura no intento de refletir sobre si mesma, ou seja, um processo de auto-reflexão, denominado *mise en abyme* pelo escritor André Gide:

Gosto bastante que em uma obra de arte se reencontre, transposto à escala dos personagens, o tema mesmo desta obra. [...] na literatura, no *Hamlet*, a cena da comédia, e em tantas outras peças. No *Wilhem Meister*, as cenas de marionetes e da festa no castelo. Em *A queda da casa de Usher* a leitura que se faz a Roderich, etc. Nenhum desses exemplos não são absolutamente corretos. O que o seria muito mais, o que diria melhor o que quis nos meus *Cahiers*, no meu *Narcisse* e na *Tentative*, é a comparação com este procedimento do brasão que consiste em colocar, no primeiro, um segundo ‘*en abyme*’ (GIDE apud GARCIA, 2008, p. 128)

A imagem *en abyme* que seduz Gide é oriunda da heráldica e representa um escudo contendo em seu centro uma espécie de miniatura de si mesma, de modo a indicar um processo de profundidade e infinito, o que parece sugerir, no campo literário, noções de reflexo, espelhamento.

O entendimento do vocábulo perpassa, na escala de personagens da obra literária, o redobramento do próprio sujeito da narrativa, num movimento reflexivo:

[...] constitui um enunciado que se refere a outro enunciado ___ e, portanto, uma marca do código metalinguístico; enquanto parte integrante da ficção que resume, torna-se o instrumento dum regresso e dá

origem, por consequência, a uma repetição interna.
(DALLENBACH, 1979, p. 54)

Este procedimento de resumo intratextual ou “repetição interna”, conforme apontado por Dallenbach, constitui-se como a desarticulação da massa textual, intervindo na rede de relações, de forma a assinalar a intersecção de encadeamentos significativos diversos, isto é, um interessante jogo de espelhos inserido na narrativa. Tal como os espelhos convexos na pintura flamenga, atribuindo novas dimensões aos espaços frontais e demarcados das telas, na narrativa há, por sua vez, o desdobramento de histórias encaixadas, as quais alargam o processo de significação textual: “O que primeiro cabe evidenciar, é que a obra de arte reflexiva é uma representação ___ e uma representação dotada dum grande poder de coesão interna” (DALLENBACH, 1979, p. 67-68).

O termo *mise en abyme* também ganhou destaque nos anos 60, penetrando o universo da crítica literária, sobretudo com a onda do *nouveau roman*, tal como atestam os estudos de Jean Ricardou. Ao analisar diferentes textos do *nouveau roman*, Ricardou antepõe, em relação à construção em abismo, duas funções narrativas básicas, a revelação e a antítese.

A capacidade de resumir em variantes por meio de desdobramento metonímico constituiria o que o teórico chamou de “revelação”. Por sua vez, a antítese contaria com o fato de a construção em abismo contradizer o funcionamento global do texto e assim quebrar-lhe a unidade narrativa:

Na medida em que opera por similitude e redução, (a construção em abismo) multiplica as semelhanças que, através da repetição, podem aproximar e rearticular os múltiplos acontecimentos. Em síntese, é esta a função antitética da construção em abismo: a unidade, ela divide; a dispersão, ela a une. (RICARDOU apud CARVALHO, 1983, p. 15)

Os estudos de Ricardou nos levam à função especular da Literatura, na medida em que esta reduplica o mundo em sua totalidade, espelhando o real ao dotar a narrativa de uma estrutura forte, e assim, assegurar-lhe um significado superior.

Feitas algumas considerações sobre o procedimento de *mise en abyme*, passaremos ao exame do conto *A quinta história*, de Clarice Lispector, narrativa que se desdobra em variantes de estilo, recontando de forma obsessiva a mesma história, como matar baratas. Percorrer o processo de construção em abismo e discutir as imbricações com o conto clariceano constitui o objetivo maior deste artigo.

2. Variações de um mesmo tema: como matar baratas

O século XX assistiu a uma nova forma de narrar. De um modelo de ficção acabada passou-se a uma narrativa essencialmente mais aberta, marcada pela pluralidade de significados. Tal modelo conta com a multissignificação e expressões mais abrangentes, as quais possam sustentar a excentricidade da realidade, reclamando uma nova postura do leitor: “[...] exige que ele saia da prazerosa atitude de quem espera a fruição fácil de uma estorinha ‘água-com-açúcar’, descruze os braços e participe atentamente do jogo” (MARIA, 2004, p. 82). É neste sentido que as narrativas de Clarice Lispector despontam em nossas letras, pautando-se por um encontro particular com o público tocado por sua Literatura.

A ficção de Clarice Lispector, assume, na forma concisa do conto, o mesmo procedimento da realização dos romances. Conforme notara o crítico Benedito Nunes, os contos clariceanos “seguem o mesmo eixo mimético dos romances” (NUNES, 1995, p. 83), tendo como base a consciência individual do sujeito e seu relacionamento com o outro.

O conto *A quinta história*, de Clarice Lispector foi publicado primeiramente em 1964 no volume *A legião estrangeira*, republicado em 1969 como *Cinco relatos e um tema* no *Jornal do Brasil* e em 1984 na edição

póstuma das crônicas de *A descoberta do mundo*. O texto também fez parte da coletânea *Felicidade Clandestina*, de 1971.

Logo no início o texto de Clarice Lispector já estabelece uma espécie de programa narrativo delimitado:

Esta história poderia chamar-se 'As estátuas'. Outro nome possível é 'O assassinato'. E também 'Como matar baratas'. Farei então pelo menos três histórias, verdadeiras, porque nenhuma delas mente a outra. Embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem. (LISPECTOR, 1999, p. 74)

A invocação dos contos árabes de *As mil e uma noites* torna claro o processo de desdobramento da narrativa clariceana, que contará com a iteração obsessiva de uma mesma história encaixada, com o acréscimo de novas imagens e a multiplicação de títulos: "as quatro ou mais possíveis histórias desencaixadas correspondem a uma só história, que se desdobrou em cadeias autônomas de significantes, como unidades narrativas mínimas" (NUNES, 1995, p. 95).

O fato de nenhuma das histórias mentir a outra estabelece uma relação de complementaridade ao conto, visto que não haverá, conforme anunciado pela narradora, nenhum confronto entre elas. Porém, diferentemente da condição de Sherazade, em que narrar continuamente significa despistar a morte, a narradora de *A quinta história* revela-se incapaz de sustê-la, certo da condição implacável de todos os seres humanos: "[...] seriam mil e uma, se mil e uma noite me dessem" (LISPECTOR, 1999, p. 74). Assim, a narradora torna-se uma instância que morre a cada relato junto à palavra, o que podemos também observar com o desfecho de outra ficção clariceana, *A hora da estrela*: "E agora __ agora só me resta acender um cigarro e ir para casa. Meu Deus, só agora me lembrei que a gente morre. Mas __ mas eu também?!" (LISPECTOR, 1993, p. 106).

Ao relatar a primeira história, "Como matar baratas", a voz narrativa assume-se como personagem do conto, instaurando o movimento do sujeito que se procura, confrontado no campo das identidades, questão muito cara à

obra de Clarice Lispector, conforme já salientado por importantes vozes da crítica. No caso específico de *A quinta história*, este narrador “é o sujeito que se narra, fazendo de sua experiência a condição de possibilidade de todas as histórias” (NUNES, 1995, p. 95).

Segundo Todorov, a presença de personagens incita a técnica do encaixe na medida em que tais instâncias requerem para si novas e intrigantes histórias. Servindo como argumentos, as narrativas encaixadas contam com a atuação do que o teórico chama de “homens-narrativas”, os quais representam “a forma mais espetacular do encaixe” (TODOROV, 1969, p. 124). Porém, no conto *A quinta história* tais instâncias resumem-se na existência do narrador que é também personagem, espécie de contador do mesmo caso, as baratas enjeitadas, “os males secretos” da casa. Assim, tornar a contar de modo persecutório a mesma história tem o papel de recuperação da tradição da narrativa oral, o limiar do mito:

[...] com esse movimento de eterno retorno à história inicial, o ato de narrar assume as proporções de um exorcismo do pecado original, converte a cena do crime numa cena primordial, remetendo ao assassinato de Abel por seu irmão Caim. (KAHN, 2005, p. 34)

Tomando como base uma receita caseira de como eliminar baratas, a narradora apresenta um relato conciso, com o problema e a solução encontrados:

A primeira, ‘Como matar baratas’, começa assim: queixei-me de baratas. Uma senhora ouviu-me a queixa. Deu-me a receita de como matá-las. Que misturasse em partes iguais açúcar, farinha e gesso. A farinha e o açúcar as atrairiam, o gesso esturricaria o de-dentro delas. Assim fiz. Morreram. (LISPECTOR, 1999, p. 74)

De uma atmosfera casual, percorrida pela banalidade cotidiana é que resulta esta primeira história, com a queixa da narradora e prontamente a execução de seu plano contra os insetos. Nesta estratégia cotidiana

meticulosamente preparada, ecoa o ardid de Sherazade, “[...] embora a narradora clariceana o faça não em legítima defesa, mas em ataque explícito” (ROSENBAUM, 1999, p. 134).

É a partir daqui que se seguirá o desdobramento narrativo, acompanhado por uma verdadeira indagação metafísica em um projeto de compreensão e revelação de um mundo que se concretiza. A realização estética do texto clariceano manifesta-se no vasto campo da sensibilidade, captando as formas, os ritmos e suas pulsões, oferecendo ao leitor toda a rede de relações do espaço da ficção: “[...] É no interstício das palavras que a contista investiga o espaço do infalível, a percepção sutilíssima de imperceptíveis movimentos psicológicos” (LUCAS, 1983, p. 140).

Espécie de programa narrativo estabelecido, esta primeira história recebeu a atenção da crítica pelo caráter de sua metalinguagem:

[...] essa primeira história parece obedecer também a uma receita de ‘Como escrever um conto’, na medida em que reúne de forma quase didática os elementos contidos na fórmula mínima do conto convencional. (KAHN, 2005, p. 28)

Focalizando a própria linguagem, a narradora reflete sobre o processo de construção do conto, buscando o sentido secreto da palavra, já tornada um fim em si mesma: “[...] a literatura começou a sentir-se dupla: ao mesmo tempo objeto e olhar sobre esse objeto, fala e fala dessa fala, literatura-objeto e metaliteratura” (BARTHES, 2007, p 27).

Lucien Dallenbach observa, quanto à dimensão paradigmática das *mise en abyme*, o fato de que estas podem apresentar aspectos generalizantes ou transposições ao produzirem no contexto da obra uma “expansão semântica de que este não seria capaz por si só” (DALLENBACH, 1979, p. 58). Impondo-se semanticamente ao macro-cosmos da ficção, o processo de construção em abismo tende a ultrapassá-lo, englobando-o. Neste sentido, ao manejar os meandros da linguagem literária, o conto clariceano avança em direção à capacidade reflexiva, intervindo como meta-significação, o que permite à narrativa tomar-se a si mesma como tema. Como uma escritora

essencialmente voltada à perspectiva ontológica, Clarice Lispector remete o texto para o ser da própria escritura ao produzir uma obra intrigante, que se reitera obsessivamente.

Também presente em *A queda da casa de Usher*, de Edgar Allan Poe, o processo de *mise en abyme* põe em prática a reiteração interna da ação ficcional. Ao lançar mão de um narrador personagem, a narrativa de Poe apresenta a reduplicação de forma implícita, sugerida em sua construção reflexiva, dispondo ao leitor o agente e o processo de produção do conto na figura do narrador:

Agora eu estava num beco sem saída. Estava ali, a cavalo, atravessando, sozinho, uma região isolada e triste. Trouxera comigo a disposição de passar uma temporada com Roderick Usher, que tinha sido um dos meus alegres companheiros de infância. (POE, 2005, p. 69)

Voltemos ao conto de Clarice Lispector. Nele a segunda história irá se desenrolar com o título de “O assassinato”, embora seja confessado que se trata da primeira: “A outra história é a primeira mesmo e chama-se ‘O assassinato’. Começa assim: queixei-me de baratas” (LISPECTOR, 1999, p. 74).

Pelo estado de excitação assumido pela narradora, esse relato possui requintes de crueldade na medida em que traz ao leitor a intensidade perversa do ato de matar os insetos indesejados: “Agora eu só queria gelidamente uma coisa: matar cada barata que existe” (LISPECTOR, 1999, p. 75).

Ainda nessa segunda história é relevante observarmos o mecanismo de projeção assumido pela narradora na identificação com os insetos: “Como para baratas espertas como eu, espalhei habilmente o pó até que este mais parecia fazer parte da natureza” (LISPECTOR, 1999, p. 75).

Nesse quadro projetivo, “[...] os limites eu/outro, malfeitor/vítima já não estão claros” (KAHN, 2005, p. 28), o que propicia ao conto de Lispector uma espécie de movimentação comutável entre eu x barata, na medida em que o texto recobre tanto a existência humana quanto a animal.

Movimento análogo encontramos no romance *A paixão segundo G.H.*, publicado em 1964. A narrativa gravita em torno dos passos que a personagem G.H. dá em seu apartamento, metáfora da peregrinação de ordem interior, a partir da decisão rotineira de arrumá-lo. No quarto da empregada, último cômodo de sua casa e primeiro a ser “arrumado”, G.H. defronta-se com uma barata, ser que estabelece o ponto de partida para uma longa introspecção.

A personagem G.H. é seduzida pela caracterização da barata, é também seduzida pela vida e pelo sentido que ela oculta. A imagem do inseto exerce um estranho fascínio : “A barata é pura sedução. Cílios, cílios pestanejando que chamam” (LISPECTOR, 1998, p. 60). Conforme observa o crítico Silvano Santiago:

Na ficção de Clarice Lispector, o parasitismo recíproco __ da vida animal pela vida humana, e vice-versa __ serve de belvedere lírico-dramático, de onde narradores e personagens olham, observam a eles e ao(s) outro(s), intuem, fantasiam, falam e refletem sobre o mundo, os seres e as coisas, sendo por isso difícil, e talvez desnecessário, diferenciá-los. (SANTIAGO, 2004, p. 198)

É sintomático observarmos que *A paixão segundo G.H.* e *A quinta história* partilham de uma mesma matriz cronológica, ou seja, 1964 como ano de publicação. Para o crítico Affonso Romano de Sant’anna há “várias lições” que poderiam ser tiradas desta pequena narrativa, sobremaneira os aspectos intra (ligações internas do texto) e intertextuais (ligações entre um romance e outro, entre um conto e outro), o que leva o estudioso a afirmar:

De alguma maneira, portanto, a estrutura de *A quinta história* é o modelo reduzido de um processo que se repete em toda sua obra. Os textos se remetem a si mesmos num jogo de espelhos e repetem algumas obsessões temáticas e estruturais. (SANT’ANNA, 1988, p. 239).

Ao mesmo tempo em que aponta para a eternidade das histórias que retornam pelo efeito da *mise en abyme*, *A quinta história* assume uma tensão conflitiva frente ao leitor, exibindo a morte implacável como desejo maior:

As variações sobre o mesmo tema ganham a dimensão de um quadro de Escher, cujos jogos de ilusão de ótica abrem caminhos que parecem descer, mas ascendem; outros que se espelham qual labirintos, terminando em becos sem saída. (ROSENBAUM, 1999, p. 133)

A narradora é seduzida pela morte que se deseja e se anuncia durante todo o conto: “Meticulosa, ardente eu aviava o elixir da longa morte” (LISPECTOR, 1999, p. 74).

Neste elixir preparado de forma cautelosa, é sintomático observarmos a própria escrita do conto, sendo este composto por orações curtas e definitivas, impactantes, como se em cada frase houvesse a retenção e o sacrifício da vida dos insetos, movimento do qual o leitor também é partícipe: “[...] como as baratas, também o leitor não escapa do jogo perverso de quem possui o domínio demiúrgico de dar e retirar a vida, detendo o poder de transformar o outro em pedra” (ROSENBAUM, 1999, p. 140).

A terceira história intitula-se “As estátuas” e reflete sobre si mesma ares históricos ao comparar a morte das baratas com Pompéia e sua hecatombe:

[...] dezenas de estátuas se espalham rígidas. As baratas que haviam endurecido de dentro para fora. Algumas de barriga para cima. Outras no meio de um gesto que não se completaria jamais. Na boca de umas um pouco da comida branca. Sou a primeira testemunha do alvorecer em Pompéia. (LISPECTOR, 1999, p. 75)

O projeto banal articulado pela narradora assume aqui o tom de “catástrofe universal” (NUNES, 1995, p. 94), dilatando o tempo e o espaço físico ao englobar todo o encanamento do prédio. Nessa carnificina que paralisa e endurece os insetos, vale notar a sutileza do trabalho com a

interioridade, traço marcante da literatura clariceana, na menção ao “molde interno”:

Outras ___ subitamente assaltadas pelo próprio âmago, sem nem sequer ter tido a intuição de um molde interno que se petrificava! ___ essas de súbito se cristalizam, assim como a palavra é cortada da boca: eu te ... Elas que usando o nome de amor em vão, na noite de verão cantavam. (LISPECTOR, 1999, p. 75)

Quanto à escrita, é necessário atentar para o fato de que esta terceira história padece da “[...] ameaça constante de um extermínio, a proximidade perigosa de seu silêncio” (ROSENBAUM, 1999, p. 141). Este aspecto se faz presente na medida em que a voz narrativa procura organizar o seu discurso, relatando a carnificina dos insetos por meio de frases truncadas: “é que olhei demais para dentro de mim! é que olhei demais para dentro de...” (LISPECTOR, 1999, p. 76).

Prestes a ruir no silêncio petrificado, a linguagem de *A quinta história* expande-se para todos os lados, avança e recua ao longo do texto, convergindo para uma espécie de silêncio, tema presente no próprio horizonte de criação de Clarice Lispector: “é nesse tempo, enquanto a autora investe na linguagem e não encontra uma construção possível, que a prática escritural clariceana se arquiteta e se diz” (NOLASCO, 2001, p. 53).

Desta forma, situada numa zona além do entendimento da palavra, o conto aponta para o silêncio que se encontra além dele, na medida em que reflete a insuficiência da palavra para reproduzir a experiência que se quer narrar.

Mesmo depois da catástrofe que abateu os insetos, mumificando-os, o enredo ressurge com a quarta história, a qual vem ao leitor sem título, dando início a uma “nova era” na casa da narradora: “Começa como se sabe: queixei-me de baratas. Vai até o momento em que vejo os monumentos de gesso” (LISPECTOR, 1999, p. 76).

Neste sentido, a história volta mais uma vez, representada no eterno retorno das baratas, incidindo-se sobre si mesma, numa espécie de *mise en*

abyme retrospectiva, o que, conforme sistematizado por Dallenbach: “[...] descobre os acontecimentos anteriores e os acontecimentos posteriores ao seu ponto de ancoragem na narrativa” (1979, p. 60).

A perpetuação do crime incide-se nos questionamentos perversos ora efetuados: “Eu iria então renovar todas as noites o açúcar letal? como quem já não dorme sem a avidez de um rito” (LISPECTOR, 1999, p. 76).

A referência ao rito que continuamente se reeditaria, ganhando novas edições, reforça o caráter iterativo deste conto camaleônico, revestido ao mesmo tempo de sacrifício e salvação (ROSENBAUM, 1999, p. 142). Assim, a narradora recorre aos serviços de dedetização, suavizando seus instintos maquiavélicos:

Áspero instante de escolha entre dois caminhos que, pensava eu, se dizem adeus, e certa de que qualquer escolha seria a do sacrifício: eu ou minha alma. Escolhi. E hoje ostento secretamente no coração uma placa de virtude: ‘Esta casa foi dedetizada’. (LISPECTOR, 1999, p. 76)

Mirando-se na difícil escolha entre o eu e a alma, a narradora clariceana decide-se pela sua despersonalização, delegando a continuidade dos crimes à dedetização. Porém, tal escolha é fadada ao fracasso, uma vez que “o mal é constitutivo do ser e retorna em formas sempre renovadas” (ROSENBAUM, 1999, p. 142). E do mesmo modo que o mal, as narrativas também retornam retrospectivamente pelo processo da construção em abismo:

Sob a jurisdição do contexto que a precede, a reflexão retrospectiva pode voltar-se sobre ele, acrescentar-lhe o seu sentido e condicionar a continuação do texto, daí em diante sob a sua jurisdição temática. Pressuposta e pressupondo, objeto e sujeito de interpretação, ela encontra nesse lugar a plataforma desejada para fazer girar a leitura. (DALLENBACH, 1979, p. 66)

A quinta história engendra um título que disparata o leitor pelo caráter enigmático, uma vez que não se concilia com o restante do conto: “Leibnitz e a Transcendência do Amor na Polinésia”. Curiosamente, ao lado desse disparate entre o título que se anuncia e o restante do conto, está a constatação de que não haverá nenhuma transcendência, já que a quinta história retornará à casualidade da primeira: “Começa assim: queixei-me de baratas” (LISPECTOR, 1999, p. 76). Portanto, a opção da narradora é pelo ordinário da situação, delegando o extermínio dos insetos a um serviço de dedetização, fugindo de qualquer transcendência.

De acordo com Lucien Dallenbach, “[...] a embraiagem pode também efetuar-se de acordo com uma poética determinada, dar-lhe substancial ajuda e ultrapassá-la, desposando o que ela procura atingir” (1979, p. 70). Nesta perspectiva de simular o enxerto de uma nova instância, a narrativa clariceana parece fazer uso de uma pista falsa frente ao leitor, uma vez que “tudo está aí contido na imanência do humano, que responde por si mesmo até o limite da incompreensão” (ROSENBAUM, 1999, p. 146).

Neste jogo de espelhamentos, *A quinta história* enovela-se sobre si mesma, demarcando na escrita o impulso funcional da própria narrativa.

3. Conclusão

A obra de Clarice Lispector segue absoluta no caminho da pesquisa, o que tornará possível mais leituras que com esta possam dialogar, abrindo o horizonte de análise em torno da compreensão dos textos desta autora.

Neste artigo, procuramos abordar o aspecto singular do procedimento narrativo de encaixe, presente no conto *A quinta história*, do volume *A legião estrangeira*.

A aventura da narradora de *A quinta história* parte do sentimento comum do cotidiano, ou seja, uma receita caseira de como exterminar baratas e, conseqüentemente, dar sentido a sua vida. O ato de purificar a casa acaba provocando na narradora personagem a sensação inusitada, a surpresa de deparar-se consigo mesmo: “E estremeci também ao aviso do gesso que seca: o vício de viver que rebentaria meu molde interno” (LISPECTOR, 1999, p. 76).

Assim, no espaço da projeção das imagens, a voz narrativa vê-se a si mesma, experimentando sentimentos incongruentes, os quais geram um clima alucinatório, permanecendo ao longo do conto.

Na restam dúvidas de que o processo narrativo da *mise en abyme* é uma “estrutura privilegiada” (DALLENBACH, 1979, p. 76), situada nos limites entre o gênero e a intertextualidade. Ela ocupa o lugar do “coração” deste campo narrativo transtextual.

No caso específico de *A quinta história*, o retorno das histórias cria um efeito alucinatório constante, no qual a repetição parece sugerir o movimento mítico do eterno retorno, ou seja, a percepção da circularidade, fato que remete ao constante re-início da escrita e da experiência da narradora, semelhante ao circuito do “tempo serpente” que morde incessantemente sua própria cauda, em movimento de eterna busca, de conclusão impossível:

O resultado é esse conto que se espraia infinitamente, transbordando a moldura do próprio gênero, recusando o espaço definitivo da tinta e do papel, que transforma o leitor em cúmplice e em co-autor, delegando-lhe o poder de concluir a quinta, a sexta... a enésima história. (KAHN, 2005, p. 37)

O intrigante labirinto espiralado de *A quinta história* toca os mistérios da escrita, os quais surgem ao lado dos mistérios da existência. Construído por uma metamorfose particular, variando o mesmo tema, a narrativa de Lispector remete ao modo mais arcaico da arte de contar histórias. Neste jogo de espelhos estilhaçados pela mesma história, “o novo envelhece e o velho se renova continuamente ao longo dos tempos” (KAHN, 2005, p. 37).

O ato de narrar histórias traduz-se ao mesmo tempo em algo lúdico e reflexivo. No caso de *A quinta história* este ato tem também o sabor de uma espécie de perversidade cuidadosamente articulada pela narradora: “Estremeci de mau prazer à visão daquela vida dupla de feiticeira” (LISPECTOR, 1999, p. 76).

A narradora assume, então, o papel de “bruxa que sabe repetir a fórmula e calcular novas combinações” (GOTLIB, 1995, p. 283).

Por meio da reduplicação interna, Clarice Lispector recria o labirinto da escrita de *A quinta história*, numa forte capacidade reflexiva, instaurando o movimento do sujeito que se procura. O texto é semelhante a um novo narrativo em que escrever equivale a procurar. O conto volta, o homem volta, as baratas voltam, instituindo obsessivamente o eterno retorno.

Na obra clariceana, as personagens deixam atrás de si passos profundos de uma infinita busca ontológica. Na viagem empreendida por Joana, Virgínia, Lucrecia, Martim, Lori, Macabéa, Ângela, a voz de Água Viva, e G.H., persiste um movimento similar, recorrente na história de todos esses seres, sujeitos a eternas questões: quem sou? De onde vim? Para onde vou?

O sentido da vida é procurado pela palavra. A narrativa tenta desvelar a condição humana, possibilitando ao homem o questionamento de seu próprio destino. Clarice Lispector nos leva à chave de sua escrita em abismo ao enredar uma multiplicidade de histórias:

Meu enleio vem de que um tapete é fito de tantos fios que não posso me resignar a seguir um fio só; meu enredamento vem de que uma história é feita de muitas histórias. (LISPECTOR, 1998, p. 100).

4. Referências Bibliográficas:

BARTHES, Roland. Literatura e metalinguagem. In: **Crítica e verdade**. 3. ed. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 27-30. (Debates, 24).

BETTELHEIM, Bruno. A estrutura das Mil e uma noites. In: **A psicanálise dos contos de fadas**. 16. ed. Tradução de Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 94-98.

CARVALHO, Lúcia Helena. **A ponta do novelo**: uma interpretação de *Angústia*, de Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1983, (Ensaio, 96).

DALLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. In: **Intertextualidades**. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979, p. 51-76.

GARCIA, Maria José Ladeira. *A mise en abyme em Inventário do inútil*, de Elias José. **REVISTA VERBO DE MINAS**. Juiz de Fora, v. 7, n. 13, jan/jun 2008, p. 127-138.

GOTLIB, Nádya Battella. A dupla feiticeira. In: **Clarice**: uma vida que se conta. 4. ed. São Paulo: Ática, 1995, p. 281-283.

KAHN, Daniela Mercedes. As mil e uma formas do mesmo. In: **A via crucis do outro**: identidade e alteridade em Clarice Lispector. São Paulo: Associação Editorial Humanitas: Fapesp, 2005, p. 25-38.

LISPECTOR, Clarice. **A quinta história**. In: *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 74-76.

_____. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. Os desastres de Sofia. In: **Felicidade Clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 98-116.

_____. **A hora da estrela**. 22. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

LUCAS, Fábio. O conto no Brasil moderno. In: PROENÇA FILHO, Domício (org.). **O livro do Seminário**: ensaios (Bienal Nestlé da Literatura Brasileira). São Paulo: L. R., 1983, p. 105- 161.

MARIA, Luzia de. A crise da representatividade na arte do século XX e o conto. In: **O que é conto**. São Paulo: Brasiliense, 2004, p. 76-96. (Coleção Primeiros Passos; 135).

NOLASCO, Edgar César. **Clarice Lispector**: nas entrelinhas da escritura. São Paulo: Annablume, 2001.

NUNES, Benedito. A forma do conto. In: **O drama da linguagem**: uma leitura de Clarice Lispector. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995, p. 83-95.

POE, Edgar Allan. A queda da casa de Usher. In: **Histórias extraordinárias**. Tradução e adaptação de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005, p. 69-81.

ROSENBAUM, Yudith. Do mal secreto. In: **Metamorfoses do mal**: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1999, p. 121-136. (Ensaio de Cultura, 17).

SANT'ANNA, A. R. O ritual epifânico do texto. In: **A paixão segundo G.H.** Ed. Crítica/Benedito Nunes, coordenador. Paris: Association Archives de la

littérature latinoaméricaine, des Caraïbes et africaine du siècle XXe; Brasília, DF: CNPQ, 1988. p.237-257, (Col.Arquivos, 13).

SANTIAGO, Silviano. Bestiário. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**, Instituto Moreira Salles, São Paulo, dez.2004, números 17 e 18, p. 192-223.

TODOROV, Tzvetan. Os homens-narrativas. In: **As estruturas narrativas**. Tradução Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 119-133.

**POSSIBILIDADES PARA O ESTÁGIO SUPERVISIONADO EM LETRAS:
LEITURA E PRODUÇÃO DE TEXTOS EM DIÁLOGO COM A OBRA DE
AUTORES CAPIXABAS CONTEMPORÂNEOS**

**POSSIBILITIES FOR THE SUPERVISED PORTUGUESE TEACHER
TRAINEESHIP: READING AND WRITING IN DIALOGUE WITH THE WORK
OF ESPÍRITO SANTO'S CONTEMPORARY WRITERS**

Maria Amélia Dalvi (UFES)
mariaaameliadalvi@gmail.com

[...] saber que devo respeito à autonomia, à dignidade e à identidade do educando e, na prática, procurar a coerência com este saber, me leva inapelavelmente à criação de algumas virtudes ou qualidades sem as quais aquele saber vira inautêntico, palavreado vazio e inoperante (Freire, 2007, p. 62).

Resumo: Trata-se do relato crítico de um projeto de divulgação e discussão da literatura contemporânea produzida no estado do Espírito Santo (autores nascidos e/ou residentes), mediante a leitura e a produção de textos na implementação dos estágios supervisionados curriculares de ensino médio do curso de Licenciatura em Letras-Português da Universidade Federal do Espírito Santo. Afigura-se, pois, como um estudo de caso, e embasa-se teórica e metodologicamente na perspectiva dialógica de vertente bakhtiniana e na perspectiva histórico-cultural de vertente chartieriana, para concluir que a circulação de pontos de vista diferentes a respeito da literatura e de seu ensino

é imprescindível para o fortalecimento de um sistema cultural efetivo, menos monológico e previsível e mais dialógico e plural.

Abstract: This is a critical account of a project for dissemination and discussion of the Espírito Santo's contemporary literature, through reading and writing in the implementation of the supervised Portuguese secondary teacher traineeship, at Universidade Federal do Espírito Santo. It is a case study, based on Mikhail Bakhtin's and Roger Chartier's theoretical points of view. This account concludes that the movement of different points of view about the literature and its teaching is essential for the strengthening of a cultural system which is less predictable and monological, more dialogical and plural.

Palavras-chave: Estágio Supervisionado. Ensino de Literatura. Ensino Médio. Literatura Capixaba. Leitura. Produção de Textos.

Keywords: Supervised Traineeship. Literature Teaching. Secondary School. Espírito Santo's literature. Reading. Writing.

Primeiros passos

Narro neste espaço uma experiência de divulgação e discussão da literatura contemporânea produzida no estado do Espírito Santo, a partir de práticas de leitura e de produção de textos levadas a turno na implementação do Estágio Supervisionado curricular de ensino médio do curso de Licenciatura em Letras-Português da Universidade Federal do Espírito Santo⁸². Nesta primeira parte, explico o que entendo como Estágio Supervisionado e descrevo as razões pelas quais elaborei, juntamente com os estudantes finalistas, o projeto que ora apresento. Na segunda parte, mostro as etapas até aqui implementadas do referido projeto. Por fim, aponto conclusões possíveis, lançando um olhar crítico para o modo como o Estágio Supervisionado de ensino médio tem

⁸² Este trabalho foi desenvolvido em diálogo com a pesquisa que coordenamos na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), intitulada "A formação do professor de Língua Portuguesa: abordagens da leitura, da literatura e dos materiais didáticos". Nossa pesquisa toma parte no projeto interinstitucional "Disciplinas da licenciatura voltadas para o ensino de Língua Portuguesa: saberes e práticas na formação docente" (UERN, UFES, UFMA, UFU, UNIFAL, UNEMAT e USP).

acontecido na licenciatura em Letras-Português da Universidade Federal do Espírito Santo.

Para Selma Garrido Pimenta (1997, p. 21) o Estágio Supervisionado apresenta-se como um corpo de “atividades [e reflexões] que os alunos deverão realizar durante o seu curso de formação, junto ao futuro campo de trabalho”. Stela Piconez (2000, p. 16), por sua vez, afirma que “os estágios são vinculados ao componente curricular ‘Prática de Ensino’, cujo objetivo é o preparo do licenciamento para o exercício do magistério em determinada área de ensino ou disciplina”. Na licenciatura em Letras-Português da Universidade Federal do Espírito Santo, o Estágio Supervisionado curricular (obrigatório) é subdividido em dois momentos de 200 horas cada, sendo o primeiro momento realizado nas séries finais do ensino fundamental (6º ao 9º anos), durante o sétimo período de graduação, e o segundo momento realizado no ensino médio, durante o oitavo e último período de graduação.

Enfocando, agora, as especificidades da formação do professor de língua portuguesa, ao iniciar este relatório de uma experiência ainda em processo, aproprio-me das palavras de Semeghini-Siqueira, Bezerra e Guazzelli (2010), quando afirmam que

[...] dois grandes desafios estão norteando a formação do professor de língua materna. O primeiro é o de viabilizar o intercâmbio entre *universidade* e *escola*, por meio do estágio supervisionado realizado por alunos dos cursos de Licenciatura e de Pedagogia, para que as trocas possam apontar caminhos a serem trilhados na formação inicial e contínua do professor de língua materna. O segundo é propor atividades que visem ao desenvolvimento da oralidade, da leitura e da produção escrita de forma prazerosa (p. 564, grifos das autoras).

Considerando que este trabalho narra uma experiência de estágio na qual partimos do texto literário, aproprio-me, também, das observações de Pinheiro (2006), para quem

[...] os professores de literatura discutem muito pouco ou quase nada sobre suas práticas pedagógicas. E muitos até consideram que questões de didática e pedagogia não são de interesse acadêmico. Ora, se um curso como o de Letras forma basicamente professores, a questão de como ensinar é tão importante quanto as questões teórico-reflexivas. A ausência de reflexão sobre a experiência pedagógica se constitui uma falha que os alunos vão sentir quando chegarem às disciplinas de prática de ensino e quando enfrentarem a sala de aula (p. 104).

Tendo esses dois pontos de partida (ou seja, os atuais desafios para a formação inicial de professores de língua materna e a pouca discussão sobre a prática pedagógica no âmbito dos estudos literários), parece-me evidente que os problemas enfrentados – em nível macro – estão postos. No entanto, outras questões merecem ser trazidas à baila: de um lado, a desmotivação dos estudantes finalistas em desenvolver projetos que em nada ou quase nada dialogam com os próprios interesses, já que na maioria das vezes os professores regentes das turmas em que se realizam os estágios é que indicam assuntos e temas a serem abordados; de outro lado, o descaso dos estudantes das escolas públicas em que ocorrem os estágios, haja vista tomarem o estagiário como um professor “substituto” que ali está para cumprir uma obrigação, sem nenhum vínculo efetivo quer com a escola, quer com a turma, quer com os resultados obtidos.

Desde o segundo semestre de 2010, quando fui admitida em concurso público como professora de Metodologia do Ensino de Língua Portuguesa e Literatura na instituição em que se dá a experiência aqui relatada, responsabilizo-me por

turmas finalistas (8º período de graduação) que realizam, sob minha orientação, 200 horas de estágio curricular obrigatório no ensino médio. Tateando uma alternativa que minorasse os entraves já apontados, fometei, no semestre 2010/2, em versão piloto, a abordagem da obra de um autor capixaba, mediante a leitura e discussão de seus textos junto aos estudantes de ensino médio de uma escola pública estadual situada na cidade de Vitória-ES. Nessa experiência inicial, além da leitura coletiva e da discussão, conduzida pelos estagiários de Letras-Português, seguiu-se a adaptação dramática de dois contos e a produção de cartas para o autor, que, por sua vez, respondeu a todas elas por correio eletrônico: o que foi altamente motivador para a turma de ensino médio, para os estagiários, para o autor, para o professor regente da turma e para os professores orientadores do estágio.

No semestre letivo 2011/1 temos dado continuidade ao projeto de leitura e discussão da obra de autores capixabas, ampliando o leque de escritores e escritas contemplados: vão desde estreantes até autores já consolidados nas Letras do Espírito Santo, num movimento incessante de diálogo que revitaliza as práticas e representações sedimentadas sobre o que é literatura, o que é ensinar leitura e produção de textos no ensino médio e sobre o que é fazer estágio. Pretendo dar sequência ao projeto também em 2011/2, se os futuros estagiários assim se dispuserem. Parece-me importante afirmar que na gestão do projeto descrito a seguir nos embasamos teórica e metodologicamente na perspectiva dialógica de vertente bakhtiniana e na perspectiva histórico-cultural de vertente chartieriana.

Os caminhos

Quando afirmo que nos embasamos, no projeto aqui narrado, na perspectiva dialógica de vertente bakhtiniana, tenho em mente que a noção de diálogo é central na concepção linguística do pensador russo (MARCHEZAN, 2008). Parece-me que, em Bakhtin, o diálogo diz respeito a uma atitude participativa-responsiva para com o Outro: a palavra é dialógica por conta de seu envolvimento (que não quer dizer aceitação, adesão) inarredável com a palavra

do Outro. Uma perspectiva dialógica não quer se apropriar da voz alheia para legitimar a própria, não quer a subordinação ou a submissão, quer respeitar e promover o Outro no que tem de singular, irrepetível, mesmo que isso signifique instituir/enfrentar/acirrar tensões discursivas (BAKHTIN, 1979, 2003, 2008).

Para nós, no projeto de Estágio Supervisionado de ensino médio que temos desenvolvido, isso tem implicações imediatas. Por exemplo, no semestre em que iniciei minha atuação docente na UFES, 2010/2, deu-se continuidade ao projeto que já estava pactuado entre o professor anterior e os estudantes, embora, como professora, eu discordasse desse projeto em certos pontos (como a possibilidade de cumprimento do estágio em instituições não-escolares e/ou privadas): essa decisão por acolher o Outro requereu criar condições efetivas para a realização de atividades que eram estranhas às verdades que eu trazia prontas (das quais exigi uma sincera autocrítica) – o que certamente trouxe à tona tensões discursivas e assim reafirmou a importância do acolhimento da palavra do Outro de modo participativo-responsivo.

Uma das sugestões dadas a um dos grupos que ainda não havia iniciado seu estágio foi o trabalho em uma escola de ensino médio da rede pública estadual, com textos de uma importante autora capixaba, Bernadette Lyra. Todo o passo a passo, da sugestão à execução, foi acompanhado por uma dedicada estudante de pós-graduação, que cumpria seu estágio em docência do ensino superior na referida turma de graduação. Os estudantes finalistas de graduação dessa equipe, sob orientação da pós-graduanda, selecionaram dois contos, que foram lidos e discutidos com os estudantes da rede estadual de educação. Em seguida, por iniciativa dos estudantes da rede estadual, os contos foram adaptados e encenados dramaticamente. Aquele projeto de estágio culminou com cartinhas, dos estudantes de ensino médio, para a autora em pauta, sob orientação (discussão sobre o gênero “carta pessoal”, revisão/reescrita etc.) dos estagiários em Letras-Português.

O que se seguiu, a partir do passo a passo acima descrito, não estava inicialmente previsto: as cartinhas foram escaneadas e enviadas por e-mail para a autora dos contos, Bernadette Lyra, que, gentilmente, respondeu. A partir daí, os estagiários de Letras-Português que haviam desenvolvido o projeto acima se sentiram na responsabilidade de retornar à escola e entregar aos meninos e às meninas a resposta inesperada: o que foi motivo de grande alegria para todos, que se sentiram prestigiados, por perceberem sua palavra secundada por contrapalavras, fomentando, assim, a perspectiva dialógica de que falávamos acima, mostrando, na prática, o que é – de fato – o ensino de língua materna por que ansiamos: ou seja, um ensino em que a leitura e a produção de textos sejam práticas sociais interativas efetivas e não meros arremedos dos usos sociais da escrita.

A partir dessa experiência inicial, programei-me para, no semestre seguinte, dar continuidade ao projeto de leitura e discussão de textos literários de autores capixabas contemporâneos nas escolas públicas estaduais. Essa leitura e discussão possivelmente seria seguida, novamente, da produção de textos (cartas pessoais), como ocorrera no semestre anterior. Em função disso contactei nas férias alguns autores, explicando brevemente o projeto e perguntando se aceitariam tomar parte nele: o que significaria responder às eventuais cartinhas dos estudantes das escolas públicas. Todos os autores contactados⁸³ acenaram positivamente para sua participação no projeto: muitos ficaram felizes com a lembrança e se dispuseram, inclusive, a ir à(s) escola(s) e/ou a doar exemplares de suas obras. Tivemos o cuidado de lhes dar ciência de que seus trabalhos seriam sugeridos aos estagiários de Letras-Português, que teriam a liberdade de acatá-los ou não, bem como de sugerir outros nomes e textos.

Embora a voz da professora orientadora de estágio tenha um lugar específico que, de antemão, se legitima institucionalmente, havia o desejo de que os

⁸³ As obras literárias cujos autores foram contactados são: *Todo sentimento* (Ana Laura Nahas), *Mortos Vivos* (Andréia Delmaschio), *Hell de Janeiro* (Carmen Filgueiras), *Zero* (Douglas Salomão), *-sse* (Erlly Vieira Júnior), *Yù* (Gabriel Menotti), crônicas semanais no jornal *A Gazeta* (Maria Sanz Martins), *A dupla cena* (Nelson Martinelli Filho), *Ponto Morto* (Saulo Ribeiro), *Vírgula* (Sérgio Blank) e *Transpaixão* (Waldo Motta).

estudantes pudessem *efetivamente* manifestar sua vontade ou não de abraçar o projeto idealizado. Sabemos que, normalmente, os bakhtinianos entendem o diálogo como o lugar do encontro, do acordo, da convergência. No entanto, o diálogo para Bakhtin não nos parece consequência de uma iniciativa pessoal, mas *impossibilidade ética de o Eu se comportar indiferentemente diante do Outro*, mesmo que esse Outro lhe seja avesso: não poderíamos chegar para os estagiários de Letras-Português no semestre 2011/1 com um projeto pronto, fechado, sem espaço para negociação, para reformulação, para manifestação, para negação, mesmo que isso significasse instituir divergências.

Assim sendo, no início do semestre letivo 2011/1, em fevereiro, apresentei aos estudantes da licenciatura em Letras-Português matriculados em Estágio Supervisionado de ensino médio o projeto realizado no semestre anterior e a possibilidade de que ele fosse continuado e ampliado, dessa vez em outra(s) escola(s) e com outros autores capixabas contemporâneos. A acolhida inicial foi bastante favorável, e alguns estudantes inclusive comentaram o projeto do semestre anterior, do qual já tinham notícias, embora eu percebesse em parte dos futuros estagiários (especialmente aqueles que realizam seus trabalhos de conclusão de curso na área de Linguística) certo descontentamento em trabalhar com “literatura” em lugar de com “língua” – como se uma coisa e outra fossem separadas, estanques. Sendo assim, o primeiro movimento foi o de discutir a partir dos Parâmetros Curriculares Nacionais para o Ensino Médio (BRASIL, 2000) e dos textos de Lígia Chiappini Leite (LEITE, 2006) e de Hakira Osakabe (OSAKABE, 2006) a indissociabilidade entre o ensino de língua, leitura, literatura e produção de textos.

O segundo movimento foi acolher as sugestões de autores capixabas trazidas pela turma e mostrar que, em quaisquer obras escolhidas, poderíamos / deveríamos desenvolver um projeto integrador entre análise linguística, leitura, literatura e produção de textos. Elaboramos algumas hipóteses de trabalho, para tornar palpável o que havíamos discutido até então a partir dos PCNEM e dos textos lidos. Para minha surpresa, descobri na turma três escritores já publicados: Carlos Alexandre Rocha, Eduardo Selga e Marcos de Castro, cuja

produção literária a turma achou por bem incluir no *corpus* de textos com os quais trabalharíamos na implementação dos estágios.

Na sequência, o terceiro movimento foi analisar coletivamente diversos processos seletivos de universidades públicas pelo país e diversas edições do Exame Nacional do Ensino Médio (Enem), desde sua implantação até hoje, tendo em vista inventariar modos de apropriação das Diretrizes Curriculares Nacionais pelas instituições públicas brasileiras, especificamente no que concerne à área de Linguagens, Códigos e Suas Tecnologias, no entendimento de que os vestibulares e o Enem instituem – gostemos ou não – currículos e métodos para as redes públicas e particulares de educação básica.

Como quarto movimento, fomos para a Escola Estadual de Ensino Médio Irmã Maria Horta, localizada no bairro Praia do Canto, no município de Vitória-ES, realizar as observações de aula e o diagnóstico da realidade escolar, seguindo o roteiro sugerido pelo Plano de Curso distribuído às turmas no início do semestre. Paralelamente, em encontros presenciais, cada uma das equipes de estágio foi responsabilizada pela discussão de dois textos teóricos acerca do ensino de língua portuguesa, que subsidiariam nossas reflexões sobre a realidade escolar.

Os textos selecionados para discussão foram: para o grupo A, Marcuschi (2010) e Cavalcante e Melo (2006); para o grupo B, Kleiman (2006) e Jurado e Rojo (2006); para o grupo C, Bunzen (2006) e Loguercio e Seffner (2008); para o grupo D, Traversini e Bello (2008) e Galembeck (2009); para o grupo E, Cagliari (1999) e Santana-da-Silva e Brandão (2007); para o grupo F, Mendonça (2006) e Antunes (2006); para o grupo G, Gonçalves Filho (2000) e Martins (2006); para o grupo H, Guedes e Fischer (2008) e Suassuna, Melo e Coelho (2006); para o grupo I, Pinheiro (2006) e Dalvi e Schwartz (2010). Durante essas discussões, distribuí e comentei a ficha de avaliação dos livros inscritos no Programa Nacional do Livro Didático para o Ensino Médio (SECRETARIA, 2008), tendo em vista balizar a análise do livro didático adotado na escola-campo do estágio.

Em cada um desses movimentos descritos, sempre que pertinente, trouxemos à discussão a perspectiva bakhtiniana, para a qual um texto literário se amplifica pelo contato com contextos extratextuais, fazendo emergir a cada leitura uma nova relação de alteridade, que carrega consigo temporalidades: noutras palavras, apropriações, práticas e representações de distintas comunidades de interpretação. Nessa perspectiva, a dialogicidade transcende a própria contemporaneidade, e cada leitura garante sua irrepetibilidade e transforma o texto (re)lido, pela ativação de outros textos (outras palavras, as palavras do Outro), em perpétuo inacabamento (BAKHTIN, 2003, 2008).

Da mesma forma, em complementação ao exposto acima, sinto-me na obrigação de dizer que, quando sinalizo a perspectiva histórico-cultural de vertente chartieriana como uma de nossas inspirações, aludo às noções complementares de práticas e de representações (CHARTIER, 1990), entendendo que é preciso no âmbito dos estágios supervisionados rever as representações atinentes ao ensino de língua materna (e, portanto, também ao ensino de leitura e literatura) e à formação de professores, se quisermos influir nas práticas que têm sido levadas a turno na escolarização básica de nível médio; por outro lado, entendo que é repensando as práticas que será possível engendrar outras representações, num movimento incessante, sem ponto de partida ou chegada.

No próximo item, descrevo os próximos movimentos previstos pelo nosso projeto, assim como aponto conclusões possíveis, lançando um olhar crítico para o modo como o Estágio Supervisionado de ensino médio tem acontecido.

Próximos destinos

Os próximos movimentos previstos para o projeto de Estágio Supervisionado que estou orientando são os seguintes: realizaremos o planejamento e a implementação das regências (ou aulas) na escola-campo, ao longo dos meses de maio e junho de 2011, e, depois, entre junho e julho faremos a discussão coletiva da experiência de estágio (retomando, inclusive, os momentos iniciais).

A pedido da professora que nos acolheu na escola-campo, em lugar da produção textual como carta pessoal, inicialmente aventada, fomentaremos junto aos estudantes uma produção visual (intersemiótica, intersígnica) a partir da leitura dos textos literários produzidos por escritores capixabas, tendo em vista a realização de uma mostra cultural já tradicional como encerramento do primeiro semestre letivo do ano, na escola-campo.

Tendo em vista permitir as contrapalavras dos autores selecionados pelos estagiários de Letras-Português para compor o *corpus* de trabalho, pretendemos fotografar e enviar por correio eletrônico (e-mail) para os autores o resultados das produções visuais dos estudantes de ensino médio, esperando que façam comentários ou que, talvez, possam comparecer, se possível, à mostra cultural da escola Irmã Maria Horta. Parece que esse diálogo (responsivo-participativo) é a grande chave para instituir nos estagiários a cultura de um ensino que prime por autênticas experiências sociais de uso da língua e para possibilitar aos estudantes da educação básica uma experiência cultural em que a experiência cotidiana (escolar) e a experiência inaudita (literária) se aproximam, se tangenciam, se interpenetram – mesmo diante de todos os senões.

Porém, mais importante que isso talvez seja a revitalização de práticas e representações sedimentadas sobre o que é literatura, o que é ensinar língua, leitura e produção de textos no ensino médio e, principalmente, sobre o que é fazer estágio. É nos embates discursivos entre os textos literários, as propostas que faço como orientadora, as visões dos diversos estagiários, a perspectiva da professora que nos acolhe na escola-campo, a leitura dos estudantes de ensino médio e as contrapalavras dos autores que podemos ver acontecer a circulação de pontos de vista diferentes, não apenas sobre a literatura, a leitura e o seu ensino, mas sobre o mundo. E, do modo como enxergo as coisas, isso é imprescindível para o fortalecimento de um sistema cultural efetivo, menos monológico e previsível e mais dialógico e plural.

E assim, ainda que de modo incerto e provisório, respondemos àquelas dificuldades apontadas no início do texto: primeiramente, por viabilizarmos o intercâmbio entre *universidade* e *escola*, por meio do estágio supervisionado; depois, pela proposição de atividades que visavam, entre outras coisas, ao desenvolvimento da oralidade, da leitura e da produção escrita de forma prazerosa. Sinto-me, pois, partícipe de um projeto em que ler e escrever é uma prática autêntica, repleta e operante.

Referências

- ANTUNES, I. Avaliação da produção textual no ensino médio. In BUNZEN, C.; MENDONÇA, M. (orgs.). *Português no ensino médio e a formação do professor*. São Paulo: Parábola, 2006, p. 163-180.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Hermentina Pereira. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1979.
- BRASIL. MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. SECRETARIA DE EDUCAÇÃO FUNDAMENTAL. *Parâmetros Curriculares Nacionais: Ensino Médio*. Brasília, DF: 2000. Disponível em <<http://portal.mec.gov.br>>. Acesso em: 20 dez. 2010.
- BUNZEN, C. Da era da composição à era dos gêneros: o ensino de produção de texto no ensino médio. In BUNZEN, C.; MENDONÇA, M. (orgs.). *Português no ensino médio e a formação do professor*. São Paulo: Parábola, 2006, p. 139-161.
- CAGLIARI, L. C. A ortografia na escola e na vida. In CAGLIARI, L. C.; MASSINI-CAGLIARI, G. *Diante das letras*. Campinas, SP: Mercado de Letras; ALB, 1999, p. 61-96.
- CAVALCANTE, M. C. D.; MELO, C. T. V. de. Oralidade no ensino médio: em busca de uma prática. In BUNZEN, C.; MENDONÇA, M. (orgs.). *Português no ensino médio e a formação do professor*. São Paulo: Parábola, 2006, p. 181-198.

CHARTIER, R. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Trad. Maria Manoela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

DALVI, M. A.; SCHWARTZ, C. Fontes para uma história do ensino de leitura e literatura: representações do professor a partir do catálogo do Programa Nacional do Livro Didático para o Ensino Médio. In *Anais do VIII Encontro Regional da Anpuh-ES (Seção Espírito Santo)*. Vitória: GM Gráfica e Editora, 2010 (1 CD).

FREIRE, P. *Pedagogia da autonomia*. 36. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

GALEMBECK, P. de T. Marcas da oralidade em textos escolares. In PRETI, D. (org.). *Oralidade em textos escritos*. São Paulo: Humanitas, 2009, p. 249-262.

GONÇALVES FILHO, A. A. A ideia de literatura como processo civilizatório e educativo. *Educação e literatura*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000, p. 73-110.

GUEDES, P. C.; FISCHER, L. A. Do próximo ao distante, do presente ao passado, do narrativo ao dissertativo: um programa para o ensino de Língua Portuguesa e de Literatura Brasileira no Ensino Médio. In PEREIRA, N. M. et al. *Ler e escrever: compromisso no Ensino Médio*. Porto Alegre: EdUFRGS, 2008, p. 205-224.

JURADO, S.; ROJO, R. A leitura no ensino médio: o que dizem os documentos oficiais e o que se faz? In BUNZEN, C.; MENDONÇA, M. (orgs.). *Português no ensino médio e a formação do professor*. São Paulo: Parábola, 2006, p. 37-55.

KLEIMAN, A. B. Leitura e prática social no desenvolvimento de competências no ensino médio. In BUNZEN, C.; MENDONÇA, M. (orgs.). *Português no ensino médio e a formação do professor*. São Paulo: Parábola, 2006, p. 23-36.

LEITE, L. C. de M. Gramática e literatura: desencontros e esperanças. In GERALDI, J. W. (org.). *O texto na sala de aula*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006, p. 17-25.

LOGUERCIO, R.; SEFFNER, F. Leitura, escrita e oralidade como estratégias de inclusão social no Ensino Médio. In PEREIRA, N. M. et al. *Ler e escrever: compromisso no Ensino Médio*. Porto Alegre: EdUFRGS, 2008, p. 33-48.

MARCHEZAN, R. C. Diálogo. In BRAIT, B. (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2008, p. 115-132.

MARCUSCHI, L. A. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In DIONISIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. (orgs.). *Gêneros textuais e ensino*. São Paulo: Parábola, 2010, p. 19-38.

MARTINS, I. A literatura no Ensino Médio: quais os desafios do professor? In BUNZEN, C.; MENDONÇA, M. (orgs.). *Português no ensino médio e a formação do professor*. São Paulo: Parábola, 2006, p. 83-102.

MENDONÇA, M. Análise linguística no ensino médio: um novo olhar, um novo objeto. In BUNZEN, C.; MENDONÇA, M. (orgs.). *Português no ensino médio e a formação do professor*. São Paulo: Parábola, 2006, p. 199-226.

OSAKABE, H. Ensino de gramática e ensino de literatura. In GERALDI, J. W. (org.). *O texto na sala de aula*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006, p. 26-31.

PICONEZ, S. C. B. *A prática de ensino e o Estágio Supervisionado*. 5. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2000.

PIMENTA, S. G. *O estágio na formação de professores: unidade teoria e prática*. 3. ed. São Paulo: Cortez, 1997.

PINHEIRO, H. Reflexões sobre o livro didático de literatura. In BUNZEN, C.; MENDONÇA, M. (orgs.). *Português no ensino médio e a formação do professor*. São Paulo: Parábola, 2006, p. 103-116.

SANTANA-DA-SILVA, C.; BRANDÃO, A. C. P. Reflexões sobre o ensino e a aprendizagem da pontuação. In MORAIS, A. G. de (org.). *O aprendizado da ortografia*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, p. 121-139.

SECRETARIA DA EDUCAÇÃO BÁSICA; FUNDO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO DA EDUCAÇÃO. Anexo: Ficha de avaliação PNLEM 2009. *Catálogo do Programa Nacional para o Livro para o Ensino Médio: PNLEM 2009*. Brasília: Ministério da Educação; Secretaria da Educação Básica, 2008, p. 126-136.

SEMEGHINI-SIQUEIRA, I.; BEZERRA, G. G.; GUAZZELLI, T. Estágio supervisionado e práticas de oralidade, leitura e escrita no ensino fundamental. *Educação & Sociedade*. 2010, vol. 31, n. 111, p. 563-583.

SUASSUNA, L.; MELO, I. F. de; COELHO, W. E. O projeto didático: forma de articulação entre leitura, literatura, produção de texto e análise linguística. In BUNZEN, C.; MENDONÇA, M. (orgs.). *Português no ensino médio e a formação do professor*. São Paulo: Parábola, 2006, p. 227-244.

TRAVERSINI, C. S.; BELLO, S. E. L. Leitura, escrita e oralidade como experiência no Ensino Médio: o que as metodologias de ensino têm a ver com isso?. In PEREIRA, N. M. et al. *Ler e escrever: compromisso no Ensino Médio*. Porto Alegre: EdUFRGS, 2008, p. 49-61.

APARÊNCIAS FLUIDAS EM ANA CRISTINA CESAR

FLUID APPEARANCES IN ANA CRISTINA CESAR

Maria Carolina Falcão Duarte

falcaoduarte@gmail.com

RESUMO: O presente trabalho teve como objetivo investigar como se dão as relações entre artes plásticas e poesia. Para refletir sobre esse tema foram selecionados poemas e desenhos da escritora Ana Cristina Cesar, integrante do movimento dos Poetas Marginais que trouxe para a poesia elementos como o verso curto, a coloquialidade, a gíria e a contestação. Ana C. demonstra sua filiação ao grupo ao explorar, seja com a palavra, seja com o desenho, as arestas e cantos do papel em branco. Da mesma forma que sua poesia, os desenhos de Ana C. parecem ilustrar o caótico ao trazer um traço incerto em formas imprecisas, sensível na superficialidade ao impacto do diverso, do ambíguo e daquilo que atravessa o ser. Para compreender melhor as relações entre desenho e poesia, buscam-se aqui as reflexões propostas acerca do tema por Merleau-Ponty, em sua fenomenologia existencial. Para o filósofo, a arte acontece quando o artista “olha” o mundo valendo-se de seu livre-arbítrio. A obra de Ana C. revela um olhar vivo, transitivo como diria Merleau-Ponty. Ao usar o traço ou o verbo, a autora descentraliza e reagrupa coisas e palavras, constrói novos significados, confunde-se e perde-se no mundo moderno.

Palavras-chave: Ana Cristina Cesar; poesia contemporânea; intersemiótica

ABSTRACT: This study aimed to investigate how to give the relationship between visual arts and poetry. To reflect on this theme were selected poems and drawings of the writer Ana Cristina Cesar, a member of Poets' Marginal movement that brought elements such as poetry short verse, the

colloquialism, slang and defense. Ana C. demonstrates its membership of the group to explore, either with the word, either to the drawing, the edges and corners of blank paper. Just as her poetry, the drawings of Ana C. seem to illustrate the chaotic dash to bring an uncertain imprecise in ways sensitive to the impact on the superficiality of the diverse, ambiguous and what the crosses being. To better understand the relationship between drawing and poetry, seeking here are reflections on the theme proposed by Merleau-Ponty, in his existential phenomenology. For the philosopher, art happens when the artist "looks" the world taking advantage of their free will. The work of Ana C. reveals a lively look, transitive'd like Merleau-Ponty. By using the dash or the word decentralization, the author brings together things and words, constructs new meanings, confused and lost in the modern world.

Keywords: Ana Cristina Cesar; contemporary poetry; intersemiotic

Ana Cristina Cesar nasceu no Rio de Janeiro, em junho de 1952. Estudou Letras na PUC Rio e especializou-se em tradução em Londres. Sua obra compõe-se de correspondências, poemas, prosas e desenhos que apresentam influências da literatura marginal, modernista e concretista brasileira, além dos poetas ingleses e franceses do século XIX, mostrando ao mesmo tempo um compromisso com o lirismo e com a plasticidade da palavra.

Em sua obra, Ana C. parece dialogar com o espírito libertador e renovador que caracteriza os movimentos de vanguarda no Brasil ao aliar seu olhar fragmentário do mundo e propor uma poesia sem métrica, em versos livres que experimentam a palavra, sua visualidade, sonoridade e sentido, trazendo elementos cotidianos que traduzem uma lírica do mundo moderno. Ana Cristina se destaca pelas formas que encontra para imprimir seu olhar sobre a condição humana, percebida como efêmera, múltipla e desordenada, que combina elementos do real com ritmo, força e beleza, em uma seleção aparentemente aleatória e caótica, o que traz um tom de improviso ao seu poema, uma musicalidade que a aproxima do *jazz*, ritmo norte-americano que valoriza o improviso e que é frequentemente citado em sua obra.

Ana Cristina Cesar teve sua obra marcadamente influenciada pelo grupo de poetas do qual fazia parte durante os anos 70. Os chamados Poetas Marginais trouxeram para a poesia o verso curto, a coloquialidade, a gíria e a contestação. Em um discurso polifônico, absorviam elementos do cotidiano, sem respeitar regras e formalidades, o que levou alguns teóricos a considerarem esta uma geração que faltou com o rigor dos procedimentos formais da poesia. Esse pensamento não procede se pensarmos que este grupo trouxe o espírito da modernidade encarnado em seus poemas.

A autora demonstra sua filiação ao movimento marginal ao explorar as arestas e cantos do papel em branco, seja com a palavra seja com o traço, parecendo buscar uma fenda de escape da realidade que se modifica, como uma vontade de reserva, um esboço de um espaço restritivo e estável para observar o mundo que se transforma, que corre e se move, trazendo o novo constante. Muitas vezes seu movimento ilustra a ruína, como o poeta que cede à impossibilidade do dizer, que se apresenta numa desistência constante e inalcançável. A autora busca incessantemente a similitude perdida pela língua, mas não permanece neste vazio, movimenta-se nas vias do múltiplo, descentralizada. Neste deslocar-se, questões sobre morte e vida são visitadas exaustivamente em seus desenhos e poemas. Cada momento que olha é detalhado e esmiuçado, como em uma tentativa de alcançar alguma concretude ou totalidade que sempre lhe escapa aos dedos; o cotidiano se torna, assim, sempre extraordinário, a minúcia do olhar poético o faz único, ainda que transitório.

A poesia de Ana C. se inscreve numa relação de estranhamento com o mundo. A autora às vezes parece se perder no turbilhão de sentimentos que o ambiente ao seu redor lhe provoca ao mesmo tempo em que busca compreendê-lo. Ainda que pareça altamente sensibilizada pelo arrebatamento do mundo, a autora apresenta alta consciência do comportamento da linguagem e é capaz de selecionar e combinar palavras de forma que se materializam no papel em desenho e poesia.

Podemos dizer que seus desenhos mantêm o caráter marginal da sua poesia por adotar um sistema e uma técnica própria, sem se guiar por qualquer tendência das artes plásticas. Seus traços apresentam originalidade e indicam

uma linguagem própria, um estilo, uma autenticidade que mistura o abstrato e o concreto. Da mesma forma que sua poesia, seu desenho parece ilustrar o caótico ao trazer um traço incerto em formas imprecisas, sensível na superficialidade ao impacto do diverso, do ambíguo e daquilo que atravessa o ser.

Essa forma de expressão artística que encontramos na obra de Ana Cristina Cesar dialoga em muitos sentidos com as idéias que o filósofo Merleau-Ponty (1908-1961) propõe em sua fenomenologia existencial. Seus estudos tinham como objetivo a análise da consciência e da experiência da pessoa como parte de um encontro interpessoal. Segundo Merleau-Ponty, o homem não é subjetivo ou objetivo, mas um inter-relacionamento dialético entre os dois, sendo este mundo um “mundo-vida” (*Lebenswelt*) de estrutura abrangente e este homem com um comportamento que se insere numa dialética circular. Descrever uma experiência, segundo a fenomenologia de Merleau-Ponty, é colocá-la entre parênteses de forma que não seja guiada por limites de qualquer natureza.

No texto “A linguagem indireta e as vozes do silêncio” (MERLEAU-PONTY, 1980, p.141-175), Merleau-Ponty considera que ao adotar uma perspectiva o artista renuncia à liberdade de expressão, pois ignora dessa forma o que é simultâneo no mundo factual. Para o autor, a arte acontece quando o artista “olha” o mundo valendo-se de seu livre-arbítrio, quando desconsidera convenções estabelecidas historicamente, quando se permite perceber o mundo da forma que este se lhe revela sem compromisso com as relações espaço-temporais pré-determinadas pela ciência que nomeia e categoriza. O artista seria capaz de lançar uma visão renovada sobre este “mundo-vida”, de forma a criar novas conexões, novas relações com os elementos que estão ao seu redor.

A obra de Ana C. desvela um diálogo com esta forma de perceber o mundo ao se guiar pela busca de ressaltar a coexistência e a simultaneidade das coisas. A autora parece negar a postura do artista que assume uma perspectiva buscando o olhar vivo de que fala Merleau-Ponty, o que a possibilita percorrer as dimensões e experienciar um mundo em ebulição. Esse olhar se une a existência enquanto gesto, corpo, presença e explode numa

revelação tentacular do corpo a si mesmo e ao mundo, e desta forma que Ana C. se mostra em sua obra que traz palavras e formas ligadas umas às outras num aparente e constante movimentar-se.

As constantes referências à água e ao ar se apresentam como figuras básicas desse movimentar-se na obra de Ana Cristina Cesar. Tanto em seus desenhos como em seus poemas tais elementos se encontram em suas variáveis naturais – o mar, a onda, o vento, os pássaros – e artificiais – carros e aviões. Esses elementos se apresentam num constante movimento quase sempre desordenado e caótico. A autora traz para o papel inúmeras referências do mundo factual sem aparente correlação entre si, um *mix* que ilustra a vida moderna das metrópoles em contraste com aqueles que as habitam. O natural e o artificial aparecem em Ana C. numa aparente desordem, mas ao mesmo tempo compondo um universo singular, numa oposição que mostra o indivíduo moderno como angustiado, na impossibilidade de determinar-se ou mesmo de encontrar uma linha contínua de pensamento. O deslocamento é permanente e as figuras que se repetem trazem sempre o transitório, remetem à liberdade de expressão, livre de regras e dogmas. Assim, a falta que se torna em angústia, é também altamente prazerosa.

Ana C., ao adotar essa postura, o olhar transitivo de Merleau-Ponty, goza de uma visão livre da representação e da perspectiva, a angústia da impossibilidade da representação torna-se prazer da possibilidade da percepção. Ao usar o traço ou o verbo, a autora descentraliza e reagrupa coisas e palavras; sem o objetivo de reconstituir as aparências, se permite confundir e perder-se neste mundo em que se entrelaçam sujeito e objeto.

Tanto em seus desenhos como em seus poemas há um múltiplo de objetos e referências que ora são identificáveis ora não. As palavras como as formas parecem se encaixar e têm seu sentido prolongado umas nas outras, propondo uma fusão das formas e significantes; uma nova conexão é estabelecida entre os objetos em semelhanças longínquas e sensíveis e remetem paradoxalmente a uma unidade e organicidade. Assim o caótico faz parte da obra de Ana C., seus poemas se inter-relacionam uns com os outros,

assim como seus desenhos se misturam uns aos outros, permitindo que novas conexões sejam feitas.

Há um movimentar-se constante percebido pelos símbolos que utiliza em suas obras. O prolongamento dos desenhos, a onda que alcança e toma a beira da praia, em movimentos aparentemente desordenados, apresentam uma direção constante, parecem tomar conta daqueles que por ele são atingidos e atravessados, um movimento ondular ditado pelas desconhecidas leis naturais. A autora é tomada por essa onda e, às vezes, parece lutar contra ela, enquanto que em outros momentos se rende e se deixa arrebatado. O verso de Ana C., assim como seus traços alargam-se nos horizontes, sublimam uma realidade alienada e buscam a consciência por um delírio da multiplicidade.

Tais questões podem ser observadas, por exemplo, em “Flores do mais”, poema que dialoga com “Flores do mal”, de Baudelaire, em que a autora fala do fazer poético, imprimindo a sua influência e crença do que seria a natureza do poema.

Flores do mais

devagar escreva
uma primeira letra
escrava
nas imediações construídas
pelos furacões;
devagar meça
a primeira pássara
bisonha que
riscar
o pano de boca
aberto
sobre os vendavais;
devagar imponha
o pulso
que melhor

souber sangrar
sobre a faca
das marés;
devagar imprima
o primeiro
olhar
sobre o galope molhado
dos animais; devagar
peça mais
e mais e
mais

(CESAR, 1998, p. 98)

Como uma explicação de como escrever um poema, a escrita vai se fazendo num paradoxo constante. Ao mesmo tempo em que pede vagarosidade, inscreve-se a velocidade e o caótico numa continuidade sedenta. Assim como foi dito encontramos aqui tudo aquilo que invade e devasta, o cortante, o que encerra. Este poema vem carregado de significantes que remetem à transformação e ao transitório, como os furacões, os vendavais, as marés, o galope dos animais. De várias formas a autora propõe que seja escrito aquilo que está em movimento: as imediações dos furacões, o voo de uma pássara, o pulso que sangra na maré, numa aparente tentativa de alcançar o concreto ou estático. A autora finalmente se coloca como insatisfeita, nada disso será suficiente para sua poesia e por isso pede mais e mais, num movimento constante, na insuficiência permanente. Neste poema fica clara a importância da visualidade em sua obra ao retomarmos a “impressão” a que a autora se remete, à “medição” que ela se propõe ao escrever o poema.

Outro poema em que percebemos a ambiguidade seria “Fisionomia”, em que Ana C. reflete sobre a questão da superficialidade da linguagem. Entre o que está no nível aparente da realidade e o que permanece escondido, para a autora, não é estabelecida uma relação dicotômica, mas um com o outro estão

num profundo contínuo não hierárquico. O que está inscrito na fisionomia, que está ao redor, que está por cima não é mentira nem leviano, porém não é capaz de transparecer o que está por dentro, que está ao redor, o que circunda.

Fisionomia

não é mentira
é outra
a dor que dói
em mim
é um projeto
de passeio
em círculo
um malogro
do objeto
em foco
a intensidade
de luz
de tarde
no jardim
é outra
outra a dor que dói

(CESAR, 1998, p.121)

A dor escrita, aparente pela linguagem na fisionomia do poema, não é a dor sentida. Ana Cristina se percebe num mundo de aparências onde é impossível se libertar da superficialidade que há na própria palavra e no que é objetivo. A palavra tem por trás de si algo que ela não alcança, o que ela diz está sempre distante do que é dito e aqui, como no poema “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa, há a denúncia da dor do poeta como sendo uma outra dor que não aquela dita. Mas Ana Cristina, neste poema, apresenta a dor

escrita não como uma mentira, a dor do poema é real, ainda que superficial, por estar na fisionomia. A dor que dói, não pode ser dita, está no entredito, está no silêncio. Essa dor que a autora tenta dizer está na própria impossibilidade de dizê-la. A dor que sente “é um projeto de passeio em círculo”, um rodear-se, uma busca interminável, uma repetição que retoma a condição mortal do ser humano e a vaga razão dessa existência. A dor que sente está num vazio que ela rodeia, que no entorno se inscreve, que marca em suas pegadas a busca de uma dor, imprimindo a dor de caminhar; esta, porém, apenas denuncia a existência de outra dor, mas não a alcança, nunca a atinge com precisão. A dor que a autora busca “é o malogro do objeto em foco”, o insucesso da linguagem, a impossibilidade da linguagem aliar o que diz e o que é dito. Na sua fisionomia o poema traz uma dor, falada e escrita, mas a dor que dói está no próprio insucesso de alcançá-la.

Podemos dizer que “Fisionomia” é um metapoema que vem discutir a linguagem e suas impossibilidades, sem descartar suas possibilidades. O que a linguagem alcança é fisionômico, é aparente e por isso não se torna mentira, o aparente não se desliga do que está escondido, ambos fazem parte de um só, o que não significa que o aparente mostra o que está no fundo, o que está por trás. A aparência, fisionomia, não dá conta do fundo, a linguagem não é capaz de transparecer o que objetiva. Este poema, carregado de luz, remete-nos à sabedoria, à clareza de espírito, a luz permite ao homem ver e olhar o que ocorre a seu redor, mas ao mesmo tempo pode ofuscar e impedir a visão. Neste sentido, se apresenta uma metáfora da linguagem, que ao mesmo tempo em que mostra pode esconder. A autora diz “a intensidade de luz, de tarde é outra”, é outra porque, assim como a dor, essa luz de que ela fala não está escrita no papel, é outra por que o que ela olha ninguém mais olha, o que ela sente ninguém mais sente, o olhar que ela imprime, que ela lança ao que essa claridade ilumina não será nunca o olhar de outro, o que impede que qualquer um realmente compreenda o que ela busca dizer. A dor está no entorno, na condição humana por excelência; a dor da perda de um objeto, como acontece com a palavra que quando pronunciada se afasta mais de seu significado, remete-nos à condição existencial do homem solitário e à finitude do ser.

Ana Cristina Cesar em muitos poemas ilustra essa concepção de linguagem utilizando formas que desconstroem o uso comum das palavras. No poema que se inicia em “a luz pa” é como se a autora aplicasse aquilo que ela se refere em “Flores do mais” e “Fisionomia”. Para alcançar o silêncio da palavra e tornar mais salientes outros signos inscritos nesta, a autora fraciona os significantes, separa tais frações em versos e fragmenta a globalidade do significado, abrindo, assim, espaço para o que está escondido no dizer. Esse poema mantém seu tema um tanto obscuro, deixando ilustrado o caráter hermético da linguagem, não permitindo afirmações objetivas. De qualquer forma, seus fragmentos nos permitem remeter a algumas idéias e indicam alguns caminhos possíveis a serem seguidos.

a luz pa
terna me u me
dece tí
mida luta me encar
cera úl
timo ap
ego me inti
mida semen
te poé
tica do me do
tão heavy leve tér
mino ilu
mina

(CESAR, 1998, p. 80)

Em “a luz pa”, a luz se faz presente como em “Fisionomia”, mas parece remeter ao campo semântico do nascimento quando associada ao significante paterno. Neste, por sinal, encontramos uma primeira fragmentação, em que fica salientado o campo semântico da “paternidade” e, pode-se dizer, que também uma extrapolação desse campo. Se fôssemos retomar a origem do

termo “paternidade” chegaríamos ao latim *pater*, porém a autora rompe com essa origem e propõe novos fragmentos. Sua divisão se consiste em “pa” + “terno”; o “pa” ligado a “luz” remete-nos ao impacto, a luz que se imprime com impulso e força, já o “terno” é possível cogitar como referência a uma ternura, um aconchego ou mesmo à roupa séria, prudente e sólida, que prende e que uniformiza. Tal luz “pa-terna” é responsável por umedecer esse que fala no poema (“a luz pa/ terna me u me /dece tí”) e não simplesmente traz o elemento água, mas que a luz desce (“dece”) e ocupa o lugar ilustrado pelo fonema “u”, um hiato, uma falta a ser preenchida. Esse preenchimento envolve uma tímida luta que encarcera (“dece tí/ mida luta me encar/ cera úl”), que se divide em “tí” e “mida”. “Tí” acaba por se juntar com “dece” de “umidece”, tornando-se “dece tí”, resultando em “tu descas em mim”, como se a luz paterna invadisse numa luta tímida que encarcera, que prende. “Encarcera” se fragmenta em “encar” e “cera”, e há então uma inversão da palavra carne, remetendo a uma luta carnal entre corpos. Percebemos até este momento referências a uma relação sexual, prazerosa, úmida, cheia de espaços e preenchimentos, mas que incomoda que encarcera, que prende, exercendo ao mesmo tempo um poder de dominação, de sedução. A autora, ao juntar “cera” de “encarcera” e “úl” de “último” remete invertidamente a uma “úlceras” e o ato que se parecia prazeroso se torna incômodo e dolorido. Essa luta que gera um corpo físico, que dá vida, que encarcera, traz uma úlcera, tornando-se uma luta com a própria existência, com a vida que seria o último apego, a existência como um átimo (“tímo + ap”), um momento, um curto espaço de tempo, que intimida no íntimo, no ego.

O verso “ego me inti” é autoreferencial quando a autora destaca três formas de dizer de si mesma, imprimindo-se no papel, desvelando-se pela fragmentação, um ego que vem de apego e um íntimo que vem do que intimida. A autora expõe o escondido e busca sua origem, retomando novamente à questão vida/morte ao manifestar o último apego que a intimida como sendo a sua própria vida/existência. Seu corpo comporta a semente poética, o sêmen da existência, e, ao mesmo tempo, a vida parece fugaz. O poeta aqui é responsável por trazer a semente poética e abrir espaço para que a poesia tome vida.

Existir e viver, corpo e alma, olhar e perspectiva, assim como Merleau-Ponty ressalta, Ana Cristina não parece ver limites entre pólos, ela aparece líquida nessa existência, este corpo lhe pertence como ela pertence a ele e é tal relação que a faz ver a poética do existir no seu viver. Essa existência a faz vislumbrar a semente poética do medo, “do me do”, que faz parecer a vida tão heavy, tão pesada e, ao mesmo tempo, tão leve, como éter que evapora e se finda num término iluminado, num breve abrir e fechar de olhos que não passa despercebido, carregando a energia do feminino e do masculino, a luta dos sexos, e mais profundamente, a luta da existência.

A forma tão fragmentada que Ana Cristina usa para construir seu poema nos remete à complexa relação entre o objeto e seu nome, as palavras e as coisas que estão tão distantes entre si, o significante que permanece tão distante de seu significado, mas que nem por isso se torna mentira, que nem por isso não atinge e passa despercebido. A palavra é como uma fisionomia, é aparente; a dor que transparece na fisionomia é uma dor verdadeira, porém a dor que dói é outra, o sentido não está na palavra, mas se inscreve nesta.

Merleau-Ponty se questiona acerca das relações entre pintura e literatura e acredita que a segunda alça maiores vôos que a primeira. A linguagem, para ele, não se contenta em desenhar na superfície do mundo, não há a troca de um sentido por outro, mas um jogo de sentidos equivalentes e de mútua remissão. Sendo os trabalhos aqui analisados pertencentes à mesma autora, acredito ser interessante buscar em que sentido imagem e palavra se tocam na modernidade.

Em seu texto “Regimes representativos da modernidade”, Shollhammer retoma as reflexões de Mitchell, ressaltando que o homem moderno valoriza um pensamento que mescla o visual e o verbal. Dessa forma, a comparação entre as duas linguagens deixa de ser o problema; o trabalho passa a ser com uma totalidade, com as relações estabelecidas, sejam elas homologias e similaridades, sejam antagonismos e dissonâncias. Acredito que aí possa se inserir a obra de Ana C., que traz um diálogo profundo entre seus desenhos e poemas, ambos trazem um olhar que percorre livremente a profundidade, lançando sulcos, atravessando e sendo atravessada pela sua linguagem seja no traço, seja na palavra.

Seus desenhos dizem enquanto suas palavras riscam. Seus poemas brincam com palavras e com as formas no papel em branco, deslocando-as de uma ordem cotidiana e alterando a forma de percepção do leitor. Os desenhos, assim como os poemas, trazem figuras com muitos braços e traços indefinidos, como palavras incertas para dizer o indizível. A autora se vê num trabalho com o interior da palavras, com o silêncio que há nelas, bem como num trabalho com o vazio da tela, em um teste experimental dos seus limites, de suas significações, na busca da nova percepção.

A fluidez da obra de Ana Cristina caminha, dessa forma, junto com o pensamento de Merleau-Ponty. Ambos discutem as relações entre aparência e conteúdo de forma não dicotômica, mas como um todo em constante modificação. Ainda que o filósofo acredite numa superioridade da literatura sobre a pintura, podemos dizer que suas reflexões também dialogam com a idéia que os desenhos de Ana C. parecem apontar. Dessa forma, a obra da autora se mostra como reflexo de uma concepção de linguagem que se percebe na busca de similitudes perdidas e no espaço por ela deixado vazio; sua obra vem como resposta a uma percepção da realidade moderna, como uma ilustração do que vem sendo discutido pelos pensadores atuais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- CESAR, A. C. *Caderno de desenhos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1980.
- CESAR, A. C. *Inédito e dispersos*. São Paulo: Ática, 1998.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: *Textos selecionados*. Trad. Marilena Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p.141-175.
- SHOLLHAMMER, Karl Erik. Regimes representativos da modernidade. In: *Alceu*, v.1, n.2, p.28-41, jan/jun, 2001.

“GUAXINIM DO BANHADO”: UMA CRÔNICA ALÉM DA FÁBULA

“GUAXINIM DO BANHADO”: A CHRONICLE BEYOND THE FABLE

Michelle Aranda Facchin (UNESP-Araraquara)

miafa@bol.com.br

Resumo: O presente trabalho apresenta uma revisão teórica sobre o conceito de representação tratado por Aristóteles e, posteriormente, por Compagnon, tendo como objeto de análise a crônica “Guaxinim do Banhado”, do escritor Mário de Andrade. Tratamos a crônica “Guaxinim do banhado” por meio da crítica literária, que lhe cabe enquanto texto ficcional, e também com respaldo nas teorias do discurso, já que consideramos os elementos históricos configurados no texto, por meio da ironia. Em um segundo momento, apresentamos a análise da crônica em questão com base nas obras de Linda Hutcheon e Beth Brait sobre a ironia, uma vez que ambas as escritoras abordam tal conceito de acordo com uma perspectiva discursiva, considerando os aspectos ideológicos que possibilitam leituras de “sentidos opacificados” (BRAIT, 1996) e a identificação da crítica do escritor frente à sua realidade histórico-cultural.

Palavras-chave: Mário de Andrade; crônica; crítica literária; história; ironia.

Abstract: This work presents a review of the concept of representation, as it has been treated by Aristóteles and subsequently by Compagnon. Our study is based on the chronicle “Guaxinim do banhado”, in the light of literary criticism and also discourse theories, since we consider the historical elements esthetically arranged in Mário de Andrade’s text, by means of the irony. In a second moment, we present the analysis of the considered chronicle, based on Linda Hutcheon and Beth Brait’s works about irony, its construction according to the discourse approach, which considers the text as part of ideological concerns

and the space where meanings that are beyond the structure are possible to be apprehended. We believe that, from this theoretical view, it is possible to notice the brazilian social and historical issues seen through Mário de Andrade's eyes.

Key-words: Mário de Andrade; chronicle; literary criticism; history; irony

1. Questões que permeiam a representação

As crônicas de Mário de Andrade são textos literários, como a Poesia em sentido tratado por Aristóteles (2008, p.21-22), pois são originadas de duas causas naturais: a primeira é a capacidade que têm de imitar ou representar (*mimêsis*), e a segunda é que nos podem “ensinar”, considerando-se que representam ações, muitas vezes, correlacionadas à nossa realidade empírica. É, pois, a partir da poesia que o homem pode exercer sua capacidade de imitação e é por meio dela que é possível contrapor a realidade existente e extralinguística à realidade representada, dela saboreando um real possível, em busca do prazer que a arte nos proporciona. Enquanto que para Platão a poesia é um gênero menor, sendo a imitação da imitação e, por isso mesmo, falsa e prejudicial à manutenção da verdade, Aristóteles a tem no sentido estético, considerando-a um espaço onde é possível criar fatos, com personagens e outros elementos possíveis de existir na realidade empírica, cujo valor está na medida em que o poeta utiliza a coerência para a realização do seu trabalho de representação.

Quando se está construindo e enformando a fábula com o texto, é preciso ter a cena o mais possível diante dos olhos; vendo, assim, as ações com a máxima clareza, como se assistisse ao seu desenrolar, o poeta pode descobrir o que convém, passando despercebido o menor número possível de contradições (ARISTOTELES, 2008, p.37)

Sendo assim, a realidade nas crônicas de Mário de Andrade é a realidade possível e coerente no texto como também uma realidade aceita pelo seu leitor brasileiro. Assim considerada, a crônica envolve o leitor por meio do contrato de verossimilhança de valores que estabelece, uma vez que é produzida com base em um dado histórico, e também é dotada de forte elaboração estética, envolvendo a coerência existente dentro do próprio texto.

Mário de Andrade assumiu sua coletânea de crônicas *Os filhos da Candinha* como o livro mais bem feito, tanto no sentido estético, pela oralidade e outras subversões na forma, como também no sentido ideológico, uma vez que compreende o amadurecimento intelectual do escritor:

[...] o que me parece mais perfeito, mais... perfazido, como unidade conceptiva de livro, como realização linguística, como regularidade de temperatura intelectual são *Os Filhos da Candinha*. [...]

Na minha opinião, é o livro 'mais bem escrito' que já fiz. Falo como estilo normal, estilo que permite seguimento, sequência – pois o estilo poético-heroico do *Macunaíma* tinha que ser o que é mas pra esse livro, e o de *Belazarte* é estilo falado e não, escrito. (ANDRADE, 2008, p. 12)

Utilizamo-nos do conceito de Aristóteles, agora acrescentando-lhe a reflexão acerca da representação da realidade, conforme Compagnon:

A teoria literária, invocando Aristóteles e negando que a literatura se refira à realidade devia, pois, mostrar, através de uma retomada do texto da Poética, que a *mimêsis*, aliás, nunca definida por Aristóteles, não tratava, na verdade, em primeiro lugar da imitação em geral, mas que foi depois de um mal-entendido, ou de um contra-senso, que essa palavra se viu sobrecarregada da reflexão plurissecular sobre as relações entre literatura e a realidade. [...] Enfim, colocando tragédia e epopéia,

ambas sob a *mimèsis*, Aristóteles [...] volta-se essencialmente para a obra poética enquanto linguagem, *logos*, *muthos*⁸⁴ e *lexis* [...]. O que lhe interessa, no texto poético, é sua composição, sua *poièsis*, isto é, a sintaxe que organiza os fatos em história e em ficção. (COMPAGNON, 1999, p.103-104).

Desse modo, consideramos a *mimèsis* como a semiose da narrativa e propomo-nos a trabalhar com a crônica de Mário de Andrade considerando-a em sua semiose, mas sem deixar de lado a forte dose de referencialidade que carrega. Assim, não descartamos que o poeta, aqui tido como o escritor, parte de referências externas, presentes ou passadas e as reelabora no texto literário. Isso posto, a crônica de Mário de Andrade é espaço no qual se mesclam várias vozes, influências várias, acontecimentos diversos que nele se configuram, permeados pelo nível extraliterário, ou seja, pelo universo histórico que serve de base para a sua produção.

Como afirma Benjamin (1994, p.224), “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”. Schlegel (1979 apud KORFMANN, p.17), discute o valor da Poesia, em seu sentido geral, como texto literário em si, levantando justamente esta questão de que o mundo apresentado pelo sujeito que escreve não corresponde ao mundo empírico como ele é, mas o mundo recriado literariamente é uma “fileira infinita de espelhos”.

Acreditamos que, sob esse olhar metodológico, é possível apreender melhor a construção da crítica social configurada na crônica, fugindo dos extremismos propostos pelos formalistas, de um lado, e pelos materialistas históricos, de outro. Buscamos principalmente equilibrar as forças que opõem referencialidade e história x autoreferencialidade e poesia:

⁸⁴ “Aristóteles definia o *muthos* como ‘o sistema de fatos’ (...). “O *Muthos* é a composição dos acontecimentos numa intriga linear ou numa sequência temporal” (COMPAGNON, 1999, p.127)

Assim, reintroduzir a realidade em literatura é, uma vez mais, sair da lógica binária, violenta, disjuntiva, onde se fecham os literatos – ou a literatura fala do mundo, ou então a literatura fala da literatura -, e voltar ao regime do mais ou menos, da ponderação, do aproximadamente: o fato de a literatura falar da literatura não impede que ela fale também do mundo. (COMPAGNON, 1999, p. 126)

Ao considerar a ficção como forma de engrandecimento humano e geradora de conhecimento das várias formas de existências, é possível constatar a poesia não como algo aquém da história, mas como um fazer artístico que merece atenção, cuja elaboração nos ensina muito mais sobre nossa própria existência, “por fornecer **possíveis** interpretações do real através de experiências existenciais imaginárias” (GOBBI, 2004, p. 41).

Portanto, consideramos a crônica como texto literário, estabelecendo conexões entre a forma como ela é construída e os efeitos irônicos utilizados na configuração do olhar crítico do cronista frente à realidade social do século XX, já que, conforme Candido aborda em *Literatura e Sociedade*, a “integridade da obra” não permite adotar “visões dissociadas”, e, por isso, só podemos entendê-la “fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra”. (CANDIDO, 1975, p.4).

Partindo do conceito de que literatura é interpretação da realidade, fruto de um recorte interpretativo da história por ela representada, ela consegue “desvendar e iluminar aspectos, muitas vezes velados da realidade histórica: nesse sentido, mesmo com linguagens e formas (artística e científica) distintas, ambas têm função cognitiva fundamental”, pois, enquanto a história se preocupa com o que aconteceu, a literatura ocupa-se do possível de acontecer. (SEGATTO, 2007, p.140). É por meio das lacunas possíveis na história que o texto literário se faz, e é por meio da ficção, do que “pode ser” que ele nos permite um novo olhar frente aos acontecimentos que narra, deixando nas mãos dos leitores a atualização e a reflexão sobre realidades configuradas no texto.

As crônicas de Mário de Andrade, pelo próprio gênero que compõem, contêm uma dose alta de referenciais históricos, é o caso de algumas referências espaciais: o monumento a Carlos Gomes na crônica “O Culto das estátuas”, e da rua do Catete, praça Paris, do Rio de Janeiro, citadas em “Esquina”, referências a pessoas como Aderbal Jurema, Odorico Tavares, diretores da revista literária “Momento”, mencionados na crônica “Momento Pernambucano”, na qual aparecem também referências a Manuel Bandeira e Jorge Amado. Enfim, as crônicas partem de um real extralingüístico, recriando-o, pois, conforme Freitas: “A arte é uma modalidade do imaginário, e o imaginário não reproduz a realidade exterior, mas a transforma, e, mais longe ainda, transfigura-a.” (FREITAS, 1989, p.113). Desse modo, Mário de Andrade explora questões do cotidiano brasileiro nas áreas das artes preocupando-se, principalmente, em discutir monumentos históricos da cidade de São Paulo, o uso da língua portuguesa, propondo uma forma de escrever capaz de expressar a oralidade do povo brasileiro.

Além disso, Mário de Andrade também traz em suas crônicas, por meio da ironia, doses de crítica à sociedade burguesa, ao capitalismo e à ditadura militar na época de Getúlio Vargas. A forma como apresenta determinadas questões e motivos históricos não é preocupada com a equiparação do acontecimento à sua representação, é reformulada e enriquecida com elementos estéticos, o que abre a possibilidade ao leitor de refletir sobre “o que falta a um grupo social” (FREITAS, 1989, p.115), mostrando “possibilidades subjacentes de determinadas situações ou acontecimentos”, em uma tentativa de fazer com que essas “virtualidades inerentes a uma época” passem a uma “potencialidade do ato”. Mário de Andrade não foi escritor engajado, no sentido histórico e literário da palavra, mas sentiu-se responsável por “instruir” e despertar nos leitores uma atitude de valorização ao nacional e de reflexão e edificação da cultura brasileira. É o que podemos perceber nas palavras do autor:

- A arte tem de servir. Venho dizendo isso há muitos anos. É certo que tenho cometido muitos erros na minha vida. Mas com a minha “arte interessada”, eu sei que não errei.

Sempre considerei o problema máximo dos intelectuais brasileiros a procura de um instrumento de trabalho que os aproximasse do povo. Esta noção proletária da arte, da qual nunca me afastei, foi que me levou, desde o início, às pesquisas de uma maneira de exprimir-se em brasileiro. Às vezes com sacrifício da própria obra de arte. (ANDRADE, 1983, p.104-105)

A partir das ideias do trecho acima, percebemos que o modernista Mário afasta-se de uma postura individualista, preocupada apenas com a obra de arte, indo em direção ao social. Essa preocupação com o povo está presente nas crônicas, que possuem a função de instruir os leitores, como que abrindo caminhos para uma reflexão a respeito da cultura nacional, os problemas atuais e a necessidade de crítica. É o que percebemos na crônica “Esquina”: “E por tudo, numa como noutra esquina, eu sinto baratas, baratas, exércitos de baratas comendo metade dos orçamentos humanos e só permitindo até o meio, o exercício de nossa humanidade.” (ANDRADE, 2008, p. 175)

No que diz respeito à divulgação da cultura brasileira, sempre constante na obra de Mário de Andrade, exemplificamos com um trecho da crônica “Momento Pernambucano”, que utiliza a ironia para criticar o idealismo estético:

Desprovidos de bom-senso (graças a Deus!) não buscávamos a realidade brasileira, mas diversas idealidades dessa realidade, pra forçar a nota e normalizar assim em nós os monótonos e esquecidos trejeitos da realidade brasileira. Certamente, nisso é que fomos mais belos. (ANDRADE, 2008, p.156).

Percebemos que esse tom irônico é predominante e constante n’*Os filhos da Candinha*. Por isso, fez-se necessário um estudo da ironia para a compreensão da crítica presente nos textos. Se os fatores externos configuram a estética do texto literário, então estudar a ironia nas crônicas de Mário de Andrade vem ao encontro desse cerne dialético, que nos permite abranger o

estudo da forma da crônica, isto é, de que maneira a ironia é construída, e também nos possibilita pensá-la como instrumento de crítica, em cuja manifestação formal estão amalgamados os fatores sociais apreendidos e interpretados pelo olhar crítico do cronista.

Conforme Lopez afirma (LOPEZ, 1972, p.204-205), em 1925 Mário está em uma fase predominantemente nacionalista “nacionalismo para Mário, já em 1925, é uma etapa de conhecimento, de auto-conhecimento nacional, que futuramente deverá ser suplantada pela integração das artes brasileiras na universalidade.”. *Os filhos da Candinha* contém crônicas de diversos momentos do escritor. Nessa coletânea há textos de 1929 até 1937, reeditados e organizados na referida coletânea, pelo próprio Mário de Andrade, em 1942.

2. Análise da crônica “Guaxinim do Banhado”

Apresentamos aqui a análise da crônica “Guaxinim do Banhado”, com base nos estudos da ironia, realizados por Linda Hutcheon e Beth Brait e também da crítica de Telê Porto Ancona Lopez a respeito da obra de Mário de Andrade, especialmente no que se refere aos elementos culturais brasileiros manifestados e materializados no texto. Nosso objetivo durante a análise foi pensar nos recursos irônicos como elementos produtores de crítica e com o efeito de suscitar uma reflexão do leitor sobre os valores nacionais expostos na crônica.

“Guaxinim do Banhado” é uma crônica que se constrói como uma fábula, com personagens, espaço e outros elementos da narrativa dos quais se apropria. Conta um pequeno episódio na vida do personagem guaxinim, um animal comum em pântanos, que precisa ir para os pântanos vizinhos em busca de comida, que falta em seu “povoado”. Desse modo, dirige-se aos “alagados” próximos e vai farejando algumas locas de peixe, a fim de encontrar alimento. Depois de muito procurar, encontra um caranguejo do mangue, o chamado guaiamum, mas não o “fisga” de uma vez, pois precisa estudar estratégias para a captura de sua presa, de modo a não deixá-la escapar. Ao invés de capturar sua presa, o guaxinim acaba sendo capturado por ela, por meio de uma “prensa” na cauda. A fim de se livrar, joga seu oponente para

longe, movimento esse caracterizado como um voo ora “baixo” como de Santos Dumont, ora “gigante” como de Sarmiento Beires. Essa comparação entre os dois aviadores, um brasileiro e o outro português, confirma o olhar crítico do cronista, que será trabalhado ao longo de nossa análise.

Por fim, o guaxinim consegue capturar seu alimento, mas continua a reclamar de sua situação miserável, característica que demonstra desde o início da crônica.

O texto aproxima-se de uma fábula, por ter como personagens animais, dando a eles características humanas: o guaxinim identifica-se com o nordestino, conforme sua fala o caracteriza: “-Xente! Que vida dura [...]”, “que governos péssimos, fixe!” (ANDRADE, 2008, p.137).

A crônica, figurativamente, divulga o “jeito de ser” brasileiro, por tratar de um espaço nordestino, preocupando-se em delatar os problemas econômico-culturais da região por meio das falas e das ações dos personagens. Isso vem ao encontro do ideal de nacionalismo de Mário de Andrade que, como diz Telê Lopez, possui “a intenção principal” de deixar o povo brasileiro “consciente” de suas características, assim como “das forças, que o distanciam de sua afirmação, embora muitas vezes elas sejam oriundas de sua própria tradição.” (LOPEZ, 1972, p. 200).

No entanto, não é apenas uma divulgação do povo brasileiro que existe na crônica analisada. Há um tom irônico, por meio do qual o escritor constrói sua crítica diante da realidade nordestina no século XX. Essa leitura “política” é permitida porque a ficção de Mário de Andrade possui elipses, lacunas e ambiguidades, que estimulam a memória (histórica) do leitor. Um exemplo disso são os personagens: o guaxinim, o guaiamum, Santos Dumont e Sarmiento Beires, baseados e ancorados no mundo empírico do leitor. Conforme Freitas (1986, p. 17), os personagens ancorados na história podem ser de três tipos: podem agir sobre a estória ficcional, podem ser citados apenas, estando ligados de algum modo aos acontecimentos narrados, ou podem funcionar como pontos de referência histórica (pertencendo à cronologia longa). Os personagens guaxinim, um tipo de animal encontrado na América do Norte e na América Central, mais especificamente entre Costa Rica e Uruguai, divisa com o nordeste do Brasil, e o Guaiamum, encontrado da

Flórida até o Brasil (HOUISS, 2001), agem sobre a estória narrada. Fazem parte de um intertexto cultural que liga a história narrada à História extratextual, ficcionalizando e recriando a partir dos dados culturais de que parte para compor seus personagens. Outros dois personagens que aparecem na narrativa são Santos Dumont e Sarmiento Beires. Ambos são apenas mencionados para uma caracterização do voo que o guaxinim dá quando o guaxinim chacoalha a própria cauda, prensada pelo caranguejo (guaiamum).

É feita uma comparação entre o voo de Santos Dumont, brasileiro, e o voo de Sarmiento Beires, português: “Guaxinim berra de dor mas dá uma mucica formidável e sacode guaiamum lá no areão – vôo de Santos Dumont, dez metros só. Isso pra guaiamum, coitadinho, é vôo de Sarmiento Beires, coisa gigante.” (ANDRADE, 2008, p.138). Há, inclusive uma ironia ao comparar os dois aviadores, um brasileiro e o outro estrangeiro. Essa questão de contrapor o brasileiro ao estrangeiro foi bastante explorada por Mário de Andrade em suas produções como crítico, na tentativa de engrandecer os valores brasileiros. Na crônica, há uma construção irônica de rebaixamento do voo brasileiro, já que o voo português é gigante e o de Santos Dumont é pequeno, “dez metros só”.

Além disso, há o fato de o guaxinim procurar alimento em outros povoados por não encontrá-lo no seu alagado. Esses outros alagados para onde o personagem guaxinim vai são outros povoados, já que no Brasil o personagem não encontra alimento: “Qual! Nem cana tem ali, pra guaxinim roer...” (ANDRADE, 2008, p.137).

Vemos essas questões do texto como manifestações de crítica ao subdesenvolvimento brasileiro, o que fica claro no trecho que segue:

Guaxinim sacode a cabecinha, se coça: - Que terra inabitável este Brasil! Que governos péssimos, fixe!

E depois dessa exclamação consoladora, guaxinim se dirige pros alagados que estralejam verde-claro de mangue, quinhentos metros além (ANDRADE, 2008, p.137)

O nome do personagem ratifica sua postura de reclamar o tempo todo: no tupi, *waxini* significa “roncador”, “o que rosna” (HOUAISS, 2001, p.1495). Essa significação está presente na materialidade do texto, porém, é claramente apreendida quando do entendimento do vocabulário indígena, o que é irônico, pois o escritor conta com uma comunidade de leitores, cuja cultura linguística esteja baseada no conhecimento do tupi para que seu texto seja compreendido. Conforme Linda Hutcheon aponta:

no discurso irônico, todo o processo comunicativo não é apenas “alterado e distorcido”, mas também *tornado possível* por esses mundos diferentes a que cada um de nós pertence de maneira diferente e que formam a base das expectativas, suposições e preconceções que trazemos ao processamento complexo do discurso, da linguagem *em* uso. A ironia raramente envolve uma simples decodificação de uma única mensagem invertida; como o último capítulo argumentou, é mais frequentemente um processo semanticamente complexo de relacionar, diferenciar e combinar significados ditos e não ditos – e fazer isso com uma aresta avaliadora. (HUTCHEON, 2000, p.133-134)

Desse modo, compete à comunidade linguística do leitor da crônica a compreensão do tupi e, conseqüentemente, a apreensão da ironia presente no nome da personagem. Concluímos que a forma estética da crônica ratifica o ideal de valorização da língua nacional, presente nas obras de Mário de Andrade. O mesmo processo é demandado para o entendimento do personagem guaiamum, que significa “caranguejo-mulato-da-terra” (HOUAISS, 2004, p.1488). Na crônica, esse personagem recebe uma conotação de guerreiro, pois pertence a um outro banhado, não o de guaxinim, e possui “pata de guerra”. No final, acaba “ingerido” pelo guaxinim.

Se realizarmos uma leitura intertextual com o ideal de valorização nacional que permeou a obra de Mário de Andrade, temos que a luta entre as duas personagens figurativiza a luta por sobrevivência do nordestino em um ambiente hostil, o Brasil. A essa luta do brasileiro, para manter-se vivo e alimentar-se, Mário de Andrade alia a sua luta ideológica para a manutenção da identidade nacional brasileira, uma vez que considera ser possível transformá-la pela deglutição de outras culturas, mas sem deixar a essência, ou seja, o jeito de ser brasileiro. Segundo Lopez (1972, p. 125), as anotações marginais de Mário de Andrade, bem como sua obra, “deixam bem nítido um núcleo principal: Brasil-Portugal” e, e, torno disso, explora a produção de outros povos, “que lhe fornecem dados para a comparação e a fundamentação de possíveis traços de universalidade nos fenômenos que observa [...]. Usa o progresso, da mesma forma que a influência estrangeira, como enriquecimento estético, desde que transformados criticamente, isto é, deglutidos e devolvidos, dentro de um raciocínio antropofágico” (LOPEZ, 1972, p.201).

Dessa forma, o guaxinim, declarado textualmente brasileiro, deglute o guaiamum para manter-se vivo, ou seja, o brasileiro não tem como pensar em cultura se tem fome. É mais uma vez a presença da ironia, na função de criticar a fome do nordestino, a situação político-econômica do Brasil, a pobreza e o modo como o nordestino sobrevive. Neste ponto da crônica, é utilizado um recurso de antífrase, em que é dito algo, mas no intuito de significar justamente o contrário daquilo que foi dito. Como pensar a ironia simplesmente como antífrase não é suficiente para chegar ao seu valor ideológico, vale ressaltar aqui a relação entre o dito e o não-dito, com base em Handwerk: “Ao estabelecer um relacionamento diferencial entre o dito e o não dito, a ironia parece ensejar a inferência, não só de significado, mas de atitude e julgamento” (HANDWERK, 1985 apud HUTCHEON, 2000, p.66).

Desse modo, nós leitores inferimos que há uma crítica a respeito da situação econômica do Nordeste brasileiro, onde não há comida, onde os governos são ruins e a relacionamos ao plano ideológico que abrange os ideais de valorização nacional de Mário de Andrade, o que podemos fazer se considerarmos a ironia em sentido transideológico:

Discutir a semântica da ironia, entretanto, é inevitavelmente lidar com um conjunto de questões complexas centradas não apenas no conceito de significado plural, mas que também envolve coisas como o papel condicionador do contexto e as atitudes e expectativas tanto do ironista quanto do interpretador. (HUTCHEON, 2000, p.89)

“Guaxinim do Banhado”, dentre outras crônicas da coletânea, é resultado das viagens etnográficas de Mário de Andrade e dos estudos antropológicos, folclóricos e culturais que realizou durante sua vida e que buscou deixar bastante presente principalmente em suas crônicas, explorando as características de personalidade que esse gênero o permitiu. O escritor atenta-se tanto para a realidade natural, quanto para a oralidade do povo nordestino. Podemos confirmar na crônica em questão que a linguagem do personagem guaxinim representa o jeito de falar nordestino: “Qual! Nem cana tem ali, pra guaxinim roer...” (ANDRADE, 2008, p.137)

Partindo para uma reflexão mais sistematizada sobre o espaço na crônica, são contrapostos dois povoados, ou melhor, dois banhados: o do guaxinim e o do guaiamum. O do guaxinim é textualmente chamado de Brasil e o outro povoado não recebe um nome, é simplesmente um povoado vizinho, considerado hostil, onde é preciso lutar contra o inimigo para a obtenção do alimento. O Brasil é metaforicamente caracterizado como um banhado, um lodaçal, um pântano sem recursos e por isso o personagem guaxinim precisa ir para outro banhado, onde “mete o focinho” em “buracos” para encontrar comida. Essa contraposição de espaços é construída ironicamente, pela sobreposição e imbricação de um “contexto circunstancial” de pântano, de natureza, “ao contexto político” e econômico da Revolução Pernambucana, ocorrida no Brasil. De acordo com Linda Hutcheon, para compreender a ironia, é preciso pensar no contexto que a torna possível. Portanto, Hutcheon sugere “que a ironia não pode ser compreendida separadamente de sua corporificação em contexto e que também tem dificuldade de escapar às relações de poder evocadas por sua aresta avaliadora”. (HUTCHEON, 2000, p.135).

Se pensarmos na crônica em questão, a aresta avaliadora é a situação econômica do Brasil e a forma como ela afeta o nordestino. Com base nos conceitos de contexto circunstancial, contexto textual e contexto intertextual (HUTCHEON, 2000), verificamos que o contexto circunstancial é a luta por sobrevivência do nordestino, o guaxinim vai a outro povoado buscar comida e reclama o tempo todo de sua condição: “Ai! Pobre do meu rabo! [...] que desgraçada vida essa de guaxinim do banhado!” (ANDRADE, 2008, p.138). Ao mesmo tempo, tem que “lutar” para obter comida. Realiza-se, assim, o contexto textual, em que é narrada a ação do guaxinim: vai vasculhando nas locas, nos buracos do lodaçal e, de repente percebe o guaiamum, seu alimento. A partir disso, estuda a topografia do lugar e planeja seu ataque:

Olha aqui, olha acolá. Se chega pra outra loca adiante. Repete a mesma operação. Guaxinim retira rápido o focinho. No fundo da loca, percebeu muito bem, o guaiamum. Então guaxinim põe reparo bem na topografia do lugar. O terreno perto inda é chão de mangue, úmido, liso, bom pra guaiamum correr. Só quase uns dez metros além é que a areia é de duna mesmo, alva, fofa, escorrendo toda, ruim pra guaiamum fugir. (ANDRADE, 2008, p.138)

As palavras que compõem o texto remetem a uma ação de estratégia de guerra. Isso é ratificado quando o guaxinim é pego pelo guaiamum: “Guaiamum fica danado e juque! com o ferrão da pata de guerra agarra o rabo de guaxinim [...] – vôo de Santos Dumont [...], é vôo de Sarmento Beires, coisa gigante. O pobre cai atordoado, quase morto, que nem pode se mexer.” (ANDRADE, 2008, p. 138). Nesse trecho, além do termo “pata de guerra”, é mencionado o nome do coronel português Sarmento de Beires e do avião brasileiro Santos Dumont. Essa menção aparece para caracterizar a extensão do voo que o guaiamum deu após ser lançado da cauda do guaxinim. O sentido irônico constrói-se pela sobreposição do plano do texto, o voo do guaxinim, ao plano histórico, a contraposição entre os voos de um português e de um brasileiro,

ancorados em figuras existentes historicamente. Esse movimento causa uma reflexão sobre as duas figuras históricas e sua relação com o início da narrativa. No início da crônica, o guaxinim maldiz os praieiros por não criarem galinhas para ele comer e diz que não há nem cana para roer. A palavra “praieiros”, se relacionada ao contexto intertextual, remete à forma como eram chamados os rebeldes participantes da revolução pernambucana, também chamada revolução praieira. (HOUAISS, 2001, p.2277). Essa revolução acontece no contexto da fome, da falta de alimento, queda na produção de açúcar, por isso que o guaxinim diz não ter “nem cana pra roer”. Essa revolta também acontece, dentre outros fatores, como luta contra o domínio sobre os tributos no país por parte dos portugueses. Essa sobreposição de planos e contextos efetua a ironia, que funciona como ferramenta de crítica à realidade econômica do Brasil e também suscita uma reflexão do leitor brasileiro do século XX sobre sua realidade econômico-cultural atual. Essas diferentes interpretações possíveis no nível discursivo da crônica provam que:

Qualquer que seja a dimensão da ironia – frasal ou textual -, desencadeia-se um jogo entre o que o enunciado diz e o que a enunciação faz dizer, com objetivos de desmascarar ou subverter valores, processo que necessariamente conta com formas de envolvimento do leitor, ouvinte ou espectador.

O fato é que para haver ironia há necessariamente a opacificação do discurso, ou seja, um enunciador produz um enunciado de tal forma a chamar a atenção não apenas para o que está dito, mas para a forma de dizer e para as contradições existentes entre as duas dimensões. (BRAIT, 1996, p106)

Dessa forma, podemos dizer que a crônica “Guaxinim do banhado” carrega em sua forma estética as contradições entre o que diz textualmente e o que possibilita ser apreendido pelo leitor, através de relações interdiscursivas que ele seja capaz de fazer e que o texto ficcional o possibilite dentro de si

mesmo, como elemento histórico, parte integrante da forma do texto ficcional. São as estratégias do já-dito que funcionam na crônica, permitindo ao leitor identificar a constituição histórica das palavras, considerando-as não como fechadas em um único contexto, mas passíveis de serem comparadas a outros discursos já-ditos. Pudemos relacionar o contexto intertextual da Revolução pernambucana, já que essa interpretação é apreensível por meio da materialidade da crônica: “praieiros”, “nem cana tem ali, pra guaxinim roer”, “patas de guerra” e a contraposição entre “Santos Dumont” e “Sarmiento Beires”.

Se pensarmos também nessas figuras de aviadores, é possível demarcar uma outra estratégia irônica, mais possivelmente metairônica, pois são personalidades históricas que viveram em um outro momento, sem relação com o contexto da Revolução pernambucana, mas são personalidades atuais aos leitores de 1939, época em que essa crônica foi escrita. Envolve uma estratégia de violação na ordem dos acontecimentos atualizados ficcionalmente pela narrativa. Compreendemos essa estratégia metairônica como um meio de suscitar no leitor do século XX uma reflexão sobre sua política, principalmente se ele ligar a figura de Sarmiento Beires à contestação que fez da política do Estado Novo. Isso permite dizer que a crônica de Mário de Andrade dialoga com outros discursos e, ao mesmo tempo, propaga uma crítica protegida contra os julgamentos, justamente porque ela é construída por recursos irônicos, ambíguos e impossíveis de serem assumidos como constituídos por uma única verdade.

Cabe, assim, a cada leitor, enquanto atualizador do discurso enunciado pela crônica, interpretar os sentidos ali possíveis, e apreender, com isso, a crítica de Mário de Andrade à política vigente na época.

Desse modo, a crônica “Guaxinim do Banhado” é ficcional, mas conduzida por arestas ideológicas, possíveis pela presença da ironia, que por sua natureza transideológica, tal engenho permite: “enquanto pode-se usar a ironia para reforçar a autoridade, também pode-se usá-la para fins de oposição e subversão – e ela pode tornar-se suspeita por isso mesmo.” (HUTCHEON, 2000, p.52).

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. **Os filhos da Candinha**. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

_____. **Entrevistas e Depoimentos**. (Org. Telê Porto Ancona Lopez). São Paulo: T.A.Queiroz, 1983.

ARISTÓTELES. **Poética**. (Intr. Roberto de Oliveira Brandão. Trad. Jaime Bruna). São Paulo: Cultrix, 2008. p. 19-52

BENJAMIN, W. Sobre o conceito da história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaios sobre literatura e história da cultura. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Editora da Unicamp, 1996. 266 p.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Ed. Nacional, 1975.

COMPAGNON, A. O Mundo. In: _____. **O demônio da teoria**. Literatura e senso comum. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1999.

FREITAS, M. T. de. Romance e História. **Uniletras**, Ponta Grossa, n.11, p.109-118, dez. 1989.

_____. As técnicas de autenticação do discurso. In: _____. **Literatura e História. O romance revolucionário de André Malraux**. São Paulo: Atual, 1986.

GOBBI, Márcia V. Z. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. In: **Itinerários** – Revista de Literatura.n.22. Araraquara: Ed. da UNESP, p.37-57, 2004

HOUAISS, Antonio;VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2000. 359 p.

KORFMANN, Michael. História como referência externa da literatura. In: **Itinerários** – Revista de Literatura. n.23, Araraquara: Ed. da UNESP, p.13-28, 2005

LOPEZ, Telê Porto Ancona. Mário de Andrade: Ramais e Caminho. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1972

SEGATTO, José Antonio. **Ficção, política e história em Machado de Assis: Esaú e Jacó**. p. 129-143. In: GOBBI, M. V. Z. et al.(Org.). Narrativa e Representação. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2007 (Série Estudos Literários)

**A POESIA DE EMILY DICKINSON: RELAÇÕES ENTRE A RECORRÊNCIA
DA IMAGEM DO APRISIONAMENTO E QUESTÕES DA AUTORIA
FEMININA**

**THE POETRY OF EMILY DICKINSON: RELATIONS BETWEEN THE
RECURRENCE OF THE IMPRISONMENT IMAGERY AND ISSUES ON THE
FEMALE AUTHORSHIP**

Natalia Helena Wiechmann (UNESP – Araraquara-PG)
nataliahw@hotmail.com

Resumo

Este trabalho discute a recorrência de imagens poéticas associadas ao aprisionamento em dois poemas de Emily Dickinson para que se verifiquem as relações possíveis entre essa construção imagética e a autoria feminina. Tomamos como embasamento teórico a crítica literária feminista norte-americana, cujo desenvolvimento a partir da década de 1970 propõe uma revisão do cânone literário e passa a ler a poesia de Dickinson como precursora de uma tradição literária feminina que se utiliza de estratégias poéticas para a subversão de padrões literários patriarcais. Acreditamos também que o sujeito lírico e o sujeito histórico são instâncias intrínsecas e que o texto se revela o local em que o sujeito lírico pode trabalhar as questões existenciais do sujeito histórico. Diante da opção da poeta pela reclusão durante a maior parte da vida, o tema do aprisionamento se torna um exemplo substancial para esse tipo de leitura da obra dickinsoniana e se reflete em vários poemas, dos quais apresentaremos “I died for Beauty – but was scarce” e “The Soul selects her own society”. Assim, examinaremos como a imagem do aprisionamento pode se revelar metafórica para a expressão da autoria feminina a partir dos possíveis significados contidos em seu subtexto.

Palavras-chave: Emily Dickinson. Crítica literária feminista. Imagem. Aprisionamento.

Abstract

This article discusses the recurrence of poetic images related to the theme of the imprisonment in two poems by Emily Dickinson so that we can verify the possible relations between this imagistic construction and the female authorship. Our theoretical basis is the North-American feminist literary criticism which developed in the decade of 1970 and proposed a review of the literary canon that starts reading Dickinson's poetry as a precursor of a female literary tradition that used poetic strategies to subvert the patriarchal literary patterns. We also believe that the lyrical speaker and the historical individual are intrinsic and that the text reveals to be the place in which the lyrical speaker may deal with the existential issues of the historical individual. Considering the poet's choice to be recluse for most of her life, the theme of the imprisonment becomes a substantial example for this kind of reading of the dickinsonian work and it is revealed in various poems, from which we present "I died for Beauty – but was scarce" and "The Soul selects her own society". Thus, we aim to examine how the imprisonment imagery may be seen as metaphorical for the expression of the female authorship through the possible meanings hidden in its subtext.

Keywords: Emily Dickinson. Feminist literary criticism. Image. Imprisonment.

Introdução – Emily Dickinson e a crítica tradicional

Emily Dickinson (1830-1886) é considerada uma das personagens mais enigmáticas da história da literatura norte-americana. Tendo nascido e vivido em Amherst, no estado de Massachusetts, EUA, a poeta é herdeira dos puritanos ingleses que estabeleceram suas colônias naquela região no século XVII, sendo ela, inclusive, descendente de Nathaniel Dickinson, um dos primeiros fundadores da comunidade Hadley que posteriormente se tornaria Amherst. Com uma condição econômica favorável, os Dickinson se destacavam em sua cidade pelas influências políticas que exerciam, cujos reflexos se fizeram notar, por exemplo, na fundação da Amherst College.

A família de Emily Dickinson privilegiava a educação e teve, portanto, condições de oferecer à poeta uma educação formal de qualidade para os

padrões da época, além de haver sempre incentivado a leitura de jornais diários e de clássicos da literatura. Emily Dickinson, de fato, frequentou colégios destinados à educação feminina e a interrupção dos estudos foi voluntariamente requerida pela poeta. Contudo, apesar dessa interrupção foi certamente o acesso a instrumentos educacionais o que deu a ela condições mais favoráveis para o desenvolvimento de seu senso crítico e da sua produção artística.

Diante desse contexto, Dickinson se dedicou à poesia de modo silencioso, compartilhando alguns de seus poemas com poucos amigos e se recusando a publicá-los quando convidada. Com o passar do tempo, Dickinson foi se afastando gradualmente do convívio social e passou a se comunicar com seus amigos tão somente através de cartas. Mais especificamente, foi a partir de 1862 que ela decidiu se recolher na casa em que vivia e de lá não mais sair. Após a morte do pai em 1874, Dickinson adotara o branco como a única cor para sua vestimenta. Esses dados biográficos, isto é, a reclusão na casa do pai e o uso das vestes brancas são os aspectos que mais intrigam seus leitores e fizeram com que a poeta se tornasse quase que um mito de Amherst.

Logo após sua morte, a irmã de Emily, Lavínia Dickinson, encontrara mais de mil poemas encadernados a mão e guardados em uma gaveta no quarto da poeta, o que causou a todos grande surpresa por desconhecerem que o trabalho de Emily Dickinson com a poesia pudesse ter atingido tais proporções. Diante desse fato, a obra poética de Dickinson passou a ser editada pelo amigo Higginson em parceria com Mabel Loomis Todd, amante do irmão de Emily, Austin Dickinson, e também pela cunhada Susan Gilbert. Esse trabalho editorial, apesar de dar fama à poeta, pautou-se pela modificação dos poemas para que eles adquirissem um aspecto mais aceitável para o público. Em outras palavras, os editores modificavam a versificação, substituíam palavras, corrigiam os poemas ortográfica e gramaticalmente para que fossem adequados aos moldes da publicação. Foi com a edição dos poemas completos por Thomas H. Johnson em 1955 que o público teve conhecimento da poesia dickinsoniana da maneira como ela teria sido, de fato, construída. Entretanto, é a partir do Modernismo e da década de 1920 que o interesse na

poesia de Dickinson se acentua por parte da crítica que se dedica, então, às características dela que parecem antecipar traços dessa nova escola literária.

Desde então, a obra de Emily Dickison é vista pela crítica como inesgotável em sua capacidade de possibilitar múltiplas leituras, o que se deve, em especial, por conta dos diferentes recursos de que a poeta se utilizou, tais quais a ambigüidade, a ironia e a sugestão como principais responsáveis pelas diferentes interpretações que decorrem de um único poema. Sobre isso, afirma o professor Carlos Daghljan, um dos grandes estudiosos da poesia dickinsoniana no Brasil, que “Emily Dickinson (1830-1886) é uma poetisa cuja obra, como a de todo grande artista, suscita inúmeras abordagens e nunca deixa de instigar seus novos e velhos leitores” (2006, p.79).

Além disso, algumas particularidades de sua escrita também contribuem para que sua obra seja vista, muitas vezes, como enigmática, como, por exemplo, a presença constante do travessão substituindo outras formas gráficas de pontuação, e o uso freqüente de letras maiúsculas em palavras que normalmente não seriam grafadas dessa forma, o que lhes dá uma significação maior dentro de cada poema. Nesse sentido é que Emily Dickinson é tida como uma das precursoras do modernismo literário nos EUA, uma vez que a sua poesia rompia com a tradição romântica ao privilegiar recursos poéticos que seriam posteriormente adotados pelo Modernismo, como a fragmentação e a contenção, estes somados às características de sua escrita citadas acima. Johnson, que foi também um dos primeiros biógrafos de Dickinson além de responsável pela primeira edição de seus poemas completos, afirma que “A sua grande contribuição à prosódia inglesa deve-se ao fato de ter procurado obter novos efeitos através da exploração das possibilidades existentes nos moldes métricos tradicionais” (JOHNSON, 1965, p.95).

Desse modo, Emily Dickinson é por vezes colocada ao lado de seu contemporâneo Walt Whitman por ocasião das inovações formais e conteudísticas que ambos realizaram no gênero poético. No plano da forma, a estrofação e a versificação irregulares, a ocorrência marcante de rimas internas ao invés de rimas finais e o ritmo entrecortado ocasionado pelo travessão e pela elipse, que dão velocidade e pausas bruscas no poema, são traços marcantes dessa nova poética; no plano do conteúdo, por sua vez, as

inovações estão principalmente na síntese (que é uma marca de toda a poesia modernista), na recorrência de paradoxos e antagonismos e na alta polissemia contida em um material lingüístico simples.

Além dessas características, Emily Dickinson também se apropria de textos religiosos e de termos aparentemente simples e os reveste de novos significados que são, muitas vezes, de difícil compreensão: “O que seus críticos quase sempre subestimam é a espantosa complexidade intelectual dela. Nenhum lugar-comum sobrevive às suas apropriações; o que ela não renomeia ou redefine, revisa além do fácil reconhecimento” (BLOOM, 1995, p.284). Desse modo, reconhece-se que a poesia de Dickinson possui um caráter experimental e inovador que se destaca quando seus poemas são contrastados com os versos de Emerson ou de Thoreau, também contemporâneos da poeta e de quem Dickinson tinha pleno conhecimento, dando a ela lugar de destaque na história da literatura americana.

Por outro lado e apesar da relevância da obra dickinsoniana, constata-se que ainda se enfatizam os aspectos biográficos da poeta em detrimento de seu trabalho poético, o que se explica muito provavelmente pelo exotismo que ela ajudou a criar de si mesma junto ao público. O que mais se encontram nas antologias de literatura norte-americana são as informações sobre sua vida reclusa, principalmente relacionando essa escolha com a impossibilidade de realização amorosa. Além disso, a questão da recusa em publicar seus poemas parece completar esta imagem de uma poeta que teria transferido suas frustrações amorosas para o domínio da poesia. Assim, desenha-se a imagem de Dickinson como uma solteirona que teria encontrado na poesia o canal para exteriorizar os efeitos da não realização amorosa, conforme nos mostram as palavras de Johnson:

No caso de Emily Dickinson, a recordação do desejo sentido pelo homem por quem se apaixonou aos vinte e poucos anos predestinou-a e deu-lhe uma maturidade que até então ela não possuía, impelindo-a à atividade criadora e fazendo dela uma poetisa. O seu amor pelo

reverendo Charles Wadsworth foi talvez o fato mais importante da sua vida. (1965, p.72)

No mesmo texto, Johnson acrescenta ainda que Wadsworth seria o “responsável pelo impulso criador que a possuía” (p. 90) e que sua partida, em 1861, era para a poeta um “sepultar em vida” (p.91): “Em fins de 1861, ao saber da próxima partida de Wadsworth, Emily foi evidentemente tomada de pânico. Produzia cada vez mais e melhor poesia. Seria capaz de continuar a escrever?” (JOHNSON, 1965, p. 104)

De fato, Emily Dickinson escolheu viver por vários anos afastada do convívio social e em sua reclusão escreveu grande parte da obra que apenas postumamente foi encontrada e publicada. Entretanto, nossa argumentação tentará mostrar como a reclusão deu a Emily Dickinson condições para uma criação poética desprendida de convenções sociais e lhe permitiu se expressar com liberdade tanto na forma de seus poemas como nos temas e questões abordados neles. Além disso, considerar que o trabalho artístico de Emily Dickinson é resultado tão somente do amor que ela sentia por um homem é ignorar a complexidade da sua poesia de uma maneira tão anacrônica que hoje esse tipo de postura crítica nos parece inaceitável.

Passaremos agora a apresentar as discussões da crítica literária feminista de que fazemos uso neste estudo para chegarmos, então, aos poemas propostos para este trabalho e ao ponto que os une: a imagem do aprisionamento perpassando ambos os textos de maneira privilegiada. Salientamos que partimos da corrente feminista norte-americana e que nos deteremos mais especificamente nas autoras Sandra Gilbert e Susan Gubar em *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1984) no que se refere aos conceitos teóricos discutidos por essas autoras e na metodologia de abordagem dos poemas.

Emily Dickinson e a crítica literária feminista

Tendo vivido numa sociedade marcada pelo patriarcalismo, a imagem de Emily Dickinson como uma mulher reclusa em sua casa e sempre vestida de branco fez com que a poeta ficasse conhecida por esse estereótipo e se

tornasse, como mencionado anteriormente, quase que um mito da cidade de Amherst. Na tentativa de relacionarmos o contexto histórico-social em que ela viveu com a imagem do aprisionamento nos poemas “I died for Beauty – but was scarce” e “The Soul selects her own society”, imagem essa que inevitavelmente nos leva a reconhecer a reclusão da própria poeta, é necessário que iniciemos com uma breve reflexão sobre a tradição literária que cercava Emily Dickinson bem como sobre a ideologia propagada pelo sistema patriarcal.

Podemos pensar a tradição literária a partir da analogia entre a autoria e a paternidade. Como se sabe, em nossa cultura ocidental Deus, figura masculina, é o criador do homem e de tudo o que existe no universo e, a partir do homem, é que Ele cria a mulher, o que já estabelece uma hierarquia entre os gêneros. O homem, por sua vez, é dotado do falo, isto é, possui o instrumento que gera a criação e isso falta à mulher. Nesse sentido, apesar de não haver criação na ausência da figura feminina, esta é vista como receptora do ato criativo, pois é ao homem que pertence e ao qual cabe o uso ativo do instrumento de criação.

Diante disso, Gilbert e Gubar discutem em que medida a caneta, isto é, o instrumento que gera a criação literária, pode ser vista metaforicamente como o falo. É preciso lembrar que até o século XIX as mulheres pouco escreviam, primeiramente porque grande parte delas não tinha acesso à educação escolar e a escrita enquanto exercício intelectual não fazia parte dos saberes domésticos, tais como o faziam, por exemplo, o bordado, a pintura e as lições de piano. Além disso, quando se expressavam literariamente as damas deveriam se manter no âmbito dos acontecimentos domésticos, ou seja, na escrita de costumes em que não havia reflexão crítica sobre sua condição dentro daquela sociedade. Dessa forma, na sociedade patriarcal a autoria tal qual a autoridade era restrita aos homens:

In patriarchal Western culture, therefore, the text's author is a father, a progenitor, a procreator, an aesthetic patriarch whose pen is an instrument of generative power like his penis. More, his pen's power, like his penis's

power, is not just the ability to generate life but the power to create a posterity [...]. (GILBERT; GUBAR, 1984, p.6)

Sendo capaz de criar sua posteridade, o autor dá continuidade à tradição literária masculina. Ademais, essa metáfora da autoria e da paternidade exclui a mulher completamente da possibilidade de criação, pois ela não tem o poder criativo dado por Deus e não possui os instrumentos necessários para a criação literária, o que a define como inferior diante da figura masculina.

Assim, por ser vista como essencialmente masculina, a atividade literária acaba por gerar uma angústia intensa às mulheres que ousavam experimentar a autoria, pois isso exigia delas transpor os limites do estereótipo feminino idealizado por aquela sociedade e superar a tradição arraigada social e literariamente de se ter o masculino como única fonte de poder criador e criativo.

Enfatize-se que a sociedade norte-americana do século XIX tinha no patriarcalismo a base para a divisão dos papéis sociais entre homens e mulheres. Resumidamente, aos primeiros competia ser o provedor e administrador da família, enquanto às mulheres caberia aceitar as imposições masculinas, seguindo o ideal de beleza e comportamento ditado pelos valores patriarcais e deixando todo e qualquer trabalho intelectual para a figura do homem. A produção literária, isto é, a autoria, está intrinsecamente relacionada a essa condição das mulheres no patriarcado uma vez que a escrita é um ato criador e criativo, o que faz da pertença ao gênero masculino ou feminino um fator indissociável da obra literária. O trabalho intelectual envolvido na atividade da escrita não seria condizente com o ideal feminino e, por isso, uma escritora inserida nesse contexto teria que compreender, assimilar e ao mesmo tempo transcender o ideal de obediência aos padrões dessa sociedade (GUBART; GILBERT, 1984, p.17). A tradição literária, portanto, também se configura como patriarcal, isto é, eminentemente masculina, sem modelos literários femininos que pudessem dar suporte à expressão artística feminina naquele contexto.

Dentro dessa sociedade, em que a organização social baseia-se na figura masculina como centralizadora da autoridade e, conseqüentemente, definidora dos papéis temáticos envolvidos nas relações de gênero, destacam-se dois estereótipos opostos que representam a figura feminina tanto na vida quanto na literatura e que foram criados pelo olhar masculino: o anjo e o monstro.

A representação angelical da mulher se refere à imagem idealizada de pureza, bondade e delicadeza e tem como ícone a figura da Virgem Maria. Sempre dentro de casa, a mulher angelical é a responsável pelo cuidado do lar e da família, agradando ao marido ou a qualquer outra figura masculina que prevaleça na casa e se submetendo a sua autoridade: “The arts of pleasing men, in other words, are not only angelic characteristics; in more worldly terms, they are the proper acts of a lady” (GILBERT; GUBAR, 1984, p.24). O que se tem atrás desse rótulo de anjo é, na verdade, uma vida de submissão completa à figura masculina e, desse modo, a ausência de autonomia coloca a mulher numa posição comparável a de um objeto de arte a ser contemplado, sem ação, o que limita, evidentemente, a criatividade feminina.⁸⁵

Opondo-se à imagem angelical, a mulher-monstro é o estereótipo que condensa em si as transgressões ao ideal feminino. Em outras palavras, essa representação se refere às mulheres que assumem características tradicionalmente masculinas, como a autoridade, a força, a iniciativa sexual e a autoria. Nesse sentido, as mulheres que vivem a experiência da escrita são aproximadas do estereótipo de mulher-monstro e a sua criatividade literária é vista pelo olhar masculino como resultado de frustração amorosa/sexual, uma vez que o poder criativo é natural do homem. Dessa forma, para escrever as autoras precisariam escapar das representações maniqueístas a que foram

⁸⁵ Essa figura angelical é retomada por Gilbert e Gubar dos escritos de Virginia Woolf, em *A Room of One's Own* (1977). Nesse livro ensaístico, Woolf define a mulher de sua época como subjugada ao título de “anjo doméstico” e afirma que para superar esse estereótipo e todas as conseqüências advindas dele é preciso que a mulher conquiste o direito à propriedade e à educação de forma igualitária em relação ao homem. Dessa forma e em consonância com as afirmações de Woolf, Gilbert e Gubar explicam que o anjo doméstico está presente também nas representações dos personagens femininos criados pela tradição literária masculina como forma de aprisionar esse ideal de feminilidade e de eternizá-lo para manter a sua propagação.

aprisionadas e superar a idéia culturalmente construída de criação e superioridade masculinas.

Em vista disso, as escritoras anglo-saxãs do século XIX buscariam uma audiência feminina que partilhasse com elas os esforços por uma auto-definição e, por que não, uma auto-criação em oposição ao estereótipo de ideal feminino criado pela visão masculina. Para isso, as escritoras teriam desenvolvido como estratégia de expressão literária a criação de um subtexto compreensível apenas à audiência feminina, por meio do qual teria sido possível a estas autoras exprimir suas angústias e contornar as limitações impostas pelas instituições patriarcais oitocentistas, sobretudo a literária:

From Austen to Dickinson, these female artists all dealt with central female experiences from a specifically female perspective. [...] women from Jane Austen and Mary Shelley to Emily Brontë and Emily Dickinson produced literary works that are in some sense palimpsestic, works whose surface designs conceal or obscure deeper, less accessible (and less socially acceptable) levels of meaning. Thus these authors managed the difficult task of achieving true female literary authority by simultaneously conforming to and subverting patriarchal literary standards. (GILBERT; GUBAR, 1984, p. 72-3)

A leitura mais aprofundada desse subtexto, no entanto, seria possível apenas à audiência feminina, que pode reconhecer nessa estratégia suas próprias angústias. Assim, o subtexto se torna um instrumento que possibilita à escritora esconder sua consciência sobre as relações de gênero em seu contexto e na tradição literária, mas, ao mesmo tempo, é também por meio dele que essa consciência se revela e pode ser discutida pela expressão literária feminina.

Diante desses aspectos da sociedade em que Emily Dickinson viveu, a decisão da poeta de se privar do convívio social parece, por um lado, ser pertinente com o comportamento esperado de uma mulher solteira, conforme explica Ana Luísa Ribeiro Barata do Amaral em sua tese de doutorado sobre a poeta norte-americana:

[...] os significados de 'branco' e de 'reclusão' vêm de dentro de um sistema de valores burgueses masculinos, onde o branco significa virgindade (ausência sexual) e o permanecer em casa (restrição comportamental) é a condição da mulher recatada, sobretudo a solteira. (AMARAL, 1995, p.235)

Contudo, foi na reclusão que Emily Dickinson escreveu a maior parte de sua obra e a manteve em segredo até a morte e isso muitas vezes coloca o posicionamento da poeta como chave para a decifração de alguns poemas. Com efeito, há diversos poemas em que a imagem da reclusão e do aprisionamento sobressai, ora com um tom mais sombrio, ora angustiante ou, ainda, de aceitação e naturalidade, o que faz com que Dickinson seja comumente classificada como poeta do espaço privado. Utilizados em excesso por Dickinson, a reclusão e o aprisionamento enquanto motivos poéticos mas também como postura de vida acabam por inverter o simbolismo que o comportamento recatado, parte do repertório feminino do século XIX, possuía:

A reclusão de Dickinson e o seu uso do branco, parecendo ser aspectos periféricos não só no impacto social, mas também para a compreensão dos seus textos, vêm de dentro de um sistema de valores burgueses do século XIX que assim encorajavam a imagem feminina: confinada ao espaço doméstico - e pura. Utilizados por Dickinson em excesso, porque transportados para lá do convencionalmente feminino, eles subvertem esse sistema, contaminando a sua poesia, para a qual são,

todavia, mas por isso mesmo, constituintes simbólicos centrais. (AMARAL, 1995, p.51)

Além disso, o fato de a poeta optar por uma auto-exclusão social e selecionar seu círculo de relações de certo modo lhe permitiu dedicar toda a sua atenção à poesia e desenvolver um trabalho que foge aos padrões literários de sua época. Em outras palavras, o confinamento físico lhe dava a liberdade intelectual para a materialização de sua criatividade. A crítica, entretanto, acaba por vezes dando maior ênfase a esse aspecto biográfico da poeta do que ao que resultou dele, isto é, ao poema. Ademais, frequentemente se estabelece uma relação entre a vida reclusa da poeta e a impossibilidade de realização amorosa, fazendo com que a escolha de Dickinson pareça mais um comportamento rebelde de uma mulher não correspondida sentimentalmente do que a opção consciente por expressar poeticamente sua genialidade criativa livre de quaisquer convenções.

A idéia de isolamento e exclusão perpassa toda a existência social da mulher: confinada na esfera privada, doméstica, a mulher fica presa também à visão estereotípica masculina e sua expressão artística não pode transpor os limites do subtexto. Parece-nos evidente, portanto, que essa experiência de isolamento não poderia deixar de se manifestar literariamente, o que, no caso da obra de Emily Dickinson, ocorre nos poemas escolhidos e que também poderia ser analisada em “I heard a Fly buzz – when I died –”, “A Prison gets to be a friend –”, “I dwell in Possibility –”, “How soft this Prison is”, “My life closed twice before its close - ” e em diversos outros poemas.

Queremos dizer, com isso, que uma leitura tradicional dos poemas de Emily Dickinson pode não alcançar algumas possibilidades de interpretação por enfatizar uma visão romantizada sobre sua vida em detrimento do significativo desenvolvimento intelectual da poeta diante de seu contexto histórico. Nesse sentido, a reclusão de Emily Dickinson nos parece uma condição essencial para que a poeta pudesse lidar com seu talento criativo, assim como seus recursos de criação poética se revelam estratégias de expressão literária que condensam em si o esforço de uma autoria essencialmente feminina contraposta ao seu contexto social e literário.

Do mesmo modo, os recursos de criação poética privilegiados por Dickinson (a ambigüidade, a ironia, a fragmentação, a construção imagética, entre outros) parecem se relacionar a uma preocupação constante em se opor a padrões tradicionais da linguagem. Contudo, os desvios que a poeta realiza são desvios intencionais, que visam determinado efeito, e não imprecisões técnicas. A partir disso, sugerimos que sua obra vai além de características precursoras de uma escola literária para se revelar, na verdade, uma poesia muitas vezes de transgressão às normas poéticas, comportamentais e religiosas da sociedade em que a poeta viveu, assumindo um caráter de subversão à ideologia dominante de seu contexto (daí o tom ambíguo, conveniente a uma poesia de ruptura com padrões tradicionais).

Ademais, ao enxergarmos na poesia de Emily Dickinson a possibilidade de uma ruptura em relação às convenções literárias e sociais de sua época, estamos também nos referindo a uma ruptura, ainda que silenciosa, em relação ao patriarcalismo. Apesar das leituras tradicionais, que buscam compreender a obra de Dickinson sem considerar as questões de gênero, a crítica feminista tem proposto cada vez mais releituras de seus poemas com base numa consciência poética acerca das relações de gênero de sua época, num movimento de revisitação ao cânone que vê no texto o local onde as questões existenciais da autoria feminina podem ser trabalhadas.

Tomando esses pressupostos como base para este trabalho, acreditamos que a percepção da estreita relação entre produção literária e a pertença ao gênero feminino está presente na obra de Emily Dickinson e pode ser comprovada a partir de uma leitura cuidadosa das imagens e dos motivos que permeiam sua poesia, bem como do posicionamento do eu-lírico em relação aos valores patriarcais. É nesse sentido que propomos a leitura de “I died for Beauty – but was scarce” e de “The Soul selects her own society” como exercício de reflexão sobre as possibilidades de significação que eles podem sugerir por meio de suas imagens, as quais, por sua vez, se desdobram em uma imagem maior – a imagem de confinamento. Sugerimos, com isso, que os poemas escolhidos trazem em si as imagens visíveis no texto mas também uma imagem que se revela no subtexto e que

pode conter marcas de uma autoria feminina de aguçada consciência sobre as relações de gênero.

A recorrência da imagem do aprisionamento em “I died for Beauty – but was scarce” e de “The Soul selects her own society”

Para as finalidades a que nos propomos, transcrevemos abaixo os poemas nos quais nos deteremos, enumerados conforme a edição de Johnson (1976):

449J

*I died for Beauty – but was scarce
Adjusted in the Tomb,
When One who died for Truth, was lain
In an adjoining Room –*

*He questioned softly “Why I failed”?
“For Beauty,” I replied –
“And I – for Truth – Themself are One –
We Brethren, are,” He said –*

*And so, as Kinsmen, met a Night –
We talked between the Rooms –
Until the Moss had reached our lips –
And covered up – our names –*

303J

*The Soul selects her own Society –
Then – shuts the Door –
To her divine Majority –
Present no more –*

*Unmoved – she notes the Chariots – pausing –
At her low Gate –
Unmoved – an emperor be kneeling*

Upon her Mat –

I've known her – from an ample nation –

Choose One –

Then – close the Valves of her attention –

Like Stone –

No poema 449J é incontestável a presença da morte como imagem que contextualiza a situação apresentada pelo eu-lírico. De fato, são muitos os poemas de Emily Dickinson em que o eu-lírico se posiciona em relação à morte, ora negando-a, ora vivenciando-a, o que faz com que o tema da morte seja visto, em geral, como uma obsessão na obra da poeta.

No entanto, a morte não é apresentada aqui como algo negativo ou assustador, ao contrário, o eu-lírico revela uma atitude de serenidade, sem perturbações diante daquela que tantos de nós tememos. Dessa forma, o eu-lírico nega, por exemplo, a conceituação da morte para os puritanos⁸⁶, que a entendiam como uma punição pelos pecados cometidos uma vez que ela se coloca em oposição à idéia de vida como dom supremo de Deus. Do mesmo modo, o eu-lírico não se refere à morte como possibilidade de uma vida melhor na eternidade, conforme prega o Catolicismo. Essa atitude pode ser entendida, para a crítica feminista, como a transgressão inaceitável de uma ordem social e ideológica diante do contexto religioso em que se insere a poeta. A religião se configura, portanto, como um aprisionamento, um confinamento, do qual o eu-lírico se mostra liberto ao superar qualquer tipo de pudor ou medo em lidar com a morte.

Nesse contexto, o eu-lírico anuncia duas causas para a morte: a sua, que foi a Beleza, e a de um outro indivíduo, que foi a Verdade. Tomando a discussão de Gubar e Gilbert como paradigma de nosso estudo, podemos apontar duas possibilidades de interpretação para o diálogo entre os personagens do poema. O primeiro e talvez mais aparente seria o paralelo entre *beleza* e a *figura feminina e verdade* e a *figura masculina*, uma relação

⁸⁶ Não podemos nos esquecer de que os preceitos do Puritanismo ainda sobreviviam no local e na época em que Dickinson viveu, o que atribui maior significado a esse posicionamento do eu-lírico diante da morte já que contraria a obediência às crenças religiosas puritanas.

que se afirmou no patriarcalismo com a imposição do ideal de feminilidade pautado na beleza como fator primordial e da racionalidade e inteligência do homem como características de sua superioridade (GUBAR; GILBERT, 1984, p. 23-4)⁸⁷. Assim, confinada nesse ideal feminino, sem autonomia ou poderes, o “anjo doméstico” se assemelha a um objeto de arte a ser contemplado, sem vida própria e, portanto, morto para e pela beleza.

Nesse sentido, o que poderia sugerir a equivalência entre beleza e verdade estabelecida pelo interlocutor do eu-lírico nos versos 7 e 8? Por um lado, essa equivalência parece afirmar que, se os dois conceitos são iguais, a obediência ao ideal de beleza e a busca por atingi-lo são legítimos, mas, por outro lado, podemos entender que, sendo iguais, os limites entre um e outro e, portanto, entre o feminino em sua obediência e o masculino em sua dominação, estão desfeitos.

Uma segunda leitura do mesmo poema nos leva a relacionar a beleza, causa da morte do eu-lírico, com a busca pela perfeição estética em arte. É preciso abrir um parêntese e lembrar que a formação de Emily Dickinson e sua produção literária se deram durante o Romantismo, mas a poeta é considerada uma precursora da modernidade poética em vista de suas inovações rítmicas, métricas e temáticas. Entretanto, como se sabe, a poeta produziu seus mais de 1.700 poemas estando reclusa, por sua própria vontade, na casa de seu pai. Desse modo, Dickinson “morreu” para a sociedade em favor de sua arte, escolhendo o confinamento para chegar à liberdade poética. O eu-lírico reflete, por conseguinte, essa busca do artista pela perfeição estética, ainda que isso o leve à morte, vista aqui como metáfora do árduo trabalho que uma composição artística exige.

Diante dessa proposta de leitura, a equivalência entre beleza e verdade agora assume novos significados. É possível afirmar, por exemplo, que nem tudo o que consideramos belo em arte corresponde à realidade, mas a afirmação no poema de que beleza e verdade se referem ao mesmo conceito parece reconhecer e justificar a busca do artista por seu ideal estético. Por

⁸⁷ Apesar de não termos evidências de que o eu-lírico é feminino, a beleza sempre foi um conceito associado ao universo da mulher. Além disso, a palavra *kinsmen*, utilizada no verso 9 do poema original sugere essa oposição feminino/masculino porque se refere especificamente a um membro da família que seja homem.

outro lado, podemos relacionar, de maneira bem geral, beleza com poesia, por seu trabalho estético com a palavra, e verdade com prosa, por sua objetividade e linearidade. Nesse caso, teríamos a identificação entre os dois conceitos como um rompimento dos limites entre esses gêneros, que é um traço da modernidade literária e que se evidencia, por exemplo, na inserção do diálogo, nos versos livres e também no caráter narrativo do poema.

A imagem do confinamento se faz visível para o leitor ao associarmos, portanto, a situação descrita no poema e vivenciada pelo eu-lírico (texto) com o contexto social e literário vivenciado pela poeta (subtexto). Contudo, essa imagem não se concretiza apenas quando se tem consciência desses aspectos culturais e históricos. Ela se manifesta também por meio de palavras/imagens que, ordenadas, tem o mesmo efeito de construir a idéia do confinamento como pano de fundo para o poema:

O que a linguagem poética faz é essencialmente jogar com as palavras. Ordena-as de maneira harmoniosa e injeta mistério em cada uma delas, de tal modo que cada imagem passa a encerrar a solução de um enigma.
(HUIZINGA, 1996, p.148-9)

Palavras como *jazigo* (verso 1), *corpo/fechado* (verso 2), *túmulo* (verso 4), *noite* (verso 9), *a sós* (verso 10) e *encobriu* (verso 11) nos remetem à imagem de confinamento que, de fato, se concretiza na situação apresentada: duas pessoas, já mortas, conversam cada uma fechada em seu túmulo até que o musgo⁸⁸ encobre seus lábios e seus nomes. Nesse ponto, o poema provoca no leitor uma sensação claustrofóbica, de sufocação, mas não há indícios de repugnância ou temor a essa situação por parte do eu-lírico, terminando com a conclusão de que a morte e a passagem do tempo naturalmente levam ao esquecimento.

Por fim, palavras como *Beleza* (versos 1 e 6), *assim* (verso 1), *fechado* (verso 2), *sua voz* (verso 5), *pois* (verso 7), *irmãos* (verso 8), *sábios* (verso 9),

⁸⁸ O musgo é popularmente visto como símbolo da morte por ser desprovido de vasos condutores de seiva, o alimento que nutre as plantas.

musgo (verso 11) dão ao poema um som sibilante que ecoa como um murmúrio, harmonizando-se com o tom de silêncio, escuridão, solidão construído ao longo do poema. Além disso, é constante a presença das vogais *o* e *u* (*corpo*, verso 2; *morreu*, verso 5; *murmurou*, verso 5; *noite*, verso 9; *musgo*, verso 11; *encobriu*, verso 11; etc.), que produzem um som mais fechado, coerente com a idéia/imagem de confinamento.

Passemos ao segundo poema, “The Soul selects her own society”. Em linhas gerais, tem-se a descrição da postura seletiva de uma determinada alma que escolhe suas companhias e se isola do restante do mundo de modo inflexível.

A Alma de que fala o poema escolheu viver em um espaço delimitado por “Door”, “Gate” e “Mat”, que separam o mundo exterior de sua convivência. Se considerarmos que essa Alma pode ser uma referência metonímica ao ser humano, que faz escolhas o tempo todo, podemos sugerir que o espaço em que ela se fecha é, na verdade, a própria mente humana. De qualquer forma, o uso de “Soul” dá um caráter elevado às escolhas de que fala o sujeito lírico e mantém a tensão da relação entre crença e descrença, tanto por parte do sujeito lírico como do leitor, de que haja, de fato, um lado imaterial do ser humano que se possa denominar Alma.

Sobre isso, é do conhecimento popular que a alma seja descrita como a parte do indivíduo que, de alguma forma, sobrevive à morte do corpo. Religiosamente, a alma é definida como sendo independente da matéria e seu destino, diante da passagem da morte, pode tomar dois caminhos distintos – a salvação ou a condenação. Para o Puritanismo, a predestinação era o fundamento que definia a possibilidade de salvação ou de condenação da alma, como se Deus escolhesse previamente as almas que sofreriam o tormento eterno ou não. Nesse sentido, a Alma apresentada no poema não reflete sobre essas questões religiosas, pois ela claramente segue um código de conduta particular que nos mostra a possibilidade de haver, inclusive, uma contradição irônica e consciente dessa ideologia puritana.

O poema é visualmente marcado pelos travessões. Como se sabe, esse sinal gráfico é característico da escrita dickinsoniana. Em “The Soul selects her own Society –” todos os versos possuem essa marca gráfica, totalizando 17

travessões em 12 versos sem que haja nenhum outro tipo de pontuação. Com essa proporção, os travessões reforçam o sentido de isolamento e exclusão pretendido no poema por separarem alguns termos de outros e darem destaque a esses termos de maneira isolada. Além disso, conforme veremos durante a análise, a Alma que motiva o poema assume uma postura inflexível diante do mundo e a fragmentação dos versos pode ser vista como elemento que enfatiza a rigidez de suas escolhas.

A primeira estrofe do poema nos revela que a Alma, como uma entidade autônoma, sabe que o ato da seleção de sua companhia implica, conseqüentemente, o da exclusão. Por isso, apesar de o primeiro verso trazer o verbo “select” como a primeira ação da Alma, é o sentido de exclusão que se faz mais aparente por ser o que dá continuidade às ações seguintes: a Alma fecha a porta, não se apresenta mais, permanece imóvel diante de quaisquer intervenções e fecha as válvulas de sua atenção para o mundo exterior.

Outra questão que se apresenta aqui é de que se compõe a sociedade selecionada pela Alma. A resposta mais óbvia é que essa sociedade seria constituída por pessoas, provavelmente pessoas queridas para a Alma, mas ela poderia consistir também de pensamentos, crenças ou, ainda, atividades de predileção da Alma que, fora dos limites definidos por ela mesma, não lhe seriam permitidos. Enfatize-se que a Alma possui o gênero feminino (como se comprova pelos pronomes “her” e “she”) e que, se essa figura feminina fosse materializada na figura da mulher inserida no contexto histórico e social em que o poema foi produzido, seriam inúmeros os exemplos de restrição ao pensamento e à atividade dessa mulher.

Note-se também a opção da poeta pelo verbo “shut” ao invés de “close” no segundo verso. Com isso, a ação de fechar a porta soa como uma ação final, mais enérgica e não deixa a possibilidade de mudança dessa situação. Nesse sentido, pode-se pensar que o sujeito lírico, ao se utilizar de “shuts the door” e, ao final do poema, optar por “close the Valves of her attention”, esteja atenuando a postura da Alma, mas, ao contrário, o último verso complementa o verbo “close” com “Like Stone”, mantendo a rigidez da exclusão a que a Alma se impôs.

Difícilmente esse poema é lido sem que se lembre da reclusão à qual Emily Dickinson se impôs, numa postura semelhante à da Alma retratada aqui. Nesse âmbito, um caminho de leitura é relacionar o pronome “her” em “her divine Majority” com “Society” e não com “Soul”, atribuindo à “divine Majority” a idéia de significar as camadas superiores (pelo adjetivo “divine”, provavelmente usado de modo irônico) da sociedade, tanto no sentido de riqueza como de poder e dominação. Levando em consideração o contexto em que se insere a produção do poema, teríamos, desse modo, uma referência implícita ao patriarcalismo que regia a dinâmica social do século XIX e do qual Emily Dickinson se isolou para que pudesse exercer seu talento criativo de poeta. Da mesma forma, a Alma selecionaria, então, a companhia que lhe é adequada e se isolaria da maior parte da sociedade por ser incapaz de se enquadrar em suas regras ideológicas.

O poema nos oferece, ainda, outra possibilidade de leitura para “divine Majority”. O termo “majority” pode significar a maioria, isto é, o momento na vida de um indivíduo em que ele passa a gozar dos direitos civis de uma sociedade e a ser considerado legalmente responsável por seus atos. No entanto, sabe-se que no contexto histórico e social de Emily Dickinson, essa emancipação era restrita aos homens. Por outro lado, a maioria pode simbolizar, aqui, a maturidade que, para as mulheres, pode ser sinônimo de idade adequada para o casamento e as obrigações advindas dele. Nesse sentido, a Alma fecha as portas tanto para as regras patriarcais que colocam a mulher à parte de quaisquer direitos sociais como para o casamento como instituição social que aprisiona a mulher no círculo privado doméstico. Diante dessa hipótese, a alma estaria negando um tipo de aprisionamento (o ser mulher nessa sociedade) por meio de um auto-aprisionamento, isto é, por meio do isolamento, como se para libertar-se fosse preciso enclausurar-se de outras maneiras.

Essa idéia de “majority” como sinônimo de maturidade feminina para o casamento se relaciona à segunda estrofe, em que se tem uma cena que nos lembra o cortejo romântico. A voz lírica do poema nos diz que a Alma se posiciona com indiferença diante de uma figura masculina que se ajoelha perante sua porta. O título de “emperor” dá a essa figura um status nobre mas,

ainda assim, a Alma recusa-lhe a companhia e, ao fazê-lo, ela se recusa também a seguir as regras da sociedade exterior aos limites de seu confinamento.

A terceira estrofe se inicia nos colocando diante da participação do sujeito lírico como expectador da dinâmica de seleção-exclusão que a alma realiza: “I’ve known her - ”. Note-se que o eu-lírico apenas havia feito uso da terceira pessoa e, no entanto, o eu-lírico se coloca agora como conhecedor dessa alma de que falara até então. Nesse sentido, poderíamos substituir o verbo “know” por “see”, por exemplo, para que a leitura desses versos fosse simplificada e, modificando a pontuação e a ordem dos termos, teríamos o seguinte resultado: “I’ve seen her [the Soul] choose one [person, thing, etc] from an ample nation, then close the valves of her attention like Stone.” Se aceitarmos essa alternativa de leitura, teremos duas instâncias separadas – a alma e o sujeito lírico.

Contudo, o sentido de “I’ve know her” se relaciona também a uma idéia de familiaridade e até mesmo de intimidade depreendidas do verbo conhecer. Nesse caso, se a alma lhe é conhecida, o sujeito lírico pode ser visto como o lugar de habitação dessa alma – o corpo, o lado material do indivíduo – num movimento de fusão entre as instâncias “the Soul” e “I”. Além disso, essa união entre a voz que fala no poema e a Alma de que ela fala implica uma outra possibilidade de sentido: o “I” que se apresenta pode nos remeter ao poeta como porta-voz da Alma, o que, em outras palavras, sugere que a Alma seja a própria poesia. Nessa relação “the Soul”/poesia e “I”/poeta, o sentido do poema em questão é de que a poesia assumiria a autonomia para definir os limites do poema e do poeta, bem como para selecionar o que deve participar de sua sociedade ou não.

Da mesma forma como é difícil ler esse poema sem pensar numa referência direta à reclusão vivida por Dickinson, também por vezes seus versos são lidos como reveladores da escolha que a poeta teria feito por uma pessoa amada e, então, teria se fechado para o mundo. Há, ainda, a hipótese de que a companhia ou hóspede escolhida pela alma seja a própria palavra, a poesia que, na vida da poeta, foi a companhia predominante em seus anos de reclusão. O que importa, contudo, não são essas questões sentimentais e

íntimas da poeta, mas, sim, a complexidade com a qual ela articula emoções, pensamentos, sentimentos, pontos de vista e, possivelmente, sua vivência na materialidade do poema.

Os versos do poema visualmente oscilam entre versos mais longos e versos mais curtos. À primeira vista, essa oscilação da forma parece contrariar o que é reforçado tematicamente em todo o poema: a rigidez do posicionamento da alma, que não hesita em isolar-se com sua companhia e, imóvel, menospreza quaisquer intervenções exteriores. No entanto, o efeito dessa alternância é, na verdade, o de reforçar a idéia central do poema, pois os versos mais curtos parecem confinados no poema pelos versos mais longos, como se estes expressassem a delimitação que a Alma realiza entre o espaço que ela habita e o espaço exterior.

Nota-se também a repetição marcada da vogal –o, que ora faz a assonância com o som de /o/, mais fechado, ora em /ɔ/, aberto. Essa alternância dos sons fechado e aberto concretiza a oposição entre um espaço fechado (interior) e um espaço aberto (exterior) que é, de fato, a constante tensão do poema. A predominância do som fechado /o/ reafirma o posicionamento de renúncia do mundo exterior, dando ao poema uma sensação de lentidão e sugerindo também um ambiente sombrio, melancólico, ou ainda monótono e de solidão que a alma pode ter criado para si em sua intenção de isolar-se do mundo. No entanto, de forma alguma essa sonoridade acarreta um tom de pena do eu-lírico ou arrependimento da alma em portar-se dessa forma, pois, ao contrário, esse recurso apenas registra com naturalidade a atmosfera necessária para a compreensão do poema.

Considerações finais

As reflexões propostas aqui buscaram dar ênfase na relação entre Emily Dickinson como escritora na sociedade patriarcal do século XIX e o produto dessa escrita condicionada pelo contexto histórico e literário. Dessa forma, ao examinar os poemas em questão nosso intuito também foi o de verificar se neles poderiam estar contidos os desafios de ser uma poeta no contexto em que Dickinson viveu e se, por causa do peso que o exercício intelectual se

tornava para as mulheres daquela sociedade, a poeta poderia ter escolhido a reclusão e, conseqüentemente, a livre expressão de seu talento criativo.

Sabemos também que em poesia, a escolha das palavras para a construção do texto considera não apenas a mensagem transmitida, mas também, e talvez mais importante, o caráter estético que elas deverão atribuir ao poema. Nesse sentido, o poeta trabalha com as palavras buscando enfatizar a maneira como elas expressam determinado tema, isto é, colocando a expressão, o modo como se diz algo, acima do próprio tema. Dessa forma, os temas podem se repetir em toda a poesia universal e, de fato, fazem-no, mas a diversidade no modo de expressá-los é o que garante a longevidade da poesia.

Os temas que geralmente são identificados nos poemas de Emily Dickinson exemplificam esse trabalho com a expressão de maneira peculiar. Dividida frequentemente em poemas sobre o amor, a natureza, a existência, a morte, entre outros, a obra poética de Dickinson revela uma complexidade de expressão que prepondera sobre a trivialidade que esses temas poderiam sugerir. Seu estilo é marcado por economia e densidade de linguagem em contraste com a simplicidade na escolha vocabular, resultando em composições poéticas que privilegiam a imagem como fio condutor dos enigmas, ironias e proposições acerca de seus temas.

Nesse âmbito, nota-se que apesar do caráter abstrato dos temas (existência, amor, morte, etc.), sua representação se desenvolve com o emprego de palavras que dêem concretude ao que se deseja exprimir, isto é, com a ordenação harmoniosa de imagens que despertem a apreensão da experiência poética pelos sentidos. Dessa forma,

Na busca de expressão para determinado tema, o poeta, bem como o pintor, constrói um texto em que a primazia da figura é bastante evidente, o que põe em relevo seu desejo de concretude, sua necessidade de procurar dar contorno, plasticidade, palpabilidade a sua criação. (THAMOS, 2003, p.110)

Nos poemas selecionados para este trabalho, destacamos a imagem do confinamento, idéia abstrata, manifestada na concretude de outras figuras que se sucedem e se relacionam no texto, tornando essa idéia abstrata visível e, portanto, concreta. Em outras palavras, é pela concretude transmitida por outras imagens que a idéia do aprisionamento se faz visível para o leitor.

Os poemas em questão nos mostram também o trabalho da poeta em conciliar uma escolha vocabular aparentemente simples com a densidade de linguagem que cada termo carrega isoladamente e em suas relações entre si. Por conseguinte, o resultado é uma composição poética que privilegia a ambigüidade como fio condutor dos enigmas e das proposições acerca do tema desenvolvido pelo eu-lírico.

Nesse sentido, acreditamos que a escrita de Dickinson pode, sim, suscitar reflexões mais aprofundadas sobre os efeitos que a autoria feminina acarreta na poeta e que o caminho para essa leitura esteja no subtexto de seus poemas. De maneira geral, propomos que a análise da obra de Emily Dickinson possa contribuir significativamente para a compreensão de como o feminino se constitui e se revela na escrita, em especial a partir das imagens que constituem seus poemas.

Por fim, enfatizamos que a imagem de aprisionamento e de exclusão construída no poema pode ser lida como a prática efetiva do uso do subtexto enquanto estratégia da poeta para lidar com o fenômeno da criação literária diante das circunstâncias impostas pela sociedade patriarcal oitocentista. As associações de imagens e sons nos poemas dão concretude a essa estratégia, demonstrando desse modo, a concepção de uma poesia com estilo e tema à frente de seu tempo.

Referências bibliográficas

AMARAL, A. L. R. B. **Emily Dickinson**: uma poética de excesso. Tese de doutorado. 533 f. Universidade do Porto: Porto, 1995.

BLOOM, Harold. Emily Dickinson: Vazios, Arrebatamentos, as Trevas. In: _____ . **O Cânone Ocidental**: Os Livros e a Escola do Tempo. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995.

DAGHLIAN, C. “Componentes irônicos na poesia de Emily Dickinson”. In: *Letra Viva*. Edição especial: A palavra viva de Emily Dickinson. João Pessoa: UFPA, 2006.

DICKINSON, E.. **The Complete Poems of Emily Dickinson**. Organização de Thomas H. Johnson. Boston: Back Bay Books, 1976.

GILBERT, S.; S. GUBAR. **The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination**. 2. ed. Londres: Yale University Press, 1984.

HUIZINGA, J. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. 4ª ed. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1996.

JOHNSON, T. **Mistério e solidão: A vida e a obra de Emily Dickinson**. Tradução de Vera das Neves Pedroso. Rio de Janeiro: Lidador, 1965.

THAMOS, M. *Figuratividade na poesia*. In: **Itinerários** (UNESP, Araraquara). Araraquara-SP, v. 20, p.101-118, 2003.

WOOLF, V. **A Room of One's Own**. 1.ed. Londres: Granada Publishing Limited, 1977.

**O ESPAÇO DAS MEMÓRIAS:
UMA LEITURA DA OBRA AUTOBIOGRÁFICA DE GRACILIANO RAMOS**

**SPACE OF MEMORIES:
READING GRACILIANO RAMOS AUTOBIOGRAPHICAL WORK**

Patrícia Trindade Nakagome (USP-PG)
patricia.nakagome@gmail.com

Resumo: O título deste artigo comporta uma dupla interpretação, que será considerada em nossa análise: quando se trata da obra autobiográfica de Graciliano Ramos, o “espaço das memórias” pode tanto se referir à grande importância das narrativas pessoais na obra do escritor quanto ao modo como o espaço narrativo é configurado por meio da rememoração. É bastante conhecido o texto de Candido (1999) sobre a necessidade sentida por Graciliano de passar da ficção à confissão, em que sua própria subjetividade ganha importância como meio de compreender efetivamente o homem e seu tempo. É nesse contexto que analisamos a configuração espacial em seus dois livros memorialistas - *Infância* e *Memórias do Cárcere*, mostrando como as escolhas estéticas do autor decorrem de um momento distinto de sua vida: criança e adulto. Por meio da análise do espaço nas obras, apontamos que, ao contrário do que reconhecem alguns críticos, os livros não diferem quanto ao grau de ficcionalidade, apenas têm formas distintas de trabalhar a memória e a experiência.

Palavras-chave: Graciliano Ramos; *Infância*; *Memórias do Cárcere*; espaço narrativo; memória

Abstract

The article's title may have two interpretations, which are considered in our analysis: in Graciliano Ramos' autobiographical work the “space of memories” may indicate the importance of personal writings to the author as well as the

construction of narrative space in his work. It is well known the Candido's text (1999) about the need felt by Graciliano of expressing his subjectivity as a way of understanding the man and his time. In this context, we will analyze the construction of the narrative space in two autobiographical books - *Infância* and *Memórias do Cárcere* – in order to show how the author makes aesthetical choices according to his life period. Through the analysis of space, we aim to sign that the books are not different in a “fiction grade”, but have specific ways of presenting memory and experience.

Keywords: Graciliano Ramos; *Infância*; *Memórias do Cárcere*; narrative space; memory.

1. O lugar da memória na obra de um romancista

A dupla leitura possível do termo “espaço”, indicado no título deste artigo, refere-se tanto ao lugar ocupado pelos livros memorialistas na obra de Graciliano Ramos, quanto ao modo como o espaço narrativo é trabalhado pelo autor na narração de suas recordações individuais, em que se imbricam tantas outras pessoas.

Em relação ao primeiro aspecto, é bastante conhecida a análise de Antonio Candido, que identifica na obra de Graciliano um movimento que vai da ficção à confissão:

Graciliano Ramos, porém, extravasou os limites do gênero e, obcecado cada vez mais pelas situações humanas, substituiu-se ele próprio aos personagens e resolveu, decididamente elaborar-se como tal em *Infância*, aproveitando os aspectos facilmente romanceáveis que há nos arcabouços da memória infantil. A seguir, dando um passo mais, rompeu as amarras com a ficção ao registrar a experiência de adulto, e realizou-se nas *Memórias* com maestria equivalente à dos livros anteriores. (CANDIDO, 1999, p.78)

Graciliano Ramos trouxe as asperezas da realidade para a linguagem de suas obras. Sem perder a beleza, seus textos são marcados por uma dureza acentuada, por meio da qual personagens e narradores encontram formas de expressar o modo como se relacionam com o mundo. Para marcar a complexidade dos seus personagens, o autor parece mostrar que muitas vezes mesmo as palavras não dão conta da experiência por eles vivida. Exemplo constantemente apontado dessa característica é a cadela Baleia da família de retirantes de *Vidas Secas* (2002). Se aos olhos dos outros, apenas o corpo é seu meio de comunicação, o narrador busca a singularidade daquele ser nos sonhos e pensamentos, em que fronteiras visíveis entre homens e animais são rompidas.

Como indicado por Candido, mesmo essa complexa apreensão de personagens não parecia mais suficiente ao autor. Diante disso, Graciliano busca uma aproximação com quem lhe era mais familiar: ele próprio.

Infância (1995) e *Memórias do Cárcere* (1989) representam mais que um desejo de compreender ou justificar ações feitas em vida, como é tão comum no filão autobiográfico. Os livros materializam uma tentativa de compreensão mais exata do homem, o que exige colocar-se a si mesmo na condição de personagem. O modo como isso é realizado, no entanto, seria diferente nas duas obras. Para Candido, embora *Memórias do Cárcere* e *Infância* sejam baseadas em experiências do autor, há uma nítida variação no seu “grau de ficcionalidade”. Talvez esse seja um dos elementos que leva o crítico a considerar o livro de memórias infantis como a obra-prima do “setor” autobiográfico do autor (CANDIDO, 1964, p.68). Na mesma linha de avaliação, lembramos de Faria (1995, p.251), por exemplo, para quem *Infância* seria o “livro mais importante” de Graciliano Ramos.

Em oposição a isso, *Memórias do Cárcere* desfruta de uma avaliação menos privilegiada entre os críticos, talvez com exceção de Bastos (1998), que destaca a obra. Apesar de não ser recebido com grande entusiasmo pelos especialistas, o livro causou forte impacto social, quando publicado postumamente em 1954, sendo, inclusive, responsável pelo primeiro “estouro de vendas” do autor:

O livro (MC) provocaria impacto com suas revelações, inclusive no Palácio do Catete. Em suas memórias Alzira Vargas do Amaral Peixoto diria que a obra fora lida “com emoção e respeito por todos os seus algozes, conscientes ou inconscientes”. No Congresso, udenistas e trabalhistas se digladiariam por causa das denúncias sobre os cárceres do Estado Novo: a oposição explorando o fato contra Getúlio; a situação mostrando que o presidente tinha se rendido à democracia. Pela primeira vez, Graciliano estouraria nas vendas – dez mil exemplares esgotados em 45 dias. (MIRANDA, 1992, p.310)

O êxito de *Memórias do Cárcere* junto ao público está relacionado a um desejo de compreender um importante momento da História nacional: o período do Estado Novo, sobre o qual, Graciliano Ramos apresentou uma visão dos bastidores, da perspectiva daqueles que foram perseguidos pelo governo. Por sua relevância histórica, o caráter documental do livro será constantemente ressaltado por seus diversos leitores, o que não deveria levar a uma menor atenção às escolhas estéticas feitas pelo autor, que garantem o diferencial da obra em comparação com meros testemunhos. Nesse sentido, análises como, por exemplo, a de Lima, que considera o livro como híbrido, precisamente por ser “documento e literatura, não por algum artifício, mas por direito próprio” (2006, p. 364) parecem dar conta melhor de obras perpassadas pela experiência e memória, reconhecendo não haver limites rígidos de distinção entre realidade e ficção.

Neste artigo, compartilhamos a concepção de Lafetá (1997, p.227) que, a partir da leitura de Frye, considera tanto *Memórias do Cárcere* quanto *Infância* como livros ficcionais, já que os textos receberam tratamento literário. Assim, por meio da análise da construção do espaço nas obras autobiográficas de Graciliano Ramos, almejamos mostrar como o autor encontrou soluções estéticas diferentes para dar conta de realidades singulares, o que não necessariamente significa que em cada livro ele tivesse um comprometimento distinto com a “verdade”, o “testemunho” e a “ficção”.

2. O reconhecimento do espaço

O título marcado pela palavra “reconhecimento” guarda uma dupla possibilidade de aproximação da realidade: na infância, está mais relacionada a “considerar com atenção; observar, explorar” e, na fase adulta, está mais ligada à possibilidade de “tomar conhecimento de novo ou em outra situação”⁸⁹. Isso ocorre porque a criança está em contato com um mundo completamente novo a ela, enquanto o adulto lida com situações pertencentes a uma realidade conhecida, ainda que de modo superficial. A diferença no trato de uma pessoa com o mundo, em sua fase infantil ou adulta se expressa, por exemplo, pelo modo como são construídos o tempo e o espaço na narrativa. Neste caso, ao analisarmos a construção do espaço, mostramos como o sujeito trava seus primeiros contatos com uma realidade específica.

O espaço conforma a base para o desenvolvimento da criança em *Infância* e coloca em questão a própria existência do homem em *Memórias do Cárcere* ao mostrar que a realidade na qual ele se formou é apenas parte de um mundo muito mais complexo. Isso ocorre porque embora os dois livros sejam marcados pela descoberta (da vida social e da vida na cadeia), têm especificidades que vão além de contextos narrativos diferenciados. O sujeito tem formas diferentes de se relacionar com as pessoas e principalmente de interiorizar valores e normas sociais de acordo com a fase da sua vida, pois o processo de socialização é distinto para crianças e adultos:

[...] socialização, que pode ser assim definida como a ampla e consistente introdução de um indivíduo no mundo objetivo de uma sociedade ou de um setor dela. A socialização primária é a primeira socialização que o indivíduo experimenta na infância, em virtude da qual torna-se membro da sociedade. A socialização secundária é qualquer processo subsequente que introduz um indivíduo já socializado em novos setores do mundo objetivo de sua sociedade. (BERGER e LUCKMANN, 1983, p. 175)

⁸⁹ Cf. RECONHECIMENTO. In: HOUAISS (2001, p. 2403)

Na socialização primária, o mundo é identificado com sujeitos conhecidos, de tal modo que nesse processo esteja envolvido um elevado grau de emoção. Assim, a criança interioriza o mundo de forma mais arraigada e unitária, pois não o entende como uma construção social, mas como o mundo⁹⁰. Na fase adulta, o contato com o mundo se dá de forma plural, pois o homem lida tanto com o que já foi conhecido, quanto com a certeza de que o vivenciado representa apenas um “setor” de tantas possibilidades existentes. A pluralidade faz com que haja menor emoção na sua relação com o mundo.

2.1 Um espaço desconhecido

O tom mais duro de *Memórias do Cárcere* decorre da consciência do sujeito de que o espaço do encarceramento é mais um que ele precisa entender e ao qual deve se adaptar, o que só é possível, para o homem adulto, através de uma constante retomada de referenciais passados, como das experiências do hospital e da infância, nas quais ele também havia se sentido fortemente limitado pelo mundo. Antes da entrada na prisão, fatos externos são valorizados por permitirem que, a partir deles, o homem construa sua nova realidade:

Na atrapalhação da partida, esquecera-me de um aviso importante. De fato não havia importância, mas ali, ausentando-me do mundo, começava a dar às coisas valores novos. Sucedia um desmoronamento. Indispensável retirar dele migalhas de vida, cultivá-las, ampliá-las. De outro lado, seria o desastre completo, o mergulho definitivo. (RAMOS, 1989. p. 59)

⁹⁰ “A criança não interioriza o mundo dos outros que são significativos para ele [sic] como sendo um dos muitos mundos possíveis. Interioriza-o como sendo o mundo, o único mundo existente e concebível, o mundo *tout court*. É por esta razão que o mundo interiorizado na socialização primária torna-se muito mais firmemente entrincheirado na consciência do que os mundos interiorizados nas socializações secundárias.” (BERGER e LUCKMANN, 1983, p. 180)

O homem sente a necessidade de manter os vestígios do que conhece para suportar o novo, pois ainda que a realidade conhecida não seja coerente (como indica sua própria prisão, sem motivo ou julgamento), a cadeia representa o vazio, a impossibilidade de compreensão.

Mas não é apenas por isso que o desmoronamento do mundo é grave: sem guardar seus vestígios, o homem coloca em risco sua própria existência, pois mesmo a sua singularidade foi formada em condições de liberdade. As referências externas à prisão são fundamentais para que a pessoa compreenda sua nova realidade e lembre-se de quem é, algo fundamental em um meio de singularidades opacas, em que tantos outros homens, também destituídos de referenciais, encontram-se amontoados em um pequeno espaço, privados dos recursos básicos de manutenção da vida.

Enquanto no início de *Memórias do Cárcere* considera-se mundo aquilo que é externo à cadeia, após o encarceramento, a prisão já é entendida como “um” mundo, uma realidade com marcas específicas:

Na verdade me achava num mundo bem estranho. Um quartel. Não podia arrogar-me inteira ignorância dos quartéis, mas até então eles me haviam surgido nas relações com o exterior, esforçando-se por adotar os modos e a linguagem que usávamos lá fora. Aparecia-me de chofre interiormente, indefinido, com seu rígido simbolismo, um quadro de valores que me era impossível recusar, aceitar, compreender ao menos. (RAMOS, 1989. p. 64)

O quartel configura um espaço determinado, apenas uma parte do mundo ao qual pertenciam o personagem. Este, ao mostrar sua dificuldade para lidar com esse contexto peculiar, revela a fragilidade do seu conhecimento, construído através de uma imagem do exército adaptada à sociedade civil. Estar em contato direto com o que antes era visto na

superficialidade revela ao sujeito um ambiente com valores que sequer poderiam ser compreendidos, o que o obriga a trazer os parâmetros do seu mundo anterior, por meio dos quais ele não se sente fora de toda a realidade, apenas de uma faceta específica. Sem os referenciais externos, o mundo militar, com toda sua ordenação, apontaria a incoerência do sujeito e o tornaria objeto de dúvida.

Ao longo do livro, a retomada do que é externo à cadeia não diminui, mas gradativamente deixa de encobrir a realidade do cárcere, que passa a colocar-se ao seu lado e constituir, também, um mundo, embora com limitação estabelecida:

Lá fora tínhamos funções, representávamos de qualquer modo certo valor. Pelo menos julgávamos representar. Agora nos faltava o mínimo préstimo, e o pior é que sabíamos disso. Arrastávamos as pernas ociosas; uma vez por dia deixávamos a gaiola – um, dois, um, dois – alcançávamos o banheiro, o **limite do mundo**; regressávamos à sonolência e à imobilidade. (RAMOS, 1989. p. 116 – grifo nosso)

Agora, ao opor o mundo de fora e o de dentro da cadeia, é neste que o narrador finca suas certezas, ainda que negativas. A descoberta de um mundo inimaginável faz com que ele questione dados que antes podiam ser considerados certos, como o fato de sua própria vida ter algum valor. A experiência da cadeia evidencia sua inutilidade lá dentro, mas também coloca em dúvida a sua importância quando estava em liberdade, pois se ele, de fato, representasse alguém considerável, não poderia ser mantido preso. O encarceramento revela o valor negativo do homem, cuja pretensa nocividade teria obrigado a sua retirada da sociedade. A prisão instaura a dúvida, que ao se estender sobre a sociedade e seus valores, coloca em xeque o próprio homem, que julgava não agir contra os parâmetros impostos.

Contrariando a hipótese de que a cadeia ofereceria incertezas em oposição às certezas da liberdade, o narrador propõe, por vezes, uma

inversão: fora da cadeia, tudo é incerto sob a aparência da certeza, enquanto ali dentro, algumas certezas são bem definidas (por exemplo: regras, punições, alimentação), especialmente por se guiarem pela conduta militar, representada na cena com certa ironia pela contagem dos passos. A cadeia, configurada como um mundo amplamente coerente dentro de seus limites estreitos, não restringe o sujeito na mesma proporção de seu espaço físico. Muitas descobertas são possíveis em seu meio e, em alguns momentos, tornadas compulsórias justamente por obrigar o contato tão próximo entre as pessoas:

Agora na prisão havia mais espaço: deixaram aberta uma grade e **nosso mundo** se estendeu alguns metros, pudemos andar na sala vizinha. Estive ali parte do dia, a contar os passos de uma a outra parede, a imaginação presa no curral de arame, as palavras insensatas de Medina fervilhando-me na cabeça. (RAMOS, 1989. p. 317 – grifo nosso)

Quase no final de *Memórias do Cárcere*, a cadeia é chamada de “nosso mundo”, o que revela uma mudança no papel daquele espaço para o personagem. Cabe observar que nossa análise não está unicamente centrada no rastreamento do termo “mundo”, pois é possível que ao longo do livro ele tenha sido utilizado de formas distintas das que apresentamos, mas julgamos interessante apontar suas marcas nas citações selecionadas, pois são indicativas da relação que o homem estabelece com sua nova realidade. A cadeia, vista como outra face do mundo conhecido - espécie de vazio - é encarada, aos poucos, como o seu mundo, inclusive mais coerente que o anterior. Diante do reconhecimento da cadeia como um espaço de convívio de muitas pessoas, é possível entender o tom de coletividade que distingue as memórias de Graciliano. Um único homem narrará fatos compartilhados por tantas pessoas sujeitas a um convívio estreito, de intensa vigilância.

No mundo de todos, o espaço é um grande ganho, pois permite um mínimo afastamento. A contagem dos passos, dessa vez sem a marcação militar, representa uma

pequena vitória individual, pois ainda que as palavras do outro não saíssem de sua cabeça, fisicamente Graciliano (1989, p.326) poderia ganhar um distanciamento, algo incomum: “Essa impossibilidade de isolamento, a obrigação de sentir a miséria alheia, é imposta lá dentro.” O contato permanente com as pessoas é um dos aspectos que dificulta, mesmo anos depois, uma percepção meramente individual dos fatos, pois os sofrimentos e opiniões de todos estão sempre em cena.

No reconhecimento de um mundo tão marcado pela coletividade, o espaço merece grande destaque precisamente por ser o elemento de ligação entre todas as pessoas da cadeia, sejam os vigilantes, sejam os vigiados. A especificidade do espaço deixa sua marca sobre todos, mas apesar disso ela não restringe a imprevisibilidade humana. É precisamente por isso que a descrição é um recurso tão forte em *Memórias do Cárcere*: ela é essencial para mostrar a situação de adversidade em que vivem as pessoas e, conseqüentemente, destacar as ações que contrariam as expectativas criadas por um espaço tão precário⁹¹, de tal modo que seja impossível reconhecer no livro uma oposição entre a narração e a descrição. As fortes descrições, por exemplo, do sufocamento no porão do navio e da opressão das celas pequenas levam o leitor, talvez influenciado pela forte tendência naturalista da literatura brasileira⁹², a pensar que é possível prever as ações das pessoas. Mas Graciliano mostra o quanto elas podem ser surpreendentes. O espaço precário torna-se parte das pessoas (é o “nosso mundo”), mas não as determina. Assim, embora o sujeito se esforce para reconhecer seu espaço, logo verá que está na singularidade de cada pessoa a chave para o reconhecimento daquele mundo:

⁹¹ Ocorre algo semelhante ao que Lukács observou em relação ao uso da descrição feito por Balzac: “A descrição exata da pensão Vauquer, com sua sujeira, seus odores, seus alimentos, sua criadagem, é absolutamente necessária para tornar realmente de todo modo compreensível o tipo particular de aventureiro que é Rastignac. [...] Ainda que prescindamos do fato de que a reconstituição do ambiente não se detenha, em Balzac, na pura descrição, e venha quase sempre traduzida em ações (basta evocarmos o velho Grandet, consertando a escada apodrecida), verificamos que a descrição, nele, não é jamais senão uma ampla base para o novo, decisivo elemento: o elemento trágico.” LUKÁCS (1968, p. 51).

⁹² Cf. SÜSSEKIND, 1984.

Imaginara-o tenente – e surpreendia-me que houvesse inferiores tão bem educados. Julgava-os ásperos, severos, carrancudos, possuidores de horríveis pulmões fortes demais, desenvolvidos em berros a recrutas, nos exercícios. E aquele, amável, discreto, de aprumo perfeito e roupa sem dobras, realmente me desorientava. Surpresa tola, por causa das generalizações apressadas. (RAMOS, 1989. p. 65)

O encarceramento obriga o contato entre os presos, mas também com os militares, que deixam de ser vistos apenas como representantes de uma instituição desagradável, para se mostrarem como pessoas, igualmente capazes de surpreenderem por suas ações. A surpresa é considerada tola, pois como grande observador dos homens, o autor sabe que não se pode reduzir a ação humana a mero comportamento. Atento a toda sua realidade, Graciliano oferece um livro que, como afirma Lima⁹³, não é surpreendente por testemunhar sobre o horrível, mas sim por mostrar algo positivo. Ao longo de *Memórias do Cárcere*, as atitudes das pessoas, inclusive as suas, ainda irão surpreendê-lo outras vezes:

Como iria comportar-me? Se me dessem tempo suficiente para refletir, ser-me-ia possível juntar idéias, dominar emoções, ter alguma lógica nos atos e nas palavras, exibir a aparência de um sujeito mais ou menos civilizado. Mas na situação nova que me impunham, fervilhavam as surpresas, e diante delas ia decerto confundir-me, disparatar, meter os pés pelas mãos. (RAMOS, 1989. p. 67)

A ação humana provoca surpresa, e as surpresas provocam a ação humana. Ou seja: não é apenas o narrador que se surpreende com os homens,

⁹³ LIMA (2006, p.363, 364): “Como documento, as *Memórias do Cárcere* são apenas testemunho, terrível mas não surpreendente, do que ali se passava. Em troca, evidencia a surpresa de que algo de positivo ainda pudesse brotar naquele meio. Como se fosse indispensável que o livre-arbítrio recebesse outra formulação: a terra é o lugar em que o homem pode percorrer todos os graus entre a besta e o anjo.”

ele próprio pode ser surpreendente ao agir no novo ambiente, no qual necessitaria de muito mais tempo e tranquilidade para organizar reações que seriam comuns em liberdade.

A surpresa torna-se uma marca da experiência no cárcere, configurando-se como um signo do profundo processo de descoberta. Através dessa ruptura com o esperado, surge a constante necessidade de (re)construção do próprio sujeito, que está sempre se defrontando com situações inusitadas, existentes apesar das rígidas regras da cadeia. A instabilidade do ambiente, ao fazer com que o sujeito perceba sua fragilidade, torna-o mais aberto ao outro, em quem identifica suas próprias incoerências, medos, erros e acertos. Assim, o homem adulto, que já conhece a arbitrariedade da justiça, como vemos em *Infância*, não se surpreende por ser preso. A prisão sem acusação é uma incoerência, mas não uma surpresa, pois configura uma concretização da injustiça conhecida. Já o ser humano, em sua pluralidade, oferece diversas oportunidades de surpresa, pois contrariando qualquer expectativa pessimista, muitos agem de maneira desinteressada, o que obriga Graciliano a repensar sua concepção de mundo e a de si mesmo.

2.2 Um espaço a ser reconhecido

Em *Infância*, tem-se a narrativa sobre um menino que toma, pouco a pouco, contato com o mundo. A limitação para retomar fatos antigos faz com que o início do livro seja fragmentado, com uma aglutinação de imagens e recordações diversas, em que também se nota a dificuldade de apreender detalhes, já que tudo é absolutamente novo ao olhar infantil. Os fragmentos se encontram em um plano de indistinta igualdade, soltos na memória desordeira:

Datam desse tempo as minhas mais antigas recordações do ambiente onde me desenvolvi como um pequeno animal. Até então algumas pessoas, ou fragmentos de pessoas, tinham-se manifestado, mas para bem dizer viviam fora do espaço. Começaram pouco a pouco a

localizar-se, o que me transtornou. Apareceram lugares imprecisos, e entre eles não havia continuidade. Pontos nebulosos, ilhas esboçando-se no universo vazio. (RAMOS, 1995, p. 10)

A localização das pessoas transtorna o menino possivelmente porque lhe revela uma realidade mais complexa do que os recortes anteriormente apreendidos: o mundo tem uma ordem na qual as pessoas se ligam a seus contextos. Se ele, assim como os outros, está preso ao espaço onde se formou, é importante retomar os lugares das memórias mais remotas para que ele encontre a si próprio.

Como mostra a citação, o menino sabe que as pessoas estão relacionadas a lugares que, por enquanto, ainda parecem isolados de um contexto maior; a criança conhece apenas pequenas “ilhas”, logo descritas com riqueza de detalhes:

Ali perto era a sala, de janelas sempre fechadas, armas de fogo e instrumentos agrícolas pelos cantos, arreios suspensos em ganchos, teias de aranha, a rede segura em armadores de pau, grosseiros caixões verdes, depósitos de cereais, se não me engano. No corredor desembocavam camarinhas cheias de treva e a sala de jantar. A cozinha desapareceu, mas o quintal subsiste duro e nu, sem flores, sem verdura, tendo por único adorno, ao fundo, junto a montes de lixo, um pé de turco, ótimo para a gente se esconder das perseguições. Desse lado o pé de turco marcava **o limite do mundo**. Do outro lado a terra se estendia por longas distâncias. (RAMOS, 1995, p. 37 – grifo nosso)

Essa é uma das descrições mais extensas do livro. Ela apresenta ao leitor uma realidade profundamente marcada pela ausência, limitada por um pé de turco. A partir desse marco, reconhece-se um vasto espaço, ainda

inacessível ao menino. Em momento posterior, o desconhecido integra o mundo infantil, ampliando-o a partir do mesmo referencial familiar: “Agora o mundo se estirava além do monturo do quintal, mas não nos aventurávamos a penetrar nessa região desconhecida. O pé de turco era meu refúgio.” (RAMOS, 1995, p. 21) A vastidão a ser descoberta transformou-se em algo potencial, não apenas existente, tanto que o “pé de turco” deixou de ser apenas um referencial para tornar-se um refúgio. A planta que marcava a separação entre dois mundos passa a ser elemento fundamental, pois oferece uma dupla possibilidade de proteção: contra outras pessoas, quando se deseja a solidão, e contra a descoberta, que pode revelar algo assustador.

A descoberta do desconhecido era uma empreitada ligada à coletividade, como marca o garoto ao usar o verbo no plural. Em oposição a isso, o refúgio é o lugar da individualidade. Essa distinção no trato com o espaço indica a gradativa compreensão de que o conhecimento pessoal não determina os limites do mundo, ou seja, outros podem revelar novas dimensões do espaço, no qual ele seria inserido de forma repentina, sem a naturalidade da descoberta gradativa. As citações mostram que o espaço descontextualizado passa a ser visto como algo mais amplo, deixando de ser, após poucas páginas, uma realidade afastada da criança. Há uma estreita relação entre o espaço e o menino, pois apenas através da compreensão de seus próprios limites e possibilidades, ele apreende o espaço de forma mais complexa, como indicado em outro trecho do livro:

O que então me pasmou foi o açude, maravilha, água infinita onde patos e marrecos nadavam. Surpreenderam-me essas criaturas capazes de viver no líquido. **O mundo era complicado.** O maior volume de água conhecido antes continha-se no bojo de um pote – e aquele enorme vaso metido no chão, coberto de folhas verdes, flores, aves que mergulhavam de cabeça para baixo, desarranjava-me a ciência. Com dificuldade, estabeleci relação entre o fenômeno singular e a cova fumacenta. (RAMOS, 1995, p. 12 – grifo nosso)

A novidade é introduzida através de imagens concretas para representar a dificuldade inicial de abstração da criança. As descrições são elaboradas de maneira profundamente imagética, representativa de como o menino apreendia o mundo. A necessidade de estabelecer comparações favorece a linguagem metafórica do livro (o seu tom até mesmo poético), algo que retomaremos em outro capítulo. Importante salientar, por ora, que o lirismo de *Infância* é, muitas vezes, advindo da necessidade da descoberta, da compreensão de uma realidade com poucos referenciais objetivos.

Descobrir o mundo, e conseqüentemente conhecer sua complexidade, é “complicado” porque implica em lidar, por exemplo, com sua imprevisibilidade. A impossibilidade de prever o futuro a partir do passado desorienta o menino, revelando que o processo de ampliação dos limites não é algo que apenas surpreende positivamente, mas que é também incômodo, pois desestabiliza o conhecimento já construído e, por conseqüência, o sujeito formado no processo de descoberta. É “complicado” saber que o novo pode ser algo efetivamente singular, não apenas uma expansão do já conhecido. Embora a descoberta nem sempre ocorra como ampliação de um núcleo conhecido, ela não destrói o antigo, apenas desestabiliza-o para agregar-se a ele como outro referencial. Algo distinto ocorre quando a descoberta do novo se dá diante de uma situação limite:

Arrependia-me de haver atendido ao convite de José. Bom voltar ao sítio, deitar-me num colchão de folhas, admirar os periquitos, as flores de mulungu, as espigas amarelas. Não conseguiria, porém, tranqüilidade. Excitava-me, preso ao cisco ardente e fuliginoso, ao choro, às lamúrias, propenso, num gesto mórbido, a torturar-me. (RAMOS, 1995, p. 82)

José convidou Graciliano para ver o resultado de um incêndio. Havia os restos de uma cabana, pessoas chorando e um “toco chamuscado”. Após inteirar-se do ocorrido, o menino descobriu que o “objeto escuro” era o cadáver de uma menina que morrera ao entrar em uma cabana em chamas para salvar

a litografia de Nossa Senhora. A narração deixou o menino atordoado, o que o faz afirmar o quanto seria bom voltar para o sítio, onde, no entanto, ele reconhece que já não encontraria tranquilidade. O espaço familiar, configurado pela enumeração de elementos de sua flora e fauna, não poderia oferecer refúgio contra aquela descoberta, pois o impacto causado pela morte é maior que qualquer experiência vivida. O mundo conhecido, com suas cores e imagens idílicas, não condizia com a negritude da morte e, portanto, não oferecia ao garoto a sensação de proteção. Novamente fica exposta a profunda relação do menino com o mundo, pois este se modifica quando há uma ruptura no modo de compreender a vida. A mudança ocorrida no menino leva a uma alteração no ambiente, pois o olhar infantil o considera de outra forma, enxergando no espaço as marcas do limite (não mais apenas da descoberta). Ao reconhecer que a descoberta pode ser mais dura que a limitação, o garoto inclusive anseia por um limite protetor ou mesmo punitivo, pois ao materializar a dor, ele a tornaria mais compreensível.

Contrariando o rigor habitual, os pais apenas se preocupam em acalmar a criança, possivelmente porque entenderam que o choque da descoberta foi mais doloroso que qualquer repreensão. A materialização do limite da vida já havia sido muito angustiante para o menino, assim que, ao contrário do que ele imaginava, a não-punição não indicava uma tentativa de transformar o horror em algo ordinário, mas de mostrar que a morte era, de fato, um horror ordinário, cujo enfrentamento era mais doloroso que qualquer castigo. O aprendizado foi decorrente do próprio processo de descoberta, não da punição causada por uma infração inicial. Nem sempre há, portanto, uma diferença tão marcada entre descoberta e limitação, já que muitas vezes elas se revelam através da complementaridade.

O mundo, que até aquele momento parecia uma construção infantil pelo fato de suas revelações acompanharem a capacidade de compreensão da criança, mostra sua imensidão de forma dura. Essa descoberta provoca uma fissura no andamento da história, mas tal como ocorre em outros momentos, é superada. O contato com a morte configura um choque, momento em que o menino é obrigado a se defrontar com a distância que existe entre ele e o mundo:

Um dia faltou água em casa. Tive sede e recomendaram-me paciência. A carga de ancoretas chegaria logo (...). A minha vida era um extenso enleio que sobressaltos agitavam. Para bem dizer, eu flutuava, pequeno e leve. **De repente, um choque, novos choques, estremecimentos dolorosos.** Impossível queixar-me agora. Não me dirigiam ameaças, abrandavam, e as recusas apareciam quase doces. Na verdade não recusavam. (RAMOS, 1995, p.24)

A morte certamente é uma das experiências que poderia ser classificada como um “choque” na vida do garoto, mas não é a única, já que sua existência é marcada por uma série de abalos, que perpassam *Infância*. Para os leitores, os capítulos do livro configuram diversas narrativas desses choques, mas para o garoto apenas alguns o abalam, pois de modo geral, são naturais em seu cotidiano infantil. Por ser constante, a surpresa descaracteriza-se e torna-se aprendizado, parte constitutiva da formação do menino, que o abala apenas quando se opõe a todas as demais novidades já sedimentadas. É por essa razão que a morte, com seu valor destrutivo, de negação, consegue estremecer a frágil estrutura da criança.

Ao afirmar que “flutuava”, o garoto mostra como aceitava as limitações existentes e se adaptava a elas: lida tranquilamente com um ambiente marcado pela violência em suas diferentes feições. O inesperado assusta, mas também forma, tanto que por vezes é denominado “surpresa”: “Vivia a surpreender-me. E as surpresas se multiplicavam.” Diante de acontecimentos inesperados, o menino poucas vezes questionava “por quê?”, pois diferentemente do que caracteriza as crianças, ele não desejava motivos ou causas para os acontecimentos, bastam-lhe confirmações, coerência, que o ajudem a viver sua realidade.

3. Considerações finais: o espaço da experiência

A nomeação dos subtítulos “O espaço desconhecido” e “O espaço a ser conhecido” já indica o quanto o novo espaço tem um valor negativo em *Memórias do Cárcere* e positivo em *Infância*. Não no sentido de estabelecer um julgamento de como se constitui esse mundo, mas das potencialidades que ele oferece ao sujeito: no primeiro, é um espaço que se oferece em oposição ao espaço da liberdade, no qual o sujeito se formou; já no segundo livro, é o espaço onde o sujeito irá se formar e que, portanto, ganhará os contornos de sua própria individualidade.

A cadeia é um espaço profundamente marcado pela coletividade. As limitações físicas impõem o estreito contato entre as pessoas, que compartilham momentos de exposição do corpo e de revelação da interioridade. O espaço limitado é determinante para o livro de Graciliano Ramos, ganhando destaque na construção narrativa. Ao tratar o espaço, o autor recorre a extensas descrições, como se desejasse caracterizar o principal, possivelmente único, “personagem” de seu livro, já enunciado desde o título: o cárcere. O título *Memórias do Cárcere* também indica a ação do sujeito, através da rememoração, sobre a realidade. A princípio isso parece um pouco em desacordo com a aguda consciência do autor quanto à precariedade da memória, da sua grande limitação em resgatar uma experiência que o modificou. No entanto, devemos lembrar que, como mostra Clara Ramos (1992), o nome do livro foi definido após a morte do autor, que anteriormente pensava em chamá-lo de *Cadeia*, título cuja natureza parece expressar melhor o traço “graciliânico”. De forma semelhante à apontada por Seligmann-Silva em relação à obra de Wilkomirski, a colocação posterior do termo memória poderia indicar uma “solidez” do sujeito que não existia na realidade⁹⁴. A consciência de sua identidade esfacelada é um traço que faz Graciliano destacar o ambiente carcerário, em que suas certezas são colocadas em xeque. A cadeia, mais do que servir de ambientação à narrativa, é o lugar do questionamento da

⁹⁴ SELIGMANN-SILVA (2005, p.107): “O tradutor brasileiro, por sua vez, lamentavelmente não foi muito feliz já no próprio título: não se trata de ‘memórias de uma infância’. O termo ‘memória’ não consta no original; antes se trata simplesmente de ‘fragmentos de uma infância 1939-1948’. Certamente não foi apenas um acaso o fato de Benjamin Wilkomirski ter optado por deixar o termo ‘memória’ fora do título da sua primeira e, até o momento, única obra. A sua intenção era justamente a de mostrar a impossibilidade de ele redigir as ‘memórias’ da sua infância. Wilkomirski não possui uma história (nem uma identidade ‘sólida’) a partir da qual ele poderia ter construído essas suas memórias.”

identidade e da humanidade. Em relação aos outros, é ali que Graciliano, por exemplo, tem a possibilidade de reavaliar pessoas conhecidas, como seu ex-funcionário Luccarrini, e conhecer a generosidade desinteressada de estranhos. Apresentar a cadeia em seus detalhes é fundamental para quebrar o elo causal entre o meio e as pessoas.

A cadeia é um meio coletivo tratado por um olhar individual, sendo, portanto, impossível apresentá-la de modo estritamente realista, pois o próprio homem já foi influenciado por aquele “mundo desconhecido”. Ao tornar-se conhecido, o mundo modifica o sujeito e este, por sua vez, modifica o mundo, que não pode mais ser apresentado de forma totalmente objetiva. Mas assim como ocorre na pintura, o narrador se esforça para traçar um espaço absoluto:

A perspectiva cria a *ilusão* do espaço tridimensional, projetando o mundo a partir de uma consciência individual. O mundo é relativizado, visto em *relação* a esta consciência, é constituído a partir dela; mas esta relatividade reveste-se da ilusão do *absoluto*. Um mundo relativo é apresentado como se fosse absoluto. É uma visão antropocêntrica do mundo, referida à consciência humana que lhe impõe leis e óptica subjetivas. (RAMOS, 1995, p. 25)

Graciliano tem profunda consciência de que todo o seu relato não escapa a uma marca individual, e com o espaço não é diferente. Embora ele saiba que sua caracterização espacial será feita a partir de um ponto de vista individual, esforça-se por apresentá-la na totalidade que pode ser apreendida por único homem. Graciliano assume a responsabilidade de caracterizar um espaço que não limitou apenas a ele, mas a todos os outros presos e militares. A grande quantidade de detalhes do espaço é uma forma de garantir que todos os participantes daquela vivência se sentissem contemplados em suas memórias pessoais. Há uma pretensão do absoluto em uma visão do espaço que se sabe parcial. Essa tentativa de caracterização totalizadora da cadeia é consoante com a visão dos responsáveis por ela, que não se preocupam em

enxergar a dificuldade no convívio de tantas pessoas diferentes em um espaço reduzido. No entanto, ao retratar o espaço carcerário da forma mais absoluta possível, Graciliano se aproxima da visão dos responsáveis institucionais para desmontá-la. Só vê uma totalidade quem está afastado daquele espaço, pois ali dentro se reconhece que a diversidade humana dá tantas nuances ao espaço que seria impossível apreendê-lo adequadamente sob um ponto de vista individual.

Já a abordagem do espaço em *Infância* é menos realista, devido à maior marca da subjetividade nesse livro, em que o espaço possui estreitas relações com o modo do menino entender o mundo, de tal forma que seus horizontes só se expandem com o desenvolvimento da criança. Os limites do mundo muitas vezes coincidem com os do menino, tanto que apesar do livro apresentar uma série de deslocamentos espaciais, eles, em geral, não são textualmente marcados, pois o sujeito não se transforma apesar das mudanças de residência. Não há necessidade de contextualizar um novo ambiente quando ele é apenas a reiteração da mesma face de uma realidade já conhecida, que não possibilita, portanto, qualquer mudança individual. Pode-se dizer assim, que o espaço é menos realista porque ganha uma configuração lírica pela estreita relação que estabelece com o olhar infantil.

A descrição menos recorrente em *Infância* porque a criança usa seus próprios recursos para conhecer o novo. Muitos elementos do espaço não são considerados absolutamente inéditos, podendo ser entendidos a partir de algo já conhecido. No livro de memórias infantis, o conhecimento do mundo se dá de forma aglutinadora, sem a carga de negação da cadeia em relação ao que lhe é externo. O espaço pode surpreender, mas não é imprevisível como as pessoas, por isso, em geral, ele se modifica em consonância com o próprio amadurecimento infantil. As descrições são muito usadas em *Memórias do Cárcere*, porque aqui as pessoas, muitas vezes, agem contra o mundo, opondo-se aos limites de um meio opressivo e massificador. Apenas com a dimensão mais completa daquele mundo é possível entender a resistência operada por alguns indivíduos.

Nos dois livros, de maneiras distintas, o espaço não é apenas um elemento do enredo, é estruturante na narrativa por permitir que o sujeito se

posicione frente à sua experiência. A diferença na abordagem está no fato de que o menino, especialmente no início de *Infância*, considera-se central em seu mundo, cabendo a ele todas as descobertas possíveis, enquanto o adulto reconhece-se como uma parte do mundo, devendo, portanto, dar-lhe o adequado relevo por ser fundamental na constituição de outras pessoas. Isso não indica, como visto em algumas análises da obra de Graciliano, que *Infância* seja mais marcado por ficcionalidade. Trata-se, antes, da forma encontrada pelo autor para dar conta de sua experiência, a qual é distinta pelo modo como ele a viveu e por como a recordou.

Referências bibliográficas

- BASTOS, H. **Memórias do Cárcere**: literatura e testemunho. Brasília: Editora da UnB, 1998.
- BERGER, P. L.; LUCKMANN, T. **A construção social da realidade**: tratado de Sociologia do Conhecimento. Petrópolis: Vozes, 1983.
- CANDIDO, A. **Ficção e Confissão**. São Paulo: Editora 34, 1999.
- _____. **Tese e Antítese**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964.
- FARIA, O. de. "Graciliano Ramos e o sentido do humano". In: RAMOS, G. **Infância**. Rio de Janeiro: Record, 1995
- HOUAISS **dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.
- LAFETÁ, J.L. "O porão do Manaus" In: **Gêneros de Fronteira**. Xamã: São Paulo, 1997.
- LIMA, L. C. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras: 2006.
- LUKÁCS, G. "Narrar ou descrever?". In: **Ensaio sobre Literatura**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968
- MIRANDA, W. M. **Corpos Escritos**. São Paulo: Edusp, 1992.
- RAMOS, C. **Cadeia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.
- RAMOS, G. **Infância**. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- _____. **Memórias do Cárcere**. Rio de Janeiro: Record, 1989.

_____ **Vidas Secas**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

SELIGMANN-SILVA, M. **O local da diferença**: ensaios sobre memória, arte, literatura

e tradução. São Paulo: Editora 34, 2005.

SÜSSEKIND, F. **Tal Brasil, qual romance?** Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

**DESAFIOS E LEMBRANÇAS DAS “CRIANÇAS DA TERCEIRA CULTURA”
NA OBRA DE JULIA ALVAREZ**

**CHALLENGES AND MEMORIES OF “THIRD CULTURE KIDS” IN THE
WORK OF JULIA ALVAREZ**

Priscila Campolina de Sá Campello (PUC Minas)

priscilaccampello@yahoo.com.br

RESUMO

O romance *How the García Girls Lost their Accents* [Como as irmãs García perderam seu sotaque], da autora dominicana-americana Julia Alvarez, relembra fragmentos da vida de uma família dominicana que foi exilada nos Estados Unidos para escapar da perseguição política durante a ditadura do general Rafael Trujillo. Aponta-se, neste trabalho, como as “crianças da terceira cultura”, representadas aqui pelas irmãs García, lidam com os desafios, os obstáculos e os benefícios decorrentes do exílio. Pretende-se também mostrar como o contato com a terra natal desempenha papel fulcral em suas vidas, principalmente no processo da formação identitária das meninas. Os retornos temporários, durante as férias escolares, à República Dominicana constituíram a forma encontrada pelos pais de mantê-las conectadas às suas raízes e cultura, uma vez que percebiam a rápida assimilação e adaptação das filhas à vida nos Estados Unidos. Assim, o objetivo central deste texto também abrange a busca pela compreensão de como as experiências vivenciadas longe de casa influenciaram a escrita memorialística e híbrida da autora. Através do entrelaçamento de elementos autobiográficos e ficcionais, a escrita de Alvarez apresenta as possibilidades e os limites encontrados por essas “crianças da terceira cultura” em sua condição fronteiriça.

Palavras-chave: exílio, identidade, escrita híbrida, Julia Alvarez.

ABSTRACT

The novel *How the García Girls Lost their Accents*, written by the Dominican-American author Julia Alvarez, recalls fragments of the life of a Dominican family that was exiled to the United States in order to escape political persecution during General Rafael Trujillo's dictatorship. In this paper, I will point out how "third culture kids", represented here by the García girls, cope with the challenges, obstacles, and benefits derived from life in exile. I also intend to demonstrate how contact with their homeland plays a pivotal role in their lives, mainly in the process of the development of the girls' identities. Noting that the girls assimilated and adapted very quickly to life in the United States, their parents chose to keep them connected to their roots and culture through temporary returns to the Dominican Republic during school holidays. Therefore, the key purpose of this paper also includes seeking to understand how life experiences far from home have influenced the author's memorialistic and hybrid writing. Through the interweaving of autobiographical and fictional elements, Alvarez's writing presents the possibilities and limits encountered by these "third culture kids" in their borderline condition.

Key-words: exile, identity, hybrid writing, Julia Alvarez

O romance *How the García Girls Lost their Accents* [Como as irmãs García perderam seu sotaque⁹⁵], da autora dominicana-americana Julia Alvarez, relembra fragmentos da vida de uma família dominicana que foi exilada nos Estados Unidos, em 1960, para escapar da perseguição política durante o governo ditatorial do general Rafael Trujillo (1930-1961). Propositamente, as experiências vividas pela família García assemelham-se muito às da família da própria autora, cujos episódios familiares, ocorridos antes, durante e depois do exílio, entrelaçam-se aos de suas histórias ficcionais. Suas personagens refletem não só suas próprias vivências, como também seus valores, posicionamentos, questionamentos e angústias, o que

⁹⁵ As traduções entre colchetes encontradas ao longo deste texto e as citações cujos originais estão em nota de rodapé foram feitas pela autora do artigo.

comprova que Yolanda García, uma das quatro irmãs que também é escritora, seria o *alter ego* de Alvarez.

Uma vez instalados em Nova York, tanto a família Alvarez quanto a família García retomaram sua rotina: o pai era médico e passou a atender a comunidade hispânica local, e suas quatro filhas passaram a frequentar escolas norte-americanas. Cada vez mais, o propósito dessas famílias era o de se integrar à nova cultura, através do aprendizado da língua e da aceitação dos costumes, por exemplo. Porém havia também a preocupação clara dos pais de que a menina Julia e suas irmãs não se distanciassem dos valores culturais dominicanos e nem do restante da família de cujo convívio tiveram que abrir mão. No livro de ensaios autobiográficos *Something to Declare* [Algo a declarar], Alvarez (1999, p.64) ilustra justamente essa inquietação de seus pais, ao recordar: “Meus pais, ansiosos que nós não perdêssemos nossa ligação com nossa terra natal, e sem dúvida pensando em futuros maridos para suas quatro filhas, começaram a nos mandar para ‘casa’ todo verão, para a família da mamãe que vivia na capital”.⁹⁶

Carlos e Laura García, os pais, no romance, demonstram a mesma apreensão que os pais da autora. Os retornos temporários à República Dominicana, mesmo que apenas durante as férias escolares, constituíram a forma encontrada por eles de mantê-las conectadas às suas raízes e cultura, uma vez que percebiam a rápida assimilação e adaptação das filhas à vida nos Estados Unidos. Desse modo, tanto os pais de Alvarez quanto os pais das irmãs García não perdiam de vista a necessidade de manter contato com as raízes dominicanas, a fim de que suas filhas perpetuassem o elo com a ilha. No capítulo “A Regular Revolution” [Uma revolução comum], do romance *García Girls*, uma passagem se aproxima muito de um trecho não-ficcional de *Something to Declare*, em que os pais estavam preocupados porque achavam que certamente “[...] iriam perder suas meninas para a América”.⁹⁷ Para que isso não acontecesse, concluíram que um período na ilha não deixaria que elas

⁹⁶ “My parents, anxious that we not lose our tie to our native land, and no doubt thinking of future husbands for their four daughters, began sending us ‘home’ every summer to Mami’s family in the capital”.

⁹⁷ “[...] were going to lose their girls to America”.

perdessem “[...] contato com a família”⁹⁸ e, conseqüentemente, “[...] ajudaria a endireitá-las”⁹⁹ (ALVAREZ, 1992, p.109). Na imaginação dos pais, tamanha adaptação poderia torná-las por demais americanizadas, independentes, incontroláveis. Esse período longe dos Estados Unidos promoveria um reencontro com a cultura, valores, raízes, e possibilitaria que elas “entrassem no eixo” novamente, através da disciplina e rigidez das tradições dominicanas.

No capítulo citado, Alvarez relata que, após quase quatro anos nos Estados Unidos, as meninas ainda não se haviam ajustado totalmente à nova realidade, visto que “[...] mudavam de um lado para o outro, esperando ir para casa”¹⁰⁰ e sentiam que não possuíam “[...] o melhor que os Estados Unidos tinham para oferecer”¹⁰¹ (ALVAREZ, 1992, p.107). O estilo de vida que as meninas García adotavam no exílio era consideravelmente inferior ao que estavam acostumadas na República Dominicana, já que vinham de uma família abastada e eram filhas de um médico bem conceituado. Além disso, o lado materno pertencia à alta elite dominicana. O pai de Laura, avô materno das meninas, mantinha ligações estreitas com os Estados Unidos, tendo inclusive exercido cargo diplomático em Nova York. Ele e sua esposa passavam temporadas na América do Norte ou viajavam apenas para fazerem compras pessoais. Na República Dominicana, as meninas frequentavam uma escola norte-americana e viviam cercadas de mimos estrangeiros presenteados por seus avós.

A situação descrita acima demonstra que as diferenças sociais e econômicas, claramente perceptíveis na terra natal, são muitas vezes apagadas ou neutralizadas no exílio. Os sujeitos que ali se encontram são parcialmente padronizados, embora haja, dentro das comunidades étnicas, hierarquias e também discriminação. Não é no primeiro contato com o país receptor que se instaura uma diferenciação visível em relação a seus novos habitantes. Tampouco há reconhecimento do prestígio de sobrenomes, diplomas ou endereços, fato demonstrado pela ausência de privilégios conferidos às meninas García nos Estados Unidos.

⁹⁸ “[...] touch with *la familia*”.

⁹⁹ “[...] help set you [them] straight”.

¹⁰⁰ “[...] shifted from foot to foot, waiting to go home”.

¹⁰¹ “[...] the best the United States had to offer”.

O exílio carrega consigo marcas de homogeneização. As diferenças e peculiaridades somente aparecerão após um certo tempo e à medida que os indivíduos começam a participar de forma mais independente e adaptada no cotidiano da sociedade que os recebe, ou se a sociedade que os recebe estiver interessada em desfazer essa homogeneização. Aí, sim, é possível perceber “quem é quem” e legitimar as diferenças. A velocidade e naturalidade com que cada imigrante irá integrar-se ao novo lugar dar-se-ão a partir de seus objetivos e razões pelas quais ele teve que se deslocar. Aquele indivíduo que saiu de seu país com melhores condições financeiras, sociais e até psicológicas, provavelmente, viverá uma adaptação menos traumática e mais tranquila. Já aquele outro até mesmo cuja entrada no país deu-se ilegalmente terá sua experiência marcada por situações constrangedoras e pouco favoráveis. Vale pontuar também que esse *status* pode ser, e, na maioria das vezes, é, transitório e momentâneo. Por exemplo, um determinado imigrante inicialmente em uma situação de total abandono e solidão na sociedade hospedeira pode, posteriormente, alcançar algum êxito profissional e reverter esse quadro. Porém há o outro lado dessa moeda que não se pode desprezar. A entrada de imigrantes em qualquer país gera a demanda por empregos e inserção no mundo do trabalho. Como nem sempre a absorção de todos eles é possível, situações de concorrência no mercado de trabalho acabam gerando sentimentos e atitudes discriminatórias por parte dos cidadãos do país hospedeiro. De certa forma, eles se sentem invadidos. Sentem que o espaço destinado a eles por direito, devido à nacionalidade, está sendo ocupado por pessoas de fora. Em outras palavras, o estrangeiro tende a receber um tratamento hostil, não pela sua falta de qualificação profissional, mas pela resistência do “outro” à aceitação e integração.

No caso da família García, as meninas são fortemente marcadas pelas diferenças com as quais precisam aprender a lidar.

Tínhamos apenas coisas de segunda mão, casas alugadas uma atrás da outra em bairros católicos da periferia, roupas da Round Robin, uma TV em preto e branco sem ajuste e com chuviscos. Confinadas naquela

casinha de subúrbio, as regras eram tão rígidas quanto as regras para as meninas da ilha, mas não havia a ilha para compensar a diferença¹⁰² (ALVAREZ, 1992, p.107).

Para compensar esse quadro pouco confortante e desesperançoso, nos primeiros anos no exílio, a família não se misturava com os norte-americanos. Segundo relato das meninas, o sobrenome “García de la Torre não significava absolutamente nada para eles [...]”¹⁰³ (ALVAREZ, 1992, p.108), ao passo que ostentá-lo na República Dominicana era sinônimo de riqueza, prestígio, poder, respeito e admiração. Nos Estados Unidos, eles eram apenas mais uma família de imigrantes entre pessoas que não davam a mínima importância para suas origens burguesas e elitistas. Eles faziam parte de um grupo cada vez maior que tentava recomeçar a vida na terra das oportunidades, conforme se pode perceber pela afirmação abaixo:

A história do exílio dos García indica que a classe social alta deles perde importância em um contexto estadunidense, tornando a sua adaptação mais difícil e frustrante. Na ilha, sua reputação era baseada no fato de que eram descendentes dos conquistadores brancos; nos Estados Unidos, por outro lado, eles são definidos apenas como imigrantes, ou, segundo Laura, “ninguém”¹⁰⁴ (MUJČINOVIĆ, 2004, p.118).

Entretanto, e aqui está o grande paradoxo do exílio, se, por um lado, as irmãs García já não tinham o mesmo *status* e as mesmas mordomias às quais estavam habituadas na República Dominicana, por outro lado, elas

¹⁰² “We had only second-hand stuff, rental houses in one redneck Catholic neighborhood after another, clothes at Round Robin, a black and white TV afflicted with wavy lines. Cooped up in those little suburban houses, the rules were as strict as for Island girls, but there was no island to make up the difference”.

¹⁰³ “García de la Torre didn’t mean a thing to them [...]”.

¹⁰⁴ “The story of the Garcías’ exile points out that their upper social class loses significance in a U.S. context, making their adjustment more difficult and frustrating. On the island, their reputation is built on the fact that they are descendants of the white *conquistadores*; in the U.S., on the other hand, they are defined only as immigrants, or as Laura says, ‘nobody’”.

começaram a tirar vantagem do que os Estados Unidos poderiam oferecer-lhes e a que elas não teriam acesso, caso não se tivessem deslocado para lá, como fica demonstrado na fala das irmãs:

Mas, ei, podíamos ser peixes fora d'água, mas pelo menos conseguimos vencer os percalços do nosso dilema e chegar a um final feliz, como diria mamãe. Era uma longa viagem de trem para a nossa escola em Boston e *havia* meninos naquele trem. Aprendemos a falsificar a assinatura da mamãe e íamos a quase todos os lugares, a finais de semana dançantes, finais de semana de futebol e finais de semana de bonecos de neve. Podíamos beijar e não ficar grávidas. Podíamos fumar e nenhuma tia-avó iria nos cheirar e matar. Começamos a tomar gosto pela boa vida adolescente norte-americana, e logo a ilha virou lenda, cara. A ilha era lugar das mulheres preocupadas com unhas e cabelos, acompanhantes para nos vigiar, e meninos chatos com todo o pavoneio machista e camisas desabotoadas e peitos cabeludos com correntes e pequenos crucifixos de ouro. Depois de alguns anos longe de casa, tínhamos *mais* do que nos adaptado¹⁰⁵ (ALVAREZ, 1992, p.108; grifo da autora).

A passagem acima aponta para duas questões importantes e que só ocorrem porque houve o deslocamento físico. A primeira é a concernente à imagem que as meninas guardam da ilha. Para elas, a República Dominicana representa um lugar de rigidez e controle, onde não há liberdade de escolha

¹⁰⁵ “But hey, we might be fish out of water, but at least we had escaped the horns of our dilemma to a silver lining, as Mami might say. It was a long train ride up to our prep school in Boston, and there *were* guys on that train. We learned to forge Mami’s signature and went just about everywhere, to dance weekends and football weekends and snow sculpture weekends. We could kiss and not get pregnant. We could smoke and no great aunt would smell us and croak. We began to develop a taste for the American teenage good life, and soon, Island was old hat, man. Island was the hair-and-nails crowd, chaperones, and icky boys with all their macho strutting and unbuttoned shirts and hairy chests with gold chains and teensy gold crucifixes. By the end of a couple of years away from home, we had *more* than adjusted”.

nem de expressão. Ali elas tinham que ser vigiadas o tempo todo, e a sociedade valorizava apenas a aparência, o *status* social, a tradição familiar, a rede de relacionamentos. Uma vez nos Estados Unidos, elas não só percebem essas diferenças como começam a reivindicá-las. E aí entra a segunda questão, que são os benefícios do exílio. Pelo menos do ponto de vista dessas adolescentes que estão descobrindo a si mesmas e também um mundo diferente ao que estavam acostumadas, o exílio proporciona o rompimento com uma tradição que leva as mulheres a serem dependentes, submissas, com o futuro traçado para serem donas de casa e mães de família. Para Karen Christian,

[...] as meninas expressam seu desdém pela hiperfeminilidade e hipermasculinidade que caracterizam os papéis relacionados a gênero na sociedade dominicana. Nos Estados Unidos, elas descobrem que tais performances são vistas como emblemáticas do excesso do gênero *Latino* e são, portanto, inconsistentes com o projeto de assimilação¹⁰⁶ (CHRISTIAN, 1997, p.98).

Assim, neste ponto, faz-se necessário ressaltar que o fato de essas meninas terem encontrado no exílio uma sociedade mais aberta, culturalmente bem diferente daquela em que haviam sido criadas na República Dominicana, permitiu-lhes adquirir um distanciamento que resultou em uma multiplicidade de alternativas. Elas haviam vivenciado a tradição e o rigor das normas do país de origem, mas também a independência e a liberdade do país hospedeiro. Portanto, quando Edward Said (1996, p.60) afirma que, no exílio, “[...] há uma perspectiva dupla que nunca enxerga as coisas de forma isolada. Toda situação no novo país necessariamente aproxima-se do seu equivalente no país antigo”,¹⁰⁷ ele está-se referindo justamente à percepção do exilado que se

¹⁰⁶ “[...] the girls express their disdain for the hyperfemininity and hypermasculinity that characterize gender roles in Dominican society. In the United States, they discover, such performances are judged emblematic of Latina/o gender excess and are thus inconsistent with the project of assimilation”.

¹⁰⁷ “[...] there is a double perspective that never sees things in isolation. Every scene or situation in the new country necessarily draws on its counterpart in the old country”.

engendra baseada na experiência vivenciada em ambos os lugares. No caso do romance *García Girls*, isso se comprova através das inúmeras comparações que a família e, em especial, as meninas fazem entre os dois países. No mesmo capítulo citado anteriormente, “A Regular Revolution”, percebe-se uma perspectiva diferente da que geralmente acontece. Como de costume e para proporcionar o contato das meninas com a “grande” família na República Dominicana, os pais enviam-nas para a ilha para passar as férias de verão. Em uma dessas viagens, a filha caçula, Sofía, escolhe ficar lá e não retornar aos Estados Unidos com o resto da família. Cabe lembrar que Laura havia dado à filha apenas duas opções: ficar morando com uma tia por um ano na ilha ou voltar a morar na mesma casa que os pais e frequentar uma escola católica local. Ela não poderia voltar para o colégio interno como suas irmãs. Isso seria um castigo pelo fato de Laura ter encontrado maconha em uma bolsa no quarto das filhas e de Sofía ter admitido que a droga pertencia a ela. Sofía justifica sua decisão alegando que como “[...] a mais nova das quatro, ela tinha tido pouquíssima chance de se ligar à ilha antes do abrupto exílio quase uma década atrás. ‘E, além do mais, os Estados Unidos não me fazem feliz’”¹⁰⁸ (ALVAREZ, 1992, p.116). Na verdade, sabe-se que não é o fato de ela não estar feliz nos Estados Unidos que a leva a tomar essa atitude, mas sim por achar que, na ilha, ela seria menos vigiada do que sozinha com os pais, como ela mesma afirma: “Melhor ter um de uma dúzia de primos como acompanhante, imaginou, do que ficar em casa com mamãe e papai na sua cola e Peter Pan com a mão no seu traseiro”¹⁰⁹ (ALVAREZ, 1992, p.116). A perspectiva de Sofía sofre uma inversão porque a família passa a ver a estada da caçula na ilha como um exílio, e os Estados Unidos passam a ser o parâmetro de comparação, como se fossem o “país antigo” descrito por Said. Assim, para se livrar da fiscalização dos pais, Sofía aceita esse inesperado exílio às avessas.

¹⁰⁸ “[...] the youngest of the four, she had had the least chance to bond to the Island before our abrupt exile almost a decade before. ‘And besides, the States aren’t making me happy’”.

¹⁰⁹ “Better one of a dozen chaperoned cousins, she figured, than home alone with Mami and Papi breathing down her neck and Peter Pan with his hand on her ass”.

O mais irônico e marcante, nesse episódio, é que, à primeira vista, para as irmãs, Sofía parecia ter-se realmente adaptado muito bem aos costumes locais, especialmente no quesito aparência física:

[Ela] é um só barulho de pulseiras e uma cascata de cachos de salão de beleza elegantemente presos em um dos lados por um grande passador de ouro. Ela escurecera seus cílios com rímel preto para que seus olhos dessem a entender que ela estava ligeiramente surpresa com sua sorte. Fifi — que costumava usar seu cabelo com sua marca registrada, duas tranças de índio que ela prendia nos dias quentes como uma ordenhadora austríaca. Fifi — que sempre fez questão de não usar maquiagem nem se arrumar. Agora ela aparenta a pessoa do *depois* de um desses tratamentos de beleza *antes-depois* que aparecem nas revistas¹¹⁰ (ALVAREZ, 1992, p.117; grifo da autora).

No entanto, o impacto inicialmente causado nas irmãs é logo dissipado quando Sofía lhes revela que estava tendo um namorico com um dos primos ilegítimos, Manuel Gustavo. De certo modo, essa revelação soa bem reconfortante para as irmãs, porque provava que Sofía não havia sucumbido ao rigor das regras, do controle e da tradição que as meninas associavam à vida na ilha e no qual seus pais depositavam tanta expectativa. Quando se deparou com desafios, na República Dominicana, ela foi buscar ajuda na cultura equivalente, que seria a do país de origem, de onde ela veio recentemente, os Estados Unidos, e não a do seu país de nascimento, para superá-los. Por essa razão, é possível classificar essa atitude como um comportamento “às avessas”. Ao agir contra as regras e padrões dominicanos, Sofía inverte a

¹¹⁰ “[She] is a jangle of bangles and a cascade of beauty parlor curls held back on one side very smartly by a big gold barrette. She has darkened her lashes with black mascara so that her eyes stand out as if she were slightly startled at her good luck. Fifi – who used to wear her hair in her trademark, two Indian braids that she pinned up in the heat like an Austrian milkmaid. Fifi – who always made a point of not wearing makeup or fixing herself up. Now she looks like the *after* person in one of those *before-after* makeovers in magazines”.

expectativa que seria natural. Ela rompe com o paradigma imposto pelos pais e familiares. Embora fosse uma estrangeira no país, que a princípio era o hospedeiro, os Estados Unidos, parece que ela sente algum tipo de lealdade em relação a ele, e, portanto, seu comportamento não assusta suas irmãs porque elas também partem da mesma perspectiva que ela. Em outras palavras, namorar um primo ilegítimo reforça a transgressão produzida pela rebeldia e pelo desafio. Tanto que a reação das irmãs é de regozijo e alívio:

Exatamente! Nós, irmãs, fizemos o V de vitória umas para as outras. Ainda é uma revolução de guerrilha, afinal de contas! Ficamos com medo de que Fifi estivesse cedendo à pressão familiar e voltando a ser uma boa garota do terceiro mundo. Mas, de jeito nenhum. Ela ainda é A Velha Fifi¹¹¹ (ALVAREZ, 1992, p.118).

O período de isolamento na ilha, que deveria servir como uma punição para o mau comportamento da menina, acaba não sendo um castigo tão penoso. Ironicamente, não era a América do Norte que deixaria as meninas independentes, rebeldes, arreadas e desafiadoras, mas a ilha, com toda sua rigidez e tradição conservadora.

No entanto, se, por um lado, Sofia não se comporta como uma garota tipicamente dominicana e católica, obedecendo às regras sociais de só namorar acompanhada por algum familiar ou de ter relações sexuais após o casamento, por outro lado, ela se submete ao comportamento machista e autoritário do namorado, que impõe que tipo de roupa ela deve usar, reprime suas leituras, implica se ela conversa com algum outro rapaz, recusa-se a usar preservativo, dentre outras exigências. Ele passa a moldá-la para que se enquadre nos padrões daquela sociedade patriarcal. Ele tenta silenciar e dominar aquela menina que estava ali justamente por castigo, por ser contra as normas dos pais. Para as irmãs, “[o] amável Manuel é totalmente um tirano, um

¹¹¹ “Right on! We sisters give each other the V for victory sign. It’s still a guerrilla revolution after all! We were afraid that Fifi was caving in to family pressure and regressing into some nice third-world girl. But no way. She’s still Ye Olde Fifi”.

mini papai e mamãe juntos em um só”¹¹² (ALVAREZ, 1992, p.120), que está corrompendo a irmã caçula.

A partir do comportamento de Manuel Gustavo e de outros primos na República Dominicana, as irmãs García são surpreendidas por uma realidade bastante diferente da que estavam acostumadas. Embora nos Estados Unidos elas fossem criadas sob a supervisão rígida dos pais e com normas rigorosas, elas também tinham contato com a cultura norte-americana, menos machista e conservadora e que tratava as mulheres com mais respeito e igualdade. Dessa maneira, há um choque cultural e um grande estranhamento nessas visitas à ilha, principalmente em relação à ambiguidade presente nas atitudes dos primos. Nos Estados Unidos, eles se comportam de uma maneira; na República Dominicana, a mudança é drástica, contrariando todo o discurso aprendido no exterior. De comportamento semelhante ao de Manuel Gustavo, o primo Mundín, cuja idade regulava com a das meninas, é um claro exemplo dessa contradição: “Quando ele está nos Estados Unidos, onde fez o curso preparatório e agora faz a faculdade, ele é um de nós, nosso companheiro. Mas de volta à ilha, ele se apruma e vira macho, alfinetando-nos com a vantagem injusta que ser homem aqui lhe dá”¹¹³ (ALVAREZ, 1992, p.127). A crítica na voz das primas sinaliza para o fato de que, nos Estados Unidos, ele age quase como um norte-americano, não demonstrando a “visão míope do macho”¹¹⁴ (ALVAREZ, 1992, p.129) presente em suas atitudes em solo dominicano. Em casa, no ambiente em que cresceu, ele age como inúmeros homens latino-americanos, relegando as mulheres a uma posição submissa e inferior; ele se porta como um típico garanhão, reforçando a imagem que há nos Estados Unidos do homem latino-americano, descrito por Rose Del Castillo Guilbault (1997, p.290), no ensaio “Americanization is Tough on ‘Macho’” [A americanização é severa com os machos]. Para a escritora *chicana*, “o macho [latino-] americano é um chauvinista, um bruto, tosco, egoísta, espalhafatoso, cruel, capaz de infligir dor e [é] sexualmente

¹¹² “Lovable Manuel is quite the tyrant, a mini Papi and Mami rolled into one”.

¹¹³ “When he’s in the States, where he went to prep school and is now in college, he’s one of us, our buddy. But back on the Island, he struts and turns macho, needling us with the unfair advantage being male here gives him”.

¹¹⁴ “myopic macho vision”.

promíscuo”.¹¹⁵ Essa descrição exarceba-se ao se verificar que, na República Dominicana, Mundín superprotege as mulheres de sua família, o que difere do tratamento dado às outras mulheres: “Devido à sua educação liberal nos Estados Unidos, e sua promiscuidade lá e aqui, e sua risada impetuosa quando suas primas americanizadas recontam seus infortúnios, sua *própria* irmã tinha que ser pura”¹¹⁶ (ALVAREZ, 1992, p.125; grifo nosso). Dois pesos, duas medidas. Duas culturas, dois comportamentos.

Se, por um lado, a família García foi “bem recebida” nos Estados Unidos, em contraposição à sua permanência na ilha, que era considerada ameaçadora e perigosa pelo governo trujillista, por outro lado, eles eram apenas mais uma família de imigrantes nas estatísticas norte-americanas. No capítulo “Floor Show” [O show], há um episódio bastante significativo que reflete um dos vários sentimentos comuns entre os indivíduos que estão fora de seu país. No momento em que toda a família está dentro do táxi, a caminho do restaurante para se encontrar com o casal de amigos norte-americanos, a menina Sandra parece vivenciar um momento epifânico. Ele ocorre logo após o pai dizer ao porteiro que precisava de um táxi naquela noite, ao invés de dispensar a oferta e ir para o ponto de ônibus como de costume:

Sandi percebeu com angústia uma das coisas de que ela estava sentindo falta nos últimos meses. Era precisamente esse tipo de atenção especial dada a eles. Em casa sempre havia um chofer para abrir a porta ou um jardineiro tirando chapéu e meia dúzia de empregadas e babás agindo como se a saúde e o bem-estar das crianças da família de la Torre-García fossem de grande interesse público. É claro, geralmente eram os meninos de la Torre, não as meninas, que recebiam atenção especial. Todavia, como portadoras do nome de la Torre,

¹¹⁵ “The American *macho* is a chauvinist, a brute, uncouth, selfish, loud, abrasive, capable of inflicting pain, and sexually promiscuous”.

¹¹⁶ “For all his liberal education in the States, and all his sleeping around there and here, and all his eager laughter when his Americanized cousins recount their misadventures, his own sister has to be pure”.

as meninas foram criadas para se sentirem importantes¹¹⁷
(ALVAREZ, 1992, p.174).

Nesse trecho, é possível identificar três descobertas muito relevantes para a personagem. Uma se refere à percepção da menina de que pertencer a uma família rica, respeitada e conhecida tem suas vantagens. Ela sente falta do tratamento cheio de cuidados, das atenções, mordomias e luxo que tinham na ilha. A segunda descoberta é relativa à diferença de tratamento dispensado aos homens e mulheres na República Dominicana. E a terceira diz respeito ao fato de que a família García não era diferente das demais. Eles não são mais importantes porque carregam um dado sobrenome. Isso só acontece porque o distanciamento e a ausência permitem que eles sejam expostos a outras realidades. A mudança para um outro país pode ser a fonte da dor e da angústia para os membros dessa família, na medida em que precisam lidar com situações com as quais não estão acostumados e que claramente evidenciam que eles não são mais tão superiores social e financeiramente quanto eram na ilha. Desse modo, o que o olhar de uma menina ainda bastante ingênua percebeu de diferente e angustiante, que é a ausência das facilidades e vantagens práticas do dia-a-dia, para nós, críticos, significa algo muito maior, que é a hierarquia social evidenciada nesse contexto. Retoma-se aqui a discussão de Fatima Mujčinović acerca da ambiguidade e contradição, suscitadas na família García, pela diferença de classes:

A emigração deles para os Estados Unidos leva-os a uma mobilidade social descendente porque eles entram no sistema econômico norte-americano sem nenhum poder econômico, o maior determinante de posicionamento de classe. Entretanto, eles ainda têm capital cultural —

¹¹⁷ “Sandi realized with a pang one of the things that had been missing in the last few months. It was precisely this kind of special attention paid to them. At home there had always been a chauffeur opening a car door or a gardener tipping his hat and a half dozen maids and nursemaids acting as if the health and well-being of the de la Torre-García children were of wide public concern. Of course, it was usually the de la Torre boys, not the girls, who came in for special consideration. Still, as bearers of the de la Torre name, the girls were made to feel important”.

refinamento social e cultural e educação — que normalmente é uma indicação que pertencem à alta sociedade. Com esse duplo posicionamento social, a identificação [da família] quanto à classe torna-se ambivalente e confusa, o que geralmente ocorre no caso de exilados de uma posição superior que perdem potência financeira no local da imigração¹¹⁸ (MUJČINOVIĆ, 2004, p.118-119).

As novas situações com as quais se deparam os obrigam a encarar a nova condição diante deles a partir de um prisma mais realista. No exílio, especialmente nos Estados Unidos, eles pertencem a um sistema no qual os imigrantes são considerados intrusos. A escola, por exemplo, é um espaço onde essa discriminação mostra-se mais forte e violenta, uma vez que crianças e adolescentes tendem a ser sinceros e a não medir as consequências de atos ou palavras. Na passagem a seguir, vê-se o tratamento dispensado à filha mais velha, Carla, narrado no capítulo “Trespass” [Ofensa]:

Todos os dias, no *playground* e nos corredores de sua nova escola, uma gangue de meninos a importunava, chamando-a de nomes feios, alguns dos quais ela ouvira da vizinha do apartamento que eles haviam alugado na cidade. Fora da vista das freiras, os meninos atiravam pedras em Carla, mirando seus pés para que não ficasse nenhuma marca. “Volte para o lugar de onde veio, sua *spic*¹¹⁹ suja!”¹²⁰ (ALVAREZ, 1992, p.153).

¹¹⁸ “Their emigration to the U.S. brings them a downward social mobility because they enter the U.S. economic system with no economic power, the major determinant of class positioning. However, they still have cultural capital – social and cultural refinement and education – which is usually a hallmark of a high-class society. With this double social positioning, their class identification becomes ambivalent and confusing, which often happens in the case of exiles from an upper-class rank that lose financial potency in the immigrant location”.

¹¹⁹ *Spic* é uma forma extremamente pejorativa e ofensiva de se referir aos imigrantes *Latinos*.

¹²⁰ “Every day on the playground and in the halls of her new school, a gang of boys chased after her, calling her names, some of which she had heard before from the old lady neighbor in the apartment they had rented in the city. Out of the sight of the nuns, the boys pelted at Carla with

Percebe-se como não apenas Carla, mas também os outros membros de sua família, através dos xingamentos da vizinha, são vítimas de discriminação e agressões verbais e até físicas. A partir do momento em que os meninos mandam que ela volte para o seu lugar de origem, comprova-se como o estrangeiro, muitas vezes, é mal recebido e incompreendido no país hospedeiro. Chega a ser irônica a utilização das expressões “país anfitrião” e “país receptor” em alguns textos críticos culturais, uma vez que ambas denotam que esses indivíduos foram recebidos como convidados e de braços abertos, quando, na realidade, nem sempre é assim. Por essa razão, ao longo deste trabalho, optou-se por usar apenas o termo “país hospedeiro”, pois não é plausível concordar com a visão idealizada e otimista de que esses países recebem seus “hóspedes”/imigrantes com a mesma disposição e abertura que recebem alguns turistas e visitantes. Ressalta-se, ainda, que o tratamento dispensado aos indivíduos procedentes de países ricos, na sua maioria, europeus, que não possuem um estigma migratório, é diferenciado, e é preciso frisar que os imigrantes, principalmente aqueles que trabalharão em serviços menos prestigiados, são, na sua maioria, também discriminados, humilhados e desrespeitados.

Os dois últimos parágrafos do capítulo em questão resumem o trauma psicológico que a atitude desses meninos causou a Carla:

Mas seus rostos não desapareceriam tão rápido da vida de Carla. Eles violavam seus sonhos e momentos em que estava acordada. Algumas vezes quando acordava no escuro, eles se encontravam empoleirados ao pé de sua cama, um grupo horrível de caras travessas, meninos sem corpos, cantando sem palavras, “Vá embora! Vá embora!” [...] Então, para não vê-los, Carla fechava os olhos e desejava que desaparecessem. Naquela escuridão que criara ao manter seus olhos fechados,

stones, aiming them at her feet so there would be no bruises. ‘Go back to where you came from, you dirty spic!’”.

rezava, começando com o nome das suas próprias irmãs, por todos aqueles que ela queria que Deus olhasse com carinho, aqui e lá em casa. A lista aparentemente infinita de nomes familiares faria com que voltasse a dormir com um sentimento de segurança, de um mundo ainda habitado por aqueles que a amavam¹²¹ (ALVAREZ, 1992, p.164-165).

Pode-se dizer que o sentimento de Carla, no exílio, ilustra o sentimento de milhares de imigrantes que não conseguem se desligar do país natal. Provavelmente, tanto a menina como tantos outros imigrantes se sentiriam mais em “casa” se estivessem em sua terra natal, cercados por parentes e pessoas que nutrem afeto por eles, como descrito na última frase da citação anterior. Não se pode deixar de reconhecer, no entanto, que essa é uma visão bastante romântica, uma vez que a terra natal não é o tal paraíso idealizado pelos imigrantes no exílio. A expectativa gerada, quando distantes do seu país de origem, acaba por ser uma válvula de escape para que os imigrantes consigam dar conta da distância e da possibilidade de uma estada definitiva.

No caso de Carla, pode-se afirmar que o “sentimento de segurança”, ao qual se faz alusão na passagem supracitada, ainda estava diretamente relacionado às pessoas que ficaram na República Dominicana. A mudança para os Estados Unidos era bastante recente e o “familiar” até aquele momento ainda estava localizado no país de origem. Com o passar do tempo, os membros da família García tornam-se cada vez mais integrados à cultura norte-americana, o “sentimento de segurança” se desloca, e os Estados Unidos recebem novos significados. Em outras palavras, nos primeiros anos de exílio

¹²¹ “But their faces did not fade as fast from Carla’s life. They trespassed in her dreams and in her waking moments. Sometimes when she woke in the dark, they were perched at the foot of her bed, a grim chorus of urchin faces, boys without bodies, chanting without words, ‘Go back! Go back!’ [...] So as not to see them, Carla would close her eyes and wish them gone. In that dark she created by keeping her eyes shut, she would pray, beginning with the names of her own sisters, for all those she wanted God to especially care for, here and back home. The seemingly endless list of familiar names would coax her back to sleep with a feeling of safety, of a world still peopled by those who loved her”.

da família García, a República Dominicana era o local do afeto e da segurança, mas os Estados Unidos passam a ocupar esse lugar, à medida que as meninas, em especial, vivem experiências marcantes ali.

O exílio gera também no indivíduo uma busca constante por algo que ele sente que perdeu e gostaria de resgatar. De alguma forma, ele está sempre na expectativa de encontrar esse “algo”, como se fosse a resposta para as suas angústias, dúvidas, medos e tantos outros sentimentos que surgem quando se distancia do que lhe é familiar e lhe transmite segurança. Nos parágrafos iniciais desse mesmo capítulo, “Trespas”, a família está reunida para comemorar o primeiro ano da mudança para os Estados Unidos. Todos os seus membros — os pais e as quatro filhas — comemoram a data com um jantar familiar. Como de costume em aniversários, eles sopram as velas do bolo e todos têm que fazer um pedido. Carla pergunta:

O que você deseja na primeira celebração do dia em que você perdeu tudo? [...] Ela deveria fazer um esforço e não desejar o que ela sempre desejava quando estava com saudades. Mas somente essa última vez, ela se permitiria. “Querido Deus,” [...] “Permita que voltemos para casa, por favor,” ela meio rezava e meio desejava¹²² (ALVAREZ, 1992, p.150).

Esse questionamento reflete o sentimento de perda gerado pelo exílio. A pergunta de Carla confirma claramente que eles perderam tudo, absolutamente tudo que, para ela, eles não possuem nos Estados Unidos, expressando, desse modo, o seu desejo de voltar para a ilha. Conforme explica Julia Kristeva (1994, p.17), o estrangeiro “[...] não se consola é por ter abandonado uma época de sua vida.” É como se o passado tivesse sido marcado apenas por momentos felizes e tranquilos. O motivo da saída, as ameaças sofridas, as situações temerosas devido à perseguição do governo

¹²² “What do you wish for on the first celebration of the day you lost everything? [...] She should make an effort and not wish for what she always wished for in her homesickness. But just this last time, she would let herself. ‘Dear God,’ she began. [...] ‘Let us please go back home, please,’ she half prayed and half wished”.

ditatorial, entre outras dificuldades, ficam como que apagados diante dos novos desafios. E os bons momentos no exílio também ficam relegados a um plano desprezível. Assim, a vontade de Carla alude à ideia de que a República Dominicana, mesmo com todos os problemas, parece ser melhor que os Estados Unidos. A ilha, para ela, apresenta-se como um lugar onde nada é uma ameaça, um paraíso perdido que ela gostaria de recuperar. Novamente, é necessário enfatizar que, à medida que as meninas crescem e o contato com a República Dominicana passa a ser mais esporádico, a ideia que construíram da ilha toma outras proporções. Ainda há a esperança e a expectativa de lá encontrar a resposta para os questionamentos, buscas e angústias, mas há também um envolvimento menos emocional e, conseqüentemente, mais distante e realista.

Embora o exílio tenda a ser visto como um lugar marcado por experiências penosas, dolorosas e que deixam sequelas irremediáveis, não se deve afirmar que os Estados Unidos são apenas o lugar de chegada, o país que os recebeu e que, em contrapartida, a ilha é a pátria dessa família, não apenas o país onde eles nasceram e de onde saíram. A complexidade da mudança para o exílio e o dia-a-dia longe da terra natal apontam para várias questões que permeiam a experiência dos exilados. Por isso, a pergunta paira no ar: qual é a pátria dessas pessoas? Indicar a República Dominicana como resposta não resolve a questão, já que, por estarem há tanto tempo fora de lá, muitas experiências positivas também foram vivenciadas no exílio. Portanto, o exílio passa a ser um lugar de momentos e recordações alegres e, conseqüentemente, passa a ser também a sua pátria/casa. Tal constatação, mais uma vez, reforça o pressuposto segundo o qual esses indivíduos são sujeitos hifenizados, situados num entre-lugar, com a necessidade premente de se situarem e de descobrirem de fato quem são e a que lugar pertencem. Em *Imaginary homelands: essays and criticism, 1981-1991* [Pátrias imaginárias: ensaios e crítica, 1981-1991], Salman Rushdie (1991, p.17) consegue classificar esses sujeitos, ao explicar que “por ter nascido no outro lado do mundo, somos homens traduzidos. Supõe-se normalmente que algo sempre se

perde na tradução; eu me prendo obstinadamente à noção de que se pode também ganhar algo”.¹²³

Logo, é possível afirmar que um dos grandes ganhos do exílio é constituído pela consciência e compreensão que a condição de exilado pode proporcionar. O indivíduo passa a perceber as diferenças, as vantagens e desvantagens de sua condição. Ciente dessas possibilidades, o teórico palestino Edward Said afirma que

embora talvez pareça estranho falar dos prazeres do exílio, há certas coisas positivas para se dizer sobre algumas de suas condições. Ver o “mundo inteiro como uma terra estrangeira” possibilita a originalidade da visão. A maioria das pessoas tem consciência de uma cultura, um cenário, um país; os exilados têm consciência de pelo menos dois desses aspectos, e essa pluralidade de visão dá origem a uma consciência de dimensões simultâneas, uma consciência que [...] é *contrapontística* (SAID, 2003, p.59, grifo do autor).

Esse posicionamento assinala a possibilidade de mudar o foco geralmente dado ao exílio como uma experiência dolorosa, traumática e conflituosa para uma visão mais positiva, que, no entanto, só pode ser alcançada através de uma possível leitura contrapontual de ambas as sociedades das quais esses indivíduos fazem parte. As narrativas sobre a família García demonstram essa capacidade múltipla. O exílio permite que elas se situem entre dois países, duas culturas, duas línguas, dois mundos, e até, quem sabe, duas pátrias, e reforça a fragmentação dos eus. Ainda assim, mais que as perdas e dores no/do exílio, esse duplo estado possibilita inúmeros ganhos para o indivíduo que resolve refletir sobre isso, principalmente aquele que escreve sobre a experiência do exílio, como é o caso de Yolanda e de sua

¹²³ “Having been borne across the world, we are trans;lated men. It is normally supposed that something always gets lost in translation; I cling, obstinately, to the notion that something can also be gained”.

criadora Julia Alvarez. Ambas as escritoras, personagem e autora, podem transitar entre esses dois lugares, o que é de extrema relevância para a sobrevivência exílica.

Julia Alvarez e suas personagens podem ser consideradas como “filhas do exílio” ou “crianças da terceira cultura”, tendo este último termo sido cunhado pelos sociólogos norte-americanos John e Ruth Hill Useem, na década de 1950, ao se referirem àqueles indivíduos que “passaram pelo menos parte de sua infância em países e culturas outras que não as suas próprias”¹²⁴ (POLLOCK; VAN REKEN, 1999, p.6). Tal categorização revela uma certa passividade em relação ao processo migratório, uma vez que a escolha não fora propriamente delas, mas de seus pais que, nesse caso específico, por razões políticas, precisaram sair de seu país de origem. Como “filhas”, ela e tantos outros indivíduos na mesma situação sofrem as consequências desse movimento e projetam nos seus valores e comportamentos as marcas deixadas pelo deslocamento. Alvarez e as irmãs García, desse modo, parecem confirmar a afirmação de Amy Kaminsky (1999, p.81): “[...] o sujeito produzido no e pelo exílio continua a experienciar o mundo através de circunstâncias do exílio, mesmo após muitos anos [...]”.¹²⁵

De fato, Alvarez vê a si mesma como uma escritora “híbrida”¹²⁶ (JONES, 2000, p.D6). Sua hibridez reside na aproximação de duas culturas, dois mundos, duas línguas, duas experiências. Alvarez produz uma escrita híbrida sobre indivíduos multifacetados, hifenizados, fragmentados e situados no entre-lugar. Pode-se afirmar, também, que a escrita de Alvarez aponta para a busca de um lugar de pertencimento, uma pátria, de um porto seguro a que possa recorrer, em que seus questionamentos, dúvidas, angústias terão respostas ou serão sanados. Poder-se-ia pensar que esse qualquer outro lugar constitui um lugar utópico posto que para o sujeito híbrido não há a alternativa de apagamento de sua condição. Para Julia Alvarez e suas personagens, a República Dominicana é o lugar para o qual elas se voltam na tentativa de ali encontrar a chave para os sentimentos dúbios, conflitivos e plenos de

¹²⁴ “[...] have spent, at least part of their childhood in countries and cultures other than their own”.

¹²⁵ “[...] the subject produced in and by exile continues to experience the world through the circumstances of exile, even after many years [...]”.

¹²⁶ “I really think of myself as a hybrid”.

indagações. Portanto, sua escrita está enraizada cultural, social e historicamente na República Dominicana. Indo mais além, pode-se acrescentar que sua escrita está, na realidade, situada em um espaço duplo, pois é marcada tanto pelo local de partida quanto pelo de chegada; ela está tanto na República Dominicana quanto nos Estados Unidos.

Não obstante, tanto Alvarez quanto suas personagens retratadas no romance escolhido para este trabalho não conhecem intimamente um dos dois lugares, o local de partida, uma vez que a ida para os Estados Unidos ocorrera quando elas ainda eram meninas e o contato com a ilha ter-se dado apenas através das viagens durante as férias escolares. Um contato mais íntimo somente aconteceu na vida adulta, quando essa condição hifenizada já estava consolidada e apresentava ambiguidades, dúvidas, expectativas. Para Alvarez (*apud* REGUA, 1997, p.27), essa condição se define da seguinte maneira: “eu não sentia como se eu realmente pertencesse à cultura norte-americana e eu sempre tive uma certa nostalgia de que quando eu voltasse [à República Dominicana] eu iria pertencer, mas eu descobri que também não pertencia àquele lugar”.¹²⁷ O sentimento de não-pertencimento experimentado por Alvarez e suas personagens leva a refletir também sobre como o retorno à ilha pode responder a questões suscitadas pelo distanciamento, pela ausência e pelo não-encontro.

Em uma passagem do primeiro capítulo do romance, “Antojos” [O desejo], Yolanda, já adulta, retorna à República Dominicana após cinco anos longe de lá. Ao soprar as velas de um bolo, ela faz um pedido bastante simbólico:

Ela se inclina para frente e fecha os olhos. Há tanta coisa que ela quer que fica difícil escolher um único desejo. Houve muitas paradas no caminho nos últimos vinte e nove anos desde que sua família deixou essa ilha para trás. Ela e suas irmãs levaram vidas tão turbulentas — tantos maridos, casas, empregos, caminhos errados. Mas

¹²⁷ “I didn’t quite feel I ever belonged in this North American culture and I always had this nostalgia that when I went back I’d belong, and then I found out I didn’t belong there either”.

veja suas primas, mulheres com lares e autoridade em suas vozes. Permita que essa seja a minha casa¹²⁸ (ALVAREZ, 1992, p.11).

Esse pedido de Yolanda traduz a esperança que ela deposita na visita à terra natal. Ela espera encontrar ali o “paraíso” que perdeu ao se tornar uma imigrante, o “lar” que tampouco encontrou no exílio, como ela mesma percebe mais adiante: “Parada aqui sozinha, ela acredita nunca ter se sentido em casa nos Estados Unidos, nunca”¹²⁹ (ALVAREZ, 1992, p.12). Além disso, ela parece sentir que na ilha poderá levar uma vida normal, menos “turbulenta” e, como suas primas, ter “autoridade em sua voz”, encontrando sentido e direção para sua vida. Para Yolanda, suas primas aparentemente representavam o protótipo das mulheres perfeitas, já que eram casadas, tinham famílias e levavam uma vida bastante pacata no mesmo lugar em que sempre viveram. Diferentemente das irmãs García, as primas não precisaram sair às pressas da República Dominicana, não foram desafiadas por uma língua estrangeira, por costumes diferentes, por situações desconhecidas e desconfortáveis, daí a impressão de serem “perfeitas”, de não terem problemas e de terem constituído suas respectivas famílias, fato que não se deu com Yolanda. De certa maneira, enquanto suas primas sucumbiam à pressão familiar de uma sociedade patriarcal, Yolanda estava seguindo um caminho escolhido por ela própria, trilhado desde criança sem interferências familiares: contar histórias. Porém, se, por um lado, Yolanda rompe com os laços e tradições familiares ao escolher seguir uma carreira que contraria as expectativas de uma sociedade machista, conservadora e que, de certo modo, determina o futuro de suas mulheres, por outro, os temas que ela escolhe para os seus livros dizem respeito justamente à (sua) família. Assim, Yolanda

¹²⁸ “She leans forward and shuts her eyes. There is so much she wants, it is hard to single out one wish. There have been too many stops on the road of the last twenty-nine years since her family left this island behind. She and her sisters have led such turbulent lives – so many husbands, homes, jobs, wrong turns among them. But look at her cousins, women with households and authority in their voices. Let this turn out to be my home”.

¹²⁹ “Standing here in the quiet, she believes she has never felt at home in the States, never”.

personifica esse sujeito movente, fronteiriço, ao regressar à ilha e acreditar que poderá recuperar sua possível identidade dominicana, seu passado, sua pátria. Há um desejo constante e muitas vezes explícito, que é seu, de suas irmãs e de todos os exilados, de encontrar sua identidade e descobrir onde seu lar se encontra, o lugar no qual seja possível se sentir em casa, em que tudo seja mais familiar.

Em um dos ensaios de *Something to Declare*, intitulado “Doña Aída, with Your Permission” [Dona Aída, com sua permissão], Julia Alvarez afirma que

para saber quem eu sou, eu tenho que saber de onde venho. Por isso fico voltando para a ilha. E por força, retomo esse pensamento: está realmente nas minhas raízes caribenhas, nos meus genes da ilha ser uma pan-americana, uma gringa-dominicana, uma consciência sintetizante¹³⁰ (ALVAREZ, 1999, p.175).

Desse modo e para finalizar, pode-se defender que o contato com a terra natal desempenha papel fulcral na vida dessas crianças/adultos da terceira cultura, principalmente no seu processo da formação identitária. Além disso, ainda é possível crer que a escrita de Alvarez, através do entrelaçamento de elementos autobiográficos e ficcionais, apresenta as possibilidades e os limites encontrados por esses indivíduos fronteiriços. Tanto a escrita quanto os retornos ao país de origem são tentativas de descoberta, autoconhecimento e compreensão da identidade, por isso tão constantes e inesgotáveis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

¹³⁰ “To know who I am, I have to know where I come from. So I keep coming back to the Island. And for fuerza, I go back to this thought: it really is in my Caribbean roots, in my island genes to be a pan-American, a gringa-dominicana, a synthesizing consciousness”.

ALVAREZ, Julia. *How the García girls lost their accents*. New York: Plume, 1992.

_____. *Something to declare*. New York: Plume, 1999.

CHRISTIAN, Karen. *Show and tell: identity as performance in U.S. Latina(o) fiction*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1997.

GUILBAULT, Rose Del Castillo. Americanization is tough on "macho". In: HENDERSON, Gloria M.; DAY, William; WALLER, Sandra S. (Eds.). *Literature and ourselves: a thematic introduction for readers and writers*. New York: Longman, 1997. p.290-291.

JONES, Vanessa. Writing her book of high grace. *The Boston Globe*, Boston, 28 jun. 2000. Living, p. D1, D6.

KAMINSKY, Amy. *After exile: writing Latin American diaspora*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota C. Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MUJČINOVIĆ, Fatima. *Postmodern cross-culturalism and politicization in U. S. Latina literature: from Ana Castillo to Julia Alvarez*. New York, NY: Peter Lang Publishing, 2004.

POLLOCK, David C.; VAN REKEN, Ruth E. *Third culture kids: the experience of growing up among worlds*. Boston: Nicholas Brealey Publishing, 1999.

REQUA, Marny. Julia Alvarez: the politics of fiction. *Frontera*, [s.l.], v.2, n.1, p.27-28, 1997.

RUSHDIE, Salman. *Imaginary homelands: essays and criticism, 1981-1991*. London: Granta Books, 1991.

SAID, Edward W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Representations of the intellectual: The 1993 Reith Lectures*. New York: Vintage Books, 1996.

EMOÇÕES EM *O PRIMO BASÍLIO*, DE EÇA DE QUEIRÓS

EMOTIONS IN *O PRIMO BASÍLIO*, BY EÇA DE QUEIRÓS

Renata Aiala de Mello (UFMG-PG)

demello.renata@gmail.com

Resumo: Neste trabalho proponho refletir sobre a construção da imagem de Luisa e as emoções desencadeadas no romance *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós. Minha perspectiva de análise é linguístico-discursiva. Para isso, tomo como viés teorias da Análise do Discurso, mais especificamente a Teoria Semiolingüística, de Patrick Charaudeau (Université de Paris XIII) que é capaz de fornecer o embasamento teórico que permite melhor compreender as especificidades do discurso literário.

Palavras-chave: *Análise do discurso; Literatura; emoções; Luisa; O Primo Basílio*

Abstract: The great interest in Literature and Discourse Analysis has allowed for the emergence of a wealth of studies based on emotions in that kind of text. In this work we reflect on the construction of Luisa's image and the emotions presented in the romance *O Primo Basílio*, of Eça de Queirós. In order to explain the presence of *ethos* and *pathos* in the novel, we adopt Discourse Analysis perspective, mainly the Semiolinguistic Theory, of Patrick Charaudeau (Université de Paris XIII) the theoretical basement that better allows to understand the literary discourse.

key-words: Discourse Analysis, Literature, emotions, Luisa, *O Primo Basílio*

Introdução

A Análise do Discurso se debruça sobre vários tipos de discursos e de textos e também sobre variados gêneros. Um desses objetos de análise da AD é a Literatura. Segundo Charaudeau (2005, p.16) “... nenhuma dessas disciplinas deve abjurar-se, cada uma guardando sua autonomia. Mas nenhuma pode, doravante, acreditar-se toda poderosa. Entramos na era de uma interdisciplinaridade fecunda.” Trabalhar na interface entre Linguística e Literatura tem configurado um avanço nos estudos acadêmicos.

Esse texto tem por objetivo justamente trabalhar nessa interface entre a Literatura e a Linguística, mais especificamente, o romance de Eça de Queirós, *O Primo Basílio* e a Análise do Discurso. O objetivo geral é mostrar como se dá a construção da imagem da personagem Luisa e as emoções apreendidas. Buscamos entender como seu ethos é construído. As possibilidades de se tratar dessa questão são, como veremos, múltiplas.

O ethos de Luisa é feito por ela mesma, através de seu discurso. Entretanto, a construção de sua imagem não é somente responsabilidade sua; Jorge, seu marido, é co-responsável por uma parte, através de seus comentários. Ao mostrar, através de seu discurso, como ele a vê, Jorge nos ajuda a traçar o perfil de Luisa, conhecer seu caráter, sua visão de mundo e de si mesma, entre outras coisas. Outro colaborador da construção da imagem de Luisa é o narrador da obra *O Primo Basílio*. É, sobretudo, através de Jorge e do narrador, que temos acesso ao ethos de Luisa. Mas, não podemos deixar de considerar a importância do leitor na construção dessa imagem da personagem. O leitor, instância destinatária e interpretante da obra, é um responsável de peso no delineamento da imagem de Luisa. Nosso propósito é, desse modo, mostrar como diversas instâncias enunciativas co-constroem o ethos de Luisa e como as emoções visadas são desencadeadas.

Sabemos que a Análise do Discurso tem se valido do conceito de ethos e o aplicado mais recorrentemente em textos políticos e publicitários e menos em textos literários. Esperamos, com esse texto, poder diminuir um pouco esta lacuna. E para alcançarmos o objetivo proposto, pesquisamos, em *O Primo Basílio*, diálogos, descrições, fragmentos de narrativas, enfim, tudo aquilo que

nos indica a construção da imagem da personagem, ou seja, como ela é visto não só por ela própria, mas também por outras personagens e pelo narrador. Pesquisamos também em obras sobre o romance, algumas pistas de leitores críticos, ou seja, de estudiosos de *O Primo Basílio* e de *Eça de Queirós*. Valemos-nos, para fazer tal análise, de um arcabouço teórico oferecido pela Análise do Discurso, sobretudo, dos estudos de Charaudeau, Maingueneau e Amossy sobre as emoções, de uma maneira geral, e, mais especificamente, sobre o conceito de ethos. Passemos, na sequência, ao conceito de ethos e suas “sub-categorias”.

O conceito de ethos

Da Grécia Antiga até os dias atuais, o conceito de ethos tem sido objeto de estudo para as mais variadas áreas daquilo que hoje se conhece por Ciências Humanas. Os antigos acreditavam que a construção de uma imagem de si era destinada a garantir o sucesso do empreendimento oratório. Para Aristóteles (1973), não basta que o orador seja, por exemplo, honesto, sincero, verdadeiro; é preciso que ele convença, com seu discurso, o auditório¹³¹. Assim, Aristóteles entende que, para persuadir o auditório, era preciso construir “... uma imagem favorável [de si], imagem que seduzirá o ouvinte e captará sua benevolência”. (PAULIUKONIS & MONNERAT, 2008, p.59)

Hoje, entretanto, o conceito de ethos não pode e não deve mais se restringir à Retórica Clássica. A partir da década de 1980, estudiosos de vários ramos da Linguística (incluindo-se, evidentemente a AD) começam a revisitar o conceito de ethos. Na França, sobretudo nos estudos de Maingueneau, surge, pela primeira vez, tal conceito em termos pragmáticos e discursivos. Maingueneau (2001, p.99) parte dos estudos de Aristóteles para afirmar que o ethos da Retórica Clássica corresponde às propriedades que os oradores se conferem implicitamente por meio de sua maneira de dizer. Dito de outra forma, uma maneira de dizer remete a uma maneira de ser.

¹³¹ Segundo Aristóteles, há três espécies de provas empregadas pelo orador para persuadir seu auditório, quais sejam: o caráter do orador (o ethos); as paixões despertadas nos ouvintes (o pathos), e o próprio discurso (o logos).

Sabemos que, ao tomar a palavra, o orador está imediatamente criando uma imagem de si. Falar torna-se, então, “falar-se”. Isso é feito, algumas vezes, sem que o orador se dê conta de seu ato e outras tendo a consciência de que ele necessita manipular essa imagem como ele quer para, por exemplo, argumentar, convencer seu auditório, persuadir, seduzir o outro. Essa construção da imagem de si pode ser, desse modo, consciente ou não, deliberada ou não. Entretanto, essa imagem não é criada apenas no ato da fala, no momento da enunciação. Podemos dizer que antes mesmo do orador iniciar seu discurso é possível que o outro, o auditório, o interlocutor já co-construa o ethos do parceiro, daquele que enuncia. Essa imagem criada antes da enunciação propriamente dita pode ser chamada de ethos pré-discursivo ou ethos prévio. O ethos prévio está, desse modo, ligado ao que o interlocutor apreende do orador por outros meios que não apenas os do discurso do orador, naquela enunciação específica. Como veremos mais à frente, essa apreensão prévia do ethos de alguém muitas vezes pode se imbricar com o ethos discursivo dito de outrem.

No caso específico de Luisa, quanto ao ethos prévio, a questão que se coloca é: qual imagem prévia fazemos dela? Como co-construir seu ethos antes mesmo que ela enuncie? Veremos, mais adiante, que Jorge e o narrador nos ajudarão tanto na construção do ethos prévio quanto do discursivo dito. A participação deles torna-se, assim, indispensável, visto que o discurso de Jorge e do narrador carrega suas próprias marcas e também as do co-enunciador, todos eles entendidos aqui como os que interagem no processo discursivo.

No que diz respeito ao ethos discursivo dito, ele se constrói a partir do que o orador (no caso, Luisa) diz de si mesmo, enquanto objeto de sua enunciação. A imagem construída, aqui, advém daquilo que ela diz, através de sua enunciação (e também seu enunciado). Ethos discursivo dito são, segundo Maingueneau (2008, p.18) “... fragmentos do texto nos quais o enunciador evoca sua própria enunciação diretamente (‘é um amigo que lhes fala’) ou indiretamente, por meio de metáforas ou de alusões a outras cenas de fala.” Veremos, neste texto, como Luisa constrói seu ethos, a partir do que ela diz de si mesmo. Entretanto, cabe ressaltar que o ethos discursivo dito pode ser também uma construção de outrem.

Temos, ainda, o chamado *ethos* discursivo mostrado. Este tipo de *ethos* se relaciona não só, mas também, com aquilo que Maingueneau (2005, p.72-73) chama de corporalidade, de tom, e é uma construção que se faz tanto a partir daquilo que o orador mostra sem palavras, ou seja, a partir do extra-verbal, quanto do verbal, como, por exemplo, na elocução, na entonação (calorosa, severa, fria...), na escolha das palavras, dos argumentos da personagem. Poderíamos até mesmo afirmar que se trata de um tipo de *ethos* insinuado, apreendido por meio de mecanismos como um léxico avaliativo, uma sintaxe expressiva exclamativa, suspensões, frases inacabadas, silêncios, entre outros.

Percebemos, a partir de tudo o que acabamos de dizer sobre o conceito de *ethos*, que ele é complexo e provoca, ainda hoje, muita discussão. Acreditamos que a divisão, ou melhor, as especificidades estabelecidas por alguns teóricos entre *ethos* discursivo prévio (ou pré-discursivo), *dito*, *dito* de outrem e *mostrado* parecem trazer consigo alguma incoerência, e, por conseguinte, podem causar algumas dificuldades de entendimento, de aplicação prática. Dizer, por exemplo, que o *ethos* se faz na enunciação e, ao mesmo tempo, afirmar que a construção da imagem de alguém pode ser feita antes de seu discurso pode provocar um certo desconforto. Afirmar que *ethos* é uma “construção de si” e, ao mesmo tempo, afirmar que essa construção pode ser feita por outrem, pode trazer uma certa dificuldade de entendimento¹³².

Preferimos coadunar com o entendimento de Maingueneau (2008, p.18) sobre a questão, quando ele afirma que “... a distinção entre *ethos dito* e *mostrado* se inscreve nos extremos de uma linha contínua, uma vez que é impossível definir uma fronteira nítida entre o ‘dito’ sugerido e o puramente ‘mostrado’ pela enunciação.” De qualquer forma, é plausível o entendimento de que o *ethos* se constrói na enunciação, ainda que seja algo fugaz, ou seja, uma enunciação é já, instantaneamente, um enunciado. Assim, por uma questão didática e prática, optamos por nos valer dessas divisões do *ethos* em “sub-

¹³² Acreditamos que aqui, por uma questão de economia e tendo em vista nossos objetivos, não é o melhor lugar para fazer tais questionamentos. Porém, em um momento oportuno (na dissertação de mestrado), trataremos, além das dúvidas elencadas no corpo desse texto, de outras tais como: como tratar discursivamente de algo que lhe é prévio? Até que ponto se pode afirmar que a imagem prévia de um locutor não é, na verdade, um *ethos* mostrado? É possível mostra-se, previamente, sem dizer? O *ethos* mostrado não seria, também ele, *dito*? Mostrar não seria uma forma de dizer?

categorias”, criando especificidades para o conceito, por acreditarmos que os benefícios para o entendimento de como se dá a construção da imagem da personagem superam as incertezas e as dificuldades.

Sintetizando, vemos que as questões sobre o conceito de ethos tendem para a dispersão, ou melhor, trazem consigo novos desdobramentos. Há vários pesquisadores que priorizam uma ou outra forma de lidar com esse conceito. Em linhas gerais, podemos dizer que há aqueles que acreditam que o ethos só se constrói no momento da enunciação, outros acham que ele pode precedê-la, ou seja, que ele é pré-discursivo. Alguns dizem que o ethos é uma construção consciente e deliberada com fins específicos: influenciar ou emocionar o auditório; outros acreditam que o ethos pode não ser controlado, que ele é involuntário, inconsciente, assimétrico e naturalmente construído nas relações sociais. Dizem também, que o ethos é uma construção somente do orador. Acreditamos, juntamente com Charaudeau (2008, p. 51), que ethos é uma produção conjunta, construída dentro de um quadro comunicacional, feita pelas quatro instâncias enunciativas, a saber, o *eu-comunicante*, *eu-enunciador*, o *tu - destinatário* e o *tu - interpretante*.¹³³

Passemos, na sequência, à apresentação da obra *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, para, em seguida, tratarmos das emoções.

Resumo da obra¹³⁴¹³⁵

Jorge, bem-sucedido engenheiro e funcionário de um ministério e Luísa, moça romântica e sonhadora, protagonizam o típico casal burguês da classe média da sociedade lisboeta do século XIX. Casados e felizes, falta apenas um filho para completar a alegria do "lar do engenheiro", como era chamada a residência do casal pela vizinhança pobre.

¹³³ Para maiores esclarecimentos sobre essas quatro instâncias enunciativas, ver CHARAUDEAU, 2008.

¹³⁴ Achamos por bem colocar, nessa parte do texto, o resumo do romance *O Primo Basílio*. Ele servirá para que o leitor (juntamente com todas as outras instâncias enunciativas) possa, já a partir dele, começar a construir não só o ethos da personagem Luísa, mas também o de Jorge, o de Basílio, o do narrador, o do autor, o da obra...

¹³⁵ Resumo adaptado de <http://pt.wikipedia.org>. (acessado em 01 de maio de 2011).

A felicidade e a segurança de Luísa passam a ser ameaçadas quando Jorge viaja a trabalho para o Alentejo. Após a partida de seu esposo, Luísa fica enfadada sem ter o que fazer, no marasmo e em melancolia pela ausência do marido e exatamente nesse meio-tempo, Basílio chega do exterior. Conquistador e "bon vivant", o primo não leva muito tempo para conquistar o amor de Luísa (eles tinham namorado antes de Luísa conhecer Jorge).

Luísa era uma pessoa com uma forte visão romântica da vida, lia apenas romances, e Basílio apresentou-se como a chave para seus sonhos: era rico, morava na França. O amor inicial transformou-se em ardente paixão e isso faz com que Luísa pratique adultério. Os encontros entre os dois sucedem-se a par da troca de cartas de amor, uma das quais é interceptada por Juliana que começa a chantagear a patroa. Transformada de senhora mimada em escrava, Luísa começa a adoecer. De frágil constituição, os maus tratos que sofre de Juliana tiram-lhe rapidamente o ânimo, minando-lhe a saúde.

Basílio escreve uma carta para Luisa que chama a atenção de Jorge por estar endereçada a ela e ser remetida de França, motivo pelo qual ele a abre e descobre o adultério da esposa nas palavras amorosas e cheias de saudade de Basílio. A evidência da traição o faz entrar em desespero mas, no entanto, perdoa-lhe a traição pelo forte amor que lhe tem e pelo seu frágil estado de saúde. De nada adiantam os carinhos e cuidados do marido e dos amigos, nem o zelo médico - Luísa morre.

O romance termina com a volta de Basílio e, ao saber da morte da amante comenta com um amigo que "antes tivesse trazido a Alphonsine". Esta parte encerra o livro explicitando o caráter de Basílio. Luísa morreria sem nunca ter sido amada por Basílio.

O ethos de Luisa

Para desvelarmos o ethos de Luisa, escolhemos apenas os trechos que julgamos mais significativos da obra para melhor exemplificar as categorias explicadas acima, para a consecução de nossos objetivos.

O ethos prévio

Podemos começar a construir a imagem de Luisa a partir do que já ouvimos falar dela antes de lermos a obra. Essas informações podem nos chegar das mais diversas formas como, por exemplo, pelos comentários publicados de quem já leu o romance – leitores, críticos literários, entre outros.

Tudo aquilo que o narrador diz sobre Luisa pode ser outra maneira de se desvelar o ethos prévio da personagem. Temos, nas primeiras páginas do livro, uma construção prévia, feita pelo narrador, da imagem de Luisa.

[...] o cabelo louro um pouco desmanchado, com tom seco do calor do travesseiro, enrolava-se, torcido no alto da cabeça pequenina, de perfil bonito; a sua pele tinha a brancura tenra e láctea das louras; com o cotovelo encostado à mesa acariciava a orelha e, no movimento lento e suave dos seus dedos, dois anéis de rubis miudinhos davam cintilações escarlates. (QUEIRÓS, 1979 p.7)

Mas Luisa, a Luisinha, saiu muito boa dona de casa: tinha cuidados muito simpáticos nos seus arranjos; era asseada, alegre como um passarinho, como um passarinho amiga do ninho e das carícias do macho; e aquele serzinho louro e meigo veio dar à sua casa um encanto sério. (QUEIRÓS, 1979 p.9)

Luisa aparenta ser, nestas duas passagens uma mulher bonita e delicada. Uma mulher fina de movimentos leves e suaves. Luisa é uma mulher pequena e alegre, que cumpre os deveres de uma boa dona de casa e esposa. Aquela que cuida da casa e do marido com muita graça e leveza.

Descrevemos, até aqui, a imagem de Luisa construída a partir das descrições e dos fatos expostos pelo narrador e também pelo conhecimento prévio que nós leitores temos a respeito dela. Cabe ressaltar que a personagem ainda não enunciou e tampouco falou de si.

O ethos mostrado

Passemos, agora, a construção do ethos mostrado da personagem. A partir de suas ações, seus gestos, “seu corpo e seu tom”, nos dizeres de Maingueneau (2008, p.18), podemos desvelar mais uma faceta do ethos de Luisa.

Luisa sorriu, ia responder – mas viu o sujeito pálido de pera longa que fitava nela os seus olhos langorosos, com obstinação. Voltou o rosto, importunada. [...] Luisa sentia-se mole; o movimento rumoroso e monótono, a noite cálida, a acumulação da gente, a sensação de verdura em redor davam ao seu corpo de mulher caseira um torpor agradável, um bem estar de inércia, envolviam-na numa doçura emoliente de banho morno. Olhava com um vago sorriso, o olhar frouxo; quase tinha preguiça de mexer as mãos, de abrir o leque. (QUEIRÓS, 1979 p. 65)

Aqui vemos que Luisa sente-me mole devido ao calor. Ela não consegue conversar nem abrir o leque para refrescar. Seus gestos e seu corpo durante esse torpor nos levam a crer na fragilidade da personagem.

O ethos dito

Não temos muitas passagens na obra onde Luisa diz “eu sou isso, eu sou aquilo”. Como já dissermos, a imagem dela é construída, em grande parte, por Jorge, por Basílio e pelo narrador. Luisa quase não fala de si. Os fragmentos

abaixo nos chamam a atenção, visto que são poucos os momentos nos quais ela fala de si:

Eu também não tenho me achado bem. Não tenho recebido ninguém – a não ser meu primo, naturalmente. (QUEIRÓS, 1979 p.71)

No trecho acima, Luisa ao se dirigir a Julião, um amigo da família, diz, para se livrar rapidamente dele, que não em recebido visitas em casa devido a ausência do marido e também por motivos de saúde. Julião sentiu-se renegado com tais palavras de Luísa que mostram o tanto que ela é influenciada por Basílio. Ao mostrar que Julião não tem toiettes finas e é desleixado, Basílio faz com que Luísa tenha vergonha dele. Ela o trata friamente e para não estender mais a conversa, ela diz que não se sente bem.

A contribuição de outros para a construção do ethos de Luisa

Durante todo o romance, Jorge emite opiniões sobre Luisa, expressa seus sentimentos por ela, algumas vezes em forma de diálogo, outras vezes através do narrador: “ - Luísa é um anjo, coitada – dizia Jorge, passeando pela saleta – mas tem coisas em que é criança! Não vê o mal. É muito boa, deixa-se ir. [...] É acanhamento, é bondade.” (QUEIRÓS, 1979 p. 35). Vemos nessa passagem que a imagem que Jorge, marido de Luísa, faz dela é de uma mulher boa. Ela a vê como inocente, ingênua. Ela não vê maldade nas pessoas por que ela tem muita bondade.

Outras personagens falam de Luisa e contribuem para a construção da sua imagem. A seguir temos uma passagem onde Basílio emite sua opinião sobre ela: “- Que bonita ela está! – pensou. [...] E tem-me o ar de ser muito asseada, coisa rara na terra! As mãos muito bem tratadas! O pé muito bonito!” (QUEIRÓS, 1979 p. 47)

Como já dissemos anteriormente, em *O Primo Basílio*, o narrador tem papel fundamental na construção do ethos de Luisa, pois ele é onisciente e

onipresente (entre outras funções), narra o que Luisa pensa e sente¹³⁶. Podemos dizer, portanto, que o ethos discursivo dito se dá através das falas de Luisa, quando ela fala de si, das falas dos outros personagens, quando eles se referem a ela, mas, sobretudo, do narrador.

Toda a vergonha dos seus desfalecimentos cobardes, sob os beijos de Basílio, veio abraçar-lhe as faces. Que horror deixar-se abraçar, apertar! [...] E maquinalmente, pouco a pouco, ia-se esquecendo naquelas recordações, abandonando-se-lhe, até ficar perdida na deliciosa lassidão que elas lhe davam, com o olhar lânguido, os braços frouxos. (QUEIRÓS, 1979 p. 84)

No fim do romance, Jorge se torna uma pessoa inconsolável. Ele não culpa Luísa de nada, ele não a vê como uma pessoa má que o traiu, que lhe mentiu. A partir desse momento, nós leitores compartilhamos das dores de Jorge. A construção do ethos da personagem Luisa, aqui, se cruza com o pathos (via logoi), onde vários sentimentos estão presentes, se mesclam. Em uma situação de catarse, ao ficarmos com pena de Jorge por causa de suas dores, nós construímos, ainda que temporariamente, a imagem, o ethos de Luisa, de uma pessoa má, egoísta, que pensa somente na própria felicidade acima de tudo, sem considerar a vida de Jorge.

É possível, e parece ser um desejo de Eça de Queirós, que os leitores, nesse momento, deixem de construir a imagem de uma mulher que sofreu muito, que foi vítima do destino, que merecia um casamento feliz e ainda que por instantes, a construir uma outra. A imagem de uma mulher que traiu o marido e toda a cidade. De uma mulher que não conseguiu ser feliz e colocou a culpa pela sua infelicidade em outras pessoas.

Considerações finais

¹³⁶ Por uma questão de economia, não aprofundaremos, nesse texto, na questão do status do narrador. Cabe ressaltar, entretanto, que ele assume várias "funções". Ele parece ser onipotente, onipresente, onisciente, intradieético e extradieético...

Ao longo deste texto, procuramos re-compor o ethos de Luisa, personagem principal do romance de Eça de Queirós, *O Primo Basílio*. Buscamos focar como sua imagem é construída, que elementos a compõem, por quem e por quê.

Vimos que o conceito de ethos é complexo e se divide em subcategorias que nos ajudam a compreender mais e melhor a construção da imagem de Luisa. Essa imagem não é somente a construção que o locutor faz de si, ela é compósita, dialógica e polifônica. A imagem de Luisa é feita por ela própria e principalmente pelo narrador (sempre onipresente e onisciente), e pelas outras personagens, além de nós leitores, todos co-responsáveis pela construção de sua imagem.

Enfim, o ethos de Luisa nada mais é do que o resultado dos julgamentos que ela faz de si, que as outras personagens, o narrador e nós leitores fazemos dela – e daquilo que todos pensam uns dos outros e de si mesmos – quando se mostram, interagem, agem, falam... Trata-se de uma encenação sociolinguageira, cujo resultado depende diretamente dos julgamentos cruzados, pertinentes a um dado grupo social, incluindo aí, evidentemente, nós leitores.

Referências bibliográficas

ADAM, J-M. *Linguistique textuelle: des genres de discours aux textes*. Paris: Nathan, 1999.

AMOSSY, R (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005.

ARISTÓTELES. Poética. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril S/A Cultural e Industrial, 1973.

CHARAUDEAU, P. *Linguagem e discurso. Modos de organização*. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. Prefácio. In: MELLO, R. (Org.) *Análise do Discurso & Literatura*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2005, p.15-16.

CHARAUDEAU, P. & MAINGUENEAU, D. *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris: Seuil, 2002.

MAINGUENEAU, D. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez, 2001.

_____. *Ethos, cenografia, incorporação*. In: AMOSSY, R. (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005, p.69-92.

_____. A propósito do ethos. In: MOTTA, A. R.; SALGADO, L. (Org.) *Ethos Discursivo*. São Paulo: Contexto. 2008.

PAULIUKONIS, M. A. L. & MONNERAT, R. S. M. Operações discursivas na enunciação. In: LARA, G. M. P.; MACHADO, I. L.; Emediato, W. *Análises do discurso hoje*. V. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, p.44-69.

QUEIRÓS, Eça de. *O Primo Basílio*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

Site: <http://pt.wikipedia.org>. (acessado em 01 de maio de 2011)

**“ESSAS VOZES QUE BATEM NO AR”: SILÊNCIO E VOZ NA POÉTICA DE
HERBERTO HELDER**

**“ESSAS VOZES QUE BATEM NO AR”: SILENCE AND VOICE IN
HERBERTO HELDER’S POETRY**

Roberto Bezerra de Menezes (UFC-PG)

robertobmenezes@gmail.com

Resumo: Tendo sido publicado inicialmente no livro *Cobra* (1977), sob o nome *Cólofon*, o então livro *Etc.*, presente em *Ou o poema contínuo* (2006), apresenta-nos uma escrita que nasce do silêncio. A ausência de uma voz detentora de poderes e saberes organizados sob a ótica dos padrões sociais vigentes permite a essa escrita manifestar-se de diversos modos, assim como ser percebida de diversos modos. Propomos uma leitura dessa escrita dobrada sobre si mesma atentando para a presença do silêncio como ponto fundador das frases com buracos apresentadas por Helder. Uma linguagem que ressalta o quanto a própria linguagem é insuficiente e falha. Para tanto, baseamo-nos principalmente nas concepções teórico-filosóficas de Maurice Blanchot, sobretudo nos livros *L’espace littéraire*, *La part du feu*, *Le livre à venir* e *L’entretien infini*.

Palavras-chave: Silêncio. Voz. Herberto Helder. Maurice Blanchot.

Abstract: Previously published in the book *Cobra* (1977), under the name of *Cólofon*, the book *Etc.*, part of "*Ou o poema contínuo*"(2006), is written in a literature based on the silence. The absence of a powerful voice and organized knowledge under effective social standards, allows this writing format to act in several different ways, as well as to be understood in several different ways. We introduce you to an analysis of this eccentric writing format by pointing out the presence of the silence as the reason for Helder's incomplete sentences. A language that projects its own features to communicate is uneffective and weak.

Thereby, the majority of our studies were based on the theoretical-philosophical conclusions of Maurice Blanchot in the books *L'espace littéraire*, *La part du feu*, *Le livre à venir* e *L'entretien infini*.

Keywords: Silence. Voice. Herberto Helder. Maurice Blanchot.

1 O Canto

Em *O silêncio das sereias*, parte das *Narrativas do espólio* (2002), Franz Kafka subverte o conhecido episódio da *Odisséia* em que o herói Ulisses pede para ser acorrentado ao mastro a fim de resistir ao canto das sereias. Nessa versão ao gosto kafkiano, surpreendemo-nos ao ser apresentado o silêncio das sereias e não o seu famoso canto. Apesar de ser o canto o que “penetrava tudo”, para Kafka a “arma ainda mais terrível” (p. 104) é o silêncio e a ele é impossível escapar. Convencido de que com cera e correntes estaria vencendo o “poder” das sereias, escapando aos deslimites do canto, e de que, com isso, seria o herói, Ulisses é tomado por ingênuo em seu “jogo de aparências”, lembrado muito mais como covarde e ardiloso.

Permanece, entretanto, o mistério acerca do silêncio das sereias. Dentre as duas possibilidades aventadas por Kafka, uma seria a de que somente com o silêncio as sereias poderiam derrotar Ulisses; a outra que elas teriam esquecido de cantar ao ver os estratagemas preparados pelo herói, mas nenhuma das duas é confirmada. Tanto porque Ulisses era “uma raposa tão ladina, que mesmo a deusa do destino não conseguia devassar seu íntimo” (p. 105), quanto porque das sereias ficamos apenas com o silêncio.

Maurice Blanchot, no capítulo inicial de *Le livre à venir* (2008), “*La rencontre de l'imaginaire*”, mostra também as incertezas acerca do episódio: “Les Sirènes: il semble bien qu'elles chantaient”¹³⁷ (p. 9). O encontro de Ulisses com as Sereias não passaria do “encontro do imaginário”, pois a consumação não teria acontecido, não teria havido canto, sendo considerado por Blanchot “un chant encore à venir”¹³⁸ (p. 9) e destinado a “hommes du risque et du

¹³⁷ Tradução: “As Sereias: consta que elas cantavam”

¹³⁸ Tradução: “um canto ainda por vir”

movement hardi”¹³⁹ (p. 10). Na essência do canto estaria “le mouvement vers le chant”¹⁴⁰ (p. 10), em vez de um destino pronto à espera do navegante de risco. O “au-delà merveilleux” aparece como um “désert” que, sendo a “région mère de la musique”, é o “seul endroit tout à fait privé de musique”¹⁴¹ (p. 9).

O escritor por excelência para Blanchot não é o que se amarra ao mastro na tentativa de não sucumbir aos deslimites da obra, mas o Orfeu que se perde ao virar e olhar Eurídice, que tem ciência da sua impotência frente à exigência profunda da obra. Assim, só resta ao navegante-escritor seguir no desconhecido, pois que foi “exclue toute allusion à un but et à une destination”¹⁴² (2008, p. 12). É em direção ao silêncio desértico que o escritor deve se jogar na busca da fala essencial, a fala não-fala, e “qu’il semble qu’elle dise quelque chose, alors qu’elle ne dit peut-être rien”, através do “silence qui parle, qui est devenu cette fausse parole qu’on n’entend pas, cette parole secrète sans secret”¹⁴³ (p. 297).

Herberto Helder canta. O seu canto ora é sem forma e sem pretensão, ora quer consumir violentamente o mundo em sua totalidade. Em *A colher na boca*, canta “devagar o espírito dos livros”¹⁴⁴ e com o “silêncio da língua” (p. 62). Uma voz que vive a noite à procura do inefável: “Não sei como dizer-te que minha voz te procura | e a atenção começa a florir, quando sucede a noite | esplêndida e vasta.” (p. 13). A espera pelo canto que parece nunca chegar é o que constitui, no poema, a ausência de espaço e de tempo históricos. Dilata-se os limites com o canto por vir:

Espero cada momento seu
como se espera o rebentar das amoras
e a suave loucura das uvas sobre o mundo.
– E o resto é uma altura oculta,

¹³⁹ Tradução: “homens do risco e do movimento ousado”

¹⁴⁰ Tradução: “o movimento em direção ao canto”

¹⁴¹ Tradução: “além maravilhoso”, “deserto”, “região-mãe da música”, “único lugar totalmente privado de música”.

¹⁴² Tradução: “excluída toda alusão a um objetivo e a um destino”

¹⁴³ Tradução: “parece dizer algo, enquanto talvez não diga nada”, “silêncio que fala, que se tornou essa falsa fala que não se ouve, essa fala secreta sem segredo”.

¹⁴⁴ HELDER, 2006, p. 50. Todas as citações de *Ou o poema contínuo* serão dessa edição, indicadas apenas pelos números das páginas entre parênteses.

um leite e uma vontade de cantar. (p. 16)

Em “As musas cegas”, o poeta admite que o canto não é morada da certeza e da objetividade: “[...] É preciso cantar como se alguém | soubesse como cantar.” (p. 77). Mais uma vez percebemos que o ato, não em um sentido performático, mas o ato interiorizado na carne, é a constituição primeira da linguagem poética. “Essas vozes que batem no ar” (p. 265) cantam um saber que não se confunde com o saber edificante e teleológico promulgado em sociedade, pois somente temos acesso à “paisagens de uma canção irregular” (p. 266).

2 O Silêncio

Costumeiro nos escritos de Maurice Blanchot, o termo silêncio nos impõe a fala. Entretanto, temos que reconfigurar a relação entre fala e informação, entre fala e comunicação. A fala, para Blanchot, se realiza na potência do silêncio, e perde a função de apaziguamento do mundo e de seus saberes. O escritor e sua obra estão nesse silêncio como “preciosa morada”, não entre a materialidade de um muro ou no correr das páginas impressas e encadernadas.

Un écrivain est celui qui impose silence à cette parole, et une œuvre littéraire est, pour celui qui sait y pénétrer, un riche séjour de silence, une défense ferme et une haute muraille contre cette immensité parlante qui s'adresse à nous en nous détournant de nous. Si, dans ce Tibet imaginaire où ne se découvriraient plus sur personne les signes sacrés, toute littérature venait à cesser de parler, ce qui ferait défaut, c'est le silence, et c'est ce défaut de silence qui révélerait peut-être la disparition de la parole littéraire.¹⁴⁵ (2008, p. 298)

¹⁴⁵ Tradução: Um escritor é aquele que impõe silêncio a essa fala, e uma obra literária é, para aquele que sabe penetrar nela, uma preciosa morada de silêncio, uma defesa firme e uma alta muralha contra essa imensidade falante que se dirige a nós, desviando-nos de nós. Se, nesse Tibete imaginário onde já não se

No capítulo “Morte do último escritor”, de *Le livre à venir*, Blanchot nos convida a entrar em seu jogo irônico. A ambiguidade do termo “silêncio” poderia supor que estamos a ler acerca da completa extinção da literatura: “dans ce monde où soudain manquera le silence de l’art”¹⁴⁶ (2008, p. 298). Percebemos, ao longo da leitura, que esse silêncio adviria com a morte do escritor da tradição, o que propiciaria surgir a fala não-fala. Assim, cremos que a fala do escritor, para Blanchot, não está ligada a manutenção da tradição artística, e os que se deixam dominar pelo “*dictare*” intentam prolongar essa manifestação arraigada pela “soberba de sua linguagem”:

[...] certains « grands » écrivains ont je ne sais quoi de péremptoire dans la voix, à la limite du tremblement et de la crispation, qui évoque, dans le domaine de l’art, la domination du *dictare*. On dirait qu’ils se ramassent sur eux-mêmes, ou sur quelque croyance, sur leur conscience ferme, mais bientôt fermée et bornée, afin de prendre la place de l’ennemi qui est en eux et qu’ils assourdissent seulement par la superbe de leur langage, l’éclat de leur voix et le parti pris de leur foi, ou de leur manque de foi.¹⁴⁷ (2008, p. 301)

Maurice Blanchot quer que o escritor se jogue ao deslimate do verbo, adentre no silêncio essencial e dele retire a experiência limite que permite a despersonalização da voz enunciativa, a maneira de Michaux – “s’est uni à la voix étrangère, et il lui vient le soupçon qu’il a été pris au piège et que ce qui s’exprime ici avec les soubresauts de l’humour, ce n’est plus sa voix, mais une

descobririam em ninguém os sinais sagrados, toda literatura cessasse de falar, o que faria falta é o silêncio, e é essa falta de silêncio que revelaria, talvez, o desaparecimento da fala literária.

¹⁴⁶ Tradução: “no mundo onde faltará de repente o silêncio da arte”.

¹⁴⁷ Tradução: “alguns ‘grandes’ escritores têm algo de peremptório na voz, no limite do tremor e da crispção, que evoca, no âmbito da arte, a dominação do *dictare*. Diríamos que se apoiam sobre eles mesmos, ou sobre alguma crença, sobre sua consciência firme, mas logo fechada e limitada, a fim de tomar o lugar do inimigo que está neles e que só conseguem ensurdecer com a soberba de sua linguagem, a altura de sua voz e a firme decisão de sua fé, ou de sua falta de fé.”

voix qui imite la sienne”¹⁴⁸ (2008, p. 302) – e de Mallarmé. Essa fala não-falante seria potente em sua fraqueza e em seu silêncio, “errante et toujours au-dehors”¹⁴⁹ (2008, p. 302).

Na poética de Herberto Helder temos tanto a presença do silêncio quanto a insistência em falar desse indizível. Podemos até supor que se trata de uma repetição supostamente desnecessária, uma simples continuação de coisas similares que não ganha um ponto final determinado. Mas, como Michel Foucault nos diz,

a repetição é uma propriedade constitutiva da linguagem, mas essa propriedade não permanece neutra e inerte em relação ao ato de escrever. Escrever não é contornar a repetição necessária da linguagem: escrever, no sentido literário, é situar a repetição no âmago da obra (2000, p. 160).

O silêncio é aqui encarado como a incomunicabilidade inerente à obra de Helder. Percebemos o quanto sua escrita está próxima da desumanização da linguagem, ou para usar um termo de Maurice Blanchot: *désœuvrement*¹⁵⁰. Não tendo o que dizer, sem verdades, conselhos e direções, o poeta recorre ao silêncio do indizível, um excesso de vazio, a busca de uma maneira diferente de usar as palavras que não a cotidiana. E não conseguindo mais domá-las, cria-se uma tensão entre a linguagem e o real, tornando insustentável o discurso da História, ordenador e teleológico.

A própria ideia de símbolo, no pensamento blanchotiano, está fora da história e de sua pretensa potência, pois não se ocupa em representar, mas apresentar. Herberto Helder desestrutura o sistema simbólico e metafórico da linguagem ao transformar sua escrita em eco de si mesma. Para Giorgio Agamben, em *Estâncias* (2007), essa condição da linguagem poética está relacionada com a “fratura original da presença”, e que somente através do

¹⁴⁸ Tradução: “uniu-se à voz estrangeira, e de repente desconfia que caiu na armadilha, e que aquilo que ali se exprime, com sobressaltos de humor, não é mais sua voz mas uma voz que imita a sua”.

¹⁴⁹ Tradução: “errante e sempre de fora”.

¹⁵⁰ Palavra de tradução imprecisa, mas entendida por “ociosidade” e “inação”, ressaltando o afastamento das manifestações no mundo.

“diabólico” (o que atravessa), em vez do “simbólico” (o que une), denunciaríamos “a verdade deste conhecimento” (p. 219), pois “aquilo que vem à presença, vem à presença como lugar de diferimento e de uma exclusão, no sentido de que o seu manifestar-se é, ao mesmo tempo, um esconder-se, o seu estar presente, um faltar” (p. 219). O conjunto de saberes denominado metafísica ocidental trabalha no discurso formulando verdades com palavras e na ausência do objeto. A filosofia de cunho desconstrucionista intenta em seu seio formular um pensamento contra a adoção paternalista da metafísica. A literatura, na visão de Blanchot e também de Agamben, não traz em si um combate sistemático, no sentido engajado do termo, sendo muito mais uma negatividade sem oposição. Ambas operam na ausência desse conceito, apesar de o fazerem de modo diferente.

O escritor recai, portanto, no que Maurice Blanchot chama de solidão e fascínio: “la solitude qui arrive à l’écrivain de par l’œuvre se révèle en ceci: écrire est maintenant l’interminable, l’incessant”¹⁵¹ (1978, p. 20). A angústia que o acomete faz com que entregue-se ao ato interminável da escritura, destituída de um acabamento, intransitiva por excelência, “a pergunta inesgotável” assinalada por Helder.

O silêncio, na visão de Blanchot, é o cerne da literatura. Não o silêncio da ausência de fala, mas da ausência de saber e de verdades do mundo sensível: “écrire, c’est se faire l’écho de ce qui ne peut cesser de parler”¹⁵² (1978, p. 21). Essa fala da falta, ou da “dupla falta”, na concepção de Perrone-Moisés (1990), é percebida como um murmúrio, que diz sem dizer, mas que “une fois entendu, il ne peut cesser de l’être, et comme on ne l’entend jamais vraiment, comme il échappe à l’entente, il échappe aussi à toute distraction, d’autant plus présent qu’on se détourne” (2008, 296-7)¹⁵³. É no contato com o rumor essencial que a criação literária se dá, pois

¹⁵¹ Tradução: “A solidão que chega ao escritor pela obra se revela nisto: escrever é agora o inteminável, o incessante”.

¹⁵² Tradução: “Escrever é se fazer eco do que não pode cessar de falar”.

¹⁵³ Tradução: “uma vez ouvido, não poderá deixar de se fazer ouvir, e como nunca o ouvimos verdadeiramente, como escapa à escuta, escapa também a toda distração, tanto mais presente quanto mais tentarmos evitá-lo”.

[...] l'écrivain a une tout autre tâche et aussi une tout autre responsabilité : celle d'entrer, plus que personne, en un rapport d'intimité avec la rumeur initiale. C'est à ce prix seulement qu'il peut lui imposer silence, l'entendre dans ce silence, puis l'exprimer, après l'avoir métamorphosée. Il n'y a pas d'écrivain sans une telle approche et s'il n'en subit fermement l'épreuve.¹⁵⁴ (2008, p. 300)

3 *Etc.*: silêncio na paisagem da escrita

Em *Etc.*, Herberto Helder coloca mais uma vez a indefinição e a interminabilidade de sua escrita. A partir do título, que se refere ao que foi omitido, podemos supor que se trata de uma repetição supostamente desnecessária, uma simples continuação de coisas similares que não ganha um ponto final determinado.

Tendo sido publicado inicialmente no livro *Cobra*, de 1977, sob o nome *Cólofon*, o então livro *Etc.* apresenta-nos uma escrita que nasce do silêncio: “o centro desse silêncio/ é a nascente da frase” (p. 297). A ausência de uma voz detentora de poderes e saberes organizados sob a ótica da padronização social permite a essa escrita manifestar-se de diversos modos, assim como ser percebida de diversos modos: “começo a pensar em tudo de diversos modos” (p. 297). Entretanto, esses “modos” são falhos, ou melhor, lacunares, pois o que nos chega é “apenas uma frase com buracos” (p. 297), uma linguagem insuficiente que não objetiva a comunicação de um saber, visto que temos apenas uma “cabeça escritora”, não um ser presente no mundo sensível. Leiamos um pouco:

Como o centro da frase é o silêncio e o centro deste
silêncio

¹⁵⁴ Tradução: “o escritor tem uma tarefa muito diferente e também uma responsabilidade muito diferente: a de entrar, mais do que ninguém, numa relação de intimidade com o rumor essencial. É somente a esse preço que ele pode impor-lhe o silêncio, ouvi-lo nesse silêncio e depois exprimi-lo, metamorfoseado. Não existe escritor sem essa aproximação, sem a passagem por essa prova.”

é a nascente da frase começo a pensar em tudo de vários modos –

o modo da idade que aqui se compara a um mapa arroteado

por um vergão de ouro

ou o medo que se aproxima da nossa delicadeza

e que tratamos com o poder da nossa delicadeza –

temos de entrar na zoologia fabulosa com um talento bastante

[fabuloso

pois também somos a vítima da nossa vítima –

e ofereço à perscrutação apenas uma frase com buracos

assinalando uma cabeça escritora

assim era – dizia a própria cabeça – um queijo suíço

a fermentar como arcturus fermenta na treva celeste

(p. 297)

O silêncio se mostra mais patente. Somos apresentados a uma frase que tem por centro o silêncio: “o centro da frase é o silêncio” (p. 297). Esse centro, que poderia ser facilmente relacionado a uma estabilidade no significado da frase – o que seria de fato ingênuo e precipitado –, parece-nos mais disperso que concentrado em sua possível potência comunicativa. Maurice Blanchot, em sua advertência inicial de *L'espace littéraire*, diz que

Un livre, même fragmentaire, a un centre qui l'attire : centre non pas fixe, mais qui se déplace par la pression du livre et les circonstances de sa composition. Centre fixe aussi, qui se déplace, s'il est véritable, en restant le

même et en devenant toujours plus central, plus dérobé,
plus incertain et plus impérieux.¹⁵⁵ (2009, p. 9)

Essa frase, que tem sua nascente no centro do silêncio, é o que permite a multiplicidade de abordagens acerca de si mesma; tudo pode ser pensado de vários modos. A página em branco tem a potência em seu silêncio. A ausência de algo possibilita ter tudo. Uma “frase com buracos” é o que o poeta pode oferecer, “arcturus” fermentando e se despedaçando na “treva celeste”, infinito que no caos instaura sua ordem.

O nome, a palavra, a linguagem. Herberto Helder parece sofrer de uma profunda inquietação que só o encaminha para o estranhamento do signo. A insuficiência da linguagem parece ao mesmo tempo causar-lhe um grande impacto e ser a nascente de sua escrita, “vítima da nossa vítima”, mestre e refém. O embate entre a forma e o conteúdo, e a inevitável percepção dos dois na poesia, precisa ser posto em jogo, mas não com a intenção de resolução.

o mais extraordinário dos nomes sempre esbarrou
consigo mesmo
com o poder extraordinário de ser dito –
qualquer vagar é de muita pressa e toda a rapidez
é lenta – basta olhar para a paisagem da escrita já
antes
quando começa a abater-se pelo seu peso e o
espírito
da sua culpa –
porque uma frase trabalha na sua culpa como a
paisagem
trabalha na sua estação – (p. 297-8)

¹⁵⁵ Tradução: “Um livro, mesmo fragmentário, possui um centro que o atrai: centro não fixo, mas que se desloca pela pressão do livro e pelas circunstâncias de sua composição. Centro fixo também, que se desloca, é verdade, sendo o mesmo e tornando-se sempre mais central, mais esquivo, mais incerto e mais imperioso.”

Temos a forma nome esbarrando com a sua manifestação, o poder de ser dito, o que não implicaria, a princípio, uma significação no mundo. A escrita que se delinea se mostra como uma paisagem construída no peso, na culpa que é matar o mundo e instaurar o discurso, como Blanchot aponta em *L'entretien infini*:

Et le langage est de nature divine, non parce qu'en nommant il éternise, mais parce que, dit Hegel, « il renverse immédiatement ce qu'il nomme pour le transformer en quelque chose d'autre », ne disent certes que ce qui n'est pas, mais parlant précisément au nom de ce néant qui dissout toute chose, étant le devenir parlant de la mort même et toutefois, intériorisant cette mort, la purifiant peut-être, pour la réduire au dur travail du négatif, par lequel, en un combat incessant, le sens vient vers nous, et nous allons vers lui.¹⁵⁶ (1969, p. 49)

A noção de que estamos matando o objeto ao ensaiar representá-lo com a linguagem parece ser a que Helder partilha. Sua poética não está buscando algo para representar, erigir no mundo e com o mundo um discurso para nele atuar. Sua fala não-falante é experiência do fora, “é uma tentativa de falar do infável, daquilo que não pode ser dito e que não tem palavras. Então a peleja humana é essa: é dizer, tentar dizer uma coisa que não pode ser dita por causa mesmo de sua natureza.” (PRADO, 1999, p. 19). Afinal, “la littérature, par son mouvement, nie en fin de compte la substance de ce qu'elle représente. C'est là sa loi et sa vérité. Si elle y renonce pour s'attacher définitivement à une vérité extérieure, alors elle cesse d'être littérature”¹⁵⁷ (2003, p. 301).

¹⁵⁶ Tradução: “A linguagem é de natureza divina, não porque nomeando ela eternize, mas porque, diz Hegel, “ela inverte imediatamente o que nomeia, para transformá-lo numa outra coisa”, não dizendo aquilo que não é, mas falando precisamente em nome deste nada que dissolve tudo, sendo o devir falante de própria morte e, no entanto, interiorizando esta morte, purificando-a talvez, para reduzi-la ao duro trabalho do negativo, pelo qual, num combate incessante, o sentido vem a nós e nós a ele.”

¹⁵⁷ Tradução: “a literatura, por seu movimento, nega, no final das contas, a substância do que representa. Essa é sua lei e sua verdade. Se renunciar a isso para se ligar definitivamente a uma verdade exterior, cessa de ser literatura”.

Assim, a palavra silenciosa de Helder aparece como uma ameaça para si mesma:

porque em toda a palavra está o silêncio dessa palavra
e cada silêncio fulgura no centro da ameaça
da sua palavra –
como um buraco dentre de um buraco no ouro dentro do
ouro (p. 298)

A potência para a inação presente no silêncio é que permite que o “teatro | dentro do teatro”, arquitetado na linguagem, cumpra a oblíqua função de atuar “entre a verdade que é outra e a outra verdade que é | uma verdade de uma nova verdade continuamente” (p. 299).

O espetáculo que comporta uma

rapariga vestida de rapaz interpretando a função oblíqua
de rapariga
perante o rapaz vestido de rapariga interpretando
a misteriosa verdade corporal de rapaz (p. 298)

não busca propor uma delimitação clara sobre as coisas. Esse ser híbrido que desvia das determinações socialmente instituídas mais imediatas está na “paragem do tempo” (p. 299), inventando sua existência no espetáculo teatral do discurso, aportando o “delírio de uma coisa exacta | através das armadilhas” (p. 298-9) ao assumir uma máscara que lhe promova a possibilidade de ser: “a máscara era a abolição de uma falsa liberdade | do rosto” (p. 299). A voz/ato que se constitui no discurso se apresenta e fala de si, mas apenas como alusão:

perder o nexa que liga as coisas porque há só uma
coisa
dada por indícios –

uma centelha um sopro um vestígio um apelo uma
voz –
que a metáfora seja atendida como alusão à
metáfora
da metáfora
como cada coisa é a metáfora de cada coisa –
e o sistema dos símbolos se represente como o
símbolo
possível de um sistema
de símbolos do símbolo que é o mundo –
o mundo apenas como a nossa paixão posta diante
de si –
a paixão da paixão – (p. 299-300)

A exemplo dos surrealistas, Helder não quer seus escritos presos por uma voz racional, que preza o nexos e a clareza no dizer. O silêncio seria a maneira mais próxima dessa fala que se quer centelha, sopro, vestígio, apelo. A linguagem metafórica explorada exponencialmente para afirmar não a proximidade e o acordo na apresentação de imagens, mas a diferença que se manifesta em seus versos, usar, assim, a metáfora para aproximar coisas inimagináveis, como “queijo suíço” e a estrela “arcturus”. É assumir que o mundo opera por um sistema simbólico, na tentativa de unir as palavras e as coisas, enquanto que a escrita de Helder quer separar, atravessar, diabolicamente, como o diz Agamben (2007). Helder quer o mundo como a “paixão posta diante de si” e termina seu poema afirmando a autonomia da escrita, pois

nenhuma frase é dona de si mesma –
e então o teatro que apresenta a frase não é dono
de nada
mas só do recurso
de ganhar uma regra e recusar a regra ganha –
assim como a voz abdica no silêncio e o silêncio

abdica na voz para dizer apenas que é uma forma
de silêncio –
um génio animal inexplicável como uma queda no
escuro –
enquanto as vozes são cada vez mais astrológicas e
loucas –
e desaparecemos no silêncio levando com uma
grande
leveza a queimadura inteira na cabeça (p. 300)

A impotência em comunicar presente em seus escritos passa pelo silêncio tão caro ao poeta, que deixa lhe uma queimadura na cabeça, ferindo a razão que poderia atuar no mundo sensível, caindo no escuro, longe do dia pacificador. O ato teatral poético deve ser valorado como ato, não a busca de uma finalidade. Assume que a repetição – o que para nós é encarado como “interminabilidade”, termo cunhado pelo próprio Helder em um de seus poemas – é fundamento e, assim como Foucault considera necessário, para ele “escrever, no sentido literário, é situar a repetição no âmago da obra” (2000, p. 160), é entender que a sua poesia é “Um supremo/ etc./ das vozes” (p. 458). Operando com o enigma da condição da obra de arte, “a matéria secreta de que é feito o poema” (p. 41), a criação literária ao mesmo tempo que dói ao fazer-se do próprio poeta, não mais ser, mas poesia, é da ordem do indefinido, como os dias da morte. Como bem colocou René Char: « *Le poème est l’amour réalisé du désir demeuré désir* »¹⁵⁸ (BLANCHOT: 1969, p. 68). A valorização do desejo permanecido desejo, ou seja, a perda da função teleológica e da transitividade da escrita.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- BLANCHOT, Maurice. **L’espace littéraire**. Paris: Gallimard, 2009.
- _____. **L’entretien infini**. Paris: Gallimard, 1969.
- _____. **La part du feu**. Paris: Gallimard, 2003.

¹⁵⁸ Tradução: “O poema é o amor realizado do desejo permanecido desejo”.

_____. **Le livre à venir**. Paris: Gallimard, 2008.

FOUCAULT, M. "Linguagem e literatura". In: MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

HELDER, Herberto. **Ou o poema contínuo**. São Paulo: A Girafa Editora, 2006.

KAFKA, Franz. **Narrativas do espólio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivantina**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PRADO, Adélia. Arte como experiência religiosa. In: **Diante do mistério: Psicologia e senso religioso**. SP: Loyola, 1999. pp. 17-32.

A PRESENÇA DO *KÜNSTLERROMAN* E DO FANTÁSTICO EM “A CAÇADA”. PALAVRAS, FORMAS E CORES: SIGNOS DE VIDA E DE MORTE

THE PRESENCE OF *KÜNSTLERROMAN* AND FANTASTIC IN "THE HUNT". WORDS, SHAPES AND COLORS: SIGNS OF LIFE AND DEATH

Rosana Gondim Rezende Oliveira (UFU-PG)

rosa.gondim@gmail.com

RESUMO: A relação entre as diferentes artes tem sido palco de discussão desde a Antiguidade. Uma das definições bastante divulgada é a de Simonides de Ceos, para quem a poesia é um quadro falante e a pintura, um poema mudo. Na prosa, a utilização literária da pintura apresentou obras que despertaram grande fascínio, a exemplo, os clássicos “retratos” de Nicolai Gogol, Edgar Allan Poe, Oscar Wilde e James Joyce. Pretendemos observar a utilização literária da pintura em “A caçada”, conto de Lygia Fagundes Telles, que integra a obra *Antes do baile verde*. E, ainda, associar as observações a uma análise da narrativa, buscando um melhor entendimento da presença do *Künstlerroman*, bem como do fantástico, entremeado na relação entre essas duas artes. Para tal, têm sido realizadas pesquisas bibliográficas sobre uma produção selecionada da autora, sobre a trajetória do conto literário e sobre a temática da unidade de efeito, da atmosfera e da presença do fantástico na construção do gênero em estudo, bem como estudos e análises dos contos que integram a obra *Antes do baile verde*. A investigação de como se dá essa construção literária tem sido fundamentada à luz de conhecidos estudiosos da teoria do conto e da análise do discurso: Edgar Allan Poe, Anton Tchekhov, Julio Cortazar, Tzvetan Todorov, Ricardo Piglia, Alfredo Bosi, Machado de Assis e Solange Ribeiro de Oliveira. Recorremos ainda a alguns elementos da análise do discurso de Bakhtin, considerando o poder da metáfora e do símbolo

(o cromatismo). Obras específicas sobre a contista têm sido de grande valor, como os estudos de Vera Maria Tietzman, Elza Carrozza, Nelly Novaes Coelho, Fábio Lucas, Paulo Rónai e Wilson Chagas. Os resultados têm sido gratificantes à medida que se constata a relação fraterna entre as diferentes artes e, sobretudo, a análise crítica da sociedade emergindo do insólito, do mundo tido como ficcional.

PALAVRAS-CHAVE: *künstlerroman*, relações intersemióticas, conto, fantástico, espaço

ABSTRACT: The relationship between the different arts has seen debated since antiquity. One of the definitions too much propagated belongs to Simonides of Ceos, for whom poetry is a screen talking and painting, a silent poem. In prose, the literary use of painting had attracted much fascination, like the classic "portraits" of Nikolai Gogol, Edgar Allan Poe, Oscar Wilde and James Joyce. We intend to observe the use of literary painting in "The Hunt," tale of Lygia Fagundes Telles, which integrates the work *Before the green ball*. And yet, join the observations to an analysis of the narrative, seeking a better understanding of the presence of *Künstlerroman* as well as the fantastic interspersed in the relationship between these two arts. To this end, literature searches have been performed on a selected output of the author, the trajectory of the short story and the theme of unity of purpose, the atmosphere and the presence of fantastic in the construction of gender in study as well as studies and analysis of tales that make up the work *Before the green ball*. The investigation of how this literary work manifests has been substantiated in the light of well-known theorists of the story and discourse analysis: Edgar Allan Poe, Anton Chekhov, Julio Cortazar, Tzvetan Todorov, Ricardo Piglia, Alfredo Bosi, Machado de Assis and Solange Ribeiro de Oliveira. We also did some elements of discourse analysis of Bakhtin, considering the power of metaphor and symbol (the chromaticism). Specific works on the storyteller has been of great value, as studies by Vera Maria Tietzman, Elza Carrozza, Nelly Novaes Coelho, Fábio Lucas, Paulo Rónai and Wilson Chagas. The results have been rewarding as we see the fraternal relationship between the different arts, and

especially the critical analysis of society emerging from the unusual, the world had as fictional.

KEYWORDS: Künstlerroman, intersemiotic relations, tale, fantastic, space

A comparação entre as diferentes artes tem sido palco de discussão desde a Antiguidade. Uma das definições antigas e bastante divulgadas é a de Simonides de Ceos (556 a.C. – 448 a.C.), para quem a poesia é um quadro falante e a pintura, um poema mudo. Outra afirmação que ainda é tema de análise nos dias atuais é a de Horácio (65-8 a.C.) — *ut pictura poesis* — a poesia é como a pintura, e, ainda, o *dulce et utile* em poesia, isto é, a arte poética pode agir como deleite e/ou ser aproveitável à vida.

Claus Clüver, em seus “Estudos Interartes”, afirma:

Ler um texto como tradução de outro texto envolve uma exploração de substituições e semiequivalências, de possibilidades e limitações. No caso de traduções intersemióticas, alguns leitores fascinam-se com as soluções encontradas, enquanto outros podem ver nisso a melhor demonstração das diferenças essenciais entre os vários sistemas de signos. Poemas, na opinião desses últimos leitores, não podem fazer o que pinturas fazem, e a música é inimitável. A velha metáfora da “irmandade das artes” é para eles uma tentativa de camuflar uma incompatibilidade e uma velha rivalidade: *pictura* não é *ut poesis*, e chamar uma pintura de “poema silencioso” ou descrever um poema como “pintura que fala” não é um enunciado retoricamente elegante, mas uma afirmação da superioridade da poesia. (CLÜVER, 1997, p. 43)

No entanto, mesmo tendo sido a poesia e a pintura por tantas vezes comparadas, observa-se que na prosa, a utilização literária da pintura apresentou obras que despertaram maior curiosidade e fascínio, a exemplo, os clássicos retratos estrangeiros: “O retrato”, de Nicolai Gogol; “O retrato oval”, de Edgar Allan Poe; “O retrato de Dorian Gray”, de Oscar Wilde; “Retrato do artista quando jovem”, de James Joyce.

A produção literária brasileira, por sua vez, não deixou a desejar. Em contos, novelas e romances, visualizamos mentalmente cenários e pessoas pela riqueza pictórica das descrições apresentadas. A propósito, o conto — gênero em que a densidade se destaca como uma de suas principais características — em diversas ocasiões, apresenta em uma pintura o seu motivo literário, desenvolvendo o *Künstlerroman*, subgênero que, segundo Solange Ribeiro de Oliveira, “inclui qualquer narrativa onde uma figura de artista ou uma obra de arte (real ou fictícia) desempenha função estruturadora essencial, e, por extensão, obras literárias onde se procure um equivalente estilístico calcado em outras artes (...)” (1993, p. 5)

De Edgar Allan Poe a Ricardo Piglia, constata-se que o contista é um ser especial capaz de flagrar em um instante uma oportunidade inventiva. Como bem afirmou Alfredo Bosi, “o contista é um pescador de momentos singulares cheios de significação. Inventar, de novo: descobrir o que os outros não souberam ver com tanta clareza, não souberam sentir com tanta força.” (1995, p. 9)

Mas quando está em foco a definição de conto, os teóricos pouco se entendem. E até mesmo na tentativa de definir um gênero literário, eles acabam por compará-lo a outra arte. Julio Cortázar, em seu famoso ensaio “Alguns aspectos do conto”, ao tentar traduzir a sede de se entender esse estilo de prosa narrativa, assemelha-o a uma beleza plástica:

Mas se não tivermos uma idéia viva do que é o conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha

fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que explica também por que há tão poucos contos verdadeiramente grandes. (CORTÁZAR, 2006, p. 150-1) (grifo nosso)

O reconhecimento de Edgar Allan Poe como o pioneiro a registrar um estudo detalhado de uma poética do conto, é inegável, bem como o fato de representar como ninguém a emergência de novas formas literárias do capitalismo. Assim, as teorias de Edgar Allan Poe e Ricardo Piglia nortearão parte da análise do conto a se propor.

No Brasil, desde Machado de Assis, o conto literário apresenta autores interessantes, como Monteiro Lobato, Mário de Andrade, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Luís Vilela e muitos outros que, com grande mestria, deixam em nós uma profunda ressonância. Dentre esses contistas, destaca-se Lygia Fagundes Telles, considerada um dos principais nomes do conto contemporâneo de língua portuguesa. Sua obra tem merecido grande atenção não apenas da crítica literária brasileira como também de outros países. Seu trabalho compreende, sobretudo, romances e contos, nos quais se percebe um painel urbano que traduz as aflições humanas.

Na numerosa bibliografia sobre a autora, os estudos mais importantes dividem-se entre seus romances: *Ciranda de Pedra* (1954), *Verão no aquário* (1963) e *As meninas* (1973) e seus livros de contos: *Antes do baile verde* (1970), *Seminário dos ratos* (1977) e *A estrutura da bolha de sabão* (1991). No entanto, desde as primeiras edições, seus livros de contos tiveram maior repercussão junto ao público leitor de língua portuguesa e, até mesmo, de outras línguas. Em 1969, *Antes do baile verde*, concorrendo com 360

manuscritos de 21 países, recebeu em Cannes o grande prêmio internacional feminino para estrangeiros.

É inquestionável, portanto, a contribuição de Lygia Fagundes para a história do conto de língua portuguesa. A densidade com que realiza a tessitura de seus contos, revestida de uma leveza aparente, desloca o leitor para dentro de seus textos, assim como acontece com o protagonista de *A caçada*¹⁵⁹ — conto que integra a obra *Antes do baile verde*, da referida autora e que se apresenta como objeto de análise do presente trabalho.

Pretendemos associar as observações sobre a utilização literária da pintura na obra em questão a uma análise da narrativa, buscando um melhor entendimento da presença do *Künstlerroman*.

O conto *A caçada* é narrado em 3ª pessoa, narrador-onisciente, porém, considerando a terminologia de Gérard Genette, percebe-se que ele se caracteriza como extradiegético com relação ao nível narrativo e heterodiegético quanto à sua relação com a história, isto é, a voz que narra está ausente: “A loja de antiguidades tinha o cheiro de uma arca de sacristia com seus passos embolorados e livros comidos de traça. Com as pontas dos dedos, o homem tocou numa pilha de quadros.” (TELLES, 1982, p. 41). É relevante perceber que o narrador parte de uma descrição sinestésica, haja vista o cruzamento de sensações: sente-se o “cheiro” e vêem-se os “livros comidos de traça”, o que gera também um cruzamento entre artes.

O ambiente, uma loja de antiguidades, um espaço pequeno, é apresentado ao leitor por meio de sumários, isto é, o narrador, em um nível extradiegético, expõe um determinado cenário, descrevendo o estado em que este se encontra. O processo descritivo parte do geral para o particular, assemelhando-se ao trabalho de um cinegrafista que, a priori, nos oferece uma visão panorâmica do local e, a posteriori, aproxima-se, chegando a focalizar o vôo e o pouso de uma mariposa sobre as mãos decepadas de uma imagem de São Francisco. Essa informação adquirirá sentido e valor apenas ao final da narrativa, reforçando a teoria da unidade de efeito de Poe, segundo a qual cada elemento deve ser escolhido objetivando o efeito pretendido: “A loja de

¹⁵⁹ A obra *Antes do baile verde*, de onde foram extraídos os excertos que ilustram o presente trabalho, data da edição de 1982.

antiguidades tinha o cheiro de uma arca de sacristia com seus anos embolorados e livros comidos de traça. Com as pontas dos dedos, o homem tocou numa pilha de quadros. Uma mariposa levantou vôo e foi chocar-se contra uma imagem de mãos decepadas.” (TELLES,1982, p. 41)

Há de se considerar também o fato de todo o enredo se desenvolver principalmente nessa loja de antiguidades e mais precisamente, na cena de um homem (freguês) fixado na cena de uma caçada tecida em uma tapeçaria antiga. Poe, em “A filosofia da composição”, defende que os espaços fechados exercem força moral e mantêm atenção concentrada:

... mas sempre me pareceu que uma ‘circunscrição fechada do espaço’ é absolutamente necessária para o efeito do incidente insulado e tem a força de uma moldura para um quadro. Tem indiscutível força moral, para conservar concentrada a atenção... (POE, 1986, p. 68)

Conciliando essa afirmação poeana, “a ‘circunscrição fechada do espaço’ (...) tem a força de uma moldura para um quadro” com parte da teoria do conto proposta por Ricardo Piglia: “um conto sempre conta duas histórias” (PIGLIA, 2004, p. 89), é possível afirmar que em “A caçada”, há, sim, duas histórias e que a história aparente — narrada em primeiro plano — acaba servindo como moldura para a história secreta, narrada em segundo plano.

A história aparente, narrada na superfície, inicia-se com a descrição da já referida loja de antiguidades e nela, um homem, cujo nome não é revelado, observando a cena pintada em uma tapeçaria antiga pregada na parede do fundo da loja. Percebe-se que não era aquela a primeira vez que ele contemplava o tapete, pois em suas falas, comenta diferenças de nitidez em relação a uma observação feita no dia anterior:

O homem estendeu a mão até a tapeçaria, mas não chegou a tocá-la.

— Parece que hoje está mais nítida ...

(...)

— As cores estão mais vivas. A senhora passou alguma coisa nela?

(...)

— Parece que hoje tudo está mais próximo — disse o homem em voz baixa — É como se ... Mas não está diferente?

(...)

— Ontem não se podia ver se ele tinha ou não disparado a seta... (TELLES, 1982, p. 41-2)

Os comentários são dirigidos a uma velha, também anônima, possivelmente proprietária da loja. O narrador não nos apresenta descrições físicas das únicas duas personagens, mas registra seus gestos, comportamentos, sensações, sentimentos, bem como nos relata suas falas em discurso direto, o que nos permite conhecê-los melhor:

A velha tirou um grampo do coque, e limpou a unha do polegar. Tornou a enfiar o grampo no cabelo.

(...)

A velha encarou-o. E baixou o olhar para a imagem de mãos decepadas. O homem estava tão pálido e perplexo quanto a imagem.

(...)

O homem acendeu um cigarro. E sua mão tremia. Em que tempo, meu Deus! em que tempo teria assistido a essa mesma cena. E onde? ... (TELLES, 1982, p. 41-2)

Já a segunda história, identificada por Piglia como secreta, é enredada pela cena estampada na tapeçaria – uma caçada. Esta, emoldurada pela primeira, se passa em outro tempo e em outro espaço. Trata-se de uma história conhecida pelo personagem que então a observa; e reconstruída subjetivamente por ele, que se mostra fascinado e dominado por aquela cena de uma caçada, parte integrante de seu passado. A partir desse momento, portanto, constatamos o *Künstlerroman*. O motivo principal da narrativa se desloca para a cena estampada na tapeçaria e a pintura surge como elemento inquietante, desestabilizador, o que é confirmado pelas emoções vividas pelo protagonista ao observá-la: “O homem acendeu um cigarro. Sua mão tremia. Em que tempo, meu Deus! em que tempo teria assistido a essa mesma cena. E onde?...” (TELLES, 1982, p. 42).

Esse fato de a pintura mostrar-se como fator de inquietação e desestabilização é também encontrado em “O retrato oval”, de Edgar Allan Poe, recurso valioso para o mestre do suspense:

Por esses quadros que pendiam das paredes — não só nas suas superfícies principais como nos muitos recessos que a arquitetura bizarra tornara necessários —, por esses quadros, digo, senti despertar grande interesse, possivelmente por virtude do meu delírio incipiente;

(...)

Tinha encontrado o feitiço do quadro na sua expressão de absoluta semelhança com a vida, a qual, a princípio, me espantou e finalmente me subverteu e intimidou. Com profundo e reverente temor, voltei a colocar o candelabro na sua posição anterior. Posta assim fora da vista a causa da minha profunda agitação, esquadrinhei ansiosamente o livro que tratava daqueles quadros e das suas respectivas histórias. (POE, 1978, p. 157)

Retomando o conto *A caçada*, verificamos na apresentação da cena à mostra no tapete uma das marcas explícitas da arte plástica, a descrição pormenorizada em dois planos: o primeiro, o que se mostra mais à frente, digamos, mais próximo do observador e o segundo, o que está mais ao fundo, mais distante:

No primeiro plano, estava o caçador de arco retesado, apontando para uma touceira espessa. Num plano mais profundo, o segundo caçador espreitava por entre as árvores do bosque, mas esta era apenas uma vaga silhueta, cujo rosto se reduzira a um esmaecido contorno. Poderoso, absoluto era o primeiro caçador, a barba violenta como um bolo de serpentes, os músculos tensos, à espera de que a caça levantasse para desferir-lhe a seta. (TELLES, 1982, p. 42)

Outro detalhe é a exploração das formas: “o contorno das árvores, o céu sombrio, o caçador de barba esgrouvinhada, só músculos e nervos apontando para a touceira” (TELLES, 1982, p. 43) e cores, com o predomínio do verde, matiz muito recorrente na obra de Lygia Fagundes Telles, que, embora tenha a simbologia tradicional de esperança, parece traduzir-se, nesse conto, de forma irônica, no oposto. Está, pois, ligado à dor, à angústia, ao desespero, à náusea, ao próprio momento absurdo vivido pelo protagonista. Albert Camus, em *O mito de Sísifo*, declara que toda humanidade está condenada a viver momentos absurdos ou ao próprio absurdo existencial que acaba se transformando em “rotina”, algo normal aparentemente:

Vagou o olhar pela tapeçaria que tinha a cor esverdeada de um céu de tempestade. Envenenando o tom verde-musgo do tecido(...)
(...)

Percorrera aquela mesma vereda, aspirara aquele mesmo vapor que baixava denso do céu verde...

(...)

O algodão abafava as risadas que se entrelaçaram numa rede esverdeada, compacta, apertando-se num tecido com manchas que escorreram até o limite da tarja. Viu-se enredado nos fios e quis fugir, mas a tarja o aprisionou nos seus braços. No fundo, lá no fundo do fosso, podia distinguir as serpentes enleadas num nó verde-negro.

(TELLES, 1982, p. 42-4) (grifos nossos)

O clímax acontece quando se fundem o personagem e a cena da tapeçaria, fundindo-se também narrador e personagem, revelando-se essa segunda história por meio do discurso indireto livre:

Era uma caçada. No primeiro plano, estava o caçador de arco retesado, apontando para uma touceira espessa.

(...)

Conhecia esse bosque, esse caçador, esse céu — conhecia tudo tão bem, mas tão bem! Quase sentia nas narinas o perfume dos eucaliptos, quase sentia morder-lhe a pele o frio úmido da madrugada, ah, essa madrugada! (TELLES, 1982, p. 42-3)

Recurso significativo é o caráter acentuado de sugestividade que se apodera da narrativa da caçada. Segundo Poe,

Duas coisas são invariavelmente requeridas: primeiramente, certa soma de complexidade, ou, mais

propriamente, de adaptação; e, em segundo lugar, certa soma de sugestividade, certa subcorrente embora indefinida de sentido. (POE, 1986, p. 71)

Corroborando as idéias de Poe, Ricardo Piglia afirma que “Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário. (...) o enigma não é outra coisa senão uma história contada de um modo enigmático.” (PIGLIA, 2004, p. 90-1) (grifos nossos)

Essa sugestividade, recurso que instiga e intriga a curiosidade do leitor, monitorando a tensão e desenvolvendo a densidade, pode ser testemunhada em diversos níveis: nas reticências que permeiam as falas do homem bem como o fazem no discurso indireto livre, nas interrogações que ele faz, marcando questionamentos dirigidos à velha e a si mesmo, em sua tensão e angústia crescentes, nas hipóteses levantadas por ele:

— Ontem não se podia ver se ele tinha ou não disparado a seta...

(...)

Percorrera aquela mesma vereda, aspirava aquele mesmo vapor que baixava denso do céu verde... Ou subia do chão?

(...)

O homem deixou cair o cigarro. Amassou-o devagarinho na sola do sapato. Apertou os maxilares numa contração dolorosa.

(...)

‘Mas se detesto caçadas! Por que tenho que estar aí dentro?’(TELLES, 1982, p. 42-3)

A presença desses recursos, principalmente na segunda história, vai ao encontro da segunda tese de Piglia: “a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes.” (2004, p. 91). Outro aspecto que acentua a densidade nesse entrelaçamento de narrativas é a questão temporal. Ora, se o gênero épico-narrativo é fundamentado no tempo passado, isto é, narra-se o que já aconteceu, a primeira história, tratada aqui como aparente, ratifica a teoria, sendo ulterior aos acontecimentos, no entanto as falas das personagens, bastante significativas no enredo, estão no presente, proporcionando ao leitor a sensação de estar presenciando os acontecimentos, como se a narração fosse simultânea a eles. Já na segunda história, secreta, cifrada, há um jogo de pretéritos. O imperfeito encerra as ações e os sentimentos que envolvem a personagem na caçada, transportando-a para momentos que se alongaram em um passado, mas parecem se estender até o presente; o perfeito retrata sentimentos e ações exercidas no momento da observação da tapeçaria e o mais-que-perfeito registra a certeza de atitudes realizadas em um passado marcado por aquela cena:

Quase sentia nas narinas o perfume dos eucaliptos, quase sentia morder-lhe a pele o frio úmido da madrugada, ah, essa madrugada! Quando? Percorrera aquela mesma vereda, aspirara aquele mesmo vapor que baixava denso do céu verde... Ou subia do chão? (...) Fixou a touceira onde a caça estava escondida. (...) Compadeceu-se daquele ser em pânico... (TELLES, 1982, p. 43).

O clima de mistério e suspense é acentuado pela presença do fantástico, gênero responsável pelo estranhamento, pela hesitação do leitor em aceitar ou não os acontecimentos. No início do conto, são focalizadas a imagem de São Francisco e a tapeçaria, que, de acordo com Frye, são variações da imagem do espelho, que pode marcar a passagem entre o real e

o fantástico. A tapeçaria é, portanto, o portal por onde se adentra em outro mundo, onde tudo é possível, semelhante ao espelho de Alice, em “Alice no país das maravilhas”. Mais interessante ainda é observar a cumplicidade entre o caçador “pintado” na cena do tapete e o homem que a observa, pois a seta desferida por aquele somente perde sua imobilidade quando o protagonista consegue reviver os fatos do passado com lucidez. Solta um grito e mergulha-se numa touceira. Vê-se como caça, grita; o grito é a senha. A seta vara a folhagem. Sente a dor.

Segundo Todorov, são necessárias três condições para que o fantástico esteja presente:

Primeiro é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação ‘poética’. (TODOROV, 2007, p. 38-9).

Embora Todorov também afirme que a primeira e a terceira condição constituem verdadeiramente o gênero fantástico e que a segunda pode não ser satisfeita, constata-se a existência das três no conto em questão. O clima de sugestividade, de ambigüidade em que se mostra o enredo das “duas histórias”

desperta naturalmente no leitor uma necessidade de desvelar os acontecimentos, hesitando entre uma explicação natural ou sobrenatural. E, em se tratando de um leitor-modelo, que, segundo Umberto Eco, “é alguém que está ansioso para jogar” (1994, p.16), pretende-se a todo tempo dar continuidade às suspensões de pensamento marcadas pelas reticências, buscar respostas para os questionamentos feitos, tudo isso sem quebrar as regras do jogo, propostas sutilmente pelo autor por meio de sinais, muitas vezes ambíguos, o que conduz à hesitação. Na descrição da cena da caçada, a própria personagem hesita: afinal, a cena pintada na tapeçaria tomara vida e dera continuidade aos fatos passados ou tudo não passava de delírio, alucinação em virtude do estado emocional da personagem que a observava? A velha, por sua vez, não percebera alteração alguma na cena. Leitor e personagem parecem fundir-se e o leitor confia à personagem a função de hesitar:

— Parece que hoje tudo está mais próximo – disse o homem em voz baixa.

— É como se... Mas não está diferente?(...)

— Ontem não se podia ver se ele tinha ou não disparado a seta...

— Que seta? O senhor está vendo alguma seta?

— Aquele pontinho ali no arco...

A velha suspirou.

— Mas esse não é um buraco de traça? Olha aí, a parede já está aparecendo, essas traças dão cabo de tudo — lamentou disfarçando um bocejo.

(...)

Compadeceu-se daquele ser em pânico, à espera de uma oportunidade para prosseguir fugindo. Tão próxima à morte! O mais leve movimento que fizesse, e a seta... A velha não a distinguira, ninguém poderia percebê-la,

reduzida como estava a um pontinho carcomido, mais pálido do que um grão de pó em suspensão no arco.

Enxugando o suor das mãos, o homem recuou alguns passos. Vinha-lhe agora uma certa paz, agora que sabia ter feito parte da caçada. Mas essa era paz sem vida, impregnada dos mesmos coágulos traiçoeiros da folhagem.

(...)

‘Mas se detesto caçadas! Por que tenho que estar aí dentro?’ (TELLES, 1982, p. 42-3)

Por último, não quebrando as “regras do jogo”, é possível adotar certa atitude para com o texto: tomado pela emoção de assistir àquela cena que, por algum motivo, ressuscitava-lhe o passado e mostrava-se de importância vital em seu destino, o protagonista tece várias hipóteses e finalmente descobre que ele era a caça. Caçador de si mesmo, descobre sua identidade, seu passado, o que lhe custa a própria vida.

Talvez a melhor solução, no entanto, seja adotar o princípio de Montague Rhodes James: “Às vezes é necessário ter uma porta de saída para uma explicação natural, mas deveria acrescentar: que esta porta seja bastante estreita para que não se possa usá-la.” (1924, *apud* TODOROV, 2007, p. 31)

Na verdade, o prazer do texto reside em vivê-lo tal como ele é, permitindo-se enredar em suas teias narrativas, pois é de situações intrigantes como a do conto “A caçada” que se compõe a envolvente arte de Lygia Fagundes Telles. Em “A literatura feminina no Brasil contemporâneo”, lemos:

(...) essa capacidade de criar atmosferas, de fixar displicentemente um ou outro por menor concreto real, objetivo, carregando-o ao mesmo tempo de mil e um significados ocultos que não chegam eclodir no plano narrativo, mas que invadem fundamente o espírito do

leitor obrigando-o a uma participação ativa. (COELHO, 1993, p. 244)

A atmosfera é outro agente do fantástico. Edgar Allan Poe afirmava que o prazer mais intenso, mais enlevante e mais puro reside na contemplação do belo. E sendo a Beleza a atmosfera e a essência da obra, defendia que o tom da sua mais alta manifestação é a tristeza. (1986, p. 64). Leo Spitzer, na análise dos contos de Poe, esclarece que a atmosfera é o resultado da relação entre o ambiente e as pessoas que nele vivem, portanto, o termo não deve ser entendido em seu sentido metafórico, mas literal, físico. Para Spitzer, a descrição da casa de Usher e de seus habitantes revela a todo tempo morbidez, desânimo; o próprio cabelo de Roderick é comparado às teias de aranha espalhadas por cada canto da casa, elemento do ambiente que sugere uma atmosfera de morte. Da mesma forma, em *A caçada*, o ambiente — uma loja de antiguidades com o cheiro de uma arca de sacristia com seus anos embolorados e livros comidos de traça — casa-se com a alma angustiada e amarrada pelo passado do protagonista, sugerindo também uma atmosfera de “morte” que se confirmará no final.

Para H. P. Lovecraft,

A atmosfera é a coisa mais importante, pois o critério definitivo de autenticidade (do fantástico) não é a estrutura da intriga, mas a criação de uma impressão específica. (...) Eis por que devemos julgar o conto fantástico não tanto em relação às intenções do autor e aos mecanismos da intriga, mas em função da intensidade emocional que ele provoca. (1945, *apud* TODOROV, 2007, p. 40)

Assim, fecha-se essa abordagem do fantástico, legitimando a sua existência na segunda história do conto, pois além da melancolia

experimentada pelo protagonista por todo o enredo, seu desfecho é a morte, que, de acordo com Poe, é o tema mais melancólico e, portanto, belo e poético, segundo a compreensão universal da humanidade. (1986, p. 66): “Não...! ’ — gemeu, de joelhos. Tentou ainda agarrar-se à tapeçaria. E rolou encolhido, as mãos apertando o coração.” (TELLES, 1982, p. 45). Aqui, as duas histórias se entrelaçam em uma única, gerando o efeito de surpresa proposto por Piglia: “O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície.” (2004, p. 90). A propósito, retomemos, então, a imagem de São Francisco que aparece no início do conto. Se, segundo a Igreja Católica, este é o santo protetor dos animais e se o protagonista é a caça, seu fim seria realmente a morte, pois como o santo poderia protegê-lo se suas mãos foram decepadas? É importante lembrar que nas imagens mais tradicionais desse santo, seus braços e mãos estão abertos em forma de proteção em direção aos animais.

A fusão das duas histórias traduz a fusão das duas artes. Se considerarmos que na primeira história predomina a literatura e na segunda, a pintura, até determinado momento a arte literária colocava-se como moldura para a arte plástica, porém a partir do momento em que o protagonista — ser que se dividia entre as duas — adentra a tapeçaria e passa a viver a cena ali presente, fundem-se as artes. Aquele que antes se colocava como o narrador da cena, buscando freneticamente uma explicação para o poder que ela está exercendo sobre ele, lança, então, a possibilidade de ter sido o idealizador da mesma, o pintor, cuja tela servira de modelo à cena da tapeçaria:

E se tivesse sido o pintor que fez o quadro? Quase todas as antigas tapeçarias eram reproduções de quadros, pois não eram? Pintara o quadro original e por isso podia reproduzir, de olhos fechados, toda a cena nas suas minúcias: o contorno das árvores, o céu sombrio, o caçador de barba esgrouvinhada, só músculos e nervos apontando para a touceira... "Mas se detesto caçadas! Por que tenho que estar aí dentro? (TELLES, 1982, p. 43)

Esse conflito entre a arte e a vida, presente em *A caçada*, pode encontrar nas palavras de Roberto Carvalho de Magalhães uma explicação interessante: “O pintor é visto como alguém que desvenda a realidade, a natureza, acrescentando a ela o seu modo de sentir. Portanto, a realidade tem interesse somente como fenômeno subjetivo.” (1997, p. 86)

Os pontos de interseção entre as duas histórias são, portanto, o homem — personagem protagonista que, na história aparente, frequenta a loja de antiguidades e sempre está a observar aquela tapeçaria antiga e, na história cifrada, personagem também da caçada reproduzida na tapeçaria e, também, por que não, a imagem de São Francisco. Segundo Piglia:

Trabalhar com duas histórias quer dizer trabalhar com dois sistemas diferentes de causalidade. Os mesmos acontecimentos entram simultaneamente em duas lógicas narrativas antagônicas. Os elementos essenciais de um conto têm dupla função e são empregados de maneira diferente em cada uma das duas histórias. Os pontos de interseção são o fundamento da construção. (PIGLIA, 2004, p. 90)

Desejamos voltar a nossa análise, nesse momento, para a presença do olhar, da exploração do ver, sentido essencial na pintura:

A velha encarou-o. E baixou o olhar para a imagem de mãos decepadas. O homem estava tão pálido e perplexo quanto a imagem.

(...)

O homem respirava com esforço. Vagou o olhar pela tapeçaria que tinha a cor esverdeada de um céu de tempestade.

(...)

A velha firmou mais o olhar. Tirou os óculos e voltou a pô-los.

(...)

Podia ainda ter visto o quadro no original.

(...)

Lançou em volta um olhar esgazeado: penetrara na tapeçaria, estava dentro do bosque, os pés pesados de lama, os cabelos empastados de orvalho. Em redor, tudo parado. Estático. (TELLES, 1982, p. 41-4)

Outra questão associada ao olhar diz respeito à postura das duas personagens em relação à tapeçaria, considerando-a uma obra de arte, visto que se encontrava em uma loja de antiguidades. Mesmo que a velha fosse a proprietária da loja, percebe-se em suas atitudes certo desdém pelo tapete, até mesmo porque a história que mostra como ele foi parar em sua loja explica o seu descaso por ela:

— Já vi que o senhor se interessa mesmo é por isso...
Pena que esteja nesse estado.

(...)

— Nítida? — repetiu a velha, pondo os óculos. Deslizou a mão pela superfície puída. — Nítida, como?

(...)

— Não, não passei nada, essa tapeçaria não agüenta a mais leve escova, o senhor não vê? Acho que é a poeira que está sustentando o tecido acrescentou, tirando novamente o grampo da cabeça. Rodou-o entre os dedos com ar pensativo. Teve um muxoxo: — Foi um desconhecido que trouxe, precisava muito de dinheiro. Eu disse que o pano estava por demais estragado, que era

difícil encontrar um comprador, mas ele insistiu tanto...
Preguei aí na parede e aí ficou. Mas já faz anos isso. E o
tal moço nunca mais me apareceu.

(...)

— Eu poderia vendê-la, mas quero ser franca, acho que
não vale mesmo a pena. Na hora que se despregar, é
capaz de cair em pedaços. (TELLES, 1982, p. 41-2)

Já o protagonista revela-se totalmente seduzido, envolvido, fascinado
pela tapeçaria ao ponto de — tentando desvencilhar-se da necessidade vital de
observá-la e, assim, reviver a cena — ir ao cinema e não conseguir assistir ao
filme, tentar dormir e não ser capaz, acordar aos gritos em meio a um sonho
com a cena da tapeçaria e acabar “madrugando” diante da loja:

O homem estendeu a mão até a tapeçaria, mas não
chegou a tocá-la.

— Parece que hoje está mais nítida...

(...)

O homem acendeu um cigarro. Sua mão tremia. Em que
tempo, meu Deus! em que tempo teria assistido a essa
mesma cena. E onde?...

(...)

— Ontem não se podia ver se ele tinha ou não disparado
a seta...

O homem deixou cair o cigarro. Amassou-o devagarinho
na sola do sapato. Apertou os maxilares numa contração
dolorosa. Conhecia esse bosque, esse caçador, esse céu
— conhecia tudo tão bem, mas tão bem!

(...)

Enxugando o suor das mãos, o homem recuou alguns passos. Vinha-lhe agora uma certa paz, agora que sabia ter feito parte da caçada.

(...)

Apertou o lenço contra a boca. A náusea. Ah, se pudesse explicar toda essa familiaridade medonha, se pudesse ao menos...

(...)

Vagou pelas ruas, entrou num cinema, saiu em seguida e quando deu acordo de si, estava diante da loja de antiguidades, o nariz achatado na vitrina, tentando vislumbrar a tapeçaria lá no fundo.

(...)

Quando chegou em casa, atirou-se de bruços na cama e ficou de olhos escancarados, fundidos na escuridão.

(...)

Acordou com o próprio grito que se estendeu dentro da madrugada. (TELLES, 1982, p. 41-3)

Parece que a autora quer nos revelar, por meio de posturas tão antagônicas, o valor que cada ser dá às obras de arte na medida em que elas comunicam ou não com o seu mundo interior. E parece haver uma exigência de que essa comunicação seja instantânea, do contrário, nasce o desprezo, o “muxoxo”. O imediatismo e o individualismo promovidos pelo capitalismo esfriaram as relações humanas, a capacidade de se sensibilizar diante do belo. São certas as palavras de Walter Benjamin:

Tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num

provérbio ou numa norma de vida — de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas, se 'dar conselhos' parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. (BENJAMIN, 1996, p. 200)

Finalizando, queremos trazer à tona talvez o que há de mais fascinante nesse conto de Lygia Fagundes Telles. Podemos vê-lo como uma metaficção, isto é, a ficção cujo tema é falar de si mesma, de seu processo de construção, de suas teias, da complexidade do universo literário em que, como o protagonista, tantos se perdem para se encontrar. São reveladoras desse índice algumas falas da personagem:

Uma personagem de tapeçaria. Mas qual?

(...)

Pintara o quadro original e por isso podia reproduzir, de olhos fechados, toda a cena nas suas minúcias: o contorno das árvores, o céu sombrio, o caçador de barba esgrouinhada, só músculos e nervos apontando para a touceira...

(...)

(...) a caçada não passava de uma ficção.

(...)

Atirou a cabeça para trás como se o puxassem pelos cabelos, não, não ficara do lado de fora, mas lá dentro, encravado no cenário!

(...)

"Que loucura!... E não estou louco", concluiu num sorriso desamparado. Seria uma solução fácil. "Mas não estou louco. (TELLES, 1982, p. 43-4)

Desta feita, literatura e pintura mostram-se íntimas, irmãs; até mesmo seus objetos de trabalho, vistos como fator diferencial, confundem-se artisticamente, o que nos remete às palavras de Roland Barthes sobre a não-hierarquia entre a literatura e a pintura:

Se a literatura e a pintura já não são mais consideradas numa relação hierárquica, uma sendo espelho de fundo para a outra, por que mantê-las como objetos ao mesmo tempo unidos e separados, em resumo, classificados juntos? Por que não eliminar a diferença entre elas (que é puramente de meio material)? Por que não renunciar à pluralidade das artes, para afirmar tão mais fortemente a pluralidade dos textos? (1974, *apud* OLIVEIRA, 1993, p. 44)

Outro momento significativo é o sonho do homem revelado pelo fluxo de consciência. São metáforas que nos remetem ao processo do material original da tapeçaria, da tecelagem dos fios, do entrelaçamento entre eles para formar a estampa ou a cena, como no caso, o que tanto se assemelha ao processo da construção literária, em que se entrelaçam conflitos, estratégias, palavras formando enredos enigmáticos, reveladores, inesquecíveis:

O algodão abafava as risadas que se entrelaçaram numa rede esverdinhada, compacta, apertando-se num tecido com manchas que escorreram até o limite da tarja. Viu-se enredado nos fios e quis fugir, mas a tarja o aprisionou nos seus braços. No fundo, lá no fundo do fosso, podia distinguir as serpentes enleadas num nó verde-negro. (TELLES, 1982, p. 44) (grifos nossos)

A autora foi extremamente caprichosa ao tecer esse enredo; não se esqueceu de nenhum detalhe, inclusive do momento em que o criador termina a sua obra e ela toma vida própria. Aludindo-se à criação de Adão por Deus que soprou em suas narinas, dando-lhe a vida, o protagonista tem consciência de seu poder: “Bastava soprá-la, soprá-la!” (TELLES, 1982, p. 44). Era necessário morrer para se transformar, para renascer, para fazer viver. Quando o artista dá à luz uma obra, ela toma vida própria e já não mais depende dele.

Refletindo sobre o mundo de ficção de LFT, Nelly Novais Coelho diz:

(...) a obra de ficção de Lygia Fagundes Telles inclui-se na linhagem dos que fixam a angústia contemporânea, o desencontro dos seres. Povoado de seres aparentemente normais, comuns, mas no fundo desajustados, frustrados ou fracassados, seu denso mundo de ficção desvenda a oculta angústia individual provocada pela barreira que se levanta entre o “eu” e a aventura coletiva, num mundo absurdo e caótico, sem causa nem finalidade. (TELLES, 1971, p. 144)

Lygia Fagundes Telles parece escrever desorganizando nossas certezas e expondo nossos conflitos, nossas inseguranças, nossa busca de nós mesmos. A ternura de seus personagens é apenas aparente, pois em meio a um mundo materialista, a uma sociedade que os sufoca e lhes cobra moral e ética, surgem os conflitos, o desencontro de si mesmo, o vazio diante da vida e o conseqüente desespero na luta instintiva para se encontrar. Propor-se a analisar a obra de Lygia é ter a coragem de viver vários dias em um quarto cujas paredes são apenas espelhos, um quarto em que as palavras passam a ser pintadas e as imagens, lidas.

BIBLIOGRAFIA

a) Sobre Lygia Fagundes Telles

CARROZZA, Elza. **Esse incrível jogo do amor**. São Paulo, Hucitec, 1992.

CHAGAS, Wilson. Presença de Lygia. In: CHAGAS, Wilson. **O curso do mundo**. Porto Alegre, Instituto Estadual do Livro/Fundo Nacional da Cultura, 1997, p. 37-43.

COELHO, Nelly Novaes. O mundo de ficção de Lygia Fagundes Telles. In: COELHO, Nelly Novaes. **Seleta**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971, p. 144-55.

COELHO, Nelly Novaes. As horas nuas: a falência da razão ordenadora. In: COELHO, Nelly Novaes. **A literatura feminina no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993, p. 235-48.

COUTINHO, Edilberto. Três mulheres e uma constante: a literatura - Lygia Fagundes Telles, Maria Alice Barroso e Clarice Lispector. In: COUTINHO, Edilberto. **Criaturas de papel**. Civilização Brasileira, 1980, p. 155-70.

MONTEIRO, Adolfo Casais. Um romance de Lygia Fagundes Telles. In: MONTEIRO, Adolfo Casais. **O romance - Teoria e crítica**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964, p. 232-35.

OLIVEIRA, Katia. **A técnica narrativa em Lygia Fagundes Telles**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1972.

PINTO, Cristina Ferreira. **O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros**. São Paulo, Perspectiva, 1990.

RÓNAI, Paulo. A arte de Lygia Fagundes Telles. In: TELLES, Lygia Fagundes. **Histórias escolhidas**. São Paulo: Boa Leitura, 1964, p.7-11.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. **A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles**. Rio de Janeiro: Presença Edições, 1985.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. **A ficção intertextual de Lygia Fagundes Telles**. Goiânia: Cegraf/UFG, 1992.

TELLES, Lygia Fagundes. **Antes do baile verde**. 7ª edição. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1982.

_____. A disciplina do amor (entrevista). **Cadernos de Literatura Brasileira: Lygia Fagundes Telles**. São Paulo, vol 5, nº. 5, p. 27-43. São Paulo, março de 1998, semestral.

b) Geral

BARRICELLI, Jean Pierre; GIBALDI, Joseph (Eds.). **Interrelations of Literature**. New York: Modern Language Association of América, 1982.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1996.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BORGES, Jorge Luis. **Esse Ofício do Verso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. 11ª edição. São Paulo: Cultrix, 1994.

CAMUS, Albert. **O Mito de Sísifo**. Lisboa: LBL Enciclopédia, Livros do Brasil, s/d.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 3ª edição. São Paulo: Nacional, 1973.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 1986.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 14ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. **Literatura e sociedade**. São Paulo, nº. 2, p.37-55. São Paulo: Edusp, 1997, anual.

CORTAZAR, Julio. Poe: o poeta, o narrador e o crítico. In CORTAZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.103-46.

_____. Alguns aspectos do conto. In CORTAZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 147-66.

_____. Do conto breve e seus arredores. In CORTAZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 227-37.

DORFLES, Gillo. **O devir das artes** (trad. Luigi Cabra). São Paulo: Martins Fontes, 1992 (Coleção A).

D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do texto: Prolegômenos e teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1995.

_____. **O texto literário: teoria e aplicação.** São Paulo: Duas cidades, 1983.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção.** São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FILHO, Domício Proença. **A linguagem literária.** São Paulo: Ática, 1990.

FRIED Micael. **Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot.** Cambridge, London: October, 1988

FRYE, Northrop. **The secular scripture; a study of the structure of romance.** Cambridge: Harvard University Press, 1978.

GOTLIB, Nádia Battella. **Teoria do Conto.** 6ª edição. São Paulo: Ática, 1985.

GONÇALVES, Aguinaldo José. Poesia e pintura: conjunção retórica. In: GONÇALVES, Aguinaldo José. **Laokoon revisitado, relações homológicas entre texto e imagem.** São Paulo: Edusp, 1994, p.11-63.

_____. Relações homológicas entre literatura e artes plásticas: algumas considerações. **Literatura e sociedade.** São Paulo, nº. 2, p.56-68. São Paulo: Edusp, 1997, anual.

JOLLES, Andrés. **As formas simples.** São Paulo: Cultrix, 1976.

LANCELOTTI, Mario A. **De Poe a Kafka: para una teoria del cuento.** Buenos Aires: Eudeba Editorial Universitária, 1965.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo.** 6ª edição. São Paulo: Ática, 1993.

LIMA, Herman. **O conto.** Salvador: UFBA, 1958.

LOPES, Edward. **A palavra e os dias: ensaios sobre a teoria e a prática da Literatura**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista; São Paulo: Editora da Universidade de Campinas, 1993.

_____. **Metáfora: da retórica à semiótica**. 2ª edição, São Paulo: Atual, 1987.

MAGALHÃES, Roberto Carvalho de. A pintura na literatura. **Literatura e sociedade**. São Paulo, nº. 2, p.69-88. São Paulo: Edusp, 1997, anual.

MARTINS, Nilce Sant'anna. **Introdução à Estilística**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

MENDILOW, A.A. Artes temporais e artes espaciais In: MENDILOW, A.A. **O tempo e o romance**. Porto Alegre, Globo, 1972, p.26-33.0

MESQUITA, Samira Nahid de. O enredo. 3ª edição. São Paulo: Ática, 1994.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e artes plásticas: o Künstlerroman na ficção contemporânea**. Ouro Preto: Editora da UFOP, 1993.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: POE, Edgar Allan. **O corvo**. São Paulo: Expressão, 1986, p.59-72.

_____. Review of twice told-tales. In JARRELL, Randall. **Great shorts works of Edgar Allan Poe**. Harper Collins: New York, 1970, p.45-51.

_____. **Histórias extraordinárias**. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1978.

PRAZ, Mário. **Literatura e artes visuais**. São Paulo: Cultrix, 1982.

SPITZER, Leo. A reinterpretation of "The fall of the house of Usher". **Essays on English and American Literature**. Princeton, Vol. 4, No. 4, p. 56-70, Princeton, Autumn, 1962.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2007.

WELLEK, René e WARREN, Austin. A literatura e as outras artes. In: WELLEK, René e WARREN, Austin. **Teoria da Literatura e metodologia dos estudos literários**. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.159-74.

**RELAÇÕES ENTRE LITERATURA E HISTÓRIA: A METAFICÇÃO
HISTORIOGRÁFICA DE JOSÉ SARAMAGO EM A JANGADA DE PEDRA**

**RELATIONS BETWEEN LITERATURE AND HISTORY: THE
HITORIOGRAPHIC METAFICTION OF JOSE SARAMAGO IN A JANGADA
DE PEDRA**

Samira Daura Botelho (UFU-PG)

: samira_ptc@yahoo.com.br

“[...] será possível conhecer ou representar a história de maneira exata?
Ou tudo não passa de uma questão de ponto de vista?”
(ESTEVES, 1998, p.125)

RESUMO: A distinção entre Literatura e História tem sido objeto de debate desde a Grécia Antiga e, ao longo do tempo, tem suscitado diferentes compreensões entre os estudiosos desse ramo. Tal relação é manifestada tanto por meio dos romances históricos tradicionais quanto das metaficcões historiográficas. Como José Saramago é um grande representante da escrita metaficcional, o objetivo do presente estudo é demonstrar como o escritor português relaciona História e ficção no romance *A Jangada de Pedra*. Para tanto, o embasamento teórico sobre as relações entre Literatura e História será realizado a partir dos estudos de Maria Tereza de Freitas, Márcia Valéria Zamboni Gobbi e Rejane Cristina Rocha. Para fundamentar as reflexões acerca do romance histórico paradigmático, serão utilizadas as teorias de Georg Lukács e as pesquisas de Vera Follain Figueiredo. E ainda, serão abordados os conceitos de Antonio Roberto Esteves no que concerne ao novo romance histórico e os estudos de Linda Hutcheon no que diz respeito à metaficção historiográfica.

PALAVRAS-CHAVE: romance histórico – metaficção historiográfica – A Jangada de Pedra

ABSTRACT: The distinction between literature and history has motivated debates since Ancient Greece and, until today, has provided different kinds of understanding among scholars of this area. This relation is manifested through both the traditional and historical novels and historiographical metafiction. Jose Saramago is a great representative of metafictional writing, therefore, the purpose of this research is to demonstrate how the Portuguese writer relates history and fiction in the novel *A Jangada de Pedra*. So, the theoretical background about the relation between literature and history will be made from studies of Maria Teresa de Freitas, Márcia Valéria Zamboni Gobbi and Rejane Cristina Rocha. To support the studies about the historical novel paradigm, Georg Lukacs and Vera Figueiredo Follain's theories will be used. Also, we discuss the concepts of Roberto Antonio Esteves regarding the new historical novel and the study of Linda Hutcheon in respect of the historiographic metafiction.

KEYWORDS: historical novel – historiographical metafiction – *A Jangada de Pedra*

O escritor português José Saramago é considerado um grande representante da escrita metafictional. Em muitas de suas obras, ele insere no enredo alguns fatos registrados pela história. Todavia, nas obras saramaguianas, a historiografia não serve apenas como uma contextualização para sua ficção. Mais que isso, os acontecimentos históricos utilizados são problematizados ao longo do enredo, levando o leitor a refletir a respeito da História e de seus efeitos no presente.

Assim, o objetivo do presente estudo é demonstrar como José Saramago relaciona História e ficção no romance *A Jangada de Pedra*, editado, pela primeira vez, em 1986. Para tanto, o embasamento teórico sobre as relações entre literatura e História será realizado a partir dos estudos de Maria Tereza de Freitas, Márcia Valéria Zamboni Gobbi e Rejane Cristina Rocha. Para embasar as reflexões acerca do romance histórico paradigmático, serão utilizadas as teorias de Georg Lukács e as pesquisas de Vera Follain Figueiredo. E, ainda, serão abordados os conceitos de Antonio Roberto

Esteves no que concerne ao novo romance histórico e os estudos de Linda Hutcheon no que diz respeito à metaficção historiográfica.

Para analisar a metaficção de Saramago no romance em estudo, é necessário, primeiramente, compreender de que forma as relações entre Literatura e História têm sido apreendidas pela crítica literária. Além disso, também é fundamental pesquisar as diferenças entre o romance histórico paradigmático e o novo romance histórico, ou metaficção historiográfica. Depois dessas análises é que será estudada a obra *A Jangada de Pedra* sob a luz das teorias da metaficção historiográfica.

A distinção entre Literatura e História tem sido objeto de debate desde a Grécia Antiga e, ao longo do tempo, tem suscitado diferentes compreensões entre os estudiosos desse ramo. De acordo com Aristóteles (1966), por exemplo, o que diferencia a atividade do historiador e a do ficcionista é o fato de que o primeiro narra o que aconteceu, enquanto o segundo representa o que poderia acontecer. Hegel (1964), por sua vez, afirma que esses dois ofícios se distinguem em termos de criação, pois o primeiro deve apenas organizar os fatos em um texto escrito, sem qualquer forma de interferência, enquanto o segundo pode interferir no acontecimento a ser narrado.

Além das compreensões derivadas desses dois grandes pensadores, muitas outras surgiram à medida que a discussão acerca da relação entre História e Literatura ganhou espaço tanto na Crítica Literária quanto na Historiográfica. Dessa forma, há, ainda, quem acredita que a História corresponde à verdade dos fatos, ao passo que a ficção é meramente uma invenção. Obviamente, existem muitas pessoas que discordam disso, refutando a idéia de considerar a História como uma ciência plenamente objetiva, uma vez que ela também corresponde a um discurso, escrito conforme um determinado ponto de vista.

Márcia Valéria Zamboni Gobbi, em seu texto intitulado *Relações entre Ficção e História: uma breve revisão teórica*, explica que História e Literatura não devem ser concebidas como duas realidades paralelas, mas sim como instâncias dialeticamente integradas:

História e literatura apresentam-se não como duas realidades paralelas e, portanto, dissociadas, passíveis de serem postas em contato por meio de um processo artificial, externo e posterior que detecte a influência, a ocorrência e a reprodução dos fatos sociais no texto literário. Mais que isso, toda criação artística é produto de um tempo e de um lugar específicos, e corresponde a uma determinada atuação do homem em interação com o seu universo.

Nessa perspectiva em que ambas as instâncias aparecem como dialeticamente integradas, acentuando a possibilidade de assimilação da obra literária ao contexto histórico em que ela se produziu, as relações entre história e ficção parecem mesmo constituir um dado inalienável ao próprio fazer artístico, que corresponderia, portanto, à configuração estética do mundo: por meio de instrumentos expressivos adequados, o escritor cria uma sistema simbólico de representação da realidade (GOBBI, 2004, p.37).

Nesse contexto, é importante ressaltar que não interessa ao presente estudo questionar a veracidade do discurso historiográfico nem qualificar as atividades do historiador e do ficcionista, como se uma fosse superior à outra. O que não se pode negar é o fato de ambas corresponderem a discursos, elaborados por um narrador – seja pelo historiador, seja pelo escritor literário – e que tanto o discurso historiográfico se apropria de artifícios literários na constituição de seus textos, quanto a Literatura se vale de relatos da História para a construção da ficção. Assim, é notável que existe uma relação entre essas duas áreas, relação esta que merece destaque na crítica literária, principalmente no que diz respeito aos estudos ligados ao romance.

Nesse sentido, é importante analisar os fundamentos teóricos do romance histórico – modalidade narrativa ficcional cujo enredo apresenta como

pano de fundo um ambiente histórico. Maria Tereza de Freitas, grande pesquisadora acerca dos limites entre Literatura e História, aponta que:

Os limites entre a representação e a criação sendo tênues, História e Romance frequentemente se confundem, e a fragilidade de fronteira entre esses dois instrumentos de conhecimento do homem coloca alguns problemas que merecem estudos (FREITAS, 1989, p.109).

A autora afirma que, desde o surgimento do gênero denominado “romance”, em fins da Idade Média, já existia uma apropriação da matéria histórica. Todavia, de modo geral, a crítica literária concorda que o romance histórico paradigmático teve seu início no século XIX, com o escritor inglês Walter Scott. Maria Tereza de Freitas analisa o surgimento do romance histórico, no século XIX, da seguinte forma:

O século XIX é o século da História: mudanças radicais ocorrem, acontecimentos grandiosos se acumulam, o ritmo de vida se acelera; ele será também o século do romance histórico. Os laços entre Literatura e História se estreitam e se realizam plenamente nessa nova forma romanesca: de um lado, a sensibilidade romântica povoa a História de curiosidades e de horizontes novos; do outro, a grandiosidade histórica invade a Literatura romanesca oferecendo-lhe rica e variada escolha de temas e de personagens (FREITAS, 1989, p.111).

Esse modelo de romance histórico paradigmático foi teorizado por Geor Lukács em sua obra *La novela histórica* (1966), a primeira a abordar o assunto, escrita em 1937 e publicada, na Alemanha, em 1955. Segundo Rejane Cristina Rocha (2006), Lukács descreve o romance histórico como sendo efeito de um período muito conturbado para os países europeus:

No período entre 1789 e 1814, tais nações foram palco de uma sucessão de revoluções e de transformações políticas, econômicas e sociais que imprimiram nas mentalidades, segundo o autor, a impressão de que as mudanças não eram fenômenos naturais, mas sim acontecimentos invariavelmente históricos, organizados por uma lógica em que o passado tornava-se a fonte do presente e fornecia os ditames para o futuro [...] (ROCHA, 2006, p.53)

O romance scottiano, de onde Lukács cria o paradigma de romance histórico, assimila uma interiorização da História, a fim de que um determinado período histórico seja representado artisticamente e com bastante fidelidade aos relatos historiográficos. O gênero constitui-se como uma narrativa que toma uma realidade qualquer do universo histórico – um momento, um fato, uma situação, uma personagem – e a transforma em sua própria matéria, fazendo do acontecimento histórico uma realidade estética.

Dessa forma, compreende-se que o romance histórico paradigmático, conforme o modelo scottiano, fundamenta-se em fatos registrados como reais pela História, e a trama fictícia pode ocupar o primeiro plano, já que o passado histórico registrado apresenta-se como pano de fundo para o enredo. Portanto, entrelaçam-se História e ficção em um texto que descreve a transformação da vida de uma determinada sociedade, cujas personagens principais são fictícias, e não históricas. As personalidades históricas, quando aparecem, são apenas citadas ou integram a contextualização da narrativa. Assim, compreende-se que a matéria desse gênero narrativo é o passado histórico, validado por meio de recursos como datas, eventos marcantes e figuras históricas.

Após a publicação de *Ivanhoe*, de Scott, em 1819, o gênero alastrou-se pela Europa e chegou à América, tornando-se instrumento no processo de construção da identidade nacional durante o Romantismo. Isso aconteceu porque a utilização da História servia, nesse período, como forma de recuperar o passado heróico nacional e, assim, colaborar para a fundação da identidade

de nação. Segundo Vera Follain Figueiredo (1997, p.480), “o romance histórico integra o elenco das grandes narrativas de consolidação do sentimento nacional e, ao mesmo tempo, de legitimação do impulso universalizante do Ocidente”.

No entanto, os novos tempos trazem novas formas de narrar, “já não se dialoga com a história como verdade, mas como cultura, como tradição” (MARTINEZ apud ESTEVES, 1998, p. 127). O romance histórico no século XX enfrenta o momento de turbulência da era globalizada e começa a procurar novas perspectivas. Dessa forma, nas últimas décadas, a crítica literária tem se ocupado de um novo tipo de romance histórico: o chamado novo romance histórico ou metaficção historiográfica, sendo que essa última nomenclatura, de Linda Hutcheon, é a que será utilizada no presente trabalho.

Um dos traços desse novo tipo de romance histórico é que a (re)interpretação da História acontece com liberdade, já que a narrativa não é baseada em documentos oficiais, mas em memórias individuais ou coletivas, com o intuito de (re)escrever, através de um novo olhar, a realidade vivida e contada por alguns. Acontece, então, uma releitura crítica da História, e a Literatura objetiva suprimir as lacunas da “historiografia tradicional, conservadora e preconceituosa, dando voz a tudo aquilo que foi negado, silenciado ou perseguido pela história” (ESTEVES, 1995, p.29).

Outro aspecto importante desse novo romance histórico é que, nele, pode acontecer uma superposição de tempos históricos diversos, porque sobre o tempo do romance – presente histórico da narração – incidem os demais. Além disso, é fundamental frisar que a distorção da história é feita conscientemente, mediante omissões, anacronismos, exageros e paródias. Essa semiotização da história é o que embasa o romance histórico da contemporaneidade.

Em seu livro *Poética do Pós-Modernismo. História, teoria e ficção* (1991), Linda Hutcheon afirma que o pós-modernismo é uma atividade cultural percebida nas artes e em diversas correntes atuais de pensamento. O pós-modernismo, por meio das artes, contesta o sistema capitalista, à procura de novas formas de conhecimento:

“Ele não pretende operar fora desse sistema, pois sabe que não pode fazê-lo; [...] ele não é apolítico [...], ele questiona como e por quê, e o faz investigando [...] a política da produção e da recepção da arte.” (HUTCHEON, 1991, p.281).

Além disso, no pós-modernismo, o passado é visto por intermédio do contexto atual, ou seja, as narrativas ficcionais pós-modernas leem o passado criticamente, denunciando hoje o que antes não se podia dizer. São essas novas leituras dos momentos passados que Hutcheon chama de *Metaficção Historiográfica*:

Com esse termo [metaficção historiográfica], refiro-me àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos [...] (HUTCHEON, 1991, p.21).

Para a autora, essa nova modalidade narrativa dentro do gênero romanesco corresponde a uma outra maneira de escrever o romance histórico. A metaficção historiográfica não aceita os romances sob as convenções impostas; ela as desafia e contradiz. Tais desafios e contradições, segundo Hutcheon (1991, p.22), “definem o pós-modernismo”. Segundo a autora:

A metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa

identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade. (HUTCHEON, 1991, p. 127)

Nesse sentido, Hutcheon esclarece que a narrativa histórica na ficção deve olhar, de um ângulo crítico, os problemas da sociedade e enxergar o que os escritos oficiais não mostram. Além disso, ela ainda ressalta que é necessário fazer uma avaliação crítica dos fatos históricos passados, através dos métodos atuais de escrever narrativas, dentre os quais se destaca a ironia. Percebe-se, então, o quão distante o romance histórico contemporâneo está do romance histórico scottiano. Segundo Rejane Cristina Rocha:

A preocupação do escritor inglês [Walter Scott] com a autenticidade da história fazia com que ele submetesse o caráter e a compleição psíquica de seus personagens aos ditames da história. O personagem construía-se em prol de uma interpretação da história tomada *a priori* e seus atos e características eram formulados para confirmar tal interpretação. Na contemporaneidade, desapareceu essa interpretação *a priori* e, agora, a história é que parece dobrar-se para favorecer a constituição do personagem. O fato histórico perde, assim, sua aura mítica, de grande feito, quando é relacionado com as motivações absolutamente humanas, portanto particulares, individuais, do homem comum. (ROCHA, 2006, p. 58).

A metaficção historiográfica propõe uma semiotização da História, embasada na desconfiança quanto à objetividade e à neutralidade do discurso historiográfico. Sendo assim, ela não valida o passado, como acontecia no romance histórico paradigmático. Ao contrário disso, ela questiona o passado, problematizando e resignificando os fatos históricos. De acordo com Hutcheon (1991, p.59), “A metaficção historiográfica procura (re)apresentar o passado (e

não representá-lo) e isso é feito por meio da ficcionalização paródica, irônica e, por vezes, satírica das personalidades e acontecimentos históricos”.

Percebe-se, dessa forma, que a metaficção historiográfica é uma das formas de narrar o fato histórico repensando o passado a fim de questioná-lo. Isso faz com que exista um envolvimento entre o leitor e a História que está sendo (re)escrita. Dessa forma, o romance torna-se auto-reflexivo e pode conscientizar o leitor acerca das realidades políticas e históricas.

Com base nesses apontamentos, pode-se identificar o romance a *Jangada de Pedra*, de José Saramago, como uma metaficção historiográfica. A narrativa trata, de forma irônica, de um dos acontecimentos mais marcantes da História de Portugal e da Espanha: o momento conhecido como As Grandes Navegações.

O romance *A Jangada de Pedra* se sustenta em uma relação bipolar que implica um jogo entre real e irreal e é a partir dessa relação, através do trabalho com a linguagem, que o escritor português constrói sua ficção. A narrativa toda se dá em função do espaço que, desde o título, insinua-se insólito. A história gira em torno da Península Ibérica, a qual, misteriosamente, se desloca do restante da Europa e começa a flutuar no oceano, como uma “jangada de pedra”, instalando uma nova ordem no enredo.

Os cinco protagonistas, devido à ruptura da península, saem em uma jornada à procura de novos espaços e, dessa forma, buscam também suas próprias identidades. No início da história, as personagens são apresentadas isoladas umas das outras. A modificação do espaço, ocasionada pelo deslocamento da península, faz com que elas, por acaso, se encontrem. Como as pessoas vivem um momento de viagem para conhecer um mundo reduzido a dois países – Portugal e Espanha –, os valores sociais e individuais também se alteram. Assim, não só o enredo toma novos rumos, como também os próprios protagonistas se transformam, até que, no fim, cada um segue buscando seu destino.

Tanto as modificações no enredo quanto as transformações das personagens estão relacionadas à metáfora da “jangada”. O fato da península se separar da Europa é o aspecto central da narrativa, cujos espaços geográfico e social interferem na própria caracterização da identidade das

personagens. É exatamente por viajarem em uma “jangada”, sem rumo, que as personagens tomam decisões, alteram a direção de suas vidas e sofrem modificações internas e externas. Além disso, o fato de Portugal e Espanha se separarem do continente mostra nitidamente a interferência do espaço nas relações de poder, pois apresenta de que forma o restante da Europa lida com a situação.

Dessa forma, a partir de seu deslocamento da Europa, a península se estrutura como uma grande metáfora, fazendo referência às grandes navegações. Como se sabe, durante os séculos XV e XVI, os europeus, principalmente portugueses e espanhóis, lançaram-se nos oceanos Pacífico, Índico e Atlântico com o objetivo de encontrar novas terras. Este período ficou conhecido como a Era das Grandes Navegações e Descobrimentos Marítimos.

Na obra em questão, a península se desloca da Europa e flutua, como se fosse uma enorme embarcação que transfere os indivíduos de um espaço a outro. E a referência ao acontecimento histórico das grandes navegações fica ainda mais nítida no final da narrativa, uma vez que a “a jangada de pedra” flutua em direção a um ponto no sul, entre a África e a América Latina – espaço aonde vários colonizadores chegaram nos séculos XV e XVI.

Eles estão a descer entre a África e a América Latina, senhor presidente, Sim, o rumo pode trazer benefícios, mas também pode agravar as indisciplinas da região, e talvez por causa desta lembrança irritante, o presidente deu um soco na mesa [...] (SARAMAGO, 2006, p. 283)

Nesse trecho, o presidente dos Estados Unidos se enfurece ao perceber o rumo que a jangada estava tomando, rumo este que faz referência clara ao ponto de chegada dos colonizadores portugueses e espanhóis na época das grandes navegações. Como Saramago faz uso do fato histórico para compor sua narrativa, tem-se aí uma ligação entre Literatura e História. Ao inserir em seu texto um acontecimento registrado pela História, o escritor faz uma crítica à atual situação da Península Ibérica – que, para muitos outros países europeus – sempre esteve à margem, não só geográfica, mas também politicamente,

uma vez que os demais países a viam como um local povoado por “incompreensíveis povos ocidentais” (SARAMAGO, 2000, p. 139). A questão que se coloca está ligada ao sentimento de distância, de não-pertencimento da Península ao restante da Europa:

Os países da Europa, onde felizmente se tem verificado um certo abaixamento de tom na linguagem quando se referem a Portugal e Espanha, depois da séria crise de identidade com que se debateram quando milhões de europeus resolveram declarar-se ibéricos, acolheram com simpatia o apelo e já mandaram saber como é que queremos ser auxiliados, ainda que, como de costume, tudo dependa de poderem as nossas necessidades ser satisfeitas pelas disponibilidades excedentárias deles. (SARAMAGO, 2000, p. 185)

Nesse fragmento, percebe-se que Saramago fez uso de uma expressão irônica e debochada com o intuito de deixar claro o modo que a península tem sido vista, como um lugar salvo por meio de “disponibilidades excedentárias” de outras nações. Assim, ao se deslocar do restante da Europa, a península segue em direção a um outro espaço, onde existam relações mais fortes de identidade: o sul do Atlântico.

No romance de Saramago, a relação entre ficção e História não é feita da forma tradicional, como validação dos fatos passados. Em vez disso, o escritor utiliza os acontecimentos registrados pela historiografia a fim de questioná-los, problematizando-os e suscitando reflexões a respeito da atual situação social, política e econômica dos países ibéricos. Por isso, *A Jangada de Pedra* pode ser considerada uma metaficção historiográfica.

Ao inserir um fato incomum – a península se deslocar do continente – para fazer referência a um acontecimento histórico, Saramago instaura um processo de revisitação do passado, a partir de um novo olhar a respeito de tal acontecimento. Na obra ficcional, o evento que faz alusão à história – a jangada como referência às embarcações das grandes navegações – serve

como ponto de partida para o enredo, e a narrativa, aos poucos, vale-se do discurso historiográfico para questioná-lo e ampliá-lo. Conforme Linda Hutcheon:

A intertextualidade pós-moderna é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto (HUTCHEON, 1991, p. 157).

Dessa forma, Saramago possibilita que um dos acontecimentos mais significativos da história de Portugal e Espanha seja rediscutido. O escritor problematiza a representação do fato histórico para mostrar os efeitos disto que até hoje são vividos na península. Assim, o romancista consegue ir além do discurso limitado e objetivo de textos históricos, fazendo os leitores não só rememorarem o passado, como também refletirem acerca dele e das atuais condições da Península Ibérica. Por conseguinte, percebe-se que, ao utilizar procedimentos da metaficção historiográfica, Saramago instiga um olhar crítico, não só para a Literatura e para a História, como também para a realidade do leitor.

REFERÊNCIAS

ESTEVES, A. R. O novo romance histórico brasileiro. In: ANTUNES, L. (Org.) *Estudos de literatura e lingüística*. São Paulo: Arte e ciência; Assis: Curso de Pós-Graduação em Letras da FCL/UNESP, 1998. p. 125-158.

ESTEVES, A, R. Literatura e história: um diálogo produtivo. In: REIS, L. de F. *Estudos e pesquisas: Fronteiras do literário*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1997.

FIGUEIREDO, V. F. Da alegria e angústia de diluir fronteiras: o romance histórico, hoje, na

América Latina. *Revista Brasil de Literatura*. Rio de Janeiro, 2003. Disponível em : <<<http://www.rbleditora.com.br/artigos>>>. Acesso em 04 abr. 2003.

FREITAS, M. T. *Literatura e História*. O romance revolucionário de André Malraux. São Paulo: Atual, 1986.

FREITAS, M. T. Romance e História In: *Uniletras*, Ponta Grossa, n. 11. P. 109-118.

HUTCHEON, L. *Poética do Pós-Modernismo*. História, teoria e ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LUKÁCS, G. *La novela histórica*. México: Ediciones Era, 1966.

**A POESIA DESCONHECIDA DE BERNARDO GUIMARÃES:
TENSÕES EM O *ELIXIR DO PAJÉ***

**THE UNKNOWN POETRY OF BERNARDO GUIMARÃES: TENSIONS IN O
*ELIXIR DO PAJÉ***

Samuel Carlos Melo (UFMS-PG)
samuelcarlosmelo@hotmail.com

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo realizar uma análise do poema narrativo *O Elixir do Pajé* (1875), de Bernardo Guimarães (1825 - 1884), partindo da observação das transformações que elementos convencionados pela tradição do poema narrativo sofrem no interior do poema, especialmente as categorias de herói e narrador. Para isso, primeiramente, será feita uma breve apresentação sobre a poesia de Bernardo Guimarães, destacando o bestialógico pantagruélico produzido pelo o Romantismo paulistano entre as décadas de 1840 e 1860. Em seguida, o trabalho apresentará um pequeno histórico sobre a tradição do poema narrativo, observando os elementos prescritos pelo código clássico e suas transformações de acordo com o contexto histórico para, por fim, realizar a discussão do poema em que se note a presença ou a ausência de elementos característicos dos poemas narrativos tradicionais no poema de Bernardo Guimarães e o possível efeito de sentido.

Palavras-chave: Poema narrativo; Poesia pantagruélica; Bernardo Guimarães; Romantismo brasileiro

ABSTRACT: This work aims to perform an analysis of the narrative poem "O Elixir do Pajé (1875), by Bernardo Guimarães (1825 - 1884)", based on the observation from the transformations that elements agreed by the tradition of gender experience inside the poem, especially the categories of hero and narrator. First, we will make a brief presentation about the marginal poetry's Bernardo Guimarães, highlighting the "bestialógico pantagruélico" produced by

the Romanticism from Sao Paulo between the 1840s and 1860s, specifically poets and students of the Faculty of Law "Largo de São Francisco". Then, the work will present a brief history of the tradition of narrative poem, watching the particulars prescribed by classical code and its transformations according to historical context, so that, ultimately, an analysis is performed of the poem to note the presence or absence this characteristic elements of the narrative traditional poems by Bernardo Guimarães and possible sense effect.

Keywords: Narrative poem, Pantagruélica Poetry; Bernardo Guimarães, Brazilian Romanticism

Introdução

Bernardo Guimarães (1825 - 1884) tem sua notabilidade nos manuais de história da literatura brasileira baseada quase que exclusivamente na sua criação como romancista, em especial pelo romance *A Escrava Isaura* (1975), obra adaptada para a televisão no formato de telenovela pela rede Globo (1976) e Record (2004). No entanto, além de romancista, o autor de *A Escrava Isaura* possui uma considerável produção como poeta, tendo sete obras publicadas em vida: *Cantos de Solidão* (1852), *Inspirações da Tarde* (1858), *Poesias Diversas* (1865), *Evocações* (1865), *Poesias* (volume que reúne as quatro obras anteriores publicadas mais o poema *A Baía de Botafogo* (1865), *Novas Poesias* (1876) e *Folhas de Outono* (1883). Segundo Antonio Candido:

[...] a porção mais vultosa e valiosa de sua poesia é [...] feita de encanto de vida, a natureza, o prazer e essa melancolia vestibular, tão frequente nos voluptuosos, prontos para encontrar nela um acicate a mais para a euforia da imaginação e dos sentidos (CANDIDO, 1975, p. 151).

Candido considera Bernardo Guimarães o “poeta da natureza”, porém, não deixa de mencionar outra face de sua poesia, aquela em que o humor e o satanismo se manifestam. O autor de *A formação da literatura brasileira* afirma que “sua veia humorística aliás era variada e rica, manifesta não apenas na produção *oficial*, mas numa vasta atividade oral de improviso e pilhéria, que entrou para a lenda junto às suas atividades excêntricas” (1975, p. 157). É essa outra face da produção literária de Bernardo Guimarães, mais especificamente na poesia figurada clandestinamente, que interessa a este artigo.

Entre as décadas de 1840 e 1860 o Romantismo paulistano, mais especificamente os poetas e estudantes da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, foi responsável pela produção de uma espécie de poesia denominada como pantagruélica. Este nome faz referência à personagem Pantagruel do romance de Rabelais (1532), caracterizado pelo seu exagero e obscenidade, traços também presentes nessa poesia. Usando de um modo de compor como o anfiguri (composição em prosa ou verso marcada pela escassez de sentido e extravagância), a poesia pantagruélica (também poesia do absurdo ou bestialógica) tem como característica a sua força burlesca carregada de grande negatividade, além de questionar a normalidade dos significados criando os seus próprios mecanismos de organização lírica.

Diferentemente da poesia denominada como macarrônica que, de acordo com Antonio Candido em “A Poesia Pantagruélica” (breve artigo publicado na obra *O discurso e a cidade* (1993)), objetivava “[...] deformar outra língua de maneira jocosa [...]” (p. 227) baseando-se nas dificuldades que os imigrantes encontravam com a língua portuguesa, cujo seu mais famoso praticante foi Alexandre Ribeiro Marcondes Machado (Juó Bananere) (1892 - 1933), o modo anfigúrico de compor da poesia pantagruélica caracteriza-se pela *subversão do discurso*.

Devido ao seu discurso que contraria os padrões e a pouca valorização dada pelos próprios poetas românticos a esse tipo de poesia, o que restou da poesia pantagruélica foi muito pouco. Antonio Candido (1993, p.230) afirma que as poucas informações existentes são de pessoas que viveram nessa época, como o poeta João Cardoso de Meneses e Sousa (1827 - 1915), Couto

Magalhães (1837 - 1898), além do historiador Almeida Nogueira (1826 - 1882) em um estudo no começo do século XX sobre as turmas de bacharéis da faculdade de São Paulo.

Do que se tem informação, sabe-se que possivelmente foram praticantes da poesia pantagruélica Cardoso de Meneses (1827 - 1915), João Silveira de Sousa (1824 - 1906), José Bonifácio, o moço (1827 - 1886), Aureliano Lessa (1828-1861), Álvares de Azevedo (1831 - 1852) e Bernardo Guimarães. Dentre esses poetas, Bernardo Guimarães é considerado o introdutor do bestialógico pantagruélico e foi o que mais guardou e publicou suas produções. Couto Magalhães (apud CANDIDO, 1993, p. 232) comenta que o escritor de *Escrava Isaura* (1875) era “um verdadeiro gênio neste gênero: subia acima de uma cadeira e começava a discorrer [...]”.

Dos poemas produzidos por Bernardo Guimarães, destaquem-se dois poemas narrativos de sua produção publicados clandestinamente em 1875 (mesmo ano de *Escrava Isaura*) sob o único nome de *O Elixir do Pajé* que não possuem completamente o caráter do bestialógico pantagruélico, porém carregam fortes traços de obscenidade e de negação ao discurso vigente. São eles: *A Origem do Mênstruo* e *O Elixir do Pajé*, este o objeto desta análise.

É pequena a atenção dos grandes manuais de literatura para com esses poemas e o que se tem resumem-se a considerações que se limitam ao aspecto obsceno. Em *História Concisa da Literatura Brasileira*, de Alfredo Bosi (1980, p.129), há apenas uma referência em nota de rodapé que relata a relação boêmia de Bernardo Guimarães com outros poetas, como Álvares de Azevedo, e cita os poemas como uma produção humorística de seu satanismo juvenil.

Antonio Candido, em *Formação da Literatura Brasileira* (1975), traz apenas duas informações. Uma se limita a destacar a discordância do poeta perante o indianismo de Gonçalves Dias que foi expressa por meio da imitação dos ritmos e modismos característicos de obra gonçalvina em *O Elixir do Pajé* (1975, p. 82). Outra, em notas bibliográficas do volume II, relata que consultou “algumas poesias obscenas, inclusive o admirável ‘Elixir do Pajé’.” (p. 412 – vol. 2).

Dentre essas poucas e superficiais informações, há uma tese de doutorado denominada *Bernardo Guimarães e o paraíso obscuro: a floresta enfeitada e os corpos da luxúria no romantismo*, defendida por Irineu Eduardo Jones Corrêa, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (2006) em que estuda estes poemas mais a *Orgia dos Duendes* (1865) analisando os aspectos obscenos e satânicos que os tornaram marginais diante dos valores vigentes no romantismo.

Paulo Franchetti (1987), dissertando sobre *O Elixir do Pajé*, estabelece o seguinte juízo: “Desinteressante quase sempre, os únicos bons momentos do poema são aqueles que parodiam descarada e brutalmente a cadência bem marcada dos passos de Gonçalves Dias” e que “o poema se esgota no puro gosto pelo palavrão” (p.10 e 11). No entanto, o próprio Franchetti considera que há “uma vasta região que ainda parece longe de estar satisfatoriamente mapeada: aquela em florescem lado a lado e exuberantemente a paródia, a sátira, a chalaça e a pornografia” (p. 7).

O poema narrativo em *O Elixir do Pajé*

O Elixir do Pajé é constituído de 206 versos de estrofação irregular cujos esquemas de rítmicos variam entre os metros redondilha maior, redondilha menor e decassílabos. O poema narra a agonia de um *eu lírico* com os seus problemas de ereção, mas entusiasmado com as maravilhas terapêuticas do elixir de um desconhecido pajé. Trata-se de uma paródia da obra indigenista de Gonçalves Dias (1823 - 1864), em que explora o ritmo e a retórica do autor de *Juca Pirama* (1851). Apesar do forte teor obscuro e de sua linguagem chula, *O Elixir do Pajé* não se limita apenas ao seu conteúdo pornográfico. Este é apenas a superfície resultante de tensões que decorrem de um movimento de diálogo e ruptura.

No intuito de transcender a leituras pouco profundas, este trabalho propõe analisar *O Elixir do Pajé* não apenas como paródia da obra indigenista de Gonçalves Dias, mas a partir do cotejo dos elementos que o compõem com os previstos pela tradição do poema narrativo clássico, observando quais elementos estabelecidos pelo código clássico estão presentes, desapareceram ou se transformaram. Assim, considerando-o também no contexto da poesia

pantagruélica, crê-se que a compreensão deste poema pode ganhar profundidade e complexidade.

É longa a tradição do poema narrativo. As epopéias de Homero (*Odisséia* e *Ilíada*) e Virgílio (*Eneida*) são os primeiros e grandes modelos desse gênero na cultura ocidental. Têm-se como exemplos canônicos em língua portuguesa *Os Lusíadas* (1572), de Camões (1524 - 1580), *Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão (1722 - 1784) e *O Uruguai* (1769), de Basílio da Gama (1740 - 1795).

De acordo com Sales:

O poema narrativo caracteriza-se como a manifestação literária em verso na qual se realiza a narração ficcional de fatos ou de ações antropomorfizadas, com traços dramáticos, cômicos ou sérios e pode ser de alcance universal, regional ou local, dada a presença ou a ausência de grandiosidade. Dessa forma, o poema narrativo pode ser classificado como épico, heróico ou herói-cômico (SALES, 2009, p. 52.).

O poema narrativo clássico, a epopéia, objetivava a legitimação de regras, valores e costumes de determinada sociedade, a consolidação de um poder, por meio da narração dos feitos gloriosos de um herói representante de uma coletividade (Odisseu, Enéias, Vasco da Gama). Sobre isso, João Adolfo Hansen relata que:

Em seu tempo, a epopéia constituía a mundaneidade de seu mundo como arte que punha em cena as figuras relevantes da experiência do passado e da expectativa de futuro. [...] o poeta imitava opiniões consideradas verdadeiras nos campos semânticos das atividades discursivas e não discursivas do todo social objetivo

definido como 'corpo místico' de estamentos subordinados ao rei num pacto de sujeição (HANSEN, 2008, p. 19).

Dessa forma, a construção desses poemas deveria obedecer a regras rígidas prescritas nos manuais de retórica para que a imitação fosse efetiva:

Para se ler a epopéia historicamente, deve saber que, até a segunda metade do século XIII, os códigos da poesia foram retóricos, imitativos, e prescritivos, diferente dos critérios expressivos e descritivos das estética, da crítica e da história literária então inventadas pela revolução romântica, que subjetivou todas as artes como expressão de consciência infeliz dividida e multiplicada pelo dinheiro (HANSEN, 2008, p. 19).

Os elementos de composição do poema narrativo clássico podem ser distribuídos entre *partes de quantidade* e *partes de qualidade*. As *partes de quantidade* são: título; proposição; invocação; dedicatória; narração; e epílogo. Já as de *qualidade* são: fábula; costumes; pensamento; e elocução. Além desses elementos, acrescenta-se também: herói, metrificacão, narrador, verossimilhança, valores clássicos, tempo e finalidade (SALES, 2009, p. 91).

Foram muitas e determinantes para o aspecto semântico do poema narrativo as transformações nos elementos de sua estrutura. Influenciados pelo contexto histórico, a presença, a ausência ou a transformação de algum dos elementos estruturais exigidos pelo código clássico contribuíram para que essa manifestação tivesse aspectos e finalidades singulares de acordo com o momento de produção.

O *Elixir do Pajé* contém muitas diferenças em relação aos poemas clássicos. Dos elementos prescritos pelo código clássico, o poema de Bernardo Guimarães não contém dedicatória, epílogo, proposição ou invocação. Já a existência das categorias costume, elocução, fábula, herói, o maravilhoso,

metrificação, narração, narrador, pensamento, tempo e verossimilhança podem ser observadas no poema, porém, transformadas, o que engendra um efeito de sentido singular.

Primeiramente, uma observação sobre os elementos ausentes. Segundo Hansen (2008, p. 45), a dedicatória e o epílogo, mesmo no poema clássico, eram considerados pelos manuais como elementos acessórios. Destacando a dedicatória, sabe-se que a sua função nos poemas clássicos é a de homenagear um poderoso, geralmente um rei que financiou o poeta (Dom Sebastião em *Os Lusíadas*), o que torna a sua ausência justificável, pois, primeiramente, assim como nos poemas heróico-cômicos, o herói de *Elixir do Pajé* é baixo, sem nenhuma grandeza, e, em segundo lugar, trata-se de um texto do Romantismo, movimento marcado pelos ideais de 1789, além da provável auto-suficiência do autor e da autonomia da obra de arte já nesse período. Em relação à proposição (apresentação simples, direta e solene dos fatos a serem narrados) e invocação (pedido de ajuda às musas, nos poemas pagãos, e a Deus, nos cristãos, para a narração) suas ausências se justificam pelo caráter do narrador, que é personagem, ou seja, narra as suas próprias ações, estando no mesmo nível delas. E é a partir dessa característica do narrador que se tem que pensar os elementos do código clássico transformados no poema.

Sobre o herói clássico, João Adolfo Hansen (2008, p. 59) observa que “as virtudes mais adequadas ao caráter do herói são a humanidade, a generosidade, a prudência e principalmente o valor guerreiro, pois toda epopéia deve conformar-se ao decoro militar”. Dessa forma, suas ações não contêm individualidades, mas representam os feitos e os costumes de um povo, ele é a própria coletividade. Por sua vez, o narrador épico “[...] orgulha-se do que escolheu para contar; é um entusiasta dos feitos do herói, grandioso, corajoso e nobre. Narrador e herói estão conforme os valores vigentes com a ordem do mundo” (SALES, 2009, p. 114). Em decorrência dessa relação, os demais elementos de composição do poema narrativo clássico articulam-se de forma coerente a esses princípios para que a imitação seja efetiva.

Já com o poema heróico-cômico, essa relação começa a se modificar. Segundo Sales:

O poema herói-cômico talvez possa ser compreendido como gênero em transição entre o período genuinamente clássico e o moderno, a partir da ascensão do romance e a sedimentação dos valores românticos e burgueses. Neste sentido, compreende-se o hibridismo do herói e do narrador do poema herói-cômico, no qual nota-se a permanência de uma sintaxe elevada, palavras peregrinas e o estilo solene para a narração de ações baixas e de um herói inferior, como se lê n' *O desertor*, de Silva Alvarenga (SALES, 2009, p. 59):

Apesar de narrar feitos de um anti-herói, fútil, inverso aos grandiosos das epopéias, o poema herói-cômico preserva muitos elementos prescritos para a narração de feitos de um herói grandioso em um poema clássico, no intuito de que no contraste com a matéria fútil narrada chegue-se ao humor e à crítica. De um lado, tem-se um narrador que busca cantar feitos grandiosos, mas, de outro, a matéria narrada é baixa, ridícula, não havendo, portanto, a identificação do narrador com o narrado. No entanto, a presença dos elementos é mantida, o narrador como representante dos valores clássicos e o herói modificado, anti-herói, representante de comportamentos “modernos”, diferentemente do que ocorre em *O Elixir do Pajé*.

Diálogos e tensões

Como já foi dito, no poema de Bernardo Guimarães o narrador é também personagem (herói), trata-se de um “Eu” que narra:

Eu te adoro, água divina,
santo elixir da tesão,
eu te dou meu coração,
eu te entrego a minha porra!
Faze que ela, sempre tesa,
e em tesão sempre crescendo,

sem cessar viva fodendo,
até que fodendo morra!

Isso possibilita transformações nos elementos já mencionados do código clássico identificados no poema. Por se tratar de um narrador autodiegético, os valores exaltados pelas epopéias e postos em choque com as ações do anti-herói nos poemas herói-cômicos dão lugar aos do indivíduo. Dessa forma, elementos como costume (bondade, propriedade, conformidade e coerência no herói clássico), elocução (linguagem elevada) e pensamento (caráter do herói, que deve ser sublime no clássico) refletem a vulgaridade desse herói que, agora, é exposto por si mesmo:

Vinde, ó putas e donzelas,
Vinde abrir as vossas pernas
Ao meu tremendo marzapó,
Que a todas, feias ou belas,
Com caralhadas eternas
Porei as cricas em trapo...
Graças ao santo elixir
Que herdei do pajé bandalho,
Vai hoje ficar em pé
O meu cansado caralho!

Isso repercute também na fábula (narração de ações heróicas nos moldes clássicos), na narração (no clássico deve ser coesa, com começo, meio e fim) e na verossimilhança (no épico é a associação entre fato ficcional e histórico, mas sem confundir o leitor da natureza de cada um) que podem ser percebidas no poema de forma desordenada pela narração do “Eu”. Já o tempo (no clássico deve ser próximo de um ano) é incerto, apesar de sua estruturação ser em *ordo artificialis* (presente, passado, presente), forma considerada ideal pelos tratadistas, enquanto a metrificação parodia a de Gonçalves Dias:

E ao som das inúbias,

Ao som do boré,
Na taba ou na brenha,
Deitado ou de pé,
No macho ou na fêmea,
De noite ou de dia,
Fodendo se via
O velho pajé!

Se as categorias de herói e narrador estão reduzidas ao “Eu” no poema, ao mesmo tempo é possível notar que sua narração revela um indivíduo fragmentado. Como já foi dito, no poema clássico tinha-se um narrador que se identificava com os feitos de um herói de caráter sublime e os narrava usando de elementos que fossem adequados a sua grandeza e com o heróico – cômico essa relação entra em crise. No poema de Bernardo Guimarães, apesar da redução ao narrador autodiegético, pode-se notar a presença de alguns “heróis” do “Eu”.

O primeiro trata-se do próprio pênis do narrador, exaltado logo nos primeiros versos do poema:

Que tens, caralho, que pesar te oprime
Que assim te vejo murcho e cabisbaixo,
Sumido entre essa imensa pentelheira,
Mole, caindo pela perna abaixo?
[...]
Que é feito desses tempos gloriosos
Em que erguias as guelras inflamadas,
Na barriga me davas de contínuo
Tremendas cabeçadas?...

Pode-se pensar o pênis como metonímia do próprio “Eu”, numa representação de seu caráter. No entanto, como já pode ser observado acima, há uma personificação do órgão genital, em que as “batalhas” desse pênis são

lembradas, inclusive, utilizando na demonstração de sua “força” comparações que lembram as encontradas nas epopéias para qualificar o herói:

Qual hidra furiosa, o colo alçando,
Co’ a sanguinosa crista açoitas os manes,
E sustos derramando
Por terras e por mares,
Aqui e além atira mortais botes,
Dando co’ a cauda horríveis piparotes,
Assim tu, ó caralho,
Erguendo o teu vermelho cabeçalho,
Faminto e arquejante,
Dando em vão rabanadas pelo espaço,
Pedias um cabaço!

Outro que pode ser considerado “herói” na narração do “Eu” é o velho Pajé criador do Elixir milagroso (pode ser considerado como o Maravilhoso dos poemas épicos):

Se acaso ecoando
Na mata sombria,
Medonho se ouvia
O som do boré
Dizendo: — “Guerreiros,
Ó vinde ligeiros,
Que à guerra vos chama
Feroz aimoré”,
— Assim respondia
O velho Pajé [...]

A narração de suas ações não só remetem à origem do Elixir que solucionará os problemas de ereção do “Eu”, mas trata-se da identificação do narrador com a baixeza do caráter desse “herói”.

Note-se, portanto, que, ao mesmo tempo em que se puderam observar outros “heróis” na narração do “Eu”, estes existem em função da construção do caráter do indivíduo, que, por sua vez, além da baixeza a que se identifica, revela-se, por meio desse movimento, também um ser fragmentado. Isso confere ao poema um caráter híbrido, numa tensão entre o discurso épico e o lírico.

Feitas essas observações, é notável na estrutura do poema de Bernardo Guimarães um movimento de diálogo e ruptura, revelando grande negatividade não só para com a tradição do poema narrativo, mas com o próprio Romantismo. O seu conteúdo paródico, evidente na imitação dos ritmos de *I-Juca Pirama*, traz um questionamento da exploração de uma imagem sublime do índio que foi marca do movimento romântico nacional. Segundo Alfredo Bosi:

O componente indianista [...], a partir dos anos [18]70 já parecia ingênuo e o seu tanto obsoleto. José de Alencar, embora sempre coroado como fundador do romance autenticamente brasileiro, teve a glória arranhada pela sua fidelidade ao culto do selvagem. E com ele perdeu prestígio o indianismo romântico, que passou a ser alvo fácil da “modernidade” dos novos tempos. É notória a ojeriza de Silvio Romero àquela corrente de temas e de gosto (BOSI, 2002, p. 14-15).

A crítica ao indianismo romântico no poema de Bernardo Guimarães traz a figura do índio (Pajé, autoridade xamanística de uma tribo) que, no Romantismo brasileiro, estava para o cavaleiro medieval europeu, ridicularizada pela situação vulgar que é posto: a impotência sexual. Ou seja, o

amor sublime dá lugar à pornografia, já a força e bravura do índio romântico resumem-se à impotência para o ato sexual, só solucionada pela invenção de um elixir. Para isso, o poema toma como matéria paródica o poema narrativo de Gonçalves Dias que, apesar de conter muitas tensões em sua estrutura em relação aos elementos da tradição do gênero, ainda não rompe totalmente com os valores clássicos, idealizando o índio como um herói virtuoso, ainda semelhante aos valores heróicos das epopéias, o que, como já foi observado, é questionado no poema de Bernardo Guimarães por meio da transformação dos elementos da tradição, principalmente pela redução de narrador e herói a apenas um “Eu”.

Posto isso, nota-se que o movimento estrutural do poema se assemelha ao modo anfigúrico de composição da já mencionada *poesia pantagruélica*, da qual Bernardo Guimarães foi destaque. Como se sabe, a finalidade do anfiguri varia de acordo com o contexto histórico em que foi utilizado. Enquanto no Barroco o anfiguri era um modo de mostrar, por meio da exacerbação dos contornos característicos da linguagem do período, a capacidade desse jogo de criar um mundo a parte, no período neoclássico objetivava destacar a importância da normalidade por meio da comicidade. Já com o Romantismo, o anfiguri transcende ao mero jogo e “[...] torna-se também um recurso para pesquisar o inconsciente, mostrar elasticidade da palavra e negar a ordem da razão oficial.” (CANDIDO, 1993, p. 229).

Considerações finais

Assim, ao efetuar-se uma análise mais cuidadosa de *O Elixir do Pajé*, é possível observar que Bernardo Guimarães explora elementos do código clássico convencionados pela tradição do poema narrativo e elementos do próprio Romantismo em um movimento semelhante ao modo de exploração da linguagem pelo anfiguri no bestialógico pantagruélico. Com isso, tem-se uma tensão, cujo efeito, a princípio, é o de intangibilidade, de absurdo, como à poesia da qual foi mestre. Porém, ao atentar-se para síntese da exploração desses elementos, percebe-se um discurso subversivo que, ao mesmo tempo em que contribui com preceitos românticos, negando esteticamente convenções clássicas, também ridiculariza convenções já limitadas do

Romantismo, o que revela a face moderna de um amplo projeto estético e crítico do poeta.

Obviamente, há a necessidade de um estudo mais aprofundado da poesia marginal de Bernardo Guimarães, considerando o seu contexto histórico e a atividade crítica do poeta, a fim de que se tenha uma melhor compreensão de seu valor para a historiografia brasileira, porém, crê-se que com os pontos mencionados aqui já seja possível chamar a atenção para a profundidade e complexidade dessa poesia, além dos limites da superfície obscena.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. Poética. Tradução de Eudoro de Souza. In: Aristóteles II. São Paulo: Abril Cultural, 1984. Coleção OS PENSADORES, vol. VI.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1980.

_____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Cia das Letras, 2002, p. 14-15.

CANDIDO, Antonio. A poesia pantagruélica, In: _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p. 225-243.

_____. *Formação da literatura brasileira*. 5. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.

_____. *Literatura e sociedade*. 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

_____. *O estudo analítico do poema*. 5. ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

CORRÊA, Irineu Eduardo Jones. *Bernardo Guimarães e o paraíso obscuro: a floresta enfeitada e os corpos da luxúria no romantismo*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006, 245 f. (tese de Doutorado).

DIAS, Gonçalves. (1823 - 1864). *I Juca Pirama*. Últimos cantos. Rio de Janeiro: Paula Brito, 1851.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In.: *Ensaíos*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. Páginas 37 – 48.

FRANCHETI, Paulo. O riso romântico: notas sobre o cômico na poesia de Bernardo Guimarães e seus contemporâneos. REMATE DE MALES, UNICAMP, 1987, N. 7, p. 7-17.

GUIMARÃES, Bernardo. *A Orgia dos Duendes*. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br>> Acesso em: 18 de julho de 2009.

_____. *A Origem do Mênstruo*. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br>> Acesso em: 18 de julho de 2009.

_____. *O Elixir do Pajé*. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br>> Acesso em: 18 de julho de 2009.

HANSEN, J. A. “título do capítulo”. In: TEIXEIRA, Ivan (Org.) *Épicos*. (*Prosopopéia, O Uruguai, Caramuru, Vila Rica, A Confederação dos Tamoios, I Juca Pirama*). São Paulo: EDUSP/ Imprensa Oficial. 2008.

SALES, José Batista de. *O poema narrativo no Brasil*. Das origens a Mario de Andrade. Relatório de estágio pós-doutoral. Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS. Porto Alegre, 2009.

LINHAS POÉTICAS DE INÊS PEDROSA

POETIC LINES AT INÊS PEDROSA

Ulysses Rocha Filho (UFG/FAPEG-PG)

ulysses.rochafilho@gmail.com

Resumo: A partir de conceitos elaborados sobre o tempo e a memória perfilarremos os desdobramentos dos testemunhos de personas que estão na fronteira da vida/morte nos romances da escritora portuguesa Inês Pedrosa (1962). Sua poética abarca realidade e fantasia que coexistem e convergem em um formato aparentemente tradicional. Sendo recorrente a discussão da amizade, do amor platônico, das missivas entre seres perdidos em sua existência, proporemos a teoria da narrativa poética, definindo-a como uma forma transitória entre o romance e o poema (Jean-Yves Tadié), ou seja, como um tipo de narrativa que toma ao poema os meios de ação e os efeitos, devendo sua análise considerar tanto as técnicas de descrição e a ficção do romance quanto os procedimentos que remetem a teoria do romance. Sob este aspecto, a formatação do chamado insólito proporcionará caracterizações poéticas da forma como são reapresentados os sentimentos (prosaicos) em plena pós-modernidade: amor e paixão, presença e ausência, prazer e dor, amizade e morte na literatura *pedrosina*.

Palavras-chave: Inês Pedrosa. Romance contemporâneo. Prosa Poética.

Abstract: From concepts developed about time and memory we will stand the unfoldings of the persona's testimony that are in the border of life and death in the novels of the Portuguese writer Inês Pedrosa (1962). Her poetry embraces reality and fantasy that coexist and converge in an apparently traditional format. Being a recurring discussion of friendship, platonic love and letters between lost human beings in its existence, we propose the theory of poetic narrative, defining it as a transitional form between the novel and the poem (Jean-Yves Tadié), i.e., as a kind of narrative that takes to the poem the means of action

and effects, and its analysis to consider both the techniques description of description and the fiction of the novel regarding the procedures that lead to the theory of the novel. In this regard, the unusual format of the call will provide poetical characterizations of the form as is resubmitted the feelings (prosaic) in full after-modernity: love and passion, presence and absence, pleasure and pain, friendship and death in *pedrosina* literature.

Key words: Inês Pedrosa. Contemporary novel. Poetic prose.

Como sabes, eu vivo por relâmpagos; contigo partilhei uma trovoada um pouco mais longa do que o habitual. Foi apenas isso. De qualquer modo, a morte espreita sobre todos os prazeres dessa cronologia a que nos agarramos para escapar ao tempo. (PEDROSA, 2003, p.13)

Na criação *pedrosina*, seus personagens alegorizam o amor inusitado apresentando um sentimento misto que mescla amor e amizade, vida e morte, presença e ausência, medo e força. Sempre indefiníveis e intensos.

Fazes-me Falta (2003), de Inês Pedrosa¹⁶⁰, apresenta um enredo fragmentado, quase discursivo, com reflexões de caráter político, filosófico, histórico. Nesse aspecto, o romance propõe uma ruptura com a tradição na

¹⁶⁰ Jornalista e escritora, nascida em Coimbra, mas tomarense (segundo a própria, não nasceu em Tomar apenas porque não existia na cidade, em 1962, uma maternidade... 40 anos depois, a situação mantém-se!...). Foi diretora da revista Marie Claire em Portugal, de 1993 a 1996. Estreou-se na literatura em 1991, com o livro infantil *Mais Ninguém Tem*. No ano seguinte, surge o seu primeiro romance, *A Instrução dos Amantes*. Em 1997, lança *Nas Tuas Mãos*, que lhe vale o Prêmio Máxima de Literatura. Publicou depois *Fazes-me Falta* (2003) e *A Eternidade e o Desejo* (2008) e *Os Íntimos* (2010). É, desde fevereiro de 2008, diretora da Casa Fernando Pessoa. Inês Pedrosa é casada com o escritor e professor universitário Fernando Pinto do Amaral.

medida em que coloca a relação amorosa em plano secundário e centraliza o tema da amizade. Desperta, aqui, o mais interessante neste romance: a capacidade de falar daquilo que não se fala. A literatura está repleta de histórias de amor romântico, de fatos e imagens poéticas, mas a amizade tem sido pouco retratada e alicerçada em vários narradores (através dos seus monólogos, parêntesis, fluxo de consciência, cartas ou e-mails, vozes sobrepostas, citações diretas e indiretas).

Na forma referencial de uma prosa poética, os cinquenta espelhos de *Fazes-me Falta*, se confrontam como capítulos duplos. O leitor que abre o romance depara com um dispositivo narrativo de extrema simplicidade: duas vozes apenas, que, ao longo de cinquenta blocos textuais se cruzam numa espécie de diálogo espectral. Uma dessas vozes é feminina, e é a ela que cabe a iniciativa de convocar os temas. Neles se alterna os sentimentos de vida e morte em uma tensão que é uma elegia ao desespero. Ao tentar gerar uma nova vida, segundo o “viúvo”, a morte da mulher tornou-se mais forte e levou sua *amada-amiga*. E só compreendemos isso porque as pessoas em questão estão dialogando em pensamento.

O diálogo é iniciado por uma mulher morta que vê o seu “amigo” de onde está (apenas ela pode vê-lo, o inverso não acontece). Mas é como se ele pudesse sentir a presença dela, por isso, prossegue com o diálogo. Esse tipo de narrativa, a nosso ver, aproxima-se do maravilhoso, conceito cunhado por Todorov:

[O] “maravilhoso puro” [...] não tem limites claros [...] os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos. (TODOROV, 2004, p. 59- 60).

Aqui, entretanto, tanto o homem quanto a mulher, cada qual com seu discurso, apresentam suas estratégias de convencimento e um processo de aprendizagem de amor verdadeiro (idealizado, é verdade!) e sensual. Sabe-se que, em Portugal, tratar de sexo pode ser arrepiante, sobretudo se for uma escritora. O ato sexual, de forma geral, em Portugal, nunca é descrito sem recorrer a metáforas e fábulas _ alias, uma das grandes forças expressivas da língua portuguesa¹⁶¹.

Reside, por exemplo, na obra, a força da materialização das palavras ditas pelos personagens enquanto seres que existem a partir do testemunho depois de uma convivência de vinte anos aparentemente sem verbalizar sobre o seu relacionamento. Ela, agora falecida, o chama simplesmente de *meu amigo*. Ele, objetivando esclarecer o tipo de relação que tiveram (ou melhor, que têm ainda), divagará sobre uma memória não vivenciada:

E eis-me preso à memória escura dos teus olhos, dos teus passos saltitantes, da tua alegria convicta que a partir de certa altura começou a açucarar demasiado a minha vida. Não consigo concentrar-me. Passo os dias com os olhos sobre as letras dos livros que tenho de ler e não consigo entrar neles. E ouço muitas vezes a canção de Pascoal: «A sombra das nuvens no mar / O vento na chuva a dançar / Uma chávena a fumegar / Tudo me falava de ti / A sombra das nuvens desceu / O céu alto arrefeceu / E o mar bravio perdeu / A luz que lhe vinha de ti.» Há quanto tempo não me arde o coração?" (PEDROSA, 2003, p.98).

A partir do exemplo, podemos apreender a causa de tanto sofrimento: a partida abrupta daquela mulher. Essa falta (morte) desencadeia a

¹⁶¹ Lembremos aqui das antológicas alegorias *saramaguianas* (jangada, passarola, caverna, cegueira, elefante, etc).

saudade/sombra eterna e a busca de morte/sofrimento do homem que ficou “morto-vivo”.

De chofre, a escritura de Inês Pedrosa nos conduz ao sobrenatural – a morta que tem saudades do “amigo”, que sente em sua mão as unhas dele, que sente desejo: *as tuas unhas arranhando a pele da minha mão, pensas que não as senti? [...] como pode um corpo morto sentir o que quer que seja? [...] Precisei de morrer para te desejar* (PEDROSA, 2006: 127).

Tu dizias que era ao contrário: que Deus nasce da ignorância própria dos sofrimentos prematuros. Mas tu, meu aluno dilecto, cedo te deixaste povoar pelo excesso do saber. Deus não sabia nada do Universo quando o criou. Imagino que se sentiria só. Imagino que num momento impreciso essa solidão se terá tornado maior do que Ele próprio, estourando numa gigantesca flor de luz. E imagino-O, depois, tentando dar um sentido particular a cada uma das pétalas dessa luz dispersa. Agora que saí do corpo que fui — para me tornar pólen, poeira nos teus olhos, pura imaginação de mim — imagino-o melhor ainda, ébrio de luz, lúcido, encadeado por um Lúcifer oculto e criador incrustado no seu próprio ser, em estado de paixão com a história desencadeada pela sua onnipotente solidão. E balouço no Seu sorriso outra vez, a vez definitiva porque o meu corpo está lá em baixo, num caixão, contemplado e lembrado e chorado pela última vez. (PEDROSA, 2006: 127).

São almas que vagueiam (*Agora que saí do corpo que fui — para me tornar pólen, poeira nos teus olhos, pura imaginação de mim*), perdidas nos momentos e nas curvas do tempo, que revêem e relativizam as urgências terrenas com a infinitude da eternidade. *E se tu morreste, também eu serei capaz de morrer, sem que as ondas nem o céu nem o silêncio se transtornem.*

(PEDROSA, 2003, p. 14).

A segunda voz viaja nas dores das ausências, dos silêncios, nas interrogações acerca dessa coisa suja e egoísta que é a morte, essa promessa inquebrável que nos fazem à nascença, essa bruxa maldosa que não respeita nem amores, nem ambições... Configura-se tanto a alusão da vida que ladeia a morte, como a presença da morte que insiste em ladear a vida de outrem. Uma situação tênue entre vida e morte, falta e presença de alguém.

Fazes-me falta. Mas a vida não é mais do que esta sucessão de faltas que nos animam. A tua morte alivia-me do medo de morrer. Contigo fora de jogo, diminui o interesse da parada. E se tu morreste, também eu serei capaz de morrer, sem que as ondas nem o céu nem o silêncio se transtornem. Cair em ti, cada vez mais longe da mísera ficção de mim. (PEDROSA, 2003, p. 14).

A paixão pela perda é o elemento mais forte dessa narrativa. Se em vida, não concretizavam esse amor-amigo, depois da morte da mulher, tanto o homem quanto a mulher (onde quer que esteja) lamentam a não efetivação daquele amor na escala da convivência a dois. Vozes veladas vão descortinando a perda, a ausência, a dor do não-dito, a saudade dos pequenos prazeres, a descoberta de serem indivíduos solitários _ seja no percurso terreno ou em um plano superior.

Fazes-me Falta, como se percebe pela descrição feita até aqui, é um romance que roça o limiar da poesia, pelo inusitado da situação, pelo silêncio quebrado somente pós-morte, pelo altar erguido ao culto da amizade e do amor, no qual duas vozes se intercalam: a primeira (como mencionamos atrás) pertence a uma pessoa (feminina) que acabou de morrer, embora não consiga encontrar o eterno descanso por continuar demasiado ligada à vida e às pessoas que deixou.

23. Vejo o vento, atijando a alma das árvores, empurrando nuvens, lavando o céu - mas não o sinto. Tu encolhes o pescoço no casaco para te defenderes dele. Se ao menos eu pudesse dominá-lo, por um segundo que fosse, dar-lhe a forma dos meus dedos mortos e acariciar-te lentamente esses fios brancos, desordenados. Persigo-te para que o tempo exista. Porque andas, e olhas o céu, e o encontras às vezes negro, ou cintilando como um escuro mar de jóias, ou chuvoso, ou ressequido de sol, sei que os dias passam.

Mas sei cada vez menos. De repente, o passo torna-se-te elástico e és o meu primeiro namorado, de rabo de cavalo, procurando constelações novas num firmamento longínquo. Não consigo ver os contornos desse rapaz no tempo do meu amor por ele, de cabelo curto, e sempre vestido de preto. Mas acontece-me uma vertigem instantânea sobre os corpos amados, acontece-me ter-te diante de mim com o olhar, o gesto, o passo de outros que amei de outras maneiras. Ah, se esta vertigem me tivesse sido dada em vida, até onde eu poderia ter ido. Abre um livro, por favor.

Abre-me *The End of the Affair* do Graham Greene e lê-me aquela passagem em que os dois amantes se afastam depois do primeiro reencontro. Maurice larga a mão de Sarah e caminha para longe, sem virar a cabeça, como se tudo o que há de importante no mundo estivesse nesse outro lugar, inexistente, para onde os seus passos se dirigem. Mas Sarah tosse, e para combater o som cavo dessa tosse repetida ele tenta imaginar uma melodia que pudesse assobiar, mas não consegue. '*I have no ear for music*', pensa Maurice, penso eu, agora, à beira das lágrimas que rodam por ti no gira-discos-compactos.

'People can love without seeing each other, can't they', perguntava Sarah, depois de ter desistido de ti para te salvar. Ou de Maurice, é a mesma coisa. (PEDROSA, 2003, p. 120).

As trocas inter-subjetivas da vivência cotidiana fazem parte desse conjunto significante. As restrições da semiótica não se referem, portanto, às dimensões em que se dá o trânsito de significações entre os sujeitos, se numa carta, num romance, numa tela ou num banco de jardim com a natureza de paisagem ao fundo. Apenas ela sustenta que qualquer vociferação sobre o sujeito ou sobre a subjetividade do sujeito só possa ser edificada com as informações semânticas catalisadas nas manifestações discursivas, nos textos ou nos inter-textos.

No ato da fala (materializada pela linguagem literária) do homem para a mulher (e vice-versa) é que se pode apreender um inconsciente onde estão todas as memórias que podem submergir na consciência vivenciada¹. O capítulo inicial, do jogo espelhado, é sempre a “voz” da mulher-morta.

Ouçó-te do interior da minha voz, palavras enrugadas pelo tempo, palavras que fazem um barulho de búzio, palavras onde caem berlindes e brilha o fôlego exacto dos sopradores de vidros, palavras que recuperam um som anterior ao sentido. A Tereza descalça as sandálias altas e dança no silêncio da tua sala imensa. (PEDROSA, 2003, p. 219).

Essa estratégia narrativa prende o leitor seja um possível processo de identificação com os sentimentos, as idéias, as verdades que constituem as

duas vozes narrativas. A vida pequena, o cotidiano das pessoas, medíocre e sem perspectivas, a competição no campo afetivo e profissional, as relações entre mulheres, o machismo ou chauvinismo, as lutas políticas, a violência doméstica formam a substância de uma cultura, universalizante e ainda contemporânea, que produz um certo mal-estar.

Surpreendentemente, a tradicional relação amorosa, centro de toda a tradição romanesca, não representa na obra em destaque um papel primordial. Importa, sim, nas linhas poéticas da romancista, a discussão da temática da amizade frente a uma situação limítrofe.

É nisso que se manifesta a consciência do ser humano. O texto constrói uma atmosfera em que o leitor se sente mergulhado e perplexo, porque não entende, tal como as personagens, esse mundo fragmentado.

1. Estou sozinho. Sozinho com o coração em bocados espalhados pelas tuas imagens. Já não posso oferecer-te o meu coração numa salva de prata. Alguma vez o quis? Alguma vez o quiseste? Dava-me agora jeito um deus qualquer para moço de recados. Um deus que te afagasse os cabelos e me recordasse como eram macios. Um deus que me libertasse desta imagem fixa do teu corpo encaixotado. Logo tu, que tantas vezes te rias daquilo a que chamavas o meu "encaixotamento compulsivo":

— Um dia chego cá e encontro-te no meio dessa papelada, morto de cansaço, pronto a encaixotar. Olha, eu é que não te empacoto — ganhei medo a mortos.

(...)

Descansa em paz. Fizeste uma morta bonita — mais bonita e serena do que alguma vez foste, cachopa. Compuseram-te a imagem. Disso vivem as figuras públicas, mesmo na morte. Viva a imagem. Talvez fosse

melhor não te ter visto, não ter beijado a tua testa. Agarrei-me a essa derradeira nota do teu calor. Ficaste-me com um travo a incenso e flores mortas. O cheiro do amor vedado que abandonáramos pela paisagem na nossa pré-história. Chamo--lhe amor para simplificar. Há palavras assim, que se dizem como calmantes. Palavras usadas em série para nos impedir de pensar. O que existia, existe, entre nós, é uma ciência do desaparecimento. Comecei a desaparecer no dia em que os meus olhos se afundaram nos teus. Agora que os teus olhos se fecharam sei que não voltarás a devolver-me os meus. (PEDROSA, 2003, p. 11-12).

Vagando no *noante*¹⁶² entre o passado vivido, o presente se desenrola da perspectiva da observação, do sentimento de perda e da saudade em todos os momentos da narrativa. As *falas pensadas* apenas massacram, consoante o exemplo acima, a pessoa que sobreviveu uma vez que elas, as palavras, não se voltam de fato à reflexão da verdade, mas somente encaminham o momento paralisado da dor da falta de alguém, até assunção íntima do insuportável da falta onde nos originamos, isto é, a dor pela e para saudade.

Neste caso insólito (inusitado e literário, por excelência) que estamos denominando de prosa poética¹⁶³, está na tensão do silêncio que grita entre estas personagens o desespero da solidão do ser em si mesmo na distância da morte além dos jogos metafóricos desenvolvidos na linguagem escrita. O suporte poético da prosa está na descrição estratégica de um estado de ser que não se diz, mas acontece, quando aquele que fica se confronta com o insuportável da falta que o institui como um ser em si, na consciência de estar

¹⁶² Neologismo criado pela autora: *onde não mora ninguém, onde eu nunca morei...* (p. 68 da obra *Fazes-me Falta*).

¹⁶³ Prosa Poética, também chamada poesia em prosa, é a poesia escrita em prosa, isto é, sem as características do poema: métrica, ritmo, rima e outros elementos sonoros. Um texto escrito em forma de prosa pode ser considerado "poesia", se sua função for poética, ou seja, se exprimir emoções e sentimentos. Como exemplo, podemos citar as obras de Cruz e Sousa: *Tropos e Fantasias* (1893); *Missal* (1893); *Evocações* (1898); *Outras Evocações* (obra póstuma) e *Dispersos* (obra póstuma), além do romance *Iracema*, de José de Alencar ou romances de Clarice Lispector e da inglesa Virginia Woolf.

em frente à morte do outro na perspectiva de confronto com a sua própria.

A literatura tornou-se (e se torna) um paciente que deve ser analisado _ não através apenas de uma leitura, mas é necessário *ouvi-lo* assim como a qualquer outro paciente. Na obra pedrosa, cabe ao leitor ser este ouvinte/leitor.

Articulando morte, memória e o inusitado ato narrativo a algumas considerações teóricas, FF aproxima-se da definição de insólito a partir do princípio psicológico que lhes garante a percepção do estético. Em outras palavras, a insolitude é, fundamentalmente, um modo de produzir no leitor uma inquietação física através de uma outra, de ordem intelectual, que se origina da dúvida sobre a exequibilidade do fato narrado e as diversas possibilidades de ele ser – ou não – interpretado. Tal sentimento é entendido aqui em uma acepção intratextual, ou seja, como um efeito discursivo elaborado pelos narradores a partir de um acontecimento de duplo referencial (a morte da mulher amada).

Toda a obra de Inês Pedrosa (incluindo *A Eternidade e o Desejo*, de 2008) reflete a angústia do homem contemporâneo: solitário, temeroso das relações, desesperançoso em relação ao amor (embora deseje amar e ser amado) e em constante busca de uma disposição afetiva. O homem moderno está incompleto e angustia-se por sua incompletude, preso a preceitos de vida e de morte metafóricos¹⁶⁴.

Seus romances são infestados pela presença de tanatos¹⁶⁵. O referencial morte é o ponto de partida de seus romances mais famosos: *A Instrução dos Amantes*, *Nas tuas Mãos*, *A Eternidade e o Desejo* e, obviamente, *Fazes-me Falta*. Enquanto os corpos estão vivos, tudo à volta parece arruinar-se¹⁶⁶.

¹⁶⁴ Interessante ressaltar que o vocábulo homem é, realmente, alusivo ao ser masculino vez que a autora, em 2010, lança o romance *Os Íntimos* protagonizado por cinco homens. Até então, sua obra era considerada de ótica feminina e feminista envolvendo somente protagonistas femininas na temática aqui abordada.

¹⁶⁵ Na nomenclatura psicanalítica de Freud, Tanatos é o conjunto dos instintos de morte, um impulso urgente e inconsciente de morrer, contrapondo-se a Eros, o instinto de vida. Na mitologia grega, duas figuras se opõem: Eros, o deus grego do amor, e Tanatos, a personificação da morte. Esses dois personagens foram resgatados por diversos filósofos para explicar a dualidade entre a morte e o desejo. No lançamento das Edições Loyola, *Eros e Tânatos: a vida, a morte e o desejo*, o autor Rogério Miranda de Almeida faz uma análise profunda da obra dos filósofos que tentaram interpretar esse “eterno conflito da construção e da destruição, da vida e da morte, do ódio e do amor, da satisfação e da insatisfação”.

¹⁶⁶ Didaticamente, podemos citar as mortes dos personagens: Mariana em *A Instrução dos Amantes*, os amantes de Camila em *Nas tuas Mãos*, o noivo da cega Clara de *A Eternidade e o*

Em *Fazes-me Falta*, a voz masculina mata a voz feminina no processo de rememoração e vice-versa (o eu de quem se fala é outro). Tudo definha, exceto o próprio lembrar: a memória _ via palavra _ é-nos apresentada desde sempre.

Não basta morrer para conhecer o sorriso de Deus — mesmo que, como foi o meu caso, se tenha vivido abismada nele uma vida inteira. Quando o pior acontecia, aquele sorriso descia às minhas trevas com um soluço de baloiço, um gíngar de gonzo arrancados às cordas da infância. Eu sentava-me nele e subia, balouçando, até à luz. O pior aconteceu-me cedo, tive sorte. Deus procura primeiro os que sofrem antes do conhecimento específico da dor, talvez porque os outros sabem demasiado para poderem ser salvos. (PEDROSA, 2003, p. 9)

As mortes metafóricas (do relacionamento entre dois seres, da ausência da amizade, da cumplicidade académica, dos doces sabores de um bom vinho, da presença amiga do diálogo etc), distanciadas do corpóreo, espalham-se por *Fazes-me Falta*, como se a vida fosse um enorme cemitério onde todos os elementos concretos e abstratos vão sendo enterrados antes da partida final: a Morte.

Dentro da História onde já não estou, da História que percorri como um carrossel, da História que nos serve sempre de morada provisória, as pessoas perguntam. Que sentido faz a morte de uma rapariga de 37 anos, catana, roída pela própria posteridade? Tinhas deixado de fumar para não morreres de cancro. Não era a morte que

Desejo e, naturalmente, a morte da personagem inominada de *Fazes-me Falta*. Todos os episódios (envolvendo morte dos personagens) são norteadores das narrativas citadas.

te incomodava, dizias, mas o vagar dela, a tortura da doença. A História. Creio que nunca te vi doente — a não ser de amor. Cultivavas o vício da paixão com um método implacável. Corrias em contra-relógio. Procuravas a imobilidade de um tempo--pedra que já era o teu. O nosso — mas como podíamos dizê-lo, se tínhamos de continuar vivos? Nos breves dias em que vivias desapaixonada, tornavas-te impossível. Nada te entusiasmava. Depois iniciaste uma carreira de Poder e perdeste esse gosto profundo pelo romance extático. Entraste na narrativa, no burburinho tranquilizante das intrigas. Até a tua carroçaria se modificou; das últimas vezes que te vi, usavas uns saia-e-casaco pavorosos, umas coisas de mau corte e mau tecido a imitar Armani, nuns cinzentos berrantes. Disse-te: "Ena! Disfarçada de executiva!" e tu explicaste que se tratava apenas de uma farda de trabalho. Que aos fins-de-semana mantinhas o estilo de sempre. Mas o estilo é uma maneira de ser, não uma farda de fim-de-semana. A política retirou-te o estilo e afastou-te de mim. Os políticos não precisam de amigos, precisam de uma corte — vem nos livros. Tu foste simplesmente à tua vida e eu fui à minha. Como sabes, eu vivo por relâmpagos; contigo partilhei uma trovoada um pouco mais longa do que o habitual. Foi apenas isso. De qualquer modo, a morte espreita sobre todos os prazeres dessa cronologia a que nos agarramos para escapar ao tempo. O que somos para além do que vamos sendo? O meu além eras tu — íman da minha íntima, impessoal temporalidade. Redenção dos males que me amputaram. Tu. Agora puro vapor do universo. Serves-me de Deus — quem diria? Serves-me no que não sei ser, e é a verdade. Olho para o mar do Guincho, para essas ondas frias e violentas em que tanto gostavas de mergulhar, e sinto-me também eu

meio morto, meio frio. Feliz por estar ao teu lado outra vez. Ao lado dessa que já estava morta um bom par de anos antes de tu morreres. Fazes-me falta. Mas a vida não é mais do que essa sucessão de faltas que nos animam. A tua morte alivia-me do medo de morrer. Contigo fora de jogo, diminui o interesse da parada. E se tu morreste, também eu serei capaz de morrer, sem que as ondas nem o céu nem o silêncio se transtornem. Cair em ti, cada vez mais longe da mísera ficção de mim. (PEDROSA, 2003, p.12-13)

Blanchot em *A literatura e o direito à Morte* afirma: *Na palavra, morre o que dá vida à palavra; a palavra é a vida dessa morte; é a vida que carrega a morte e se mantém nela. Admirável poder.* Pode-se dizer que ao pronunciar cada termo o homem é assassino da coisa à qual se refere. Ela deixa de existir, em verdade, para fazer sua aparição representativa. A palavra nunca é a coisa, mas a imagem que se tem dela.

A condição de todo fazer literário é, portanto, uma vasta necrópole, ao mesmo tempo que, paradoxalmente, a criação literária faz viver tudo o que jazia no seio do nada. Literatura é morte porque é preciso que cada coisa morra para ser representada pela linguagem que a constitui (não em essência, mas em aparência) e, simultaneamente, é vida porque tudo que exprime não existia antes do processo criativo que irá compô-la e que lhe dará a possibilidade da existência.¹⁶⁷

¹⁶⁷ Apud em: <<http://www.ciberduvidas.sapo.pt/php/resposta.php?id>>. Acesso em: 04.04.2011.

Como partes que se buscam para compor o todo, as personagens (deste e dos aludidos romances, separados pela morte) anseiam pelo reencontro. Em *Fazes-me Falta*, o fato de ocuparem lugares distintos traz angústia e solidão. Por isso que a obra é marcada pelo signo da dor da perda e pela tentativa frustrada de minimizá-la na manutenção do luto que ela também cultiva, pois do espaço da morte, ele é quem está morto.

Sofre-se, no entanto, ainda mais ao manter a todo custo o outro vivo. Apenas o amor não tolera a morte. Eles vivem esse afeto maior e não permitem que se finde diante de diversos tanatos.

Infere-se que, qualquer/toda lembrança dos “amigos”, é um reflexo da finitude (só se pode lembrar do que já não há). Entretanto é o que não permite morrer. O que não morre, não são os momentos em que personagens de *Fazes-me Falta* estiveram juntos, mas a lembrança desses momentos que se distingue dos mesmos. E, principalmente, o diálogo travado entre os narradores-personagens do romance em epígrafe.

(...) a literatura contemporânea abandona a visão realista e a descrição direta do mundo declina. A ficção das últimas décadas se afasta da representação direta da realidade primeira e dá preferência à criação de um mundo mágico e simbólico, metáfora do mundo real. Criase um cenário de dimensões transcendentais, explorando o reino do subjetivo e do maravilhoso. (JOZEF: 2006, p. 181).

Outrossim, essa modalidade de narrativa *pedrosina*, talvez insólita, produza imagens aparentemente irrealis que estimulam no leitor, através de sua intratextualidade, a vontade de situar causa, possibilidade ou significância das mesmas, além de, obviamente, indagar sobre a existência irreverente e provocadora do tecido social em que estamos vivendo.

A título de uma pretensa finalização, a obra de Inês Pedrosa reflete, de fato, a angústia do homem contemporâneo: solitário, temeroso das relações,

desesperançoso em relação ao amor (embora deseje amar e ser amado) e em constante busca de uma disposição afetiva. Esse homem, dito pós-moderno, está incompleto e angustia-se por sua incompletude por isso romance é infestado pela personificação da morte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ARIÈS, Philippe. **História da morte no Ocidente**. Tradução de Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. 3a ed. São Paulo: Humanitas, 2002.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido: Sobre a fragilidade dos laços humanos**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Trad. Grupo CASA. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

DASTUR, Françoise. **A Morte: ensaio Sobre a Finitude**. Tradução de Maria Tereza Pontes. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

FREUD, Sigmund. **Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente (Obras psicológicas de Sigmund Freud)** – Rio de Janeiro, Imago, 2004.

JOSEF, Bella. **O Fantástico e o Misterioso**. In: JOSEF, Bella. *A máscara e o enigma*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S. A ;Eduel, 2006, pp. 180-190.

LAGUARDIA, Angela Maria Rodrigues. **Fazes-me Falta, de Inês Pedrosa: Uma Alegoria Contemporânea da “Saudade”**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, Faculdade de Letras, 2007.

LAPLANCHE, Jean e PONTALIS, Jean-Bertrand. **Vocabulário da Psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

GREIMAS, Algirdas Julien; FONTANILLE, J. **Semiótica das paixões**. São Paulo: Ática, 1993, p. 159-164; 190-195.

PAZ, Octavio. **A Dupla Chama: Amor e Erotismo**. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 2001.

PEDROSA, Inês. **Fazes-me Falta**. São Paulo: Planeta, 2003.

_____. **Noante, Segundo Inês Pedrosa** – entrevista – Mulher Sapo PT. Disponível em: <<http://www.ciberduvidas.sapo.pt/php/resposta.php?id>>. Acesso em: 04.05.2011.

TADIÉ, Jean-Yves. **Le récit poétique**. Paris: Presses Universitaires de France, 1978.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Da morte. Metafísica do amor. Do sofrimento do mundo**. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2003.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo, Perspectiva, 1980.

<http://www.redepsi.com.br/portal/modules/smartsection/item.php?itemid=1013>
acesso em: 20 março de 2011.

PERSONAGEM E MEMÓRIA: O DISCURSO DO SILÊNCIO EM *LES CORPS PERDUS* DE FRANÇOIS GANTHERET

CHARACTER AND MEMORY: THE SPEECH OF SILENCE IN *LES CORPS PERDUS* OF FRANÇOIS GANTHERET

Vânia Carolina Gonçalves Paluma (UFU-PG)

carol.paluma@hotmail.com

Resumo: Este artigo espera verificar, na obra *Les corps perdus* de François Gantheret, elementos que configurem o discurso do silêncio, a partir da observação da personagem *vieille femme*, assim nomeada. Pretende-se analisar, dessa maneira, recortes referentes às memórias e aos acontecimentos na vida dessa personagem que influenciam no parco discurso que se é estabelecido e o papel destinado ao narrador para suprir a ausência no diálogo, buscando-se considerar esses elementos de modo a analisar a questão da linguagem e da representação.

Palavra-chave: Linguagem; Representação; *Les corps perdus*; Personagem - *vieille femme*.

Abstract: This article hopes to verify, in the book *Les corps perdus* by François Gantheret, the discourse of silence, with the aim of observing the character, so called, *vieille femme*. It is intended to analyze in this way, clippings related to the memories and life events that influence this character in the “poor” speech that is established and the role for the narrator to overcome the absence in the dialogue. Thus, we seek to consider these elements in order to examine the question of language and representation.

Key-words: Language; Representation; *Les corps perdus*; Character - *vieille femme*

Introdução

A obra tomada como análise nesse artigo será *Les corps perdus*, do psicanalista francês François Gantheret, publicada no ano de 2004. O enredo redesenha, de modo silencioso e poético, a história do prisioneiro político

Andrès em Magreb, que vive em condições sub-humanas na prisão. Este, após um longo e tortuoso período de tempo, do qual já havia perdido as contas, consegue se libertar, encontrando por força do destino Tamia.

Essa mulher marca fortemente a vida do ex-prisioneiro, considerando que ela, com sua atitude e presença, possui o papel de re-humanizadora das condições quase animais às quais Andrès fora submetido no cárcere. Após fugirem pelo deserto, local em que se encontrava a cadeia em que Andrès sofreu um longo período de tempo, Tamia o leva para se refugiar na casa de *vieille femme*, personagem que o presente artigo analisará.

A *vieille femme*, assim denominada na obra, é uma personagem não nomeada por um substantivo próprio, sendo designada por um substantivo (*femme*) e ainda é substantivada com um adjetivo minúsculo (*vieille*), não possuindo assim identidade nominada. Deste modo, pode ser entendida como uma imagem, um tipo, ou seja, como qualquer pessoa cuja situação, de abandonada por seus filhos em uma casa isolada, poderia assim ser alcunhada. Além disso, apesar de sua importância para as personagens principais, ela é uma personagem secundária, uma “*vieille femme*” qualquer, em um lugar qualquer do Oriente Médio.

Contrariamente ao pensamento acima, outra hipótese para tal adjetivação de seu substantivo próprio refere-se ao fato de que seu nome talvez não fosse tão relevante, uma vez que a sua característica (*vieille femme*) é mais significativa do que um nome próprio, considerando que o sentido de *vieux* – velho, antigo, ancião - em certas culturas remete-se à sabedoria. Essa sabedoria e, ainda, o fato de ser caridosa e humana são componentes que aparecem como características implícitas, podendo ser percebidas sutilmente na personagem, através de suas atitudes, como, por exemplo, o fato de abrigar Andrès, sabendo o risco que poderia correr, caso este fosse encontrado pela polícia.

Uma das principais características da *vieille femme* é o silêncio que se deve a diversos fatores uma vez que ela vive em um lugar onde não há outro interlocutor e o silêncio se torna companheiro de sua solidão, “*Sa maison est la*

*seule... à garder encore une vague apparence de maison*¹⁶⁸.”(GANTHERET, p.58), em meio ao deserto, seu lugar predominante na obra, que “*C’est sa place habituelle, son poste d’observation*¹⁶⁹...” (GANTHERET, p.57), além da ausência dos filhos

*C’était bien avant que le fils, puis la fille ne partent. Le fils, pour être soldat. Et la fille pour la ville, très loin... Son fils, elle le reverra peut-être, si Dieu veut, encore une fois... Sa fille, elle ne l’a jamais revue*¹⁷⁰. (GANTHERET, 2004, p.59-60)

O silêncio é uma condição que se reflete em *vielle femme* e também, em diversos outros personagens. Os três mais significantes personagens - Andrès, Tamia e *vielle femme* - são marcados por suas respectivas dores, o que culmina na ausência do que exprimir. Essas lacunas lingüísticas deixadas são expressas através do discurso indireto, predominante em todos os capítulos da obra

Esse trabalho busca observar na obra *Les corps perdus a vieille femme*, como representação da ausência da linguagem, o que aqui se denomina como discurso do silêncio, e o papel do narrador de interpretar o conteúdo desse silêncio.

O discurso do silêncio

O discurso, sob uma perspectiva etimológica, segundo o dicionário Houaiss designa “série de enunciados significativos que expressam formalmente a maneira de pensar e agir e/ou circunstâncias identificadas com um certo assunto, meio ou grupo” (HOUAISS, 2001, p.1054).

¹⁶⁸ Sua casa é a única... conserva ainda uma vaga aparência de casa. (tradução minha)

¹⁶⁹ É esse seu lugar habitual, seu posto de observação. (tradução minha)

¹⁷⁰ Foi bem antes o filho, depois a filha foi embora. O filho para ser soldado. E a filha para a cidade, muito longe... Seu filho ela poderá revê-lo, se Deus quiser, ainda uma vez... Sua filha, ela não a verá nunca mais. (tradução minha)

Segundo Lefebve, o discurso, ainda, apesar de signos verbais, se exprime de modo diferente na linguagem convencional e na literatura. O autor afirma que, o

mundo suposto real só nos é acessível, evidentemente pelo discurso. Ao invés da experiência quotidiana, nunca dele conheceremos senão o que o autor nos quer efetivamente dizer. Há, pois, em simultâneo distinção e ligação estreita entre, de um lado o discurso verbal que nos instrui sobre esse mundo, a *narração* (também se diz, por vezes, a enunciação) e esse próprio mundo: lugares, tempo, personagens, acções, que chamaremos a narrativa propriamente dita. (LEFEBVE, 1976, p. 171)

Pode-se depreender nesse sentido que o discurso resume uma representação através dos signos verbais do que se pretende expressar, conforme também explicita Roberto Machado¹⁷¹, em *Foucault, a filosofia e a literatura* que cita que o autor em *As palavras e as coisas* denomina discurso como: “a representação representada por signos verbais, pela seqüência de signos verbais” (MACHADO, 2001, p. 87)

Todavia na obra *Les corps perdus* pode-se intuir, a partir dos elementos não transparentes do discurso literário construído, uma antinomia verificada pelo silêncio ali instituído. Essas duas palavras - que deveriam representar condições antitéticas, uma vez que discurso pressupõe fala e o silêncio pressupõe ausência de fala - complementam-se, tornando a obra uma prosa silenciosa e, ao mesmo tempo, representativa de diversos elementos, tais como: personagem e espaço, sem que haja a necessidade de explicitação direta, pelos personagens, do que se é dito, para entendimento do que se quer que seja estabelecido.

Paralelamente a essa antítese pode-se verificar em *Les corps perdus*, a presença de um importante narrador que tenta por vezes suprir essas lacunas

¹⁷¹ Roberto Cabral de Melo Machado é tradutor e professor. O trecho do livro citado foi escrito pelo próprio autor se referindo a Foucault – Foucault, a filosofia e a literatura.

deixadas – se é que isso é possível -, favorecendo ao leitor, uma perspectiva de melhor entendimento do subentendido

*Elle pense alors à la fin de sa vie, plus proche à chaque voyage, et elle soupire avant de reprendre sa route. Ce n'est pas un soupir de regret. Ni de soulagement. C'est un soupir, c'est tout. Elle soupire souvent.*¹⁷² (GANTHERET, 2004, p.57)

Márcio Seligmann-Silva (2003), reflete e teoriza em seu texto - “Apresentação da questão: A literatura do Trauma” - o papel da testemunha no que condiz à linguagem. Esta “... é antes de mais nada o traço – substituto e nunca perfeito e satisfatório - de uma falta, de uma ausência.” (SELIGMANN, 2003, p.48). Pode-se fazer uma analogia nesse caso entre a testemunha, trabalhada por Seligmann, e as personagens de *Les corps perdus* uma vez que, ainda que se tenha o que dizer, pouca coisa é dita, normalmente é apenas pensada e, por vezes, exteriorizada pelo narrador, conforme trecho acima em que este já inicia o parágrafo com “*Elle pense...*”.

O elemento que se apresenta na linguagem é a do silêncio, da ausência, do que se não é dito. Conforme Foucault a respeito da linguagem e literatura: “A literatura é uma distância aberta no interior da linguagem, uma distância incessantemente percorrida e jamais coberta; uma espécie de linguagem que oscila sobre si mesmo...” (FOUCAULT, 1964, p.142).

Pode-se entender com isso que a linguagem, por mais que expresse algo, na literatura não é, de certo modo, completamente suficiente, uma vez que há nesta o inalcançável que a linguagem não consegue abranger em sua total amplitude.

¹⁷² Ela pensa ainda no fim de sua vida, mais próximo a cada viagem, e ela suspira depois de retomar seu caminho. Não é um suspiro de arrependimento. Nem de alívio. É um suspiro, isso é tudo. Ela suspira frequentemente. (tradução minha). Uma observação que deve aqui ser colocada é que nesse trecho não foi necessário que o narrador explicasse o porque de seu suspiro tendo em vista que seu suspiro por si só já é representativo dessa solidão/dor e desse silêncio; nesse sentido ele significa e simboliza, conotativamente, a linguagem dos sentidos e da sensibilidade.

Assim, o narrador de *Les corps perdus* tem um papel importante, o de tentar, de alguma forma, complementar o não dito, ainda que esse intento possa não ser alcançado, no que concerne ao sentimento, à dor e, até mesmo, aos pensamentos dos personagens. Desse modo, Gantheret escolhe como narrador, uma voz em terceira pessoa, onisciente, que antecipa o que não é expresso pela linguagem. O narrador é quem situa as personagens em suas características psicológicas, físicas, bem como no tempo e espaço. É sob sua perspectiva que sabemos, portanto, onde tudo se situa e conhecemos melhor os personagens.

A *vieille femme* é uma personagem secundária, todavia de extrema importância para a obra, pois é quem abriga Tamia e Andrès e é em sua casa também que se dá a re-habilitação do ex-prisioneiro. Tal importância, ainda que não seja uma personagem principal, é notória, uma vez que ela representa a constância na obra, possuindo um lugar fixo, enquanto que os dois personagens principais vivem em sucessivas fugas.

Todas as outras inserções, principalmente no capítulo 10 - dedicadas à *vieille femme*, são instituídas através do narrador que conta sobre sua vida - “*Sa maison est la seule... elle était seule..*”¹⁷³ GANTHERET, 2004, P.58-, suas dores com a solidão e o abandono de seus filhos - “*Il y a longtemps à attendre... elle évite d’y penser*”¹⁷⁴ GANTHERET, 2004, P.60 -, a descreve - “*la peau ridée et si douce du poignet de l’ancienne*”¹⁷⁵ GANTHERET, 2004, P. 165 - e até mesmo ao que ela está pensando - “*Elle pense alors à la fin de sa vie...*”¹⁷⁶ P.58 - e como age - “*Quand elle remonte chez elle, au retour, posant parfois ses sacs pour reprendre des forces, elles suspire aussi à l’instant ou elle aperçoit sa maison*”¹⁷⁷ GANTHERET, 2004, P. 57b.

Assim, a *vieille femme* é apresentada e caracterizada pelo narrador, configurando a própria representação da ausência que se faz presente dentro da obra. Ela parece não ter um lugar específico na narrativa, não por ela determinado, mas na verdade ela é extremamente necessária como

¹⁷³ Sua casa é a única... ela [a *vieille femme*] estava sozinha... (tradução minha)

¹⁷⁴ Ainda há muito tempo à esperar... ela evita pensar nisso. (tradução minha)

¹⁷⁵ A pele enrugada e tão doce do punho da anciã. (tradução minha)

¹⁷⁶ Ela ainda pensa no fim de sua vida. (tradução minha)

¹⁷⁷ Quando a *vieille femme* volta para casa, no regresso, repousa às vezes suas sacolas para retomar forças, ela suspira também no instante em que ela avista sua casa. (tradução minha)

representação de um presente que vive um passado na expectativa do futuro – ou seja, que relembra através da memória, seu filho e espera seu retorno - além de ser o suporte para os personagens principais.

O historiador e antropólogo italiano Carlo Ginzburg em “Representação: A palavra, a idéia e a coisa”, afirma que “‘representação’ faz as vezes da realidade representada e, portanto, evoca a ausência; por outro, torna visível a realidade representada e, portanto, sugere a presença”. (GINZBURG, 2001, p. 85).

Essa antítese presença-ausência pode ser percebida pelo fato de *vieille femme* possuir apenas uma curta frase proferida por ela no “diálogo” com Tamia, no capítulo 10, e as outras inserções serem enunciadas pelo narrador. Esse silêncio é representativo na obra, uma vez que simboliza a própria personagem, bem como o espaço que também a determina.

O espaço é outro fator importante em *Les corps perdus*. Segundo Roland Bourneuf e Réal Ouellet em *O Universo do Romance*

No romance moderno, abundam os exemplos desta identificação natureza- personagem, em que a paisagem já não é somente um estado de alma, mas onde ele ilumina o inconsciente de quem a contempla ou imagina. (BOURNEUF e OEULLET, 1976, p. 150)

O espaço tem grande influência na vida dessa personagem que habita em meio ao deserto de Magreb, região africana que possui poucas chuvas, apresentando clima desértico. O local em que a *vieille femme* habita é descrito no livro como “*l’océan des dunes.... où le sable devient ciel et où vibre la chaleur...*”¹⁷⁸ (GANTHERET, 2004, p.57)

Esse lugar é diversas vezes narrado como vazio de casa e vegetação, sem vida habitante ali. A delimitação do espaço possibilita ao leitor imaginar o ambiente desértico o qual ele descreve, através da representação no contexto criado, conforme diz cita Ginzburg “a imagem como auxílio para a memória”

¹⁷⁸ O oceano de dunas... onde a areia vem do céu e onde vibra o calor

(GINZBURG, 2001, p.100), um auxílio que propicie ao leitor se inserir naquele contexto por ele descrito.

Pode-se intuir assim que na obra de Gantheret o espaço influi de certo modo na personalidade do personagem. Conforme Bourneuf e Oeullet, ainda, “O espaço, quer seja “real” ou “imaginário”, surge, portanto associado, ou até integrado, às personagens...” (BOURNEUF e OEULLET, 1976, p. 141)

Assim como em Proust, em *Em busca do tempo perdido*¹⁷⁹ - que relaciona os lugares às presenças humanas, criando ao mesmo tempo uma analogia, ou seja, interdependência entre os dois – o narrador faz com que aconteça com a personagem *vieille femme*. Tal qual o deserto, vazio e seco, a *vieille femme* possui uma vida vazia e sua personalidade é de pessoa ríspida, que não tem o que dizer¹⁸⁰.

Essa ausência de linguagem verbal poderia ser entendida como resultado da dor que sente com os filhos longe e pela vida sozinha que leva, fazendo com que tudo possa culminá-la em uma pessoa que não se expressa através do discurso direto. Quando isso ocorre, *vieille femme* não se faz entender, uma vez que se utiliza de uma linguagem incompreensível, tomando como base o código lingüístico convencional, tendo em vista que por vezes se utiliza de gestos para ser compreendida.

*Parfois, elles échangent quelques paroles brèves. Elles parlent la même langue, mais ne se comprennent pas toujours. Les mots de la vieille femme sont souvent curieusement déformés, gutturaux... La vieille laisse toujours passer un temps, puis répète, accompagne d'un geste de la main, de quelques autres mots.*¹⁸¹
(GANTHERET, 2004, p. 61)

¹⁷⁹ Analisado por Georges Poulet, em O Espaço Proustiano.

¹⁸⁰ Segundo Foucault, “A linguagem é espaço” (FOUCAULT, p.168). Esse espaço é refletido na linguagem, ou na ausência desta, na personagem *vieille femme*.

¹⁸¹ Às vezes elas trocam algumas breves palavras. Elas falam a mesma língua, mas nem sempre se compreendem. As palavras da *vieille femme* são geralmente curiosamente deformadas, guturais... A *vieille femme* sempre deixa passar um tempo, depois repete, acompanhado de um gesto de mão, algumas outras palavras. (tradução minha)

Desse modo, essa linguagem da incompreensibilidade, tomando como embasamento aquela estabelecida convencionalmente, pode simbolizar também a própria personagem e sua relação com o local, sendo significativa para identificação da personalidade da *vieille femme*.

Segundo Foucault, “existe signo em torno do não dito” (FOUCAULT, 1964, p.161), ou seja, o que a *vieille femme* não diz representa também o que ela é e para complementar essa presença na ausência da linguagem entra em cena o narrador que torna o discurso diretamente indireto, até mesmo quando ela fala ou pensa: “*Elle ne dit pas ce qu’elle pense chaque fois, ce qui lui vient chaque fois, en souvenir: ‘C’est bien, ma fille!*”¹⁸²” (GANTHERET, 2004, p. 61)

Considerações finais

O narrador constrói o discurso do silêncio através de outras representações da linguagem que não se fazem por palavras, mas por lacunas. Essas representações são compartilhadas entre as personagens, através de diversos elementos, tais como a não interlocução expressiva na obra ou mesmo os diálogos estabelecidos entre personagens que não se falam – tornando-se possíveis através de olhares, linguagem gutural, gestos e expressões que podem denotar, por vezes, mais do que palavras.

Aliás, na maioria dos personagens há praticamente ausência de fala, que parece se relacionar com a dor que sente por alguém ou algum motivo “*Le mot est mort avec lui, Il est mort avec le mot, ils ne sont accompagnés l’un l’autre jusqu’au bout*”¹⁸³. (GANTHERET, 2001, p.157), o que pode ser confirmado por Foucault, quando afirma que “A linguagem na obra se detém em si e se constrói num espaço próprio retendo aí o murmúrio em que aparece o signo e palavra”. (FOUCAULT, 1964, p.140)

¹⁸² Ela não diz o que ela pensa cada vez, aquilo o que vem cada vez, em suas lembranças: “Está bem, minha filha!” (tradução minha)

¹⁸³ A palavra está morta com ele, ele está morto com a palavra, eles acompanham um ao outro até o final. (tradução minha)

Esse murmúrio ocorre na linguagem que, apesar de exprimir, não consegue apreender totalmente em sua expressão, o que se quer ser dito. A linguagem da *vieille femme*, apesar de peculiar e com poucas falas verbais, lhe confere expressão, considerando que a principal questão desta não é verbal; ela é a própria representação da dor, do vazio e da ausência. É nessa ausência de códigos lingüísticos socialmente convencionados que se pode depreender seu ser e sua essência.

Referências

BOURNEUF, Roland e OUELLET, Réal. **O Universo do Romance**. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

HOUAISS, Antônio. **Grande dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. **Foucault: a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

GANTHERET, François. **Les corps perdus**. Paris: Édition Gallimard, 2004.

GINZBURG, Carlo. Representação: A palavra, a idéia, a coisa. In: ____. **Olhos de Madeira: Nove reflexões sobre a distância**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.85-103

LEFEBVE, Maurice-Jean. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. 2ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

POULET, Georges. **O Espaço Proustiano**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SILVA, Márcio Seligmann-. **História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

**“AGORA É TARDE, BELO HORIZONTE NO OLHO DO FURACÃO”: A
FICÇÃO DE ROBERTO DRUMMOND**

**“AGORA É TARDE, BELO HORIZONTE NO OLHO DO FURACÃO”:
ROBERTO DRUMMOND’S FICTION**

Vinícius José Alves (CEFET-MG-PG)

viniciusalves2005@ig.com.br

Resumo: Este artigo objetiva discutir e refletir sobre a representação de Belo Horizonte como espaço urbano na ficção do escritor Roberto Drummond, no sentido em que suas obras apresentam textos que formam mapas literários que vislumbram quadros de deslocamentos e desterritorializações de diversas ordens.

Palavras-chave: Roberto Drummond; Belo Horizonte; Espaço urbano; Literatura

Na literatura brasileira, vários escritores não resistiram à atração de exaltar a imagem da cidade em suas obras e resolveram “cantar” o espaço urbano como cenário de seus escritos. João do Rio, Machado de Assis e Lima Barreto elegeram a cidade do Rio de Janeiro como “musa inspiradora” de romances, contos e crônicas que contaram a modernização pela qual passou a capital carioca. Também Manuel Bandeira não resistiu às “tentações” da cidade maravilhosa em seus versos. A cidade de São Paulo foi cantada em verso e prosa por Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Alcântara Machado, entre outros nomes.

A representação de Belo Horizonte, em sua não tão longa existência, como espaço urbano na literatura, já possibilitou deliciosas narrativas como as de Carlos Drummond de Andrade, Ciro dos Anjos, Fernando Sabino, Murilo Rubião, Pedro Nava e Rubem Braga. Estes autores visaram Belo Horizonte

não só por meio de seus espaços sociais e psicológicos, mas também em sua conjuntura histórica, cultural e ideológica.

Em nosso artigo analisaremos Belo Horizonte enquanto cenário principal da ficção de Roberto Drummond, no sentido em que o escritor apresenta textos nos quais a capital mineira apresenta quadros de deslocamentos e desterritorializações de diversas ordens.

Robert Francis Drummond nasceu em 21 de Dezembro de 1933, na Fazenda do Salto, município de Santana dos Ferros, próximo à Itabira, cidade natal do poeta Carlos Drummond de Andrade. Na infância morou em Araxá, mudança ocorrida em função da profissão do pai, Francisco Drummond, engenheiro de estradas, que foi contratado para trabalhar na cidade. Findo o trabalho, a família volta a residir em Santana dos Ferros. Alguns anos depois, a família vai morar em Belo Horizonte, o que mudaria a vida do escritor para sempre. O escritor não gostava do seu nome, principalmente do Francis, por sinal, o apelido do pai, o que lhe causava vários aborrecimentos e o transformava em alvo de brincadeiras e de constrangimentos perante aos colegas do semi-internato do Colégio Santo Antônio e depois no Colégio Arnaldo, ambos administrados por padres. Resolve, então, ficar livre do incômodo, quando se torna simpatizante comunista por influência dos escritores Jorge Amado, José Lins do Rego e Graciliano Ramos. A curiosidade do fato é tratada de forma divertida nas páginas iniciais de *Hilda Furacão*, no momento em que o repórter Roberto, narrador do romance, se torna militante de causas sociais e resolve abasileirar o nome:

Tentei nacionalizar a Esso, a Shell, a Bond and Share, a Nestlé, a Philips, etc., etc., como não consegui, decidi:

- Vou nacionalizar meu próprio nome.

Abasileirei o Robert para Roberto, eliminei o Francis tão incômodo e, (...), assinava apenas Roberto Drummond. (DRUMMOND, 1991, p. 28).

Em Dezembro de 1964, quando “acontece um curto-circuito nas instalações democráticas nacionais” (1991, p. 295), a revista *Alterosa* é

fechada por ordem do Regime militar, assim, o autor vai, em Janeiro de 1965, para a cidade do Rio de Janeiro trabalhar como copidesque do *Jornal do Brasil*, mas fica por um pequeno espaço de tempo e retorna definitivamente à cidade que escolheu e o acolheu: Belo Horizonte.

Quando jovem, iniciou sua trajetória profissional de sucesso no jornalismo como foca (jargão utilizado pelos jornalistas para designar os repórteres iniciantes) no extinto jornal *Folha de Minas*. Anos depois foi contratado pelo semanário *Binômio*, nome inspirado no “Binômio: energia e transporte”, plataforma política do então Governador de Minas Gerais, Juscelino Kubitschek. Para Roberto “como tablóide humorístico, o *Binômio* fez furor”. (DRUMMOND, 1991, p. 15). Em seguida trabalhou na edição mineira da *Última Hora* como chefe de reportagem, indo depois ser editor da revista *Alterosa*, quando descobriu e lançou o chargista Henfil. A revista foi fechada a mando do regime militar de 1964. Roberto foi trabalhar como copidesque no *Jornal do Brasil*, no Rio de Janeiro. Retornando a Belo Horizonte, ficou desempregado durante 11 meses e 27 dias devido a acusações de ser subversivo. Pouco tempo depois, convidado pelo jornalista Cyro Siqueira, começou a trabalhar no “Suplemento de Domingo” do jornal *Estado de Minas*, onde passou, também, a escrever crônicas de futebol, experiência adquirida nos tempos em que trabalhou como repórter da sucursal do *Jornal dos Sports*, em cuja edição mineira tornou-se cronista esportivo, ingressando, mais tarde na *Asa Publicidade*. Foi comentarista esportivo das emissoras de televisão *Alterosa* (hoje, afiliada do *SBT*) e *Bandeirantes*. Escreveu crônicas para o jornal *Hoje em Dia* e acabou realizando outro grande sonho: voltar a escrever crônicas para o jornal *Estado de Minas*, pois como dizia: “foi o lugar onde fui mais feliz”.

Quando faleceu, vítima de ataque cardíaco, em 21 de Junho de 2002, o escritor trabalhava no jornal. Essa relação de cumplicidade e de paixão intensa fez com que o homem, ao se transformar em escritor, ambientasse histórias e estórias nos espaços da capital mineira

Em um primeiro esforço de sistematização das principais formas de utilização da categoria espaço em análises literárias, o professor de teoria da literatura da UFMG, Luís Alberto Brandão Santos define quatro modos de

abordagem do espaço no texto literário: representação do espaço; espaço como forma de estruturação textual; espaço como focalização e espaço da linguagem. O primeiro modo, recorrente, é o que se interessa pela representação do espaço no texto literário, “entendendo o espaço como ‘cenário’, ou seja, lugares de pertencimento e/ou trânsito dos sujeitos ficcionais e recurso de contextualização da ação.” (SANTOS, 2007, p.208).

Roberto Drummond insere Belo Horizonte como lugar de pertencimento e trânsito de sujeitos e contexto de ação desses elementos, por exemplo, no conto “A morte de D.J em Paris”, que dá título ao livro, onde o professor de literatura, D. J., transforma seu sótão em Belo Horizonte numa Paris imersa em tons de azul:

No conto “A morte de D. J. Em Paris”, através do personagem D. J., Roberto Drummond une espaços diferentes, como Minas/Brasil, Belo Horizonte e França/Paris a tempos diversos, traçando Paris dentro de Minas, no quarto de D. J., no coração do Brasil, em “nossos tempos clandestinos”. A “pátria azul” e a “mulher azul” apontam para um desejo de transformação daqueles tempos.” (COELHO, 2000, p.117).

Segundo Coelho, não se trata de “evidenciar um deslocamento espacial, mas sim de estudar as implicações das diferentes travessias, procurando entender a territorialização e a desterritorialização dos códigos adquiridos” (2000, p. 116).

No romance *Inês é Morta*, de 1993, Belo Horizonte é um dos palcos dos diversos deslocamentos da personagem Jonas Santiago, ator mineiro desempregado, que após fracassar na montagem da peça “A Morte do caixeiro Viajante”, de Arthur Miller, vai buscar a morte no mar de Copacabana. Caminhando pela Avenida Atlântica, Jonas Santiago olha a linha do horizonte, lá onde o mar acaba e vê um navio que “passa como uma festa” e começa a imaginar o porto no qual o navio atracará: Riviera Francesa, Costa do Sol Espanhola, talvez Nova Iorque.

Enquanto caminha para a morte no mar, vê um avião chegando ao Rio de Janeiro e fica imaginando que ele vem de Minas trazendo notícias ao seu coração:

Como tua morte será recebida por Fabiana e pelos que acaso te amam? Alguém vai chorar por ti no Rio de Janeiro? E em Belo Horizonte, quem vai chorar por ti? Imaginas os atores mineiros reunidos no “Lua Nova”, refúgio de boêmios e de artistas no Maleta. Bebem chope e comentam seu suicídio. (DRUMMOND, 1993, p. 13 e 14).

As referências à capital mineira vão surgindo no desenrolar da narrativa como em “A Rua Tupinambás, no quarteirão entre Paraná e Guarani, era teu território encantado em Belo Horizonte. Cheirava a pão de queijo e ao suor da pele de Fabiana.” (Idem, p. 16), ou em “Aí vais tu. Estás excitado como nas noites de Belo Horizonte em que amavas domésticas debaixo das árvores da Rua Paraíba.” (Ibidem, p. 28).

Vale ressaltar a homenagem que Roberto Drummond presta ao escritor Murilo Rubião, morto em 1991, dois anos antes da publicação de *Inês é Morta*, ao colocá-lo entre os rostos familiares ao personagem Jonas Santiago que começam a chegar ao bar Lua Nova, no célebre Edifício Maleta, quando ficam sabendo de seu suicídio noticiado pela televisão:

São rostos que te são familiares, rostos de atores, pintores, jovens cineastas, contistas, poetas, jornalistas, boêmios das artes. [...]. Na cadeira ao lado, está o contista Murilo Rubião, calvo como um ovo e de terno cinza e gravata preta, como na última vez que o viste: como um ex-mágico, ele tira uma cotovia do lenço em que enxuga uma lágrima e põe a cotovia para cantar em tua homenagem. (Ibidem, p. 69).

A homenagem ao contista continua no trecho em que Jonas Santiago, o pseudo-narrador, dedica aos artistas do circuito teatral de Belo Horizonte, que frequentavam a boêmia no Edifício Maleta:

E tu, Elvécio Guimarães, tu que foste meu companheiro no Teleteatro Lourdes? Vais ficar calado? E tu, Jota Dângelo? Fala alguma coisa, Dângelo. A ti, Murilo Rubião, tu que me contaste tua novela inédita “O cavalo verde”, eu agradeço esta cotovia que puseste para cantar em minha homenagem. E tu, João Etienne Filho, por que demoras tanto a chegar ao Lua Nova? (Ibidem, p. 70).

Conforme Guelfi (2001), estudiosa dos aspectos da pós-modernidade na obra drummondiana, um fato curioso da narrativa é a questão do narrador ou aquele que deveria ser o narrador do livro. O verdadeiro narrador do romance é uma vidente que fala suas previsões ao pseudo-narrador, narrando, em segunda pessoa, usando sempre o pronome “tu”, mas às vezes, entretanto, a narrativa resvala momentaneamente para a terceira pessoa, como se o narrador fosse o protagonista, ou seja, o ator Jonas Santiago, que ao final, acusado de traição é fuzilado. Confirmando a análise da professora Guelfi, reproduzimos a cena final do romance *Inês é Morta* na narração da vidente:

Erguerás tua cabeça e hás de gritar diante do pelotão de fuzilamento: - Viva o pão de queijo de Minas! Escutas os tiros dos fuzis, mas na tua ilusão, no teu delírio, tu te julgas imortal: aí vais tu, andando pela Rua Tupinambás, comerás o pão de queijo de Minas e serás estupidamente feliz. (Ibidem, p. 240).

O autor traça um mapa de Belo Horizonte, o que faz com que o leitor siga as trilhas juntamente com Jonas Santiago, pois a personagem transita por espaços de pertencimento como a Avenida Afonso Pena, a Praça Sete, o Café Pérola, o Cine Brasil, a redação do Jornal “Estado de Minas”, na Rua Goiás, o

Aeroporto da Pampulha e o clube Elite de gafieira, além de referir-se aos principais times de futebol da cidade, o Atlético-MG (clube do coração do escritor) e o arquirrival Cruzeiro, além de unir Belo Horizonte a espaços diferentes como São Paulo, Brasília, Pelotas, no interior do Rio Grande do Sul, cidade natal do General Garrastazu Médici, Santa Cruz do Escalvado, interior de Minas Gerais, cidade natal do personagem Jonas Santiago.

Já no romance *Sangue de Coca-Cola*, de 1981, “uma visão carnavalizada e lisérgica do Brasil”, a representação do cenário ou do espaço é um pouco mais complexa, pois, segundo Mariana Specian:

O espaço em que se desenrola a ação narrada é indefinido, embora haja referências (vagas) a algumas capitais brasileiras. Tanto as cenas que implicam multidão quanto as que priorizam a interioridade das personagens concentram-se em lugares comuns (ruas, apartamentos, quartos, helicópteros, escritórios, lojas...). Isso produz a ideia de que as personagens podem estar em muitos lugares (comuns ao leitor) e, ao mesmo tempo, em nenhum deles (ou seja, num espaço físico, sem nenhum vínculo com a realidade). (SPECIAN, 2008, p.4)

Entretanto, Roberto Drummond faz Belo Horizonte surgir na trama, dentro do contexto histórico da ditadura militar em que se insere a produção literária. É, por exemplo, a cidade do personagem O Homem do Sapato Amarelo, o radialista da Cadeia da Felicidade, que transmite em *flashes* a expectativa popular perante a festa da Revolução da Alegria, anunciada pelo governo. O personagem usa disfarce e adota o nome que era de “um morto cuja identidade ele assumiu numa distante manhã de carnaval da ditadura do general Garrastazu Médici.”

As cenas com o personagem se alternam em lugares como o Cine Paladium, a Faculdade de Direito da UFMG, onde foi estudante, e o Hotel Financial, na Avenida Afonso Pena. Também o personagem Tyrone Power, que tortura e mata outras personagens do romance, sai de Santos Dumont,

interior de Minas, vindo morar em Belo Horizonte trabalhando como isca, para conquistar mulheres, para o Doutor Juliano do Banco:

Tyrone Power entrou para o Dops muito novo, ainda em Belo Horizonte, quando o governador de Minas era Juscelino Kubitschek. Na época, o semanário Binômio, fechado no dia 1º de Abril de 1964 e que o Doutor Juliano do Banco chamava de jornaleco filho da puta, publicava charges mostrando uma fila de moças entrando de mãos abanando no Banco do Doutor Juliano do Banco e saindo de lá com um filho no colo. Uma 2ª feira, o Doutor Juliano do Banco chamou Tyrone Power no seu gabinete e disse que ele ia ser investigador do Dops, com carteirinha e tudo, não precisava trabalhar, era só uma fachada para a sua verdadeira função. (DRUMMOND, 1981, p. 27 e 28).

Evidentemente que o excerto acima é uma clara referência ao folclórico Dr. Antonio Luciano, dono do extinto Banco da Lavoura de Minas Gerais, que era especulador imobiliário e ao morrer deixou uma fortuna incomensurável disputada até hoje por inúmeros herdeiros frutos de seus casos amorosos com moças virgens da capital. Numa outra cena envolvendo Tyrone Power e a cidade, o narrador diz:

Muitos anos mais tarde, ele estava em Belo Horizonte e o general Garrastazu Médici era recebido por crianças que agitavam bandeiras do Brasil: ele estava na Avenida Afonso Pena, quando o general Médici passou num carro aberto, ao lado do governador de Minas, arroteado de agentes secretos, um helicóptero voando em cima do cortejo, crianças com seus uniformes de grupo agitando bandeiras verde e amarelas, cantando “Eu te amo meu Brasil” e, ao mesmo tempo, mascando chicles de bola. (Idem, p. 38).

Conforme Santos (2000), o segundo modo de ocorrência do espaço na literatura concerne a procedimentos formais, ou de estruturação textual. São os recursos que produzem o efeito de simultaneidade. Em *Sangue de Coca-Cola*, esse efeito surge durante as perambulações do personagem pela cidade em lugares como o Instituto de Medicina Legal, no Bairro Gameleira, o Colégio Estadual Central, no Bairro Santo Antonio, a Galeria Ouvidor, o aeroporto da Pampulha, o Mercado Municipal, a Avenida Augusto de Lima e a Praça Sete:

Estava anoitecendo em Belo Horizonte, a cidade cheirava a suor, a perfume, a pastel frito, as pessoas corriam para tomar condução para casa, na Praça Sete uma banda de música do Exército da Salvação tocava, vendedores de loteria anunciavam a sorte grande, olha a vaca, olha a vaca, e Tyrone Power se sentia como se tivessem gritando com ele: - Olha a vaca! - Eu fui uma vaca acreditando no Doutor Juliano do Banco. . . (Ibidem, p. 147).

No decorrer da narrativa acontece a Revolução Redentora de 31 de Março de 1964, a deposição do presidente Jango, a decretação do AI-5, fatos que provocam um efeito delirante e direcionam a trama para sucessivos deslocamentos entre várias cidades do Brasil, América do Sul, Cuba e Estados Unidos, gerando, assim, o que Deleuze denominou como sendo linhas de fuga.

Segundo Santos, “o terceiro modo de ocorrência compreende que é de natureza espacial o recurso que, no texto literário, é responsável pelo ponto de vista, focalização ou perspectiva.”. Trata-se da definição da instância narrativa: da “voz” ou do “olhar” do narrador. É o efeito gerado pelo desdobramento em enunciado e enunciação, a qual pressupõe necessariamente um agente, revestido ou não da condição ficcional:

Assim, o espaço se desdobra em espaço observado e espaço que torna possível a observação. Observar pode equivaler a mimetizar o registro de uma experiência perceptiva. Por essa via é que se afirma que o narrador é

um espaço, ou que se narra de algum lugar. Mas observar também pode equivaler, bem mais genericamente, a configurar um campo de referências do qual o agente configurador se destaca (o que justifica que se enfatize, por exemplo, a auto-reflexividade da voz poética). (SANTOS, p. 211).

Como forma de ilustrar a noção proposta por Santos, no que se refere ao espaço observado e espaço de observação, nada melhor que destacar o romance *Hilda Furacão*, de 1991, onde a protagonista, tendo como “pano de fundo” o sombrio período dos anos de chumbo da Ditadura Militar de 1964, se transforma numa prostituta feminista que luta pela igualdade plena e pelos direitos das prostitutas.

Desde o seu lançamento o romance esteve presente nas listas dos mais vendidos no país, alavancando o nome do autor, principalmente após a exibição de uma minissérie pela Rede Globo, baseada na obra e assentada no carisma da personagem, vivida pela atriz Ana Paula Arósio, fez um sucesso estrondoso. *Hilda Furacão* é uma jovem burguesa, que rompe com os valores tradicionais dos anos 60 e se transforma em uma personagem que luta pela igualdade social e pelos direitos das prostitutas. Decide transferir-se para a zona boêmia de Belo Horizonte onde passará cinco anos de sua vida.

O jovem repórter Roberto é o narrador da história que se confunde com a história da capital mineira naqueles anos agitados. Para Coelho, já citada, “O livro *Hilda Furacão*, ao ter como personagem o próprio autor, fala de uma geração traçada no corpo do texto e na cartografia de Minas. O narrador do livro começa dizendo”:

Na época dos acontecimentos que tanto deram o que falar envolvendo *Hilda Furacão*, eu trabalhava como repórter na Folha de Minas numa Belo Horizonte que cheirava a jasmim e ao gás lacrimogêneo que a polícia jogava nos estudantes e que acabava sendo o perfume daqueles dias. Eu era um rapaz magro, fumava se-

medão, sofria de três ou quatro doenças imaginárias, estava fichado no DOPS e acreditava que ainda ia ter minha Sierra Maestra. Por esse tempo eu gostava muito dos versos do poeta Joaquim Cardozo que diziam:

“Sou um homem marcado

Num país ocupado

Pelo estrangeiro...” (COELHO, 2000, p. 118)

A trama ganha força no momento em que há o cruzamento do destino da jovem garota Hilda, filha de uma família da alta sociedade belorizontina, com os dos “três mosqueteiros”, três jovens de Santana dos Ferros (terra natal do autor), que chegam a Belo Horizonte dispostos a cumprirem seus ideais de vida: Malthus, que se orgulhava de sua castidade, queria ser santo e entrou para a ordem dos dominicanos; Aramel, o belo, que queria fazer de Belo Horizonte, porto de passagem para *Hollywood*, tornou-se Don Juan de aluguel, contratado pelo milionário Antonio Luciano; e o narrador, que por sua vez, fingindo querer ser médico, acabou virando jornalista do então capenga e moribundo jornal “*Folha de Minas*”.

Contratado como “foca” para cobrir os acontecimentos estudantis, o narrador vai percorrer a cidade em busca de informações e notícias para, também, desvendar outro mistério: por que Hilda Furacão, a Garota do Maiô Dourado, abandonou as piscinas e as missas dançantes do Minas Tênis Clube, frequentado pela tradicional família mineira, a célebre TFM, e foi fazer os homens subir pelas paredes na Rua Guaicurus, onde fica localizada a Zona Boêmia de Belo Horizonte?

Um dos primeiros desafios que Hilda tem de enfrentar é a campanha a favor da Cidade das Camélias, proposta pela Liga de Defesa da Moral e dos Bons Costumes, “presidida por Dona Loló Ventura, viúva cinquentona e gorda que pintava os cabelos de azul claro” e o que era pior, “todos opinavam; todos, menos a parte mais interessada: as prostitutas”. (DRUMMOND, 1991, p.35).

(...) a idéia era tirar a Zona Boêmia do coração de Belo Horizonte, ali, onde a Rua Guaicurus era o centro das

atenções, e levar, prostitutas, hotéis, pensões, bares e até mesmo o mitológico Montanhês Dancing e o não menos mitológico Maravilhoso Hotel (o templo erotico onde Hilda Furacão enfeitiçava os homens) para a Cidade das Camélias, que seria construída longe, na periferia. (Idem, p. 35).

Em *Hilda Furacão* as principais ações tem como palco a Rua Guaicurus, região central de Belo Horizonte, onde fica a zona boêmia, situada entre a rodoviária e a Praça Sete. Durante o dia a região “oficialmente” acomoda intenso comércio varejista, armazéns e chapas¹⁸⁴. A circulação de pessoas também é intensa, é a “praça pública real transparecendo a praça pública carnavalesca do livre contato familiar” (BAKHTIN, 1997, p.110). Apropriando-se da análise bakhtiniana sobre a praça pública carnavalesca, o narrador descreve a seguinte cena:

O feitiço volta-se contra o feiticeiro. Desde que foi lançada a campanha a favor da Cidade das Camélias, a Zona Boêmia é um promontório de alegria. Sugere os últimos dias de Pompéia. Tudo lá é encantado. A rua principal, a Guaicurus, conhece noites inesquecíveis. E nunca se viu tanto dinheiro. (...) As mulheres dos hotéis de primeira, segunda, terceira e quarta categorias jamais foram tão solicitadas. E na noite da última quinta-feira, a polícia foi chamada para conter os ânimos dos que disputavam um lugar na fila que vai dar num território mágico: o quarto 304, no terceiro andar do Maravilhoso Hotel onde Hilda Furacão é uma fada sexual. (1991, p.46).

A partir desse ponto, Roberto, o narrador, introduz na narrativa o que Foucault chamou de sociedade disciplinar, já que o que está em jogo é a Tradicional Família Mineira, que não podia mais conviver com aquela situação

¹⁸⁴ Trabalhadores braçais que carregam e descarregam as cargas dos caminhões.

de devassidão e Belo Horizonte vivia uma reação conservadora de determinadas facções que representavam um poder repressor sobre a sociedade a fim de manter uma determinada disciplina.

Em seu texto *Soberania e Disciplina*, de 2005, Foucault propõe um estudo de como o poder se realiza não em um edifício jurídico ou de um sobre os outros, mas como o poder é exercido nas práticas sociais, pois

Quero dizer que em uma sociedade como a nossa, mas no fundo em qualquer sociedade, existem relações de poder múltiplas que atravessam, caracterizam e constituem o corpo social e que essas relações de poder não podem se dissociar, se estabelecer nem funcionar sem uma produção, uma acumulação, uma circulação e um funcionamento do discurso. (2005, p. 179).

Neste caminho inverso de análise do poder feito por Foucault, o ponto principal é, portanto, um triângulo: poder, direito e verdade. A verdade é a tática de dominação que norteia o discurso de uns sobre os outros em sociedade. E essa verdade é uma “instituição” que se esconde sob a máscara do bem comum, não porque de fato o é, mas porque é uma forma de silenciar e passar a noção de que tudo está sob controle. “Afim, somos julgados, condenados, classificados, obrigados a desempenhar tarefas e destinados a um certo modo de viver ou morrer em função dos discursos verdadeiros[...]” (Idem, p. 180).

Foucault se interessa pelas formas múltiplas e difusas pelas quais o poder se exerce em suas práticas reais e seus efeitos sobre os corpos, comportamentos e sobre os sentimentos do indivíduo que se tornará, por sua vez, transmissor desse poder

O poder funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas os indivíduos não só circulam, mas estão em posição de exercer este poder e de sofrer sua ação; nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão. Em outros termos, o poder não se aplica aos

indivíduos, passa por eles [...] Ou seja, o indivíduo não é o outro do poder: é um de seus primeiros efeitos. (Ibidem, p.183).

Retomando o romance *Hilda Furacão*, vemos que Roberto, o narrador, sofre os efeitos do poder no episódio em que é afastado da cobertura do caso da Cidade das Camélias, a pedido do milionário Antonio Luciano, por sua atuação paralela como revolucionário no Movimento Fidel-Guevara, que planejava tomar a Serra do Curral e transformá-la em uma nova “Sierra-Maestra”

Na segunda-feira, quando cheguei à redação da Folha de Minas para trabalhar, (...). Perguntei o que era e o gordo Emecê disse que o advogado de Antonio Luciano ficou muito tempo de portas fechadas com o diretor da Folha de Minas, Amável Costa; e entregou a ele minha ficha de comunista no Dops e pediu minha demissão, dizendo que eu era um agente de Moscou infiltrado na campanha contra a Cidade das Camélias. (1991, p. 106).

Desiludido e sozinho, o narrador desce a escada do jornal, acende um cigarro e vai andando a pé pela Rua Curitiba em direção ao Mercado Municipal. Enquanto perambula pela cidade, o repórter Roberto, como o *flâneur*, de Walter Benjamin, percorre vários lugares da cidade e as referências e alusões ao espaço surgem em profusão e contemplam o que Deleuze e Guattari classificaram como sendo: o liso e o estriado.

De acordo com os autores de *Mil Platôs*, O espaço liso é marcado pelos rastros que se apagam e se deslocam durante o fluxo e podem ser reconhecidos em lugares como as ruas do centro da cidade, a Praça da Estação; os hotéis; os bares; o Mercado Municipal; os cinemas; os prédios, a Biblioteca pública; o Minas Tênis Clube; a Serra do Curral; a Drogaria Araújo; as rádios Inconfidência e Itatiaia; o Montanhês Dancing e, claro, o Maravilhoso Hotel na Rua Guaicurus.

Já o espaço estriado seria instituído pelo aparelho do Estado, um espaço limitado e limitante que na narrativa é reconhecido por lugares tais como o Batalhão da PMMG, no Bairro Santa Efigênia, o prédio da Câmara Municipal; a sede da TFM; o Hotel Financial; as Igrejas, o Convento dos Dominicanos e outros lugares que podem ser demarcados como fronteiras, é quando o narrador começa a perceber os dispositivos do poder.

Foucault analisou os dispositivos de poder no mundo contemporâneo, problematizando o poder através dos discursos produtores de verdade e dos saberes referentes à sociedade, fazendo aparecer o problema da dominação e da sujeição, fato histórico que introduziu a teoria da soberania, impondo algumas precauções metodológicas: “orientá-la para a dominação, os operadores materiais, as formas de sujeição, os usos e as conexões da sujeição pelos sistemas locais e os dispositivos estratégicos.” (2005, p.186).

Para ilustrar a análise foucaultiana, entra em ação a personagem Hilda Furacão oferecendo resistência a todas as tentativas das forças conservadoras em ferir os direitos das prostitutas. No dia da votação, pela Câmara Municipal, do projeto que criava a Cidade das Camélias, Belo Horizonte era uma cidade dividida entre os partidários do SIM (Frei Malthus, Liga das Mulheres e etc..) e os partidários do NÃO (Militantes de esquerda, vereador comunista, Maria Tomba Homem, o travesti Cintura Fina e a louca mansa Lambreta). As imediações do prédio da Câmara Municipal eram o palco da ação e o confronto se estende até as 7 e meia da noite quando:

Ouviam-se sirenes; bombas de gás lacrimogêneo explodiam na porta da Faculdade de Direito a um quarteirão dali; quando os guarda-civis iam dominar Maria Tomba Homem, Hilda Furacão veio chegando; cessou tudo: só havia lugar para os olhares dirigidos à musa sexual. (...); quando veio andando, alegrando o mundo, pelo corredor humano formado pelos soldados da Polícia Militar. (1991, p.125).

Aberta a sessão, Hilda fazia um jogo de sedução olhando insistentemente para os vereadores indecisos ou que ainda vacilavam:

Eram uns olhos cor de fumaça, (...), vinham deles, certas horas, uma sensação de festa no mundo, dava uma vontade de cantar, de dançar, de rir um riso doido e feliz – mas vinha deles também, quando olhava como quem nos põe a culpa pelo que de ruim acontecia a ela, pelo que pudesse estar sofrendo, vinha deles a dor do mundo, um grito em silêncio pelos pobres da terra, os vereadores escolhidos pela pecadora não conseguiam libertar-se daqueles olhos. (Idem, p.129).

Quando o último vereador foi chamado a votar, a votação estava rigorosamente empatada: sete votos pelo SIM, sete votos pelo NÃO e três abstenções. Deu-se o suspense, e, logo a seguir o anúncio do voto: NÃO. Veio o delírio nas galerias e nas ruas, onde todos acompanhavam a sessão pelo rádio, a primeira batalha estava vencida. Adeus, Cidade das Camélias. A Zona Boêmia, liderada por Hilda Furacão, continuaria tendo como palco a Rua Guaicurus.

Em seguida, o narrador é contratado para trabalhar no Binômio, folclórico semanário que foi fechado pelo golpe de 64, incumbido pelo diretor para fazer uma série de seis reportagens sobre Hilda Furacão, em que revelaria todos os segredos da musa misteriosa da zona boêmia.

(...) como foi contado, deixei a Folha de Minas e fui trabalhar no semanário Binômio. No começo, quando Euro Arantes e José Maria Rabelo o fundaram, parecia uma brincadeira de estudantes: o nome foi tirado do “Binômio: energia e transporte”, a plataforma política de Juscelino Kubitschek, então Governador de Minas; como tablóide humorístico, o Binômio fez furor. (Ibidem, 153).

Como estava em ativa militância no Partido Comunista e procurando encontrar num ponto incerto e não-sabido do Brasil a sua Sierra-Maestra, onde seria guerrilheiro, o narrador continuava sendo alvo de um dispositivo do poder: o agente secreto Nelson Sarmiento que era um “habitué” dos locais preferidos pelas esquerdas, como “o Café Pérola, o passeio em frente à Livraria Rex, o Bandeijão debaixo do Cine Brasil” (Ibidem, p. 155).

O agente secreto Nelson Sarmiento ficava cada vez mais ativo e persistente na busca de evidências de subversão política do narrador que emitia relatórios curiosíssimos a respeito. Era tão eficiente que soube da proibição do Partido Comunista ao namoro clandestino do narrador com a “Companheira Rosa”

Uma noite, quando as luzes do Cine Brasil acenderam e eu e a Companheira Rosa íamos saindo, um fantasma atravessou na nossa frente: era Sarmiento; ele disse, mostrando que era mesmo um agente secreto bem-informado:

- Deixa o Partido descobrir que vocês estão aos beijos e abraços no Brasil, desobedecendo à palavra de ordem dadireção! (Ibidem, p. 156).

Outros confrontos surgem até o final da narrativa opondo discursos e mecanismos de poder envolvendo as personagens. A personagem Hilda Furacão enfrenta a T.F.M e a Igreja no episódio da “Noite do Exorcismo” e cumprindo sua promessa abandona a zona boêmia no dia 1º de Abril de 1964, cinco anos após deixar as piscinas do Minas Tênis Clube. O narrador fracassa na tentativa de descobrir os motivos que levaram Hilda Furacão para a zona boêmia e fracassa, também, no Projeto de ter a sua Sierra Maestra.

Enfim, as narrativas literárias de Roberto Drummond representam imagens de Belo Horizonte por meio de contextos sociais específicos, no sentido em que o autor, visto como agente cultural, transitou por espaços que não o estritamente literário, o que interferiu nos seus textos, já que estreitaram diálogos com outras formas de produção artística e reproduziram outras

linguagens como cinema, rádio, televisão, informação e entretenimento, procurando privilegiar a cultura de massa. Belo Horizonte vista como palco de ação política transgressora, palco de manifestação de pares: direita/esquerda, dentro/fora, alto/baixo e, principalmente, inserida como uma das arenas do poder e não somente como uma periferia do poder.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v. 1).

COELHO, Haydée Ribeiro. Cuba e os escritores mineiros: uma interlocução latino-americana. In: *Trocas Culturais na América Latina*. Orgs. SANTOS, Luis Alberto Brandão; PEREIRA, Maria Antonieta. Belo Horizonte: PÓSLIT, FALE/UFMG; Nelam/ FALE/UFMG, 2000, p. 113 - 122.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. O liso e o estriado. In: *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, vol. 5, 1997.

DRUMMOND, Roberto. *A morte de D. J. em Paris*. São Paulo: Ática, 1975.

DRUMMOND, Roberto. *Hilda Furacão*. Rio de Janeiro: Siciliano, 1991.

DRUMMOND, Roberto. *Inês é Morta*. 5. ed. São Paulo: Editorial, 2002.

DRUMMOND, Roberto. *Sangue de Coca-Cola*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1981.

FOUCAULT, Michel. Soberania e disciplina. In: *Microfísica do poder*. 21. ed. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 2005.

GUELFY, Maria Lúcia Fernandes. *O tempo do clichê e a estética do olhar na ficção contemporânea*. *Ipotesi*, revista de estudos literários. Juiz de Fora, v. 5, n. 1 p. 119 – 131. 2001

SANTOS, Luís Alberto Brandão. *Espaços literários e suas expansões*. *Aletria*: revista de estudos de literatura. *Poéticas do espaço*, v. 15. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG, 2007, p. 207 – 220.

SPECIAN, Mariana Moura. Aspectos da alegoria no Romance *Sangue de Coca-Cola*, de Roberto Drummond. In: *XI Congresso Internacional da ABRALIC – Tessituras, Interações e Convergências*. São Paulo: USP, 2008.

**LABIRINTOS BORGES:
UM ESBOÇO DE TIPOLOGIA DOS LABIRINTOS BORGIANOS**

**BORGES' LABYRINTH:
A STUDY ABOUT BORGES' LABYRINTH**

Willian Lima (UFPB-PG)
will93sousa@yahoo.com.br

RESUMO: Este trabalho busca identificar e analisar labirintos contidos em contos de Jorge Luis Borges. Dessa forma, selecionamos quatro contos desse escritor, e iniciamos uma tipologia de alguns labirintos encontrados nesses contos. A partir de um estudo crítico, percebemos uma disseminação de uma série significativa de referências a metáfora do labirinto em sua literatura.

PALAVRAS-CHAVE: Labirintos, contos, metáfora, Borges.

ABSTRACT: In this paper, we search to identify and analyze labyrinths contained in short stories conceived by Jorge Luis Borges. We selected four short stories of this writer, and we began a typology of some labyrinths found in these texts. Analyzing this material collected, we noticed a significant presence, or even, a relevant number of references to the metaphor of labyrinth in Borges' short stories.

KEYWORDS: Labyrinths, short stories, metaphor, Borges.

1 - À guisa de Introdução

Este é o labirinto de Creta. Este é o labirinto de Creta cujo centro foi o Minotauro. Este é o labirinto de Creta cujo centro foi o Minotauro que Dante

imaginou como um touro com cabeça de homem e em cuja rede de pedra se perderam tantas gerações. Este é o labirinto de Creta cujo centro foi o Minotauro, que Dante imaginou como um touro com cabeça de homem e em cuja rede de pedra se perderam tantas gerações como Maria Kodama e eu nos perdemos. Este é o labirinto de Creta cujo centro foi o Minotauro, que Dante imaginou como um touro com cabeça de homem e em cuja rede de pedra se perderam tantas gerações como Maria Kodama e eu nos perdemos naquela manhã e continuamos perdidos no tempo, esse outro labirinto.

O labirinto – Jorge Luis Borges

A produção literária do escritor argentino Jorge Luis Borges é extremamente vasta e abrange alguns gêneros textuais, tais como: ensaios, poesias e contos. Em uma proposta como esta, de esboço de tipologia de labirintos em seus contos, se faz necessário estabelecer um recorte em sua produção artística. Dessa forma trabalharemos com quatro contos de Borges: *A morte e a bússola*, *O milagre secreto*, *A biblioteca de Babel* e *Funes, o memorioso*, todos eles contidos na obra intitulada de *Ficções*¹⁸⁵, lançada em 1944. Nesta seleção de contos que iremos analisar, percebemos o uso de uma grande diversidade de labirintos que são recorrentes no fazer artístico desse escritor.

Este ensaio tem como objetivo iniciar um estudo, ou seja, uma tipologia dos labirintos encontrados na contística borgiana. Teremos como ponto de partida para a análise/tipologia que se inicia dos contos supracitados, a utilização do verbete “labirinto” contido no *Dicionário dos Mitos Literários* (1997)¹⁸⁶ de Pierre Brunel. O verbete é concebido por André Peyronie, que

¹⁸⁵ BORGES, J.L. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Abril Cultural, 1974

¹⁸⁶ PEYRONIE, André. “Labirinto”. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionários de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: UNB, José Olympio, 1997. P. 555-581.

descreve de forma diacrônica a utilização dos labirintos nas narrativas ficcionais.

Ao ler os contos de Borges, o leitor mergulha em uma diegese repleta de simbologia, formas geométricas, paradoxos e principalmente a recorrência sistemática da metáfora do labirinto. Uma gama de ensaios publicados na revista *Variaciones Borges*, dissertações de mestrado, artigos publicados em livros trazem à baila uma série de estudos minuciosos a respeito de vários aspectos da contística borgiana, todavia percebemos uma ausência de estudos que levam em consideração a presença significativa da metáfora do labirinto nos contos de Borges.

Por meio das leituras, debates e cursos promovidos pelo professor Arturo Gouveia (UFPB), cursos estes que intentam descobrir categorias analíticas presentes nos contos de Borges e outros vultos da literatura nacional e internacional, percebemos que é praticamente impossível ao leitor de uma narrativa borgiana não se deparar em algum momento da leitura com uma referência a um tipo de labirinto. Podemos identificá-los em seus contos de forma explícita, tal como em *A morte e a bússola*, uma narrativa onde o objetivo principal do detetive Erik Lönnrot é decifrar um labirinto de pistas deixado pelo bandoleiro Red Scharlach, entretanto esse labirinto é facilmente identificado pelo leitor. Buscamos nesta oportunidade uma tipologia dos labirintos mais sutis ou complexos disseminados de forma elíptica na contística borgiana. No epílogo do mesmo conto e antes de seu final inglório, o detetive Lönnrot diz: “*conheço um labirinto grego que é uma linha única, reta. Nessa linha perderam-se tantos filósofos (...)*” (BORGES, p. 154). É sobre a influência deste tipo de labirinto presente na contística de Borges que nos deteremos de agora em diante, visando sistematizar as diversas possibilidades de labirintos encontrados em seus contos, objetivando uma certa tipologia.

2- O Teseu contemporâneo: O percurso do labirinto

No *Dicionário de Mitos Literários* organizado por Pierre Brunel, André Peyronie apresenta uma definição do que podemos compreender por labirinto literário. O autor inicia seu estudo com uma discussão deveras salutar sobre a

visão precipitada de alguns críticos que vêm o uso indiscriminado da metáfora do labirinto em textos literários no século XX. Peyronie afirma que:

A figura do labirinto nem sempre teve na literatura a presença múltipla que se lhe supõe hoje. Época labiríntica, o século XX vê labirinto até mesmo onde tal idéia se acha inteiramente ausente. (PEYRONIE, 1997, p. 555).

A partir desta informação, percebemos que Peyronie inicia seu estudo com uma crítica contundente não ao uso indiscriminado da metáfora do labirinto na literatura contemporânea; entendemos que há uma crítica sobre a proliferação exagerada de análises onde a metáfora do labirinto é visualizada em textos ficcionais, todavia a presença desses labirintos é inexistente. Alguns críticos literários do século XX abandonaram a análise textual e se enveredaram por um caminho puramente simplista, visando somente rotular textos e autores sem um exame analítico das obras. Regis Boyer¹⁸⁷, autor do verbete “Arquétipo”, também percebe um grande número de análises literárias onde o centro cabal do estudo é a presença arquetípica de um personagem, um enredo, ou mesmo um símbolo literário em uma obra de ficção, contudo esses estudos comparativos percorrem um caminho onde a abstração exagerada torna a presença arquetípica ou mesmo labiríntica (em nosso caso) praticamente nula, ou seja; quando há qualquer referência a um simples jardim em um texto literário, a crítica tende a estabelecer automaticamente uma aproximação simbólica ao mítico jardim do Éden. Esse tipo de aproximação simbólica simplista e puramente “rotuladora” torna a análise textual pobre e pouco relevante, como descreve Peyronie.

O estudo de Peyronie sobre a ocorrência dos labirintos literários leva em consideração precisamente a presença dessa metáfora na “literatura ocidental”. Ele entende que “só tardiamente, entretanto, tal representação “arquetípica do labirinto” desprende-se do mito grego de Teseu” (PEYRONIE, 1997, p. 555), o mitológico herói grego que abate o Minotauro, monstro que existia e aterrorizava o famoso labirinto conservado pelo rei Minos, em Creta. Outra informação expressiva descrita por Peyronie em seu estudo são os dois tipos

¹⁸⁷ BOYER, Regis. “Arquétipo”. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionários de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: UNB, José Olympio, 1997. P. 89-94.

fundamentais de labirintos: os labirintos que seguem um só caminho e outros que por ventura apontam várias direções. Sobre isso Peyronie diz:

Lembremos, antes de mais nada, que existem dois tipos de labirintos: os labirintos que seguem um único caminho (não conhecemos representações pictóricas de outros até meados do século XVI) e os labirintos que se estendem em múltiplas direções (encruzilhadas, possibilidades de escolhas, de erros etc.). (PEYRONIE, 1997, p. 555).

A primeira categoria de labirintos observado por Peyronie são aqueles “labirintos que seguem um único caminho”. Vislumbramos com isto precisamente a representação arquetípica do labirinto enfrentado por Teseu, e que, segundo o crítico, reinou solitário como metáfora arquetípica de labirinto em textos literários até meados do século XVI. O labirinto desafiado por Teseu tem somente uma saída”: após matar o Minotauro, o herói grego usa o subterfúgio indicado por Ariadne. Esta ficaria na porta do palácio segurando um novelo de lã. Teseu, após matar o Minotauro com um único golpe, volta pela única saída possível seguindo o fio de lã de Ariadne. Dessa forma, a representação do labirinto de Teseu é apresentada ou mesmo ressignificada de forma arquetípica em uma série de textos literários até o aparecimento de uma nova e segunda categoria de labirinto.

Já na segunda categoria proposta por Peyronie, “os labirintos que se estendem em múltiplas direções (encruzilhadas, possibilidades de escolhas, de erros etc)”, vemos a disseminação deste tipo de metáfora em vários campos da arte, ou seja, essa espécie de labirinto alcançou *várias representações pictóricas*. Nas artes plásticas, observamos a representação deste tipo de labirinto na obra de Van Gogh. Em *Campo de trigo com corvos* de 1890, vemos nesta tela três caminhos distintos, onde percebemos uma possibilidade de escolha. Alguns críticos da obra de Van Gogh entendem que esta é sua última tela, antes de seu suicídio, entretanto outros estudiosos da obra de Van Gogh afirmam que este episódio, seu suicídio, se dá após a confecção de outras oito telas, dessa forma *Campo de trigo com corvos* não é sua derradeira obra. Akira Kurosawa, no filme *Sonhos* (1990), utiliza esta discussão sobre a morte de Van Gogh no quinto episódio intitulado de *Corvos*; vemos no final desse sonho que

o frenético Van Gogh toma sua decisão e segue o caminho central e após desaparecer no horizonte, o espectador escuta o som de um tiro. A simbologia presente nesta tela traz à mente do leitor uma série de signos que remetem à morte, haja vista a presença dos corvos, Van Gogh desaparecendo no horizonte e o som do tiro permitem-nos uma leitura catastrófica. Teria Van Gogh feito sua escolha ou foi somente um sonho?

Na prosa, vemos esta metáfora do labirinto de multífaces na obra de Lewis Carroll, *Alice no país das maravilhas* (1865), precisamente na cena em que Alice se vê em uma Bifurcação e pergunta para o gatinho de Cheshire que caminho deve seguir. Vejamos a cena:

“Gatinho de Cheshire”, começou, muito timidamente, por não saber se ele gostaria desse tratamento: ele, porém, apenas alargou um pouco mais o sorriso. “Ótimo, até aqui está contente”, pensou Alice. E prosseguiu: “Você poderia me dizer, por favor, qual o caminho para sair daqui?”

“Depende muito de onde você quer chegar”, disse o Gato.

“Não me importa muito onde...” foi dizendo Alice.

“Nesse caso não faz diferença por qual caminho você vá”, disse o Gato. (CARROLL, 2000, p. 81)¹⁸⁸.

Vemos a representação arquetípica do mito de Teseu nesta obra, todavia de uma forma deslocada, como descreve Northrop Frye, pois neste caso há mais de um caminho a seguir nesse tipo de labirinto. Vemos também que o comportamento do “Gatinho Cheshire” difere significativamente do conselho de Ariadne dado a Teseu, pois a decisão/escolha pertence somente a Alice, que deve escolher o caminho e segui-lo sem nenhum auxílio da parte do gato. Como descreve Peyronie, este tipo de labirinto se estrutura em “múltiplas direções, encruzilhadas, possibilidades de escolhas, de erros (...)”.

Este tipo de labirinto de possibilidades de escolha também é observado na poesia. Robert Frost, no poema *The Road not taken*, faz uma alusão a esta categoria de labirinto. Na quarta estrofe desse poema e nos três últimos versos lemos:

¹⁸⁸ CARROLL, Lewis. *Alice no país das maravilhas*. São Paulo. 2ª edição, revista, 2000. p. 81.

Two roads diverged in a wood, and I—
I took the one less traveled by,
And that has made all the difference¹⁸⁹.

Essa segunda categoria de labirinto foi deveras desenvolvida nas artes em geral e alcançou um grande número de representações em narrativas, poemas, artes plásticas etc. Peyronie complementa seu raciocínio sobre estes dois tipos de labirintos da seguinte forma:

Quando a literatura evoca o labirinto, o mais sensível desses desafios reside possivelmente na prova imposta a Teseu de uma escolha ente diversos caminhos para chegar até o Minotauro, depois para sair do labirinto. Sob os passos do herói grego, abre-se de repente uma multiplicidade de caminhos, a pluralidade vertiginosa dos possíveis. (PEYRONIE, p. 556).

Na contramão dessas duas tipologias de labirintos propostas por Peyronie, veremos na contística borgiana o uso, a invenção de uma terceira categoria de labirintos não trabalhada por Peyronie e que se torna extremamente significativa e exaustivamente utilizada nos contos de Borges. Seus labirintos se distinguem drasticamente dessas duas categorias citadas por Peyronie, pois em muitos dos textos de Borges há uma gama de labirintos onde percebemos uma ausência de saída, ou seja, não há poro. Nas metáforas de labirinto propostas por Borges, estes se estruturam em uma aporia, um caminho inexpugnável. Aporia é um conceito da filosofia que demonstra que não há saída de uma determinada situação, a= negação + poro= saída, sem saída. Para Platão a aporia se estruturava na impossibilidade de conclusão acerca de um problema colocado¹⁹⁰. Vemos também a aporia em Zenão de Eléia na constituição de seus paradoxos, onde a idéia de movimento é

¹⁸⁹ “Dois caminhos se separavam num bosque, e eu, eu escolhi o menos trilhado e isso fez toda a diferença”. FROST, R. *The poetry of Robert Frost*. New York: Henry Holt and Company. 1969.

¹⁹⁰ ROBERT, François - *Os termos filosóficos*. 2ª ed. Mem Martins: PEA, 1995. vol. 1.

impossível. Na contemporaneidade, os filósofos da linguagem vêm a aporia no fazer artístico de cujos textos escritos permitem uma série de leituras.

Voltando ao autor do verbete apreciado nessa análise, esses labirintos podem aparecer em uma obra literária de duas formas:

Num texto literário, ele (labirinto) pode aparecer como um tema explícito, mas pode formar uma estrutura latente (pertinente em maior ou menor grau), pode, ou não, suscitar a referência ao mito grego. (PEYRONIE, 1998, p. 555).

Temos nas obras de Borges o uso de todas essas possibilidades descritas por Peyronie. O escritor argentino consegue desenvolver de forma sutil em suas narrativas um labirinto explícito como em *A morte e a bússola*, porém nesse mesmo conto o leitor menos atento ignora o labirinto filosófico presente no epílogo da narrativa.

Desde a antiguidade a metáfora do labirinto é utilizada na literatura. Peyronie percebe nessas metáforas dois pólos que estão sempre em tensão. Entrementes, no decorrer dos séculos, esses pólos presentes nos labirintos sofrem mudanças consideráveis. O autor explica que:

A antiguidade, por exemplo, o uno e o múltiplo. A Idade Média, a horizontalidade e a verticalidade. A renascença (século XIV a XVI), o exterior e o interior. A época clássica (séculos XVII e XVIII), a realidade e a aparência. A época moderna, o finito e o infinito. Mas cada uma dessas representações, ao privilegiar uma oposição particular, não anula as precedentes. Cada etapa pode manter levantadas as questões anteriores (da mesma forma, por sinal, que contém em potência as questões futuras). Cada período manifesta a valorização e a ativação significativas de uma questão, sem excluir as outras, que podem estar presentes, atuantes, modificando-as. Cada texto literário fornece, na verdade, um trabalho para pensar, de acordo com sua época e com a ajuda dessa estrutura mítica, a aventura do homem. (PEYRONIE, 1998, p. 556).

Nesta última consideração de Peyronie, podemos vislumbrar outro artifício assaz desenvolvido por Borges em seus labirintos: a tensão moderna entre o finito e o infinito. Seus labirintos são marcados por uma ausência de poro e uma grande disseminação semântica da tensão entre finitude e infinitude. Depois dessa última consideração de Peyronie, vislumbramos como se estruturaram os labirintos no decorrer dos séculos e como Borges inova na recriação desses labirintos. Vemos que Borges usa idéias filosóficas, teorias, símbolos, a tensão entre finito e infinito na concepção de seus labirintos. Veremos todos esses artifícios usados por Borges no seu fazer ficcional de agora em diante.

3 - A proposta tipologia

3.1- O labirinto filosófico (Zenão de Eléia)

Um dos primeiros tipos de metáfora do labirinto encontrado na contística borgiana e de grande destaque no fazer artístico desse escritor é o labirinto filosófico. Nos textos ficcionais de Borges, vemos o uso de idéias filosóficas transpostas para a ficção. Neste caso, o escritor argentino usará os paradoxos de Zenão de Eléia na confecção de um de seus famosos labirintos.

Em *A morte e a bússola*, o narrador descortina a busca incessantemente do detetive racionalista Erik Lönnrot que visa à captura de um criminoso em série: o malfeitor Red Scharlach, que intenta de forma labiríntica envolver Lönnrot para que este seja capturado em sua armadilha filosófica. Scharlach cria uma cilada com pistas disseminadas e símbolos místicos em torno de seus crimes com o intuito de atrair o detetive e realizar sua vingança pessoal. A trama se desenvolve a partir de uma cadeia de assassinatos e finda com a morte de Lönnrot pelas mãos de Scharlach. Entretanto, antes da morte de Lönnrot, este personagem diz algo que o leitor menos atento identifica como sendo absurda:

Eu sei de um labirinto grego que é uma linha única, reta. Nessa linha perderam-se tantos filósofos que bem pode perder-se um mero detetive. Scharlach, quando noutro avatar você me der caça, finja (ou cometa) um crime em A,

logo um segundo crime em B, a oito quilômetros de A e de B, no meio do caminho entre os dois. Aguarde-me após em D, a dois quilômetros de A e de C de novo no meio do caminho. Mate-me em D, como agora vai matar-me em Triste-le-Roy. (BORGES, p. 154)

Neste trecho de *A morte de bússola* podemos identificar o uso dos paradoxos de Zenão de Eléia adaptado à ficção. Zenão é um dos adeptos de Parmênides, nasceu na cidade de Eléia e desenvolveu vários argumentos que problematizam a questão ou o conceito de movimento. É importante enfatizar que Zenão não nega a percepção que temos do movimento. Rodrigues (2009)¹⁹¹ aponta o objetivo de Zenão:

Seu objetivo foi submeter os dados oriundos dos sentidos às exigências lógicas da razão, demonstrando que a experiência imediata do movimento e da multiplicidade pelos sentidos, é, aos “olhos da razão”, irracional e absurda. Em outras palavras, os argumentos propostos por Zenão afrontam a crença do senso comum (*doxa*), pois procuram defender a tese parmenidiana da imobilidade, ou imutabilidade, do Ser.

Zenão acredita que o movimento é ilusório e para isso desenvolveu uma série de paradoxos visando explicar sua tese. Destacaremos um desses paradoxos e veremos a aplicação deste no texto ficcional de Borges. Uma das mais famosas teses de Zenão refere-se a Aquiles e à tartaruga. A respeito desse paradoxo veremos o que diz Aristoteles em *Física*¹⁹²:

O segundo argumento, conhecido como ‘Aquiles’, é este: o corredor mais lento nunca poderá ser alcançado pelo mais veloz, pois o perseguidor teria que chegar primeiro ao ponto desde onde partiu o perseguido, de tal maneira que o corredor mais lento manteria sempre adiante.

¹⁹¹ *Kínesis*, Vol. I, n° 02, Outubro-238 2009, p. 231 - 247

¹⁹² ARISTOTELES. *Física*. Trad. Guillermo R. de Echandía. Madrid: Gredos, 1998.

Nesta tese temos Aquiles que é símbolo de rapidez, e uma tartaruga como um ser extremamente lento. Se em uma corrida a tartaruga obtivesse qualquer tipo de vantagem sobre Aquiles, este jamais retornaria à liderança da prova, pois, segundo Zenão, entre dois pontos sempre há um ponto intermediário. Exemplo: Um atleta corredor dos 100 metros rasos, tido como (C) parte do ponto (A), o início da prova em direção ao ponto (B), o final da prova. Na largada, o atleta terá de alcançar a metade desse mesmo trajeto; em seguida a metade da metade; em seguida a metade da metade da metade, assim continuamente, sem jamais conseguir se movimentar em direção ao ponto (B). Este argumento é classicamente denominado *reductio ad absurdum*:

A |-----C → -----| B (A → B)
 A |-----C → A' |-----| B (A → A' → B)
 A |-----C → A'' |-----A' |-----| B (A → A'' → A' → B)
 A |---C → A''' |---A'' |---A' |-----| B (A → A''' → A'' → A' → B)¹⁹³

Voltando à citação do texto ficcional, vemos a adaptação que Borges faz desse conceito de “não movimento” estruturado por Zenão de Eléia e aplicado ao seu texto ficcional. Se Scharlach, hipoteticamente, seguisse a admoestação/pedido final do detetive Lönnrot e adentrasse o labirinto filosófico de Zenão, não haveria a série de assassinatos perpetrado pelo bandido, posto que, após o primeiro assassinato, não teríamos o segundo, nem mesmo Lönnrot estaria sob o poder de Scharlach. Vemos também dois outros conceitos que são flagrantes nas metáforas de labirinto propostas por Borges: a aporia e a idéia de infinito. Esse labirinto filosófico agrega esses dois conceitos, pois não há poro/saída para esse tipo de labirinto e o movimento em busca da meta é sisífico e infinito. Em *A biblioteca de Babel* há uma referência ao labirinto filosófico e temos a idéia de como esses dois conceitos de aporia e infinito tornam improfícuo o labor do narrador desse conto em busca de um livro ideal. Vejamos:

Muitos peregrinaram em busca d’Ele. Durante um século trilharam em vão os mais diversos rumos. Como localizar o

¹⁹³ Gráfico de Osvaldino Marra Rodrigues em *Kínesis*, Vol. I, nº 02, Outubro-238 2009, p. 231 - 247

venerado hexágono secreto que o hospedava? Alguém propôs um método regressivo: Para localizar o livro A, consultar previamente um livro B, que indique o lugar de A; para localizar o livro B, consultar previamente um livro C, e assim até o infinito... Em aventuras dessas, prodigalizei e consumi meus anos. (BORGES, p. 91-92)

Essa pluralidade de labirintos é extremamente difundida na obra de Borges. Vemos o uso recorrente do labirinto filosófico em muitos outros contos desse escritor.

3.2 – O labirinto espacial

A biblioteca de Babel é um labirinto por si só. O conto descreve o relato de um personagem a respeito da realidade em que ele vive, ou seja, em uma colossal biblioteca cuja real dimensão é tida como interminável. Pensa-se até, na narrativa, que a biblioteca seja infinita. A biblioteca é arquitetada a partir de uma gama de hexágonos, compreendidos por incalculáveis andares, cada um contendo várias estantes de livros. Na trama, os livros da biblioteca não estão disponibilizados em uma ordem aparente, os conteúdos dessas obras abrangem os mais diversos assuntos, as mais diversas línguas e uma série deles são ininteligíveis. Os seres que habitam essa biblioteca intentam, por toda vida, uma significação para a existência da biblioteca, da ordem e do teor das obras ali confinadas. Atormentados por um *locus* inóspito, incompreensível e obscuro, o narrador aponta que alguns moradores da biblioteca cometeram o suicídio, por não identificarem a significação dos livros encontrados na biblioteca. Esse é o intrincado enredo desse conto de Borges.

Nessa narrativa observamos uma série de labirintos latentes, todavia nesse momento nos debruçaremos sobre a representação do labirinto espacial. No início desse conto temos a descrição pormenorizada da arquitetura da biblioteca:

O Universo (que outros chamam de Biblioteca) constitui-se de um número indefinido, quiçá infinito, de galerias hexagonais, com vastos poços de ventilação no centro, cercados por varandas baixíssimas. De qualquer hexágono, vêem-se os pisos inferiores e superiores:

interminavelmente. A distribuição das galerias é invariável. Vinte estantes, em cinco longas prateleiras por lado, cobrem todos os lados menos dois; sua altura, que é a dos andares, excede apenas a de um bibliotecário normal. Uma das frentes livres leva a um saguão estreito, que desemboca em outra galeria, idêntica à primeira e a todas. (BORGES, p. 84)

Desta citação do conto podemos inferir que há uma ausência de parâmetro na constituição física da biblioteca, eis o labirinto espacial. Temos sempre como referência de labirinto aquele local cercado de paredes e caminhos que culminam em uma saída ou mesmo uma possibilidade de escolha, como descreve Peyronie. Entrementes, Borges cria essa metáfora do labirinto de forma absurda em sua biblioteca: o labirinto borgiano é uma prisão sem muros, sem parâmetro. Essa ausência de parâmetro traz à baila o conceito de aporia. Como descreve o narrador, é praticamente impossível localizar-se nesse espaço (biblioteca), pois “de qualquer hexágono, vêem-se os pisos inferiores e superiores: interminavelmente”. Além da aporia, percebemos o uso sistemático de palavras que semanticamente produzem a idéia de infinito, tais como “Universo”, “indefinido, infinito, interminável”. Esses dois conceitos, “aporia e infinito” são recursivos nos labirintos de Borges.

Essa ausência de parâmetro, ou seja, essa falta de centro na constituição do espaço físico da biblioteca pode ser analisada como uma alusão/referência à nova tendência artística do século XX; a descentralização nas artes. Chiappini, citando Anatol Rosenfeld, demonstra esse processo de ausência de centro nas artes do século XX:

A esse fenômeno, Anatol Rosenfeld dedica um belo ensaio, intitulado “Reflexões sobre o romance moderno”, em que analisa a perda de centro, na literatura, por analogia ao que chama de desrealização, na pintura, ou perda da perspectiva. (CHIAPPINI, p. 71)¹⁹⁴.

¹⁹⁴ LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)*. São Paulo: ática, 1985. Série Princípios. P. 71.

As artes no século XX, principalmente a pictórica, fogem completamente à construção artística dos séculos anteriores onde a centralidade é o ponto cabal. O dadaísmo e o surrealismo quebram de forma significativa a centralidade do fazer artístico pictórico e, como aponta Rosenfeld, as artes em geral seguiram esse caminho apontado pelas vanguardas, sobretudo a literatura. Dessa forma, vemos que este labirinto de Borges, o labirinto espacial, tem uma ligação intrínseca com essa nova concepção de arte estabelecida no século XX. Esse fato por si só coloca Jorge Luis Borges dentro do movimento de vanguarda do século XX. Mais uma vez vemos que, na composição de uma forma labiríntica, Borges se apropria de uma tendência em voga e a transporta para o seu fazer ficcional.

3.3 – O labirinto mnemônico

Em *Funes, o Memorioso*, temos uma narrativa simples, entretanto significativa. O personagem Funes tem uma vida normal, mas, após uma fatalidade, uma queda de cavalo transforma definitivamente a trajetória da vida deste peão de uma estância no sul do Uruguai. A partir do incidente, Irineu Funes desenvolve a habilidade de tudo lembrar, ou seja, Funes é incapaz de esquecer, e isso se torna sua doença.

Nada, nenhum minucioso detalhe, escapava da implacável memória de Funes. "Sabia as formas das nuvens austrais do amanhecer do trinta de abril de mil oitocentos e oitenta e dois e podia compará-las na lembrança aos veios de um livro encadernando em couro que vira somente uma vez e às linhas da espuma que um remo levantou no rio Negro às vésperas da batalha do Quebracho. (BORGES, p. 121)

Funes, cuja alcunha é o memorioso detinha uma memória sem limites. Neste conto ímpar da literatura ficcional, lemos algo que foge completamente ao senso comum, alguém que fere a cabeça e não sofre de amnésia, mas é contemplado com a capacidade de nada esquecer, hipermnésia.

Percebemos na leitura desse conto que a metáfora do labirinto mnemônico está configurada na incapacidade desenvolvida por Irineu Funes, após o acidente, de esquecer o que vê, lê ou mesmo aprende. Segundo estudiosos da memória como Paul Ricouer, o esquecimento é uma das

categorias da memória e ambos estão intrinsecamente ligados. Segundo Weinrich, “Nos gregos “Lete” é uma divindade feminina que forma par constante com Mnemosyne, deusa da memória e mãe das musas”. (WEINRICH, 2001, p. 24) ¹⁹⁵. Desde a antiguidade clássica essa dialética entre esquecimento e memória dialogam e os estudos contemporâneos comprovam que o fator “esquecimento” é importante para a atualização da memória. Ribeiro diz que “A lembrança e o esquecimento são componentes da memória, um não existe sem o outro, no processo de atualização do passado, quando evocado”. (RIBEIRO, 2007, p. 1) ¹⁹⁶. Dessa forma vemos que Funes está dentro de um labirinto sem poro e infinito, pois este personagem é incapaz de esquecer mínimos detalhes.

Podia reconstruir todos os sonhos, todos os estressinhos. Duas ou três vezes havia reconstruído um dia inteiro; nunca havia duvidado cada reconstrução, porém, tinha requerido o dia inteiro. Contou-me: *Mais recordações tenho eu sozinho que as tiveram todos os homens desde que o mundo é mundo. E também: meus sonhos são como a vigília de vocês.* (BORGES, p. 121).

Observando o desenvolver da narrativa, vemos que não há uma busca do personagem Funes visando sair de seu labirinto mnemônico ou hipermnésia: *Era-lhe muito difícil dormir. Dormir é distrair-se do mundo* (BORGES, p. 124), ou seja, esquecer, pois “de acordo com isso também Paul Valéry escreveu certa vez: *Adormecer significa esquecer*” (WEINRICH, 2001, p. 22). Porém, Funes cria algumas artimanhas para descansar a mente, uma delas é “imaginar que está deitado no fundo de um rio, embalado e desfeito nas torrentes”. Isso nos remete a uma tentativa improfícua ou mesmo um esforço sisífico de esquecimento. Essas torrentes podem ser uma referência simbólica ao mito do rio Lete. Segundo Weinrich “*Lete é sobretudo nome de um rio do submundo, que confere esquecimento às almas dos mortos*” (WEINRICH, 2001, p.24). E esse mesmo autor completa seu raciocínio sobre esse episódio

¹⁹⁵ WEINRICH, Harald. Lete: arte e crítica do esquecimento. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

¹⁹⁶ Disponível em: <<http://www.comciencia.br/reportagens/memoria/13.shtml>> Acesso em: 31/01/2011. RIBEIRO, Raimundo Donato do Prado. Memória e contemporaneidade: as tecnologias da informação como construção histórica.

dizendo que “*Não me parece difícil reconhecer nesse rio a torrente do Lete*” (WEINRICH, 2001, p. 151).

Dessa forma vemos que Funes não escapa desse labirinto mnemônico “factual”, pois, além de não esquecer, essa personagem não tem a capacidade de pensar. O próprio narrador sugere essa deficiência:

Tinha aprendido sem esforço o inglês, o francês, o português, o latim. Suspeito, entretanto, que não era muito capaz de pensar. Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No abarrotado mundo de Funes não havia senão pormenores, quase imediatos. (BORGES, p. 125).

Vemos que este labirinto mnemônico é tortuosamente inexpugnável, posto que Funes não o vence, pois as características principais de um labirinto borgiano, “aporia infinita”, não permite a nenhum viajante a saída impune: “Irineu Funes morreu em 1889, de uma congestão pulmonar”.

3.4 – O labirinto onírico

Jaromir Hladík, personagem principal de *O milagre secreto*, sonha que ele participa de um infundável jogo de xadrez cujos desdobramentos podem ser terríveis. Assim que Hladík desperta de seu sono, é detido por soldados nazistas e é condenado à morte por ser de linhagem judaica. Hladík fica encarcerado por cerca de dez dias, aguardando a hora da execução de sua pena capital. Nesse ínterim, ele tenta abreviar ou adivinhar a maneira como será morto, acredita que se conseguir adivinhar qual doloroso procedimento será empregado seguramente não vai acontecer dessa forma. Em um de seus momentos de devaneio, Hladík lembra-se que sua obra-prima *Os inimigos* está inconclusa e nesse momento pede a Deus que lhe dê mais um ano de vida.

Se de algum modo existo, se não sou uma de tuas repetições e erratas, existo como autor de *Os Inimigos*. Para levar a termo esse drama, que pode justificar-me e justificar-te, requiro mais um ano. Outorga-me esses dias, tua de quem são os séculos e o tempo. (BORGES, p. 160)

Em outro sonho, Deus atende ao pedido de Jaromir Hladík, e no momento da excussão de sua pena o tempo pára por um ano. Hladik, imóvel sob a mira estática de seus algozes, terá um ano para completar sua obra mentalmente.

Nesse conto de Borges percebemos a recorrência das temáticas da aporia e infinito perpassando essa categoria de labirinto, o onírico. A personagem dessa obra, enquanto preso, é acometido de imaginações e sonhos; em alguns momentos torna-se tênue a linha divisória entre sonho e realidade da perspectiva do leitor. Em seu estudo, Peyronie mostra a importância do jogo entre sonho e realidade na literatura a partir do século XIX:

Até o século XIX, o sonho é antes de mais nada um artifício de apresentação retórica. Ele permite entrar num outro espaço que escapa ao princípio de realidade. (...) Quando se começa a sonhar na literatura e a querer (o que nem sempre acontece) evocar o espaço onírico, não tarda que apareça a imagem ou, pelo menos, a experiência do labirinto. (PEYRONIE, p. 568)

Entretanto, o que nos remete à metáfora do labirinto onírico é a circularidade em que esses sonhos são apresentados nessa narrativa. Em algumas cenas o leitor é levado a crer que Hladík está em uma corrente infinita de sonhos, ou seja, um sonho dentro de um sonho, dentro de outro sonho e assim sucessivamente. Essa circularidade onírica e intransponível traz novamente a discussão de um dos pontos cabais dos labirintos borgianos: o uso regular do conceito de aporia. Hladik não consegue sobrepujar essa incessante corrente.

Sobre a questão do infinito, esse conceito trabalhado por Borges nesse conto extrapola a cadeia semântica dos sinônimos de palavras usadas no texto, e a partir do tabuleiro do jogo de xadrez (metáfora da vida), dos lances da partida e das nomenclaturas usadas no jogo (no conto, a partida tem um caráter interminável), o narrador deposita essa idéia de infinito nas falas do personagem, estruturando a imagem de labirinto onírico sem fim. O ensaio de Luís Eduardo Wexell Machado, na revista Froteiraz da PUC/SP, corrobora com a discussão levantada:

Ao longo da narrativa, atributos do jogo de xadrez são emprestados a objetos e situações narradas: “um quartel asséptico e branco”, “tentava esgotar absurdamente todas as variantes”, “antecipava infinitamente o processo”, “em pátios cujas formas e cujos ângulos esgotavam a geometria”, “com lógica perversa inferiu que prever um detalhe circunstancial é impedir que este suceda” e outros [...].¹⁹⁷

Dessa forma percebemos que há uma recorrência significativa do uso dos conceitos de aporia e infinito na proposta artística de Borges referente à composição da metáfora de seus labirintos. Até o presente momento percebemos o uso recorrente desses artifícios no fazer artístico desse escritor.

3.5 – O labirinto de letras

Outro tipo de labirinto encontrado nos contos de Borges é aquele estruturado por meio de um labirinto de letras. Para que possamos entender como este tipo de labirinto é estabelecido, recorreremos a alguns conceitos discutidos no *Curso de lingüística geral* (CLG). Saussure descreve que a língua se estrutura a partir de uma série de dicotomias. Algumas delas são: língua x fala, significante x significados, diacronia x sincronia e as relações paradigmática x as relações sintagmáticas. Costa (2008) faz uma leitura explicativa do CLG e, sobre a discussão a respeito do eixo paradigmático e sintagmático, ele diz:

O signo lingüístico representa uma extensão. Isso significa que, ao ser transmitido, ele constitui uma seqüência cuja dimensão só pode ser mensurável linearmente (o eixo sintagmático). Decorre daí o chamado *caráter linear da linguagem articulada*. Uma frase, por exemplo, é constituída por um número de signos lingüísticos que são apresentados em linha, no tempo, um após o outro. Sabemos, contudo, que, por se tratar de um instrumento de

¹⁹⁷ Acesso em 28/01/2011

http://www.pucsp.br/revistafronteiraz/numeros_antteriores/n3/download/pdf/grosa2.pdf

comunicação a frase deve ser constituída de acordo com determinada regras. (COSTA, 2008, p.120)¹⁹⁸.

Borges, em seu fazer artístico irá subverter essas regras impostas pela língua. No dizer de Barthes, em sua obra *Aula*¹⁹⁹, Borges irá trapacear a língua de forma salutar e a partir dessa trapaça teremos o labirinto de letras.

Segundo Costa, “no nível fonológico, as unidades se combinam para formar as sílabas. Quanto às restrições impostas pelas regras do sistema lingüístico, sabemos que a língua portuguesa não admite sílaba formada sem som vocálico” (COSTA, 2008, p. 121). Dessa forma, na língua portuguesa sempre se faz necessário um apoio vocálico na articulação de um som. Existem livros na biblioteca de Babel em que as palavras se estruturam com a ausência de sons vocálicos. Essa é trapaça labiríntica encontrada pelo narrador de *A biblioteca de Babel* em algumas obras contidas na biblioteca, dessa forma temos a metáfora do labirinto de letras. Segundo o que descreve o narrador do conto, seu pai havia encontrado um livro em que a escrita era caótica. Vejamos:

Um, que meu pai viu no hexágono do circuito quinze noventa e quatro, constava das letras M C V malevolamente repetidas da primeira linha até à última. Outro (muito consultado nesta zona) é um simples labirinto de letras, mas a penúltima página diz *Ó tempo tuas pirâmides*. (...) Tudo isso, repito-o, é verdade, mas quatrocentas e dez páginas de inalteráveis M C V não podem corresponder a nenhum idioma, por dialetal ou rudimentar que seja. Uns insinuaram que cada letra podia influir na subsequente e que o valor de M V C na terceira linha da página 71 não era o que pode ter a mesma série noutra posição de outra página, mas essa tese vaga não medrou. (BORGES, p. 87)

Neste caso vemos que a regra da língua portuguesa é rompida, se é que a referência para a escritura contida neste livro da biblioteca seja o português²⁰⁰.

¹⁹⁸ COSTA, M. A. “Estruturalismo”. In: MARTELOTA, M. *Manual de lingüística*. São Paulo: Contexto, 2008.

¹⁹⁹ BARTHES, Roland. *Aula*. 7.ed. São Paulo: Cultrix, 1996.

A leitura dessa obra é algo extremamente impossível de ser realizada, alguns leitores suspeitam que o valor de M V C pode sofrer uma variação qualitativa, entretanto percebemos que neste caso estamos diante de um labirinto onde a aporia infinita mais uma vez é arquitetada. Peyronie destaca em seu estudo que este tipo de labirinto de letras é muito usado entre os poetas portugueses: “*um poeta português compõe um labirinto alfabético de forma retangular*” (PEYRONIE, p.567). Essa acomodação das letras em forma retangular, assim como na folha de um livro como o da biblioteca, permite ao leitor uma gama de interpretações, por isso temos a discussão sobre o valor desses mesmos signos “M V C” em outras linhas do texto, assim temos uma possibilidade de leitura não somente do eixo sintagmático, mas é possível uma leitura a partir do eixo paradigmático. Peyronie relata essa possibilidade de leitura, descrevendo o trabalho labiríntico de um Manuel Ferreira Leonardo:

Manuel Ferreira Leonardo vai mais longe, ao acrescentar a esse tipo de poema letrista que se desdobra *ad infinitum* a forma de uma cruz (...). Um texto pode com isso esconder outro – ou uma infinidade de outros. (PEYRONIE, p. 567).

Esta é a constituição de mais uma metáfora de labirinto presente na contística borgiana, Vemos mais uma vez que Borges se apropria de um conceito, neste caso da lingüística, e aplica ao texto ficcional de uma forma arbitrária, subvertendo a regra da língua.

Em *A Biblioteca de Babel* temos uma combinação de caracteres que fogem completamente ao padrão descrito pela lingüística, sem apoio vocálico. O narrador descreve que “Não posso combinar certos caracteres *dhcmlrchtjdj* que a divina Biblioteca não tenha previsto (...)” (BORGES, p. 93). A própria ficção já tentou solucionar a questão do labirinto de palavras proposto por Jorge Luis Borges. Na obra *Santíssimas Trevas*, (2008) de Arturo Gouveia, precisamente no conto *A outra espera*, temos o protagonista da narrativa, um doutorando em lingüística, que por meio dos estudos de Saussure tenta desvendar esse labirinto exposto na biblioteca, todavia esse personagem não chega a defender sua tese, pois prefere ver seu mestre que estava prestes a

²⁰⁰ Na Biblioteca de Babel há todos os livros já escritos, que serão escritos e mesmo os imaginados, estas obras são concebidas em todos os tipos de línguas possíveis. Dessa forma a nossa referência é a língua portuguesa.

morrer em Genebra. Nem mesmo a ficção consegue transpor os labirintos borgianos, assim como o agrimensor, de *O castelo*, de Kafka que busca incessantemente chegar ao castelo designado para seu trabalho.

4. Considerações finais

Este ensaio teve como objetivo iniciar uma tipologia dos labirintos encontrados na contística borgiana, por meio da análise e exame crítico da obra desse escritor. Percebíamos que havia uma ociosa e simplista característica da crítica literária de apontar Borges como “o escritor dos labirintos”, sem uma análise crítica da obra em relação à metáfora do labirinto. Entendemos além disso que, de acordo com o estudo de Peyronie sobre a presença da metáfora do labirinto na literatura ocidental, Borges inova na concepção de seus labirintos, pois ele concebe um novo tipo de metáfora do labirinto, na qual a impossibilidade de saída é flagrante, ou seja, pleonasticamente falando, há uma “aporia infinita” em seus labirintos.

Estamos conscientes de que o material analisado nesta proposta compreendeu apenas quatro contos de Borges, e sabemos que a obra desse escritor é vastíssima. Uma série de outros labirintos é perceptível em outras narrativas desse escritor, tais como: o labirinto de narrador em *O imortal*, o labirinto de enredo na peça de Hladík em *Os inimigo,s* entre outros. Por fim, sabemos que o conceito de “aporia infinita” encontrada nos labirintos elencados neste ensaio pode não ser válido para outras análises, posto que, não sendo redundante, a obra desse autor argentino é extremamente diversificada e a abordagem textual dos labirintos borgianos é um caminho ainda a percorrer.

Referências

- ARISTOTELES. *Física*. Trad. Guillermo R. de Echandía. Madrid: Gredos, 1998.
- BARTHES, Roland. *Aula*. 7.ed. São Paulo: Cultrix, 1996.
- BORGES, J.L. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Abril Cultural, 1974
- BOYER, Regis. “Arquétipo”. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionários de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: UNB, José Olympio, 1997. P. 89-94.
- CARROLL, Lewis. *Alice no país das maravilhas*. São Paulo. 2ª edição, revista, 2000. P. 81.

COSTA, M. A. "Estruturalismo". In: MARTELOTA, M. *Manual de lingüística*. São Paulo: Contexto, 2008.

FROST, R. *The poetry of Robert Frost*. New York: Henry Holt and Company. 1969.

Kínesis, Vol. I, nº 02, Outubro-238 2009, p. 231 – 247

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)*. São Paulo: ática, 1985. Série Princípios. P. 71.

PEYRONIE, André. "Labirinto". In: BRUNEL, Pierre. *Dicionários de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: UNB, José Olympio, 1997. P. 555-581.

ROBERT, François - *Os termos filosóficos*. 2ª ed. Mem Martins: PEA, 1995. vol. 1.

WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

Referências da Internet

http://www.pucsp.br/revistafrenteiraz/numeros_anteriores/n3/download/pdf/grosa2.pdf Acesso em 28/01/2011

<http://www.comciencia.br/reportagens/memoria/13.shtml>. Acesso em: 31/01/2011. RIBEIRO, Raimundo Donato do Prado. *Memória e contemporaneidade: as tecnologias da informação como construção histórica*.