

IX Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários

Anais do IX EIEL

**Do amor à morte,
do nascimento à identidade na literatura:
Inscursões comparativistas
pelos temas humanos atemporais**

26 a 28 de novembro de 2012
Fortaleza/CE

Realização




Universidade Federal do Ceará
Programa de Pós-Graduação em Letras

Apoio



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ – UFC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

A horizontal banner with a yellow and orange geometric pattern. The text is centered and reads: IX Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários. Below it, in a smaller font, is the subtitle: Amor, morte, origens e identidades na Literatura.

IX Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários
Amor, morte, origens e identidades na Literatura.

Anaís

Número 4, 2013, v. único.

Ana Clara Vieira Fernandes
Jennifer Pereira Gomes
Jesus Frota Ximenes
Sayuri Grigório Matsuoka (Orgs.)

Fortaleza, 2013

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – UFC
IX ENCONTRO INTERDISCIPLINAR DE ESTUDOS LITERÁRIOS
Fortaleza – Ceará – Brasil – 26, 27 e 28 de novembro de 2012

COMISSÃO ORGANIZADORA

Profª Dra. Ana Maria César Pompeu
Profª Dra. Ana Marcia Alves Siqueira
Profº Dr. Cid Ottoni Bylardt
Profº Dr. Carlos Augusto Viana da Silva
Profª Dra. Edilene Ribeiro Batista
Profº Dr. Marcelo Almeida Peloggio
Profº Dr. Orlando Luiz de Araújo

Ailton Monteiro de Oliveira
Ana Clara Vieira Fernandes
Ana Maria Cavalcante
Ângelo Bruno Lucas de Oliveira
Antonio Euclides Vega de Pitombeira e Nogueira Holanda
Benedito Teixeira
Caio Flávio Bezerra Montenegro Cabral
Dariana Paula Gadelha
Deyvid Oliveira Pereira
Douglas Carlos de Paula Moreira
Elder Vidal
Felipe Hélio da Silva Dezidério
Jennifer Pereira Gomes
Jesus Frota Ximenes
Márcia Mesquita
Margarida Timbó
Marília Angélica Braga do Nascimento
Rafael Ferreira Monteiro
Ricelly Jäder Bezerra da Silva
Rodrigo de Albuquerque Marques
Rodrigo Vieira Ávila de Agrela
Sandra Mara Alves da Silva
Sarah Maria Borges Carneiro
Saulo de Araújo Lemos
Sayonara Bessa Cidrack
Sayuri Grigório Matsuoka
Solange Maria Soares de Almeida
Vandemberg Simão Saraiva

Todos os textos são de inteira responsabilidade dos respectivos autores.

Capa / Diagramação:

Jennifer Pereira Gomes
jenniferpereira@gmail.com

A524 “Amor, morte, origens e identidades na Literatura”
– Anais do IX ENCONTRO
INTERDISCIPLINAR DE ESTUDOS
LITERÁRIOS: - IX EIEL. Fortaleza: Imprensa
Universitária UFC, 2012.

680 p.

ISSN: 2179-4154

Literatura Comparada

CDU: 82.091

SUMÁRIO

Apresentação	13
Sayuri Grigório Matsuoka	
Trabalhos Completos	15
A representação da morte no romance <i>Vidas Secas</i> e sua adaptação para as telas	17
Ailton Monteiro de OLIVEIRA	
Aspectos pós-coloniais presentes na obra <i>Malinche</i> de Laura Esquivel	28
Alessandra Maria MAGALHÃES Érica Rodrigues FONTES	
O que é o casamento? – Aspectos da ironia e sua relação com a comédia de Alencar	41
Ana Clara Vieira FERNANDES	
As paixões de Juliana de Eça de Queirós	54
Antonio Euclides Vega de Pitombeira e Nogueira HOLANDA	
Uma certa ironia em <i>L’Etranger</i> de Albert Camus	67
Antonio Nilson Alves CAVALCANTE Gilson Soares CORDEIRO	
Um Ulisses do século XXI? Uma viagem à Índia e a (des)construção do herói épico	74
Bárbara Almeida PORTO	
A narrativa de Gilberto Freyre: romance histórico ou história romanceada?	86
Benedito Teixeira de SOUSA	

O riso n'as peijas de Ojuara: o vocabulário da praça pública	97
Carolina de Aquino GOMES	
Identidade e vanguardas latino-americanas: Luis Palés Matos	109
Cristiele Almeida de CASTRO Jesika Cavalheiro GOMES João Henrique Ferreira LOPES	
Aspectos do sublime no conto “Um problema” de Jorge Luís Borges	120
Cyro Roberto de Melo NASCIMENTO	
O fio de cabelo de um sósia a outro: identidades em Le Dictateur et Le Hamac	129
Daniela Batista e SILVA	
Oliverio Girondo: as vanguardas e a construção de identidades latino-americanas pós-revolução industrial	142
Danio Bezerra REBOUÇAS Luma Almeida de FREITAS	
O sentimento amoroso em Beatriz Brandão: uma releitura de Virgílio	156
Deyvid de Oliveira PEREIRA Sayonara Bessa CIDRACK	
Amaranta vs Remedios, a bela: um constructo de identidades opostas em <i>Cien años de soledad</i>	176
Eline Aguiar COSTA Eloiza Bezerra da SILVA	
Amor ou loucura? eu e o outro, por Medeia, de Eurípedes, e Elize Matsunaga	190
Francisca Luciana Sousa da SILVA	

Da estepe ao planalto: a crise da identidade nacional angolana na ficção de Pepetela	201
Francisco Elder Freitas VIDAL	
O mito do fim do mundo e a literatura apocalíptica	226
Francisco Romário NUNES Francisco Carlos Carvalho DA SILVA	
Homem pós-moderno e a fragilidade das identidades em romances de José Saramago	239
Francisco Wilton Lima CAVALCANTE	
Visões de uma poeta: as múltiplas faces do Brasil na correspondência de Elizabeth Bishop	253
Geórgia Gardênia Brito CAVALCANTE Francisco Carlos CARVALHO DA SILVA	
Itinerários e(m) identidades de Riobaldo	266
Gylliany Ribeiro da SILVA Nádia Dolores Fernandes BIAVATI	
Infância e desamor em Andersen e Dostoiévski	280
Isabelle Deolinda Pereira de SOUSA	
As Horas: a tradução do fluxo de consciência literário para o cinema	293
Isadora Meneses RODRIGUES	
Solidões: silêncio, devaneio e transcendência em <i>Olhinhos de gato</i> e “Reino da solidão”	305
Jennifer Pereira GOMES	
O grotesco e o mal no <i>Frankenstein</i> de Mary Shelley	317
Jéssica FONTENELE SALES	

A relação feudal na poesia popular nordestina	324
Jéssica Thais Loiola SOARES Leonildo Cerqueira MIRANDA	
Manuel Canho: viagem e comportamento épico	338
Jesus Frota XIMENES	
Os limites da transgressão em <i>Flávia, Cabeça, Tronco e Membros</i>	347
Lázaro BARBOSA	
José Eduardo Agualusa e António Lobo Antunes: história, memória e identidade	355
Lila Léa Cardoso Chaves COSTA Juscelino Francisco do NASCIMENTO Sebastião Alves Teixeira LOPES	
Dar forma ao nada. um diálogo entre alguma poesia brasileira e portuguesa contemporânea	368
Lúcia Liberato EVANGELISTA	
Gilgamesh e Marduk, heróis da antiguidade, versus Lilith, o demônio feminino	381
Luiz Henrique Cardoso dos SANTOS	
A identidade de Úrsula e a sociedade de Macondo em <i>Cien años de soledad</i>	394
Luiz OLIVEIRA Elisângela SILVA Laiane PAZ	
Henriqueta Lisboa e Maurice Blanchot: diálogo e concepção do fazer poético simbolizado pela morte	404
Marcia de Mesquita ARAÚJO	
Aspectos da infância no conto “A menina” de Natércia Campos	413
Margarida Pontes TIMBÓ	
Porque escrever? em Jean-Paul Sartre	423
Maria Thaís da Silva da CRUZ Eliana Sales PAIVA	

O Cabeleira: a redenção do herói-bandido pelo amor	430
Marília Angélica Braga do NASCIMENTO	
Tecendo o universo feminino em Lisístrata: a respeito de deusas e mortais	442
Milena NOBRE	
Preconceito e exclusão social em “Le gone du chaâba”: marcas de um passado recente	455
Paola Karyne Azevedo JOCHIMSEN João Paulo Melo FERNANDES Kall Lyws Barroso SALES	
O efeito parodístico nas peças Os Acarnenses, As Tesmoforiantes e As Rãs, de Aristófanes	464
Paulo César de Brito TELES JÚNIOR	
A mulher e a velhice: uma leitura dos contos “O grande passeio”, “Feliz aniversário” e “Mas vai chover”, de Clarice Lispector	476
Paulo César de Brito TELES JÚNIOR	
Figurações do feminino em Martha Medeiros: (des)amor e escrita de si	487
Raquel Guimarães MESQUITA Antônio Cristian Saraiva PAIVA	
“Versos como quem morre”: a poesia de Manuel Bandeira	499
Rosiane de Sousa MARIANO	
As Cartas sobre a Confederação dos Tamoios e a produção literária brasileira: a recepção das cartas alencarinas e a crítica literária no Brasil do século XIX	507
Sandra Mara Alves da SILVA	

D'O Cortiço a Casa Grande e Senzala: a construção do romance neo-realista nordestino	520
Sara Silva OLIVEIRA	
Viagem, infância e identidade feminina em “A pequena governanta”, de Katherine Mansfield	530
Sarah Maria Borges CARNEIRO	
Modos de existência de Galáxias	542
Saulo de Araújo LEMOS	
Georges Bataille e o mal em Proust	558
Sayuri Grigório MATSUOKA	
Literatura e cinema: a dor e o riso da terra no filme Abril despedaçado	567
Sergia A. Martins de Oliveira ALVES Feliciano José BEZERRA FILHO	
Dupla resposta de Platão à comédia de Aristófanes	581
Solange Maria Soares de ALMEIDA	
A identidade do narrador em Estorvo de Chico Buarque de Hollanda	595
Tábata Cristina Eloi LEMOS José Wellington Dias SOARES	
Cantoria e <i>slam</i>: o público receptor-agente da produção	601
Tiago Barbosa SOUZA	
1871 – Shakespeare no Rio de Janeiro: edições, apresentações teatrais, críticas	612
Vandemberg Simão SARAIVA	

Um estudo interdisciplinar da obra São Bernardo, de Graciliano Ramos: a tensão entre o socialismo e o capitalismo e a construção da personagem	625
Vivian Bueno CARDOSO Cássio da Silva Araújo TAVARES	
Rodrigo S.M.: um narrador hesitante?	639
Weslei Ribeiro da CUNHA	
A construção da identidade moçambicana no conto “Os mastros do paralém”, de Mia Couto	651
Wilma Avelino de CARVALHO	
Anexo	663
Produção do Minicurso em Escrita Artística	
Apresentação	665
Profº. Dr. Cid Ottoni Bylardt	
Obras	667

APRESENTAÇÃO

O Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários é um evento de caráter nacional que tem como objetivo ressaltar as possibilidades interdisciplinares dos estudos literários, atentando para os possíveis diálogos da literatura com a filosofia, história, sociologia, antropologia, linguística, estética, psicologia e demais áreas do conhecimento. Organizado pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, o EIEL teve sua primeira edição em 2003 e desde então apresentou um número considerável de conferências, mesas-redondas, comunicações orais, oficinas, mini-cursos e apresentações artísticas, buscando sempre promover, a cada ano, um ambiente favorável à compreensão e à apreciação do texto literário.

O IX Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários teve como tema **“Do amor à morte, do nascimento à identidade na literatura: incursões comparativistas pelos temas humanos atemporais”**.

Em 2012, o IX-EIEL visou contemplar as temáticas presentes nas manifestações literárias de todas as épocas, voltando o olhar para temas atemporais como amor, ódio, ciúme, nascimento, origem, morte, identidade, dentre outros, em uma perspectiva comparativista. O objetivo principal dessa proposição foi reunir pesquisadores, estudantes de graduação e de pós-graduação, assim como profissionais de outras áreas, em torno das discussões acerca do fenômeno literário e de seu diálogo com outros ramos do conhecimento a partir da observação das questões humanas.

Sayuri Grigório Matsuoka

Representante Estudantil PPGLetras - UFC

Trabalhos completos

A REPRESENTAÇÃO DA MORTE NO ROMANCE *VIDAS SECAS* E SUA ADAPTAÇÃO PARA AS TELAS¹

Ailton Monteiro de OLIVEIRA²
Carlos Augusto Viana da SILVA
Universidade Federal do Ceará

RESUMO

Este artigo tem como principal objetivo investigar a morte como elemento representativo da narrativa de *Vidas secas* (1938), tanto no romance de Graciliano Ramos quanto em sua adaptação para as telas, em 1963, por Nelson Pereira dos Santos. Para tal, traçaremos um estudo comparativo do universo de *Vidas secas* em ambos os textos, verificando as escolhas de escritor e diretor. Como base teórica, utilizamos teóricos que lidam com adaptações, tais como André Lefevere (2007), Robert Stam (2008) e Linda Hutcheon (2011).

Palavras-chave: GRACILIANO RAMOS; MORTE; NELSON PEREIRA DOS SANTOS; *VIDAS SECAS*.

1. Introdução

O romance *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, conta a história da difícil sobrevivência de uma família de retirantes que luta por encontrar casa e comida numa região dominada pela seca e pela miséria. A família é constituída por Fabiano, sua esposa Sinha Vitória, seus dois filhos cujos nomes não são revelados e a cachorra Baleia. O romance é fragmentado em capítulos que se assemelham a contos e o autor dá voz a todos os personagens, inclusive Baleia.

A morte é um elemento presente de forma exponencial no universo literário de *Vidas secas*, o romance mais conhecido do autor.

¹ A pesquisa conta com o financiamento da Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (FUNCAP).

² Aluno do Mestrado do Programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará.

Entre outros momentos em que a morte se faz presente, a morte da cachorra Baleia, por exemplo, é, sem dúvida, o momento mais lembrado do romance, pela riqueza na descrição pungente e dolorosa do acontecimento.

Para um escritor com fama de pessimista como Graciliano, esse elemento se torna ainda mais sombrio, já que, segundo Jorge Araujo, em suas obras, “não se percebem, ou não se privilegiam, ainda que breves, momentos felizes, fugazes momentos de felicidade, sonho, ludismo ou comunhão” (ARAUJO, 2008, p. 18).

O romance em questão foi adaptado para o cinema em 1963 por Nelson Pereira dos Santos. Diferente de Graciliano Ramos, que tende a enfatizar um aspecto menos otimista em *Vidas secas*, o cineasta Nelson Pereira dos Santos, por outro lado, costuma deixar pelo menos um momento de consolo para seus personagens. No filme *Vidas secas*, essa marca do autor pode ser vista na situação em que Fabiano e Sinhá Vitória têm um momento de breve felicidade, na sequência em que eles estão no sítio supostamente abandonado e começa a chover. Para eles, aquela chuva naquele lugar aparentemente sem dono faria as árvores darem frutos e os filhos iriam engordar e ser felizes. Porém, sabemos que esse momento seria curto, pois o dono do terreno logo retornaria.

Neste trabalho, analisaremos como se dá a tradução da obra literária para as telas, examinando o modo como esses dois autores tratam a temática da morte. Para tal, estudaremos a adaptação fílmica de Nelson Pereira dos Santos, tendo como base a visão de alguns teóricos de tradução e adaptação, tais como Lefevere (2007), Stam (2008) e Hutcheon (2011).

2. Adaptação fílmica da obra literária

André Lefevere, ao tratar do processo de reescritura de textos literários, afirma que “quando leitores não-profissionais de literatura [...] dizem que ‘leram’ um livro, o que eles querem dizer é que eles têm uma certa imagem, um certo constructo daquele livro em suas cabeças (2007, p. 20)”.

Assim, ao incluirmos a adaptação como um tipo de reescritura, percebemos que o que está em questão não é ser ou não fiel à obra literária. Quando se estabelece comparação entre literatura e cinema, há quase sempre a ideia de que o livro é melhor. Entretanto, não se pode tratar a questão de forma muito simplista, já que estamos lidando com linguagens diferentes.

Um problema geralmente enfrentado, tanto por críticos quanto por leitores não-profissionais quando se comparam, por exemplo, filmes adaptados e romances é a constatação quase sempre de que o livro é “superior”. Mesmo críticos literários se mostram resistentes a várias adaptações para o cinema ou outro tipo de linguagem, porque em geral há ainda uma ideia de sacralização do texto escrito por parte de leitores da chamada “alta literatura” ou daqueles que ainda veem a literatura como sendo uma forma de arte superior ao cinema. Trata-se, portanto, de uma resistência às adaptações por parte tanto de leitores não-profissionais quanto de leitores com maior conhecimento de textos de partida e até de suas traduções.

Na visão de Robert Stam, essa resistência ocorre porque esses leitores dos romances ou contos já têm em sua mente como deveria ser materializada a obra na tela. O autor afirma que:

Lemos um romance através de nossos desejos, utopias e esperanças introjetadas, e enquanto lemos fantasiamos nossa própria *mise-en-scène* do romance no interior de nossa mente. Quando somos confrontados com a fantasia de outra pessoa [...], sentimos a perda de nossa própria relação fantasmática com o romance. Assim, a adaptação em si se torna uma espécie de “objeto ruim” (2000, pp. 54-55).

Como podemos observar, há uma referência ao elemento de interpretação a que as leituras são submetidas. Assim, como as obras, ao serem adaptadas, também passam por essa interpretação, a ideia de julgamento de valor não deve ser levada em consideração.

Nesse sentido, a noção de fidelidade é, mais uma vez, questionada, como reforça Stam:

A linguagem tradicional da crítica à adaptação fílmica de romances (...) muitas vezes tem sido extremamente discriminatória, disseminando a ideia de que o cinema vem prestando um desserviço à literatura. Termos como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “vulgarização”, “adulteração” e “profanação” proliferam e veiculam sua própria carga de opróbrio (2008, pp. 19-20).

O autor até admite que a noção de infidelidade contém uma parcela de verdade, pois “a própria violência do termo expressa a grande decepção que sentimos quando uma adaptação fílmica não consegue captar aquilo que entendemos ser a narrativa, temática, e características estéticas fundamentais encontradas em sua fonte literária” (STAM, 2008, p. 20). Embora a ideia de referência a uma obra de partida seja recorrente, não se deve utilizar essa noção de fidelidade como um princípio metodológico para analisar uma adaptação. O que se deve levar em consideração é o fato de que estamos diante da mudança de um meio de linguagem para outro.

Linda Huntcheon (1947), ao entrar na discussão sobre a fidelidade, afirma que há que se ver a obra adaptada como uma peça autônoma, não necessariamente inferior ou vista como posterior à obra “original”. Uma das lições aprendidas por Huntcheon é de que “ser um segundo não significa ser secundário ou inferior; da mesma forma, ser o primeiro não quer dizer ser originário ou autorizado” (HUTCHEON, 2011, p. 13). Como a própria teórica afirma, “podemos ver ou ler o chamado original após experienciar a adaptação, dessa forma desafiando a autoridade de qualquer noção de prioridade. As diversas versões existem lateralmente, e não de modo vertical” (idem, 2011, p. 14).

Outro fator importante que se deve considerar na análise de uma adaptação fílmica é o fato de que há diversos aspectos que tornam a obra cinematográfica diferente o suficiente para que seja vista como uma produção autônoma.

Patrick Cattrysse (1992), ao destacar tais aspectos, tenta estabelecer diferenças fundamentais no sentido de fortalecer o argumento de que a adaptação é um processo de tradução. Para o autor:

aspectos como direção, encenação, atuação, cenário, figurinos, iluminação, fotografia, representação pictórica, música etc. são governados por outros modelos e convenções que não se originaram do texto literário e não servem como uma tradução de nenhum de seus elementos³ (CATTRYSSSE, 1992: 61,62).

Ao associarmos essa discussão a *Vidas secas*, podemos dizer que o filme foi fortemente influenciado pelo neorrealismo italiano, que utilizava um registro semidocumental e atores não profissionais, a fim de conferir mais realismo à obra. Ou seja, existem fatores externos que influenciaram diretamente no produto final.

É nessa perspectiva que tratamos da adaptação de *Vidas secas* para as telas. Percebemos e aceitamos a liberdade de inventar do cineasta, suas opções estéticas para recriar, através de uma linguagem possuidora de imagem e som, algo que antes foi escrito em palavras, e, com isso, conseguir atingir um caráter narrativo próprio, almejado para o texto cinematográfico.

3. A representação da morte em *Vidas secas* na literatura e no cinema

O romance *Vidas secas* ocupa um lugar de destaque no cenário da literatura moderna brasileira por sua força, tanto no aspecto social quanto psicológico, além de também trazer inovações no sentido formal, através da utilização de discursos indiretos livres e uma linguagem que remete à própria geografia em que se passa a história.

Entretanto, Graciliano Ramos, ao descrevê-lo em carta a José Condé, em junho de 1944, posicionou-se sobre ele com certo tom de autodepreciação:

³ Directing, staging, acting, setting, costume, lighting, photography, pictorial representation, music, etc. may well have been governed by other models and conventions which did not originate in the literary text and did not serve as a translation of any of its elements. (Tradução do autor)

Fiz um livrinho sem paisagem, sem diálogos e sem amor. (...) A minha gente quase muda numa casa velha de fazenda. As pessoas adultas, preocupadas com o estômago, não têm tempo de abraçar-se. Até a cachorra é uma criatura decente, porque na vizinhança não existem galãs caninos. (RAMOS *apud* ARAUJO, 2008, p. 115).

Percebe-se, além da modéstia do escritor, um apego por esses personagens. E esse apego é notado ao longo da narrativa através de situações, tais como: o modo como ele descreve a importância que a cadela tem para a família, os detalhes de suas feridas e o sofrimento das crianças e de Sinha Vitória. Por isso a sequência da morte de Baleia é tão impactante para o leitor. Mesmo se vista como um conto, como foi escrita anteriormente, antes de se tornar capítulo de romance, tal sequência apresenta um registro extremamente triste sobre a morte de um ser amado pela família, contado de maneira “seca”, mas não destituída de solidariedade.

Vidas secas foi o primeiro (e único) romance de Graciliano que foi narrado em terceira pessoa, e os seus heróis não são responsáveis por crimes ou carregam em si sentimentos de remorso. Eles são apresentados na posição de vítimas. O autor narra a história por eles, uma vez que não letrados e têm dificuldade para se expressar, portanto, incapazes, em boa parte da narrativa, de contar sua própria história.

Segundo Brunacci,

Não por acaso Graciliano situa suas personagens nas diferentes camadas da sociedade: Paulo Honório, de *São Bernardo*, é o latifundiário; Luís da Silva, de *Angústia*, é o homem da classe média, oriundo da aristocracia decadente do Nordeste brasileiro; João Valério, de *Caetés*, é o pequeno-burguês de cidade provinciana do interior. Apenas Fabiano e sinha Vitória, de *Vidas secas*, não são narradores-personagens e não são letrados (2008, p. 16)

Mas, apesar de Fabiano e sua família não serem narradores-personagens, isso não quer dizer que eles, em nenhum momento, não ganhem voz no romance. Uma evidência disso pode ser vista na

situação em que ganham capítulos especiais, inclusive o menino mais velho, o menino mais novo e a cachorra Baleia.

Fernando Cristóvão, ao discutir esse ponto, assim se posiciona:

O interesse pelo eu de cada uma das personagens é superior ao interesse pela Natureza e seus fenômenos, mesmo encarados nos seus reflexos sociológicos. Por essa razão o narrador encarna, à vez, cada uma das cinco personagens, analisando as reações do seu psiquismo em função das circunstâncias. Só porque quer dizer melhor o que não seriam capazes de exprimir, dados os limites do seu desenvolvimento intelectual e de linguagem, é que não emprega a primeira pessoa em nenhuma delas. (1975, pp. 34, 35).

O autor reforça ainda que o tipo de narrador onisciente não era do agrado de Graciliano, certamente porque sabe demais, por isso sua preferência pelo uso da primeira pessoa na maioria de seus escritos (idem, p. 32). Conclui, portanto, que mesmo em *Vidas secas*, há o uso do monólogo interior direto e do discurso indireto livre de vários personagens (idem, p. 33)

Entretanto, em “Baleia”, o capítulo que descreve o triste fim da cadela, o autor lhe dá “voz” para falar de seus infortúnios. Embora o romance seja permeado de paisagens ressequidas, da morte do gado e até mesmo da morte de um papagaio de estimação para suprir a fome da família, é a morte de Baleia, na nossa visão, o momento de maior impacto do romance. O capítulo já começa descrevendo as condições físicas da personagem:

A cachorra Baleia estava para morrer. Tinha emagrecido, o pelo caíra-lhe em vários pontos, as costelas avultavam num fundo róseo, onde manchas escuras supuravam e sangravam, cobertas de moscas. As chagas da boca e a inchação dos beiços dificultavam-lhe a comida e a bebida. (RAMOS, 2008, p. 85).

Como vemos, no romance, Graciliano Ramos apresenta uma descrição forte que se aproxima da prosa naturalista. Em outra perspectiva, o filme não enfatiza essa descrição, usando como

principal estratégia a ausência da narração em *voice-over*⁴. Nelson Pereira dos Santos simplifica a doença da cadela e a cena já começa com o animal sem ânimo, sinal de que já estava doente e no fim de seus dias. A sequência de Sinha Vitória com os meninos é vista no interior da casa, com pouca luz, contrastando com a luz excessiva do exterior. Nesse momento, vemos a personagem não conseguindo se conter, levando a mão à boca ao ouvir o tiro que daria cabo à vida de Baleia.

Para criar esse ambiente de tristeza, o cineasta utiliza recursos tais como o contraste de ambientes – a luz estourada no exterior, a escuridão com pouca luz no interior –, os *close-ups* na cadela e no rosto de Fabiano; e a câmera subjetiva, que mostra, com a diminuição de foco da lente para emular a perda de consciência progressiva de Baleia, a sua morte, causada pelo tiro de espingarda de Fabiano, seu dono.

Podemos dizer, então, que a narrativa cinematográfica suavizou, de certa forma, a morte na tela, já que, na narrativa literária, Graciliano Ramos torna a sensação da morte ainda mais física, utilizando palavras do vocabulário popular, para descrever o que sentia Baleia, enquanto agonizava:

A tremura subia, deixava a barriga e chegava ao peito de Baleia. Do peito para trás era tudo insensibilidade e esquecimento. Mas o resto do corpo se arrepiava, espinhos de mandacaru penetravam na carne meio comida pela doença. (idem, 2008, p. 91).

Nesse trecho, se a cadela não pode falar, o uso da narração em terceira pessoa e um ponto de vista do animal torna o relato intenso. No cinema, a visão da cachorrinha tantas vezes presente, ao longo do filme, mesmo não apresentando a intensidade observada no livro, ajuda também a tornar a sua morte tão perturbadora para o espectador quanto o é para o leitor.

⁴ Informação ou comentários em um filme, programa de televisão etc. que são dados por uma pessoa que não está na tela. (Oxford Advanced Learner's Dictionary, 2010, p. 1.723).

Outro momento de representação da morte que vale ser destacado no romance é o caso da morte do papagaio, logo no início. Um papagaio de estimação é usado como alimentação para os corpos desnutridos de Fabiano e sua família. Esse papagaio não seria esquecido nesse momento em particular, mas continuaria vivo na memória da família, principalmente de Sinhá Vitória, que, segundo Fabiano, teria o andar comparado ao do animal.

A estrutura do romance também pode ser analisada do ponto de vista da morte, como argumenta Melo (2006). Para a autora, em seu estudo sobre *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, “o romance prenuncia a morte vindoura” (2006, p. 51), ou seja, a autora aceita a metáfora da vida como livro e assim como os personagens que são mortos em determinado momento, também o seremos “quando a leitura do sentido de nossa existência pessoal puder ser realizada, quando for possível unir as duas pontas de nossa vida” (idem, p. 51). E afirma o seguinte:

Nesse ponto é que entra a função existencial da literatura romanesca: a leitura de um romance – relato das memórias póstumas de personagens fictícios – permite a elaboração da perda, da ideia de finitude e da própria morte, pois, se o romance ficcional é a figura da tragicidade da existência humana, o processo de identificação que a leitura proporciona entre leitor e personagem faz da morte do personagem uma experiência pessoal de morte para o leitor e, portanto, uma preparação para a sua. (idem, p. 51).

Nesse sentido, ao ver o ponto de vista, ainda que de um animal agonizando, como é o caso de Baleia em *Vidas secas*, pode ocorrer um processo de identificação do leitor com o personagem. Por mais que ainda possamos acompanhar o romance sem a presença dessa personagem, a sensação de morte se aproxima de uma experiência pessoal.

Curiosamente, ao contrário do romance, em que a morte da cadela acontece antes de quatro capítulos, no filme, a cena da morte de Baleia é deixada para bem perto do final, funcionando como um

clímax para a narrativa. Tudo o mais parece um epílogo sem muita importância.

Assim, os resultados preliminares dessa breve análise apontam para a ideia de que o tema da morte no romance de Graciliano Ramos, mesmo com particularidades próprias da narrativa cinematográfica, foi bastante enfatizado na sua tradução para as telas.

REFERÊNCIAS

ARAUJO, Jorge de Souza. **Graciliano Ramos e o desgosto de ser criatura**. Maceió: EDUFAL, 2008.

BRUNACCI, Maria Izabel. **Graciliano Ramos: um escritor personagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

CATTRYSSE, Patrick. "Film (adaptation) as translation: some methodological proposals". In **Target 4:1**, 1992. p. 53-70. (1992): John Benjamins. Amsterdam.

CRISTÓVÃO, Fernando Alves. **Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modo de narrar**. Brasília: Ed. Brasília, 1975.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Bauru, SP: EDUSC, 2007.

MELO, Luísa Chaves de. **Memórias póstumas e romance: um estudo sobre gênero, ficcionalidade e vazío**. Rio de Janeiro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2006 (Tese de Doutorado). Disponível em <http://www.bdt.d.uerj.br/tde_arquivos/2/TDE-2006-08-09T145756Z-27/Publico/LuisaMelo2.pdf>. Acesso em 8 nov 2012.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

OXFORD **Advanced Learner's Dictionary**. 8th ed. Oxford: Oxford University Press, 2010.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 106ª ed. Rio de Janeiro – São Paulo: Ed. Record, 2008.

SANTOS. Nelson Pereira dos. dir. **Vidas secas**. Com Átila Iório, Maria Ribeiro, Orlando Macedo e Joffre Soares. Brasil, 1963. 103 min.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ASPECTOS PÓS-COLONIAIS PRESENTES NA OBRA
MALINCHE DE LAURA ESQUIVELAlessandra Maria MAGALHÃES⁵Érica Rodrigues FONTES⁶

Universidade Federal do Piauí

RESUMO

A literatura de caráter pós-colonial surge no século XX após o período de luta pela independência das ex-colônias das potências europeias. Seu propósito é destacar a fala do colonizado para modificar a ótica dos acontecimentos históricos denunciando as injustiças e valorizando as culturas anteriormente desprezadas. A obra de Laura Esquivel propõe-se a recontar a história da conquista do Império Asteca, dando voz à índia Malinalli.

Palavras-chave: MALINCHE, PÓS-COLONIAIS, LITERATURA.

Considerações iniciais

As narrativas literárias, em sua maioria, delegam aos povos que sofreram a experiência da colonização, uma imagem ligada à

⁵ Autoria: Mestranda em Letras/Estudos Literários pela Universidade Federal do Piauí – UFPI. Atualmente desenvolve projeto na área dos Estudos Pós-Coloniais e Teoria da Narratologia analisando o romance *Malinche* da escritora mexicana Laura Esquivel. Especialista em Língua espanhola pela Universidade Estadual do Piauí – UESPI. Graduada em Licenciatura Plena em Letras Espanhol pela Universidade Estadual do Piauí – UESPI. Contato: lelehermosa@ig.com.br

⁶ Orientadora: Doutorado e Mestrado em Literatura luso-brasileira pela University of North Carolina at Chapel Hill. Graduada em Inglês e literatura de língua inglesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ. Professora Adjunta I de Língua inglesa na Universidade Federal do Piauí – UFPI. Professora de Estudos Literários do Mestrado em Letras da Universidade Federal do Piauí – UFPI. Atualmente desenvolve na UFPI o projeto de extensão “Os Federais” que alia o conhecimento literário dos graduandos à encenação de textos para a divulgação da literatura Lusófona. Contato: ericarodriguesfontes@gmail.com

inferioridade cultural. O destaque que lhes são dados enfatizam apenas aspectos negativos – rotulando-os de civilizações bárbaras, que praticam o canibalismo, sacrifícios humanos e professam religiões pagãs – com a intenção de animalizar a figura dos colonizados. Também percebemos que a maioria dos romances históricos costuma destacar a importância da figura masculina nos grandes feitos. Mostram a coragem, a força, a inteligência e a bravura do homem/europeu/branco ao passo que, menosprezam a figura feminina que geralmente aparece relacionada à fragilidade e submissão.

“Os estudos coloniais interessam-se pela história dos grupos subalternos, necessariamente fragmentaria, já que sempre está submetida à hegemonia da classe dominante, sujeito da história oficial” (BONNICI, 2009, p. 265). As novas tendências da literatura contemporânea tentam dar voz aos negros, às mulheres, aos índios e às minorias que historicamente foram silenciados e apareciam como personagens secundários das narrativas. Daremos destaque às produções literárias que mostram a relação de poder e dominação entre a figura do colonizador e do colonizado. São produções de escritores dos países que por muito tempo viveram na condição de *colônia* da Espanha, Portugal, França ou Inglaterra.

Para Thomas Bonnici a relação de dominação e poder é alvo de análise para a crítica pós-colonial que “abrange a cultura e a literatura, ocupando-se de perscrutá-las durante e após a dominação imperial europeia de modo a desnudar seus efeitos sobre as literaturas contemporâneas” (2009, p. 265). Ao falar da teoria e da crítica pós-colonial, Bonnici destaca a relação entre discurso e poder a partir das perspectivas de Michael Foucault e Edward Said e ainda acrescenta que esta crítica surgiu no século XX após o período de luta pela independência e/ou guerra civil destas ex-colônias. Sobre essa relação de poder, Homi Bhabha também afirma que:

Do ponto de vista do colonizador, apaixonado pela posse ilimitada, despovoada, o problema da verdade se transforma na difícil questão política e psíquica de limite e território: *digam-nos por que vocês, os nativos, estão aí*. Etimologicamente instável “território” deriva tanto de *terra* como de *terrere* (amedrontar), de onde *territorium*, “um lugar do qual as pessoas são expulsas

pelo medo.”²³ A demanda colonialista pela narrativa carrega, dentro dela, seu reverso ameaçador: *digam-nos por que nós estamos aqui*. É esse eco que revela que o outro lado da autoridade narcisista pode ser a paranóia do poder, um desejo de “legitimação”[...] (BHABHA, 1998, p. 147).

No romance *Malinche*, Laura Esquivel apresenta uma nova perspectiva da realidade do colonizado. A autora reapresenta a história da conquista do império Asteca – localizado no atual território do México e que estendia seu domínio até a Guatemala – através de uma narrativa que enaltece a participação da mulher/índia, critica a postura do colonizador espanhol Hernán Cortés e valoriza a cultura indígena.

Trata-se de uma nova proposta, que vem sendo empregada nas narrativas dos romances históricos, que decide dar voz ao oprimido recontando os fatos históricos a partir da ótica do colonizado. O presente trabalho tem como objetivo mostrar como Esquivel reconstrói o cenário da colonização espanhola dando ênfase à figura do índio que passa a julgar a postura do colonizador. Dessa forma, destacamos os aspectos que dão ao romance um caráter pós-colonial.

Crítica Pós-colonial

A literatura de caráter pós-colonial é comumente produzida por escritores dos países que no passado foram submetidos ao processo de colonização para mostrar a relação de poder e dominação aos quais foram submetidos.

O escritor da colônia deve usar o passado para abrir espaço ao futuro, como um convite à ação e como a base para a esperança. [...] A responsabilidade da pessoa culta não é apenas uma responsabilidade diante da cultura nacional, mas uma responsabilidade global referente à totalidade da nação, cuja cultura representa apenas um aspecto da nação. (BONNICI apud FANON, 1999, p. 274)

O colonizador europeu ao explorar as riquezas, principalmente nas Américas e na África, percebia as diferenças culturais existentes

entre eles e esses povos como mecanismo para sustentar a relação de poder e dominação. Sobre isso, Bonnici observa que “o conhecimento e o saber dão direito às terras prometidas supostamente de ‘ninguém’, à diversidade cultural, à alteridade, ao racismo” (2009, p.258). Isso pode ser observado com a atitude das potências europeias que no século XV dividiram entre si os territórios da África e da América para exploração de matérias primas e mão de obra escrava.

[...] A partir da *Naturalis Historia* (77 d. C.), de Plínio, e passando pelo *Liber Chronicarum* (1493) de Hartmann Schedel, e pelo *Systema Naturae* (1758), de Linnaeus, até as obras de certos cientistas do século XIX, especialmente A. de Gobineau, em *A desigualdade das raças humanas* (1855), as discussões diretas ou indiretas sobre o racismo pareciam sempre tender a comprovar a superioridade das raças europeias e colocar na alteridade o resto do mundo. (BONNICI, 2009, p. 258, grifo do autor)

A religião e costumes europeus eram impostos aos colonizados como os únicos padrões corretos a serem seguidos. Assim, o índio era inferiorizado porque sua cultura e a do colonizador eram diferentes. No caso da conquista do México, os astecas também tinham preocupações parecidas às dos espanhóis. Adotavam uma política expansionista que escravizava outros povos, praticavam uma intensa atividade comercial com as cidades vizinhas, mas a maior diferença entre americanos e europeus era com relação à religião. Sobre as diferenças culturais Tzvetan Todorov afirma que:

Podem-se descobrir os outros em si mesmo, e perceber que não se é uma substância homogênea, e radicalmente diferente de tudo o que não é si mesmo; eu é o outro. Mas cada um dos outros é um *eu* também, sujeito como eu. (...) Posso conceber os outros como uma abstração, como uma instância da configuração psíquica de todo indivíduo, como o Outro, outro ou outrem em relação a *mim*. Ou então como um grupo social concreto ao qual *nós* não pertencemos. (...) Ou pode ser exterior a ela, uma outra sociedade que, dependendo do caso, será próxima ou longínqua: seres que em tudo se aproximam de nós, no plano cultural, moral e histórico, ou

desconhecidos, estrangeiros cuja língua e costumes não compreendo, tão estrangeiros que chego a hesitar em reconhecer que pertencemos a uma mesma espécie. (TODOROV, 2010, p. 3 e 4)

As narrativas produzidas pelos escritores das ex-colônias, embora apresentadas na língua do seu antigo opressor, mostram a necessidade de valorização das culturas historicamente desprezadas modificando a imagem atribuída ao escravo/nativo. Percebe-se ainda uma conscientização política, por parte destes autores, com relação a sua antiga posição fortalecendo assim a luta contra as formas contemporâneas de colonização: a globalização, o neocolonialismo e o neoliberalismo.

Laura Esquivel propõe-se a mostrar a vida da índia Malinalli destacando a importância de sua participação no processo de dominação do Império Asteca empreendido por Hernán Cortés. Neste romance a autora reconta o fato histórico através da voz de uma nativa das terras mexicanas que atua como a narradora e ocupa uma posição de superioridade com relação ao colonizador espanhol. A narrativa também destaca mitos e outros elementos da cultura asteca em uma íntima relação com os da cultura europeia para reforçar a relação de dominação e poder que existia entre os espanhóis e os ameríndios.

Malinche

O romance de Laura Esquivel tem como personagem principal a índia Malinalli. Ela era filha do cacique do povo Painala, dominado pelos Astecas que se localizava na região do México atual. Com a morte do pai ela foi vendida como escrava por sua mãe a mercadores da região de Tabasco quando “Era solo una niña de cinco años. [...] Su madre la condujo hasta la salida del pueblo. [...] Su madre le solto los soltó los pequeños dedos agarrotados, la entregó a sus nuevos dueños y dio media vuelta”⁷ (ESQUIVEL, 2006, p. 22 e

⁷ Era só uma menina de cinco anos. [...] Sua mãe lhe levou até a saída da cidade. [...] Sua mãe soltou os dedos da mão que a apertavam com força, entregou-a seus novos donos e deu meia volta.

23). Em 1519 foi oferecida como presente ao colonizador espanhol Hernán Cortés juntamente com outras dezenove escravas.

Cortés organizou uma expedição ao México antigo cobiçando as riquezas do Povo Asteca em busca de riquezas destruindo as tribos que não aceitavam render-se a seu poder. A grande dificuldade de Cortés era com relação à comunicação, “No entender el idioma de los indígenas era lo mismo que navegar sobre un mar negro”⁸ (ESQUIVEL, 2006, p. 31) , pois desconhecia o idioma asteca e contava apenas com um intérprete da língua maia não podendo assim negociar uma aproximação.

Logo em seguida, ele descobriu que Malinalli sabia falar a língua Nahuatl (idioma dos astecas), a língua maia e também estava aprendendo o castelhano. A índia passou a ser a intérprete de Hernán Cortés “[...] Hacía poco, había dejado de servir a Portocarrero, su señor, pues Cortés la había nombrado <<La Lengua>>, la que traducía lo que él decía al idioma náhuatl y lo que los enviados de Moctezuma hablaban del náhuatl al español”⁹ (ESQUIVEL, 2006, p. 59 e 60) ajudando-o a dominar os astecas. De acordo com a narrativa de Esquivel, a protagonista acreditava que Cortés fosse o Deus Quetzalcóalt e julgando sua missão de grande importância, pois salvaria os escravos dos sacrifícios humanos praticados pelos sacerdotes de Montezuma.

Malinalli foi uma figura de grande importância para a história do México e hoje é conhecida por, supostamente, trair seu povo mostrando ao espanhol Hernán Cortés os temores e segredos de Montezuma, o imperador asteca na época da chegada dos espanhóis. Esses segredos ajudariam a destruir a civilização asteca marcando o início do processo de aculturação do povo mexicano.

O nome *Malinche* pode ter duas significações: A primeira significa *aquele(a) que prefere o estrangeiro* e a segunda significa *o senhor de Malinalli*. A primeira é atribuída a Malinalli que historicamente é acusada de traidora do povo mexicano por preferir

⁸ Não entender o idioma dos indígenas era o mesmo que navegar sobre o mar negro.

⁹ Há pouco tempo, tinha deixado de servir a Portocarrero, seu senhor, pois Cortés tinha nomeado-a de “La Lengua”, a que traduzia o que ele dizia ao idioma náhuatl e o que os enviados de Moctezuma falavam do náhuatl ao espanhol.

lutar ao lado de Cortés. Porém, o romance de Esquivel adota a segunda significação enfatizando que o espanhol servia a índia e dependia dos conhecimentos linguísticos dela para tornar-se um conquistador.

Assim, a obra ressuscita a personagem Malinalli e reconstrói o cenário da conquista espanhola no México. Neste novo cenário, o índio não aparece como um sujeito passivo e submisso ao processo de colonização. Ele agora é representado como questionador da postura do colonizador e o mais importante – o índio é representado pela figura de uma mulher consciente do seu papel frente à conquista.

Os aspectos Pós-coloniais presentes na obra

Iniciaremos a apresentação dos aspectos pós-coloniais encontrados na obra destacando a valorização da cultura mexicana com a divulgação dos mitos das culturas maia e asteca. Malinalli “tenía la plena convicción de que el cuerpo de los hombres era el vehículo de los dioses”¹⁰ (ESQUIVEL, 2006, p. 16). Ela acreditava que Hernán Cortés fosse um enviado ou o próprio Deus Quetzacóatl, “[...] esos hombres blancos barbados, habían llegado empujados por el viento. Todos sabían que al señor Quetzalcóatl sólo se le podía percibir cuando el viento estaba en movimiento”¹¹ (ESQUIVEL, 2006, p. 17), e por isso lhe devia respeito e temor.

Para compreender melhor esta crença o leitor precisa ter conhecimento das lendas encontradas no *Popol Vuh* – livro que contem a compilação das lendas da antiga civilização maia (que depois foram assimiladas pelos astecas) e apresenta o mito da criação do mundo, dos homens e dos fenômenos da natureza.

El año en curso era un año Uno Caña y de acuerdo con el calendario mexica, era el año de Quetzalcóatl, quien había nacido en el año Uno Caña y muerto después de un ciclo de 52 años, también en Uno Caña. Se decía que

¹⁰ Tinha a plena convicção de que o corpo dos homens era o veículo dos deuses.

¹¹ Esses homens brancos, com barba, tinham chegado empurrados pelo vento. Todos sabiam que o senhor Quetzalcóatl só poderia ser percebido quando o vento estava em movimento.

la coincidencia de que los recién llegados hubiesen arribado en un año Uno Caña era muy difícil de ignorar. Una de ellas comentó que había escuchado que el año Uno Caña era pésimo para los reyes. [...] Lo cual era evidente pues los extranjeros se habían enfrentado con los habitantes de Cintla y habían salido vencedores y algo similar sucedería si se enfrentaban Moctezuma.¹² (ESQUIVEL, 2006. pág. 70)

A narrativa também apresenta outros aspectos da mitologia asteca ao referir os presságios de Montezuma que funcionaram como uma tentativa de confirmação de que a figura de Cortés estava relacionado a do Deus Quetzalcóatl: “Era un miedo que se escapaba del palacio de Moctezuma [...] un medo provocado por varios presagios funestos que se había sucedido uno tras otro, años antes de que los españoles llegasen[...]”¹³ (ESQUIVEL, 2006, p. 20).

Stuart Hall (1992, p. 8) afirma que Identidades Culturais são “aqueles aspectos de nossas identidades que surgem de nosso pertencimento a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e acima de tudo, nacionais.” O fato de o leitor desconhecer as informações sobre os mitos não compromete a compreensão da narrativa, mas o impedem de compreender a intenção da autora ao nomear os deuses e sua relação com a natureza e os homens.

Tudo isto mostra que a autora dedica atenção especial à cultura do seu país, o que também ocorre com o destaque dado à figura da avó de Malinalli: “La abuela había sido su mejor compañera de juegos, su mejor aliada, su mejor amiga a pesar de que con los años se había ido

¹² O ano em curso era um ano Uno Caña e de acordo com o calendário asteca, era o ano de Quetzalcóatl, que tinha nascido no ano Uno Caña e morrido depois de um ciclo de 52 anos, também em Uno Caña. Diziam que a coincidência dos recém-chegados terem aparecido em um ano Uno Caña era muito difícil de ignorar. Uma delas comentou que tinha escutado que o ano Uno Caña era péssimo para os reis. Isso era evidente pois os estrangeiros enfrentaram os habitantes de Cintla e tinha saído vencedores e algo similar aconteceria se enfrentassem Moctezuma.

¹³ Era um medo que escapava do palácio de Moctezuma. [...] Um medo provocado por vários presságios que havia acontecido ano após ano, anos antes da chegada dos espanhóis[...].

quedando ciega poco a poco”¹⁴ (ESQUIVEL, 2006, p. 23 e 24). Esta personagem representa a importância das tradições orais e o respeito que os índios dedicavam à sabedoria dos mais velhos.

Gracias a las largas pláticas que la abuela y su nieta sostenían, desde los dos años el lenguaje de la niña era precioso, amplio y ordenado. A los cuatro años, Malinalli ya era capaz de expresar dudas y conceptos complicados sin el menor problema. El mérito era de la abuela.¹⁵ (ESQUIVEL, 2006, p. 27)

Percebemos ainda que a língua é apresentada como importante ferramenta que exalta a importância da índia e a inferioridade do colonizador. Essa temática é trabalhada durante toda obra e o maior destaque é dado pelas considerações da avó de Malinalli ao explicar o significado no nome da neta na ocasião da cerimônia de purificação logo após o seu nascimento: “Tu palabra será el fuego que transforma todas las cosas. Tu palabra estará en el agua y será espejo de la lengua”¹⁶ (ESQUIVEL, 2006, p. 6 e 7).

Em outra o momento, Esquivel mostra o colonizador espanhol como detentor de uma grande capacidade de “articular las palabras, entretejelas, aplicarlas, utilizarlas de la manera más conveniente y convincente”¹⁷ (ESQUIVEL, 2006, p. 32). A maior característica de Cortés era o poder de persuasão e na ocasião da conquista essa capacidade não podia ser utilizada porque ele desconhecia o idioma asteca. Isso lhe trazia preocupação e a autora constrói este personagem de forma a mostrar sua fraqueza diante da superioridade do índio. A

¹⁴ A avó tinha sido sua melhor companheira de brincadeiras, sua melhor aliada, sua melhor amiga a pesar de que com os anos ela ia pouco a pouco ficando cega.

¹⁵ Graças às longas conversas que a avó e a sua neta mantinham desde os dois anos, a linguagem da menina era bem desenvolvida. Aos quatro anos, Malinalli já era capaz de expressar suas dúvidas e conceitos complicados sem a menor dificuldade. O mérito era da avó.

¹⁶ Tua palavra será o fogo que transforma todas as coisas. Tua palavra estará na água e será espelho da língua.

¹⁷ Articular as palavras, moldá-las, aplicá-las, utilizá-las de maneira conveniente e convincente.

figura do índio desperta o medo do colonizador que não ver como vencê-lo a pesar da fragilidade bélica do primeiro.

Sin embargo, ahora se sentía vulnerable e inútil, desarmado. ¿Cómo podría utilizar su mejor y más efectiva arma ante aquellos indígenas que hablaban otras lenguas? [...] Cortés sabía que no le bastarían los caballos, la artillería y los arcabuces para lograr el dominio de aquellas tierras. Estos indígenas eran civilizados [...] sin el dominio del lenguaje, de poco le servirían sus armas. [...] la valentía – que la tenía de sobra – de poco serviría. Esta era una empresa construida desde el principio a base de palabras. Las palabras eran los ladrillos y la valentía la argamasa.¹⁸ (ESQUIVEL, 2006, p. 32 e 33)

Percebemos também que a autora reorganiza esse cenário histórico destacando o temor que o colonizador tinha da organização dos índios – “[...] Para él, el maia era igual de misterios que el lado oscuro de la luna. Sus ininteligibles voces lo hacían sentirse inseguro, vulnerable.”¹⁹ (ESQUIVEL, 2006, p.31) – e por isso sabiam que a força não bastava para conseguirem alcançar seus objetivos. Este destaque dado à língua nativa mostra a valorização da cultura mexicana na obra.

Destacamos agora a importância da mulher apresentada na narrativa. Malinalli passa da condição de escrava a intérprete de Hernán Cortés quando este percebe sua inteligência ao aprender a língua espanhola. Neste momento ela passa a ser vista com uma figura essencial para o sucesso do processo de conquista do México.

Ella, la esclava que en silencio recibía órdenes, ella, que no podía ni mirar directo a los ojos de los hombres,

¹⁸ Entretanto, agora se sentia vulnerável e inútil, desarmado. Como poderia utilizar sua melhor e mais eficiente arma ante aqueles indígenas que falavam outras línguas? [...] Cortés sabia que não lhe bastavam cavalos, artilharia e revólver para conseguir o domínio daquelas terras. Estes índios eram civilizados. [...] a valentia – que ele tinha de sobra – de pouco serviria. Esta era um edifício construída desde o principio a baseada na palavra. As palavras eram os tijolos e a valentia a argamassa.

¹⁹ Para ele, o maia (a língua) era tão misterioso como o lado não visível da lua. Suas incompreensíveis vozes o faziam sentir-se inseguro, vulnerável.

ahora tenía voz, y los hombres, mirándola a los ojos esperaban atentos lo que su boca pronunciara. Ella, a quien varias veces habían regalado, ella, de la que tantas veces se habían deshecho, ahora era necesitada, valorada, igual o más que una cuenta de cacao.²⁰ (ESQUIVEL, 2006, p. 64)

Podemos perceber que Esquivel se utilizou da importância da linguagem para valorizar a figura do índio no processo de civilização. Ela mostra que essa linguagem não foi utilizada para trair suas origens, mas para mostrar a superioridade da mulher, mostrando que ela tinha consciência da importância do seu papel “Ser <<la Lengua>> implicaba un gran compromiso espiritual, era poner todo su ser al servicio de los dioses para que su lengua fuera parte del aparato sonoro de la divinidad [...]”²¹ (ESQUIVEL, 2006, p. 62)

Outra amostra da importância e respeito dados a esta personagem é o fato de ela ter convencido o colonizador a submeter-se a um ritual asteca de purificação para que ele pudesse meditar sobre como deveria agir diante de uma revolta que estava sendo planejada contra seu exército: “Era la primera experiencia que Cortés tenía com esta práctica sagrada y aceptó participar en la petición de Malinalli[...]”²² (ESQUIVEL, 2006, p. 81).

Esses e outros fatos presentes no romance de Laura Esquivel reforçam a valorização dada à cultura das antigas civilizações mexicanas e à mulher, ao passo que delega ao segundo plano a figura do colonizador que durante séculos foi representado com símbolo de bravura e heroísmo.

²⁰ Ela, a escrava que em silêncio recebia ordens, ela, que não podia olhar direto nos olhos dos homens, agora tinha voz, e os homens, olhando nos seus olhos esperavam atentos o que sua boca pronunciava. Ela, quem várias vezes tinha sido dada como presente, ela, que tantas vezes foi descartada, agora era necessária, valorizada, igual ou mais que um punhado de cacau.

²¹ Ser “a Língua” implicava num grande compromisso espiritual, era colocar tudo seu a serviço dos deuses para que sua língua fosse parte do aparelho sonoro da divindade [...]

²² Era a primeira experiência de Cortés com essa prática sagrada e aceitou participar apedido de Malinalli.

Considerações finais

Percebemos que a obra estudada é um campo fértil para análise. Não se trata apenas de uma narrativa que deseja abarcar certo acontecimento histórico visto ser uma tendência bastante rentável com relação à recepção do leitor. Destacamos uma nova atitude dos autores dos países que já viveram na condição de colônia em utilizar a literatura, em especial o romance, para mostrar a relação de poder e dominação vivida entre o colonizado e o colonizador.

A postura de Esquivel reflete a opinião de Carlos Reis ao perceber que “falta à obra literária é a capacidade para, mesmo partindo da referência a cenários históricos e sociais localizados, propor ao leitor sentidos de dimensão ampla e duradoura, transcendendo a contingência desses cenários.” (1999, p. 93). Isso mostra a necessidade de apresentar o índio, o negro e as mulheres como personagens principais e agentes dos acontecimentos que historicamente foram protagonizados pelos colonizadores.

Destacamos assim, a postura de Esquivel em recontar a história da conquista do império asteca dando voz à personagem que costuma ser considerada traidora, e valorizando a cultura de seus antepassados reflete a tendência de uma literatura de caráter pós-colonial.

REFERÊNCIAS

ESQUIVEL, Laura. **Malinche**. New York: Atria Books, 2006.

BHABA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução: Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (Org). **Teoria literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura: Introdução aos estudos literários**. 2. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1999.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América: A questão do outro**. Tradução: Beatriz Perrone Moisés. 4 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

O QUE É O CASAMENTO? – ASPECTOS DA IRONIA E SUA RELAÇÃO COM A COMÉDIA DE ALENCAR

Ana Clara Vieira FERNANDES
Universidade Federal do Ceará

RESUMO

A presente análise da comédia alencarina, *O que é o casamento* (1861), tenciona investigar, com base em pressupostos teóricos encontrados em (DUARTE, 2006), (JAUSS, 2002) e (RICOEUR, 2010), entre outros, a forma pela qual o conceito, ou, os conceitos, de ironia elaboram pontos de associativos na obra supracitada. Para tanto, apresentaremos um breve panorama desse teatro, situando-o num contexto estético e histórico em que esse elemento temático, a ironia, exerce influência na releitura e reinterpretação dessas obras, apresentando, por vezes, consideráveis inversões do viés interpretativo já consolidado pela crítica acerca das mesmas.

Palavras-Chave: JOSÉ DE ALENCAR; TEATRO; *O QUE É O CASAMENTO?*; IRONIA.

Considerações iniciais

Ao examinarmos a fortuna crítica acerca das obras alencarinas encontramos, com frequência, certo padrão de análises que, como extratos sólidos de “cimento” interpretativo, vão se sobrepondo às obras do autor. Em certa medida, a crítica constantemente reiterada sobre uma determinada característica, modelo ou aquilo que é mais comum nesta ou naquela obra de Alencar, serviram, a princípio, para corroborar e consolidá-lo como um dos grandes romancistas brasileiros. No entanto, essa reiteração de um modelo alencarino já estabelecido vem, em nosso tempo, causando grande prejuízo ao estudo de sua literatura. Não é difícil encontrarmos análises críticas que se voltam para o ponto de vista político do autor cearense como

relevante à análise de suas obras. É o que vemos em Alfredo Bosi (2005, p. 332),

No contexto do Segundo Reinado, José de Alencar, patriarca do romance brasileiro, votava no Senado contra a Lei do Ventre Livre [...] A cultura romântica passadista de Alencar dava um aval ao *status quo*; mas a mesma cultura romântica inspirava palavras de deprecação e julgamento na pena de Gonçalves Dias, patriarca da poesia indianista e autor de uma prosa notável, “Meditação”, precoce libelo emancipacionista. Dois escritores românticos indianistas: um endossava com a sua palavra as práticas mercantis e desumanas da colonização; o outro denunciava, com as armas do culto ou da cultura, as iniquidades de um processo que dizimava os indígenas e escravizava os africanos.

No trecho acima, Bosi mostra a diferença de produções literárias dentro do período que compreende a estética romântica. O fato que nos chama a atenção é, no entanto, a disposição do crítico em analisar o valor de José de Alencar, o político, em detrimento de outro Alencar, e sem dúvida o mais importante, o artista. Se a análise fosse de cunho estético e não externo a obra, certamente os parâmetros que comumente se atribuem ao autor seriam diferentes. Basta que estudemos as obras teatrais *O demônio familiar* (1857) e *Mãe* para vermos que existem grandes diferenças, com relação à abordagem da escravidão, entre o literato e o homem público.

Ao iniciarmos nossa discussão com uma crítica à crítica que se fazia sobre José de Alencar, visamos com isso estimular a releitura de suas obras, estudá-las de modo mais profundo e sob novas perspectivas de análise, ou quem sabe, propor uma segunda leitura retrospectiva, e para isso, apropriamos-nos dos estudos da estética da recepção em nosso exame comparativista acerca da temática da ironia nos dramas do autor cearense, conceito este que ainda é pouco estudado nas obras do mesmo, mas que é constantemente atribuído a autores como Machado de Assis e Oswald de Andrade²³.

²³ Ver: RAMOS, Graça. **Ironia à brasileira** - O enunciado irônico em Machado de Assis, Oswald de Andrade e Mário Quintana. São Paulo: Paulicéia, 1997.

Segundo Sandra Nitirini (2010. p. 168), “O fenômeno da recepção encontra-se no âmago dos estudos de literatura comparada”. E isso é possível graças à abertura interpretativa, proporcionada pelo movimento dialético entre produção e recepção, que privilegia a comunicação literária em sua relação com o leitor, característica própria da estética da recepção e muito cara a literatura comparada.

É mister lembrar que Jauss, um dos grandes teóricos da estética da recepção, estava apoiado nos estudos de Ingarden²⁴ acerca da estrutura da obra literária, que, entre outras ideias, defende que um obra literária está sempre em formação de sentido, colocando assim o leitor no papel central de formação desses sentido(s). Sobre essa premissa Hernández (1998, p. 25-26) afirma,

La obra se concretiza frente al receptor, ella contiene elementos potenciales indeterminados: lugares, tiempos, eventos, personajes, etc. No totalmente cualificados, porque es tarea del receptor suplir esta cualificación de lo físico y del complementar, en su imaginación las áreas indeterminadas.

É justamente neste ponto das “áreas indeterminadas”, de que fala Hernández, que inserimos o estudo da ironia em Alencar. No entanto, cabe aqui ressaltar que, esse leitor proposto pela estética de Jauss, identificado a partir do exame de seu material de análise, não é e não poderá ser um leitor comum. A profundidade da análise de Jauss acerca do poema *Splee*, de Baudelaire, mostra a necessidade de um leitor capacitado, apto a discernir as estruturas dos diferentes gêneros, perspectiva estética, a correlacionar o texto aos mais diversos tipos de saberes com que se pode relacioná-lo, - tanto no domínio das obras do próprio autor, também no âmbito de seus escritos críticos, como das diversas áreas do conhecimento humano, - perspectiva de uma leitura retrospectiva, assim como, a capacidade de posicionar historicamente sua interpretação, ou seja, a capacidade de entender a recepção da obra situando-a tanto em seu contexto de produção e leitura de origem,

²⁴ Ver: INGARDEN, Roman. **La obra de arte literária**. México: Ed. Taurus – Coedição com La Universidad Iberoamericana, 1998.

como examinando as mudanças ocorridas no viés interpretativo das mesmas ao longo da história.

Contudo, para a presente análise, nos deteremos no aspecto da leitura estética e da leitura retrospectiva, e pincelaremos, por vezes, o estudo feito a partir da leitura histórica.

1. A temática geral: apreendendo a ironia

Quando falamos em uma análise de cunho temático, como a que pretendemos fazer nesse trabalho, colocando a ironia como elemento unificador, como aquela que traz sentido totalizante à obra, vemos que, “a impressão sensível pode ter tanta importância quanto o pensamento reflexivo” (BERGUEZ, 1997, p. 107). Segundo a proposta de análise temática, as causas que se apresentam na narrativa ganham uma coerência oculta, manifestando, por meio da identificação da ironia uma visão que podemos chamar de uniforme. Mesmo a relação de fenômenos que se encontravam dispersos, quando passados pela ótica desse conceito ganham uma lógica latente.

Esse método crítico de análise temática se pretende total, no sentido de que procura captar através da organicidade da obra, como ela é apresentada ao leitor, a identificação de um tema com a qual o crítico experimentará compreendê-la em seu sentido mais amplo.

Contudo, terminada a análise pretendida nesse trabalho, a obra literária não se esgota em seu sentido, como se pertencente a um campo de saber positivo, nem tampouco se filia totalmente às ideias de exame temático esboçados por Starobinsk (1997), segundo as quais, o crítico de literatura deve assumir uma postura anti-intelectualista, afastando-se de uma apropriação de bases do conhecimento muito restritas, segundo o autor, o crítico deveria empreender seu processo de leitura como um leigo, afim de, pela obra, obter uma compreensão mais vasta de sua totalidade. Ao contrário, aqui, propomos uma leitura que mescle, em parte, o leitor Erudito proposto por Jauss e o leitor aberto a sensibilidade criativa como indica Starobinsk. Sem deixar de lado os procedimentos do “autor implicado”, de que nos fala Ricoeur (2010), na elaboração da pergunta que mais adiante trabalharemos: como Alencar articula a ironia pela voz do personagem? Ou, como a

ironia alencarina se faz comunicar?. Entendendo que, mesmo o crítico sendo também um leitor, não se deve deixar levar pelas superficialidades que uma primeira leitura pode trazer pela voz que enuncia, visto que “a retórica da dissimulação, o ápice da retórica da ficção, não deve enganar o crítico, embora possa enganar o leitor” (RICOEUR, 2010, p. 274).

1.2 Ironias

Antes de examinarmos e definirmos a aplicação das teorias anteriormente definidas à obra escolhida, tentaremos esclarecer o(s) conceito(s) de ironia com as quais trabalharemos aqui. A primeira terminação que nos vem à mente é o da figura de retórica que diz o contrário do que está dizendo no momento da enunciação. No entanto, a ironia abrange um vasto campo de significações, “é um fenômeno nebuloso e fluido” (DUARTE, 2006, p. 18), disto decorre nossa dificuldade em defini-lo. Muecke, em sua obra: *Ironia e o Irônico*, fala-nos das diversas formas pelas quais este conceito pode se apresentar. Mas, antes mesmo de selecionar o tipo de ironia que se adéqua a cada situação, o autor irá partir do fato de que, seja qual for a ironia, nada pode ser considerado como irônico sem a presença do ironista, este é o sujeito que percebe os fatos além da realidade aparente, que apreende as múltiplas possibilidades de sentido que o enunciado pode trazer.

Nessa perspectiva, a ironia é percebida pelo leitor ativo, “atento e participante, capaz de perceber que a linguagem não tem significados fixos e que o texto lhe pode apresentar armadilhas e jogos de enganos dos quais deverá, eventualmente, participar” (Idem, 2006, p. 19). Essa ideia de um leitor ativo, pretendido para o reconhecimento de um texto irônico, assemelha-se a proposta do leitor que surge de forma sistematizada a partir da estética da recepção.

Por outro lado, temos a figura do autor, que, afastando-se do modelo de uma literatura clássica e aproximando-se da romântica, perde a autoridade que possuía com relação sentido de verdade que existia no enunciado. É com o advento dos ideais românticos que ganha força a noção de individualidade. Entretanto, esse

reconhecimento do indivíduo gera um paradoxo: ao mesmo tempo em que ele descobre o poder de sua subjetividade, ele busca superá-la, “a autossuperação da subjetividade, foi chamada de ironia pelos primeiros teóricos do romance, os estetas do primeiro Romantismo” (LUKÁCS, 2009, p. 74.). Essa ironia que busca a harmonia dos elementos que não pertencem a uma mesma esfera essencial, ou seja, a união entre os anseios subjetivos e a necessidade objetiva, é chamada de ironia romântica. Porém, essa unidade “é puramente formal; o alheamento e a hostilidade dos mundos interior e exterior não serão superados, mas apenas reconhecidos como necessários” (Idem, 2009, p. 75). Ela é o que Lúkács chama de “autocorreção da fragmentariedade”, que nada mais é do que a reunião do caos numa forma determinada, que é a própria forma do gênero dramático, mas que pode ser analisada sobre diversos prismas especulativos.

2. A comédia de Alencar e a análise das teorias e conceitos

O romantismo, estética das causas universais, da independência nacional, na qual a miscigenação dos povos seria promovida a partir de um passado mítico de fundo histórico, passa a ser, nas comédias alencarinas, suprimida. É certo que de todo o romantismo não some da cena em Alencar, de fato o autor é um grande romântico, apenas abre espaço para o molde da escola realista, no qual o espaço nacional se resume ao lar burguês, quando muito ao trabalho e ao próprio espaço do teatro, ponto de encontro da elite carioca no final do século XIX. O ideal a ser formado, por essa nova estética no Brasil, seria a formação da família. É ela o foco central da peça *O que é o casamento?*

Esta comédia, apresentada ao público no ano de 1861, tem por ideia inicial o que o título da peça questiona. Augusto Miranda, político e, por vezes, personagem *raisonneur*²⁵, expõe ao seu amigo, Alves, o que para ele é o casamento:

²⁵Personagem que transmite ao público as ideias do autor, geralmente essas ideias são de cunho moralizante, como é o caso em questão. Nesse sentido poderíamos associar a ideia de “personagem *raisonneur*” a de “autor implicado”, proposta por Paul Ricoeur (2010, p. 273), na medida em que “é à problemática da comunicação

MIRANDA – [...] O casamento, Alves, é o que foi entre nós há algum tempo a maçonaria, de que se contavam horrores, e que no fundo não passava de uma sociedade inocente, que oferecia boa palestra, boas ceias. Há dois prejuízos bem vulgares: uns supõe que o casamento é a perpetuidade do amor, a troca sem fim de carícias e protestos; e assustam-se com razão diante de uma perspectiva de uma ternura de todos os dias e de todas as horas. [...] o outro prejuízo é daqueles que pressupõem o casamento uma guerra domestica, uma luta constante de caracteres antipáticos, de hábitos e de ideias. Esses como os outros temem pela sua tranquilidade. Entretanto a realidade está entre os dois extremos. O casamento é nem a poética transfusão de duas almas em uma só carne, a perpetuidade do amor, o arrulho eterno de dois corações; nem também a guerra domestica, a luta em família. É a paz, firmada sobre a estima e o respeito mútuo, é o repouso das paixões, e a força que nasce da união. (ALENCAR, 1977, p. 313-314)

Se observarmos esse parágrafo ouviremos uma voz anti-romântica. Muito diferente do Alencar dos romances, que punha no amor a redenção de todos os males cometidos por seus personagens, aqui o amor “nem é a poética transfusão de duas almas em uma carne, a perpetuidade do amor”, como vimos acima, ele um assessorio, o que realmente importa é a instituição do casamento.

O casamento é uma instituição, assim como o é a maçonaria. Por isso, encontramos no diálogo entre os dois amigos uma frieza no trato dos sentimentos, contudo, uma coisa é o enunciado do personagem, outra, completamente diferente, são as atitudes do mesmo. Alencar deixa bem claro que existe uma distinção entre a postura moral, entendida no discurso, e a postura ética, vista nas ações que se seguem a esse mesmo discurso. E não será esta o mesmo tipo de atitude do autor frente às ideias aparentes da obra?

Como afirma Faria (1987, p.124), “a ideia central da peça é mostrar que a verdadeira felicidade, para o homem e para a mulher,

que a noção de autor implicado pertence, na medida em que ela é estreitamente solidária a retórica da persuasão”.

está no casamento, no aconchego do lar”, mas como Alencar estrutura essa ideia é interessante. Ele coloca em cena as imagens que são contrárias aos ideais de paz familiar, o conflito no lar é, ironicamente, o elemento via o qual sua mensagem didática é transmitida. Em cena, o que temos são as suspeitas de adultério de dois casais da trama, ou seja, o que não deve ser o casamento, mas o que de fato se apresenta. O mesmo Augusto do discurso moderado em relação ao casamento é o mesmo personagem que privilegia a carreira política em detrimento da companhia da esposa. Disto elaboramos dois raciocínios em relação à interpretação das cenas. O primeiro é construído tendo em vista a recepção do público frente ao que está sendo apreciado, e que, em tese, viriam aí as lições edificantes pelo contraste entre os resultados da paz e do conflito. Os desencontros e o males causados pela desconfiança da traição é o que realmente levaria o público a rejeitar as atitudes intransigentes dos personagens e procurar uma atitude oposta, moderada acima de tudo. Essa seria, portanto, uma atitude menos crítica e mais aplicável aos padrões moralizantes das ações burguesas do século XIX.

O segundo raciocínio também é desenvolvido tendo em vista o espectador, mas o espectador/leitor mais voltado ao padrão de leitura da modernidade, mais crítico, sabedor da existência de *um narrador* (as vozes, para o teatro) *não digno de confiança*, como atesta Ricoeur (2010, p. 277), esse narrador(es) induz ao estabelecimento de um leitor com grau de complexidade maior, desvencilhado de uma suposta autoridade narrativa. Não queremos dizer com isso que não houvesse um espírito crítico nos expectadores/leitores do século XIX, seria uma ingenuidade tal afirmação, o espírito crítico sempre existiu, e ao que parece, esteve presente em todas as épocas. Mesmo antigos dramaturgos como Sófocles, em sua primeira comédia completa de que temos registro, *Os Acarnenses* (425 a.C), já mostra que o espectador poderia compreender as ironias que lhes eram apresentadas, mesmo que o uso da *parábase*²⁶ tivesse também a função de explicar o

²⁶ *Parabasis* – uma das partes integrantes da comédia antiga. A parábasis, ou ode coral, podia tomar duas formas distintas: a de discussão de algum tema político ou social ou, simplesmente, a de homenagem à figura do autor (VASCONCELLOS, 2009, p. 178-179). Este elemento surge, nas comédias de Sófocles, entre as cenas.

que não ficara entendido, mesmo assim, contradições seriam entendidas. O que varia, no entanto, é a intensidade com que essa crítica é aplicada. O próprio teatro cômico aristofânico é um bom exemplo disto. Já nos referimos a *parábasis* e é a partir da representação de *As aves* (411 a.C) que vemos o abrandamento desse recurso cênico nas representações de Aristófanes, em *Lisístrata* (411 a.C) este recurso está totalmente diluído na trama. Isso mostra que o público, conforme a época, expressa-se e compreende a crítica de modo distinto. Lukács (2010, p. 38), manifesta-se em relação a isto dizendo que “A coincidência entre história e filosofia da história teve como resultado [...] que cada espécie artística só nascesse quando se pudesse aferir no relógio de sol do espírito que sua hora havia chegado”, isso quer dizer que, do mesmo modo que os novos gêneros literários surgiram para suprir o avanço no intelecto de uma época, o inverso também vale, a literatura, da mesma forma, modifica os procedimentos de leitura de mundo de um dado momento histórico, e ainda podemos afirmar uma terceira via, a leitura que fazemos de uma literatura afastada de nós no tempo também recebe influências da época em que é lida. Por isso, atribuímos a uma leitura moderna da comédia *O que é o casamento?* aspectos de uma ironia romântica, que se caracteriza pelo sustento das contradições, em uma dialética negativa, que segundo Kierkegaard (2006) é a própria ironia de Sócrates. Na comédia de Alencar, podemos ver também essa contradição no momento em que o discurso é um, a prática, a vivência do casamento é outra. O leitor moderno está apto a ver em Augusto o homem burguês do século XIX que vive uma moral aparente, só identificável no plano das palavras, que visam encobrir a verdadeira atitude por trás do homem do cotidiano. Dessa forma, a pergunta que dá título a obra, *O que é o casamento?*, teria como resposta o que caracterizaria realmente o casamento burguês visto pela ótica realista, é a própria complexidade dos homens que no discurso apresentam um *éthos*²⁷ e no exercício das ações uma postura diversa.

²⁷ Palavra grega que significa ato, ação, escolha. O *éthos* atua sempre em combinação com a *dianóia*, ou pensamento. Junto esses dois elementos constituem a ação da personagem [...]. (VASCONCELLOS, 2009).

O mesmo pode ser dito de Clarinha, personagem secundária, que ganha força ao longo da trama. Um aspecto a se destacar nessa comédia é a força e liberdade da mulher na sociedade. Alencar, nesse sentido é pouco conservador, todas as personagens femininas dessa comédia apresentam uma constituição de mulher moderna, elas decidem quando casar, como casar e até cogitam pedir o homem em casamento, algo impensável para uma moça do séc. XIX.

Isabel – E há de fazer-se, Clarinha, eu te prometo.

Clarinha – Ora! E se ele não quiser, menos eu.

Isabel – Ele quer; não tenho dito tantas vezes.

Clarinha – Tu, muitas; mas Henrique nem uma só.

Isabel – Se foges dele!

Clarinha – Então eu é que lhe devo fazer a corte?

[...]

Isabel – Estas impaciente.

Clarinha – Não sabes a razão?... É que hoje se decide.

(ALENCAR, 1977, 316).

Quando pensamos esse trecho acima a partir de nossa época, podemos não achar tão ousado uma conversa entre duas jovens mulheres sobre como será a conquista amorosa de uma delas, mas para o público da época, ainda carregado pela tradição colonial, via espantado o que se passava em cena. Vale lembrar que Alencar, em seu tempo, sofreu duras penas, principalmente por sua peça anterior, *As asas de um anjo* (1858), fora acusada de imoral, não pela crítica que ficou em silêncio após três primeiras representações, mas por parte dos políticos, o subdelegado Antônio Tavares e seu chefe Isidoro Borges Monteiro. Após essas críticas, o presidente do Conservatório Dramático anunciou que *As asas de um anjo* deveria ser retirada de cartaz por conter “pensamentos e mesmo lances imorais” (VIANA FILHO, 1979, p. 86 apud. FARIA, 1987, p. 86). Alencar mesmo depois de duras críticas, mantém em pauta uma certa liberdade da mulher quanto ao seu direito de escolha em peças posteriores, como é o caso de *O que é o casamento?* O autor, com ironia, atribui uma certa característica que mesmo em face de tantas mudanças permanecem presentes nas mulheres, como uma característica do gênero feminino. Como na cena que segue a citação anterior, em que Clarinha, mesmo

com ares de modernidade revelados na conversa com Isabel sobre Henrique, não esconde os antigos hábito femininos.

Isabel – Será ele?

Clarinha – Ah! (afastando-se.)

Isabel – Que é isso? Em que ficou a resolução de há pouco?

Clarinha – (Gesto de silêncio) – Queres que ele suspeite que o estava esperando? (Folheia as músicas do piano).
(Idem, 1977, p. 317).

Contudo, as personagens femininas apresentam grande força tanto em sua constituição como indivíduos, como por sua representação na narrativa. Um exemplo disto são as cenas entre Clarinha e Sales, este é alvo constante das ironias da personagem. Tudo o que ela fala tem uma dupla significação, que o ironizado nunca percebe, nem chega a desconfiar da armadilha verbal que lhe é imposta. As cenas envolvendo esses dois personagens são as de maior comicidade, são elas que quebram o tom sério e moralizante das falas de Augusto e Isabel e dão maior fluidez a cena. E isso graças ao elemento da ironia comunicativa, a partir da qual a narrativa dissimula e explora a ambiguidade para obter efeitos esperados.

Considerações finais

É mediante a ironia, que encontramos na leitura global da obra, que vemos se configurar as verdadeiras preocupações de Alencar. Seu teatro é de tese, com intenção moralizante, contudo, é preciso que o leitor não se fie no autor, ele é o que podemos chamar de autor “não digno de confiança” (RICOEUR, 2010, p. 277), ao mesmo tempo que identificamos este autor, vemos surgir a figura de um leitor perspicaz, atento as complexidades que o texto oferece. “Um leitor desorientado [...] extraviado por um narrador irônico, não é chamado a refletir muito mais?” (Idem, 2010, p 278), é justamente esse movimento reflexivo que José de Alencar procurava em suas comédias, refletir a condição social através do humor sutil, da ironia situacional como é o caso de *O que é o casamento?*

Talvez haja uma tendência de nosso tempo, justamente pela constante presença do “leitor desconfiado” (Idem, 2010, p. 279) a enxergar além do que fora escrito, talvez não, a literatura é esse espaço de ampla significação e “sem o leitor que o acompanhe, não há ato configurante em obra no texto, e sem leitor que se aproprie dele, não há nenhum mundo desdobrado diante do texto” (Idem, 2010, p. 280). Não defendemos aqui, uma superinterpretação, ao contrário, além de pistas dadas pelo texto, escritos do próprio autor acerca de suas obras também são considerados indícios de que essa ironia se faz presente. Contudo, até os próprios escritos considerados críticos, devem ser lidos com o mesmo olhar aguçado que a leitura das obras literárias requer. “O leitor é livre, mas as escolhas de leituras já estão codificadas pelo texto” (Idem, 2010, p. 281), mas é sempre inquietante saber, quem determina os limites de decodificação de um texto?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, José Martiniano de. “O que é o casamento?”. In: **Teatro completo – Clássicos do teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: Ministério da educação e cultura: Fundação nacional de arte e serviço nacional de teatro, 1977, p. 311 à 374.

BERGUEZ, Daniel. “A crítica temática”. In: PRATA, Olinda Maria Rodrigues (Trad.). **Métodos para a análise literária**. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 97 à 141.

DUARTE, Lelia Pereira. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: Ed PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

FARIA, João Roberto. **José de Alencar e o teatro**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

KIERKEGAARD, Soren Aabye. **O conceito de ironia** constantemente referido a Sócrates. Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2006.

LUKÁCS, Georg. “O problema da filosofia histórica das formas”. In: _____. **A teoria do romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2010. p. 38 - 54.

MUECK, D.C. **Ironia e o irônico**. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006..

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica**. 3ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

STAROBINSK, Jean. **La relation critique (L’oeil vivante, II)**. Gallimard, 1970. Apud: BERGUEZ, Daniel. “A crítica temática”. In: PRATA, Olinda Maria Rodrigues (Trad.). **Métodos para a análise literária**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro**. Porto Alegre: L&PM, 2009. p. 109.

JAUSS, Hans Robert. “O texto poético na mudança de horizonte de leitura”. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da literatura e suas fontes**, vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 873 - 925.

BOSI, Alfredo. **Caminhos entre a Literatura e a História**. São Paulo: Estudos avançados nº19 (55), 2005. p. 315 à 334. <http://www.scielo.br/pdf/ea/v19n55/23.pdf>.

HERNÁNDEZ, Walter. Roman Ingarden (1893-1970). “La obra de arte literaria. Bases ontológicas para uma filosofia da literatura”. In: **La obra de arte literaria de Roman Ingarden**. México: Taurus, 1998. p. 25 - 86 <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/ingarden.pdf>.

AS PAIXÕES DE JULIANA DE EÇA DE QUEIRÓS

Antonio Euclides Vega de Pitombeira e Nogueira HOLANDA²⁸

Ana Marcia Alves SIQUEIRA

Universidade Federal do Ceará

RESUMO

O presente trabalho analisa a construção literária da personagem Juliana, do romance *O primo Basílio*, de Eça de Queirós. A proposta é analisar a individualidade da personalidade e as suas ligações com a filosofia social da época. Nesse sentido, Naturalismo e Marxismo se opõem enquanto tese esclarecedora do comportamento da empregada de Luísa. No que toca a construção literária, é relevante apresentar a duplicidade que existe entre Juliana e Julião, e que concorre para uma leitura Naturalista da obra, sem, contudo, excluir o aspecto psicológico e individual que a criada possui.

Palavras-chave: EÇA DE QUEIRÓS; O PRIMO BASÍLIO; JULIANA.

O romance *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, tem na personagem Juliana uma de suas grandes qualidades. Tanto assim que é essa a personagem que Machado de Assis, em sua crítica de 1878, louva como um dos pontos altos do livro. A profundidade moral dessa personagem é conseguida, pelo autor, através de um entremeado jogo entre as paixões emocionais e seus reflexos físicos, como pretendemos apresentar nesse artigo. Antes de aprofundarmos nesse quesito, contudo, é necessário discorrer um pouco sobre descrever o papel de Juliana na obra e a maneira como se diferencia dos demais personagens.

A trama do romance se desenvolve ao redor de um pseudo-embate e um enfrentamento. Luísa primeiro sucumbe às artimanhas de Basílio, embora sua queda, na visão de alguns críticos, entre eles o próprio Machado, não seja verossímil porque não descreve um conflito interno. Durante essa etapa do romance, conhecemos Juliana em sua complexidade moral. Mulher nunca amada, feia, desprezível aos olhos do narrador e do resto do elenco, ela tem poucos amigos e muitas doenças, ou paixões, como colocamos aqui.

28 Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal do Ceará

Embora sua fragilidade física seja evidente, a característica que mais se destaca é a paixão psicológica. Desde o princípio encontramos Juliana como uma personagem movida por ambições e maltratada pela condição de criada, que ela reputa ser inferior ao que lhe cabe. ,

No segundo momento da trama, o embate entre Luísa e Juliana se destaca, sendo esta a grande antagonista do romance. Embora a relação entre as duas seja de eterno conflito, o embate verdadeiro inicia somente após a chantagem, quando a criada ameaça a patroa com as cartas. A disputa, contudo, não se estabelece apenas na vingança de uma classe menos abastada. Luísa e Juliana têm concepções física, mental e existencial opostas.

Juliana é descrita de maneira horrenda. Uma mulher feia, magra, de aspecto doentio; Luísa é a senhora bonita, loira, de pele branca e aspecto saudável. Se olharmos as descrições de ambas, perceberemos como enorme é o contraste:

(Luísa) Ficara sentada à mesa a ler o Diário de Notícias, no seu roupão de manhã de fazenda preta, bordado a sutache, com largos botões de madrepérola; o cabelo louro um pouco desmanchado, com um 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, 2012, p.29)

(...)

Juliana entrou, arranjando nervosamente o colar e o broche. Devia ter quarenta anos e era muitíssimo magra. As feições, miúdas, espremidas, tinham a amarelidão de tons baços das doenças de coração. Os olhos grandes, encovados, rolavam numa inquietação, numa curiosidade, raiados de sangue, entre pálpebras sempre debruadas de vermelho. Usava uma cuia de retrós imitando tranças, que lhe fazia a cabeça enorme. Tinha um tique nas asas do nariz. E o vestido chato sobre o peito, curto da roda, tufado pela goma das saias - mostrava um pé pequeno, bonito, muito apertado em botinas de duraque com ponteiros de verniz. (QUEIRÓS, 2012, p.33)

Como se vê, em sua descrição física, a única vaidade da personagem, e o único elogio que o narrador lhe presta, é quanto ao “pezinho catita”. Também no que se refere ao sentimento amoroso e à sensualidade, Juliana e Luísa são opostas. A criada desistira do amor e considerava impróprio o comportamento sensual do casal. A patroa, por sua vez, começava “a tomar ódio à criatura”, o que configura a relação conflituosa desde o princípio do romance.

As duas personagens também diferem na sua relação como narrador. Luísa é conduzida por Eça de Queirós sem qualquer ação volitiva frente os fatos que lhe surgem. O caso que tem com Basílio não ocorre por nenhuma vontade recôndita, nem por qualquer ódio ao marido; simplesmente ela se deixa levar pelas circunstâncias. Ao contrário, Juliana é a própria vontade, está cheia de paixão. Nesse sentido, é uma personagem integral; o seu desfecho e a sua trajetória são consequências de suas ações, não da vontade do narrador.

A segunda etapa do romance, quando o conflito latente se estabelece quando Juliana, em ações refletidas, encontra as cartas. Não há nada de fortuito nesse evento, porque a atitude da criada é refletida e compatível com a sua personalidade invejosa, bisbilhoteira e rancorosa. Juliana mostra-se assim já nos primeiros capítulos, quando tenta flagrar Luísa a conversar com Leopoldina e, depois, relata a visita a Jorge. Juliana não tem qualquer lealdade aos patrões, mas sim ódio e desejo de promover a intriga no casal.

Juliana também é uma personagem paradoxal. Seus desejos de ascensão e de vingança, bem como sua inveja, a fazem rancorosa; contudo, quando está diante das expectativas ou com esperanças, mostra uma máscara de bondade. Nesses momentos, torna-se mesmo uma criada prestativa. O primeiro exemplo disso temos quando o narrador nos conta a história de seu trabalho para a tia de Jorge. A esperança de ganhar parte na herança a fizera aguentar todos os desmandos da patroa velha e temperamental até o momento em que se torna querida. Com o falecimento da tia, a esperança não se realiza, e o rancor aumenta.

Mais adiante na obra, quando se apossa das provas do adultério, enquanto espera o melhor momento para agir, Juliana também mostra-se atenciosa e prestativa com Luísa. Sabemos, enquanto leitores, que há falsidade nisso, como uma calma antes da tempestade, mas é interessante notar como a personagem, sempre interesseira, deixa-se levar por algo próximo ao afeto.

Embora seja possível argumentar que tais comportamentos cabem a uma personalidade falsa e calculista, Juliana não é uma personagem fria. Pelo contrário, em seu azedume, é passional, como revela o momento em

que confronta a patroa. A explicação para a máscara de bondade é a criada encontrar na esperança e na expectativa a felicidade que não tem em outro lugar. As paixões de Juliana criam um comportamento paradoxal onde a doença acompanha a impotência e a expectativa de poder produzem complacência, uma falsa bondade e disposição.

A personagem Juliana não é apenas paradoxal, tampouco apresenta apenas dicotomias entre bondade e maldade, na verdade, sua construção, que carrega cores naturalistas, termina por evidenciar uma humanidade complexa e profunda em que desejos, paixões e rancores íntimos movem todas as suas ações. Sua concepção trágica a aproxima dos grandes vilões Shakespearianos, em que a amargura de sua condição os impulsiona. Contudo, ela não é fria e calculista, suas ações não seguem uma direção exata, mas oscilam conforme o comportamento de uma pessoa com valores contraditórios.

Em seu íntimo, Juliana parece ocupar um não-lugar social, haja vista que ela não se conforma com a sua realidade, mas tampouco está apta para uma realidade diferente. Ela inveja a patroa, mas, ao se medir com ela, e reclamar-lhe as futilidades, termina por desejar as mesmas comodidades. Sua felicidade se faz com roupas novas, ou com um novo colchão, ou seja, termina por imitar a patroa naquilo que detestava: a ociosidade e o esbanjamento. Nesse sentido, a crítica eciana a uma classe burguesa fútil e ociosa enfraquece, uma vez que parte de suas ações são replicadas pelos elementos das classes inferiores.

José Carlos Bruni, em *A consciência da opressão*, revela os traços da leitura do romance como uma descrição de uma luta de classe. Segundo o autor,

(...)Eça de Queirós apresenta um quadro da sociedade lisboeta de fins do século passado, onde os personagens, ao invés de configurarem individualidades únicas, encarnam sobretudo certas categorias sociais. A análise concentra-se no ambiente familiar pequeno-burguês, lugar em que forças sociais mais amplas se entrecrocavam. A pequena-burguesia aparece assim como classe essencialmente dependente das contradições que operam na sociedade global. Eça caracteriza essa posição intermediária fazendo com que todo o enredo (e seu desenvolvimento) dependa de dois personagens que representam os polos da sociedade: Basílio, a burguesia, e Juliana, o proletariado. Em todo o romance, apenas

Basílio e Juliana agem, isto é, perseguem determinados objetivos e estabelecem os meios de os alcançarem. (BRUNI, 1977. p. 2)

Mais adiante, o mesmo autor vai descrever a oposição e o ódio entre Juliana e a patroa, mas o faz em termos de classe. Essa visão, parece-nos, está presente ao longo do século XX, juntamente com a visão que descortinava o romance como uma oprimida descrição crítica da sociedade burguesa em Lisboa. Se é evidente que Eça de Queirós ataca a burguesia de Portugal, também parece claro que o viés da obra não se voltava para o conflito social.

Podemos desabonar a leitura de Juliana como uma personagem com vinculação política para alertar sobre a luta de classes. Primeiramente é importante lembrar que Juliana não é a única personagem da “classe proletária” do romance. A empregada Joana, cozinheira que alimenta Juliana com caldinhos e de quem Juliana, por fim, causará a despedida, é sempre apresentada como uma mulher fiel aos patrões e bondosa com a companheira. Além disso, o romance, conquanto mostre as relações da criadagem, não se fixa nessa temática; também não ocorrendo uma oposição entre Juliana e Joana, de modo tal que a questão dessa criadagem enquanto classe social oprimida se enfraquece.

Um outro motivo porque a leitura marxista de conflito de classes não tem sustentação é a maneira pela qual o autor volta sua carga crítica. Durante os anos de 1870, Eça de Queirós está mais diretamente envolvido com a estética naturalista. Nesse sentido, se não se volta à taras hereditárias, não tergiversa em descrever a personagem, principalmente Juliana, de maneira crua e vil. Mais relevante, porém, que o tratamento estético, é a maneira como o autor internaliza a concepção naturalista. Tanto Realismo como Naturalismo, se comparados com a crítica marxista à burguesia, são escolas elitistas de crítica social. Sua reforma, ainda quando revolucionária, aproxima-se mais do estabelecimento de uma democracia em quem todos seriam educados para poder compor uma elite culta do que a uma revolução proletária.

Além disso, a análise naturalista da personalidade não se pauta apenas em valores econômicos. Outros elementos, como a constituição fisiológica e psicológica e a hereditariedade, eram relevantes para o comportamento da personagem. Desta maneira, personagens de classes distintas podem se aproximar em suas características mais relevantes. Isso ocorre em *O primo Basílio*.

É desde logo curioso que, entre a diversidade dos tipos psicossociais enumerados por Eça na carta que envia a Teófilo Braga a propósito de *O Primo Bazílio*, o escritor caracterize Juliana e Julião de forma tão semelhante que seria mesmo possível permutar os elementos utilizados na caracterização destas personagens sem que a informação veiculada sofresse alterações significativas. Na verdade, o que aí define Juliana (o facto de viver “em revolta secreta contra a sua condição, ávida de desforra”) aplicar-se-ia igualmente a Julião, tal como “o descontentamento azedo e o tédio da profissão” com que este é definido se aplicaria a Juliana. Distingue-os, para além do sexo evidentemente, o estatuto social; porém, estas personagens vivem, em níveis sociais diferentes, os mesmos sentimentos de revolta e frustração e, sob a acção de diferentes circunstâncias, ambos se sentem vítimas de exclusão social. O paralelismo existente entre as duas personagens, desde logo inscrito nos nomes que as designam, pode observar-se a diversos níveis e inclui aspectos que vão do mero pormenor caricatural à caracterização psico-fisiológica, atingindo mesmo o plano actancial. (MARTELO, 2002, p.276).

Conforme a leitura de duplos literários, podemos demonstrar então de que maneira a leitura marxista e a construção naturalista diferem. Ao aproximar Juliana das classes oprimidas, a leitura marxista do contexto social tende a descortinar uma crítica infundada na obra de Eça, mas cujas origens remontam aos ideais de superação da posição de subalterno do proletariado. A verdade é que sequer existe, nesse romance, um proletariado como classe explorada para gerar mais valia para o patrão.

A exploração por que passa Juliana é de outra natureza. Embora tenha elementos externos, muito do que sente enquanto explorada tem motivação interna na sua recusa de aceitar sua própria condição. O mesmo acontece à Julião, que também sente-se explorado e preterido. Inúmeros traços aproximam-nos: a ambição e a raiva por um futuro que parece não lhes reservar nada de concreto e de agradável, a dificuldade para se integrar em seu grupo social, o azedume e o desgosto que ambos geram em Luísa. Os duplos Julião e Juliana se aproximam bastante, descortinando assim a maneira como o naturalismo se expressa e descartando a ilusão de um romance de classes.

Outro traço comum apontado por Martelo (2002) é a curiosidade. A bisbilhotice de Juliana garante seus pequenos momentos de vingança, como

no caso de Leopoldina no começo do romance, e sua grande vitória, com a descoberta das cartas. No plano maior, essa curiosidade revelará a fragilidade e o vício da família burguesa de Portugal, contra quem Eça dirige a obra. A curiosidade de Julião, por sua vez, irá revelar a hipocrisia de Acácio. O médico espreita o quarto do conselheiro e lhe descobre o segredo de uma amante.

O desfecho da obra para os dois personagens não é o mesmo. Juliana sucumbirá à doença e ao ódio à patroa no momento em que é confrontada sobre as cartas. A essa altura do romance, também Julião já se voltara contra ela, tendo previsto sua morte e aconselhado sua dispensa. O médico, por sua vez, consegue acomodar-se.

De certo modo, o desfecho ambicionado por Juliana virá a concretizar-se apenas para Julião, que de bom grado abdicará da possibilidade de vir a ser um desses homens às mãos dos quais o regime constitucional facilmente sucumbiria, ao sentir-se finalmente integrado no sistema que, verdadeiramente, só por despeito vituperara. (MARTELO, 2002. p. 278.)

Se Juliana e Julião se assemelham, formando um duplo, o que é justificável pela maneira como a construção naturalista produz o personagem, é preciso abordar a motivação estrutural para que esse paralelo ocorra. A existência de Julião enquanto duplo da criada, simbolicamente, amplia o episódio doméstico. Enquanto a relação adúltera de Luísa e a perseguição de Juliana ocorrem apenas no plano caseiro, a crítica à família burguesa e à sociedade portuguesa ocorre porque Julião simbolicamente iguala sua existência à de Juliana.

Se, por um lado, o adultério de Luíza é, como se sabe, explicado pela influência do meio burguês lisboeta e da crise moral que nele impera, segundo um modelo determinista bastante nítido, por outro lado, é através do duplo Julião, aspirante a intrigante no plano político, que a intriga de chantagem ganha uma dimensão simbólica e generalizante. (...) Ao admitir, explicitamente, a possibilidade de repetir no plano político-social o papel que Juliana desempenhara num contexto familiar, Julião surge em tensão dialógica com aquela personagem e faz coincidir, no plano simbólico, a crise da família como instituição com a crise geral das instituições, conferindo a este “episódio da vida

doméstica” o sentido amplificante de ser também um episódio que condensa, sob o ponto de vista simbólico, a própria crise nacional pela qual é positivamente explicado. (MARTELO, 2002, p.278 e 279.)

Em *O primo Basílio* não há um herói. Mesmo Sebastião, “um pobre bom rapaz” (QUEIRÓS, 2012, p.436.), não se encaixa nesse perfil. Mesmo assim, há uma antagonista: Juliana. Ainda que a criada seja uma personagem “em revolta secreta contra sua condição, ávida de desforra” (QUEIRÓS, 2012, p. 436.), é evidente, pela leitura da obra, que o narrador não simpatiza com ela. As descrições de Juliana e de seus comportamentos tem uma nota negativa por parte do narrador, que geralmente a caracteriza com elementos deletérios. Por outro lado, enquanto antagonista, Juliana não é um personagem malvado por natureza, sua condição e natureza explicam sua revolta. Porque não é uma personagem estritamente má, a complexidade de Juliana se torna mais intrigante.

Ao analisar sua construção psicológica, encontramos uma personalidade passional, cujo rancor advém, em muitos casos, de não ter para si os desejos que alimenta. Seu rancor é originário da frustração seja da realidade sonhada, seja das pequenas coisas que não consegue conquistar. Esse sentimento surge ora por causa de sua condição intrínseca e da maneira como não a aceita, ora da compreensão de sua realidade.

As duas grandes características de Juliana são a passionalidade e a ambição. A passionalidade é analisável pela maneira como a personagem se comporta face ao mundo, é ela que lhe garante profundidade psicológica. São as paixões e sentimentos de Juliana, combinados com seus desejos, que a movem ao longo do romance. Se está impotente frente a sua realidade, seu rancor a leva a produzir pequenas maldades aos patrões, quando há esperanças, sua amabilidade é movida pelo desejo de uma outra condição.

Essa passionalidade tem um reflexo físico. Suas agruras e infelicidades, motivadas pela frustração de não ter poder, ou pela incapacidade de sair de sua condição, fazem com que a personagem esteja sempre doente. O começo do romance, em que Juliana é impotente face ao seu destino é também o momento em que o narrador mais reportar os traços doentios da personagem. Com a reviravolta provocada pela posse das cartas, Juliana tem seu espírito revigorado, o que reflete-se, imediatamente, em sua condição física. A criada não fica mais bonita, mas comporta-se com senhorio de sua situação. Por certo que a carga mais leve de tarefas que demanda descansam a criada enquanto fustigam a patroa, mas o certo é que,

seja por consequência do novo estado, seja pela satisfação do poder, o certo é que Juliana torna-se mais saudável.

O ápice físico sucumbe violentamente com o confronto com a polícia. Quando Sebastião aparece acompanhado dos oficiais, a discussão é ligeira e logo Juliana falece. O desfecho da personagem já tinha sido antecipado por Julião, mas é preciso constatar que a degeneração total do seu quadro físico ocorre concomitantemente à sua queda total. Juliana vivera uma condição abaixo de suas ambições, subira um pouco com a inversão de poderes com Luísa e, no momento em que é confrontada por Sebastião, depara-se com a iminência de prisão, uma situação ainda pior do que a inicial. Seu óbito pode então ter paralelo com a passionalidade com que encarava sua condição, e com a maneira como a ambição psicológica refletia em seu estado físico.

A ambição de Juliana é ser patroa, ainda que antes fora ser livre do trabalho caseiro. Ser patroa não significa apenas ter criados e trocar de posição com os chefes, mas ter um pouco do luxo que a eles cabia. Essa passagem descreve bem o que era, para Juliana, sua realidade e qual era seu desejo:

Servia, havia vinte anos. Como ela dizia, mudava de amos, mas não mudava de sorte. Vinte anos a dormir em cacifos, a levantar-se de madrugada, a comer os restos, a vestir trapos velhos, a sofrer os repelões das crianças e as más palavras das senhoras, a fazer despejos, a ir para o hospital quando vinha a doença, a esfalfar-se quando voltava a saúde!... Era demais! Tinha agora dias em que só de ver o balde das águas sujas e o ferro de engomar se lhe embrulhava o estômago. Nunca se acostumara a servir. Desde rapariga a sua ambição fora ter um negociozito, uma tabacaria, uma loja de capelista ou de quinquilharias, dispor, governar, ser patroa; mas, apesar de economias mesquinhas e de cálculos sôfregos, o mais que conseguira juntar foram sete moedas ao fim de anos; tinha então adoecido; com o horror do hospital fora tratar-se para casa de uma parenta; e o dinheiro, ai! derreteria-se! No dia em que se trocou a última libra, chorou horas com a cabeça debaixo da roupa. (QUEIRÓS, 2012, p.88, grifo nosso.)

Ao longo do enredo, o desejo de Juliana começa a se realizar à medida que, com sua chantagem, ela passa à condição de senhora. Essa transformação é provisória, mas ocorre de maneira consistente, o que leva o leitor a encarar o comportamento humano com pessimismo.

O movimento que ocorre à Juliana é muito semelhante ao de Prudêncio, personagem de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Se a empregada de Luísa queria parar de “servir”, “ser patroa”, Prudêncio, que serviu Brás Cubas durante a infância e foi por ele humilhado, conseguiu fazer a migração completa. No caso do personagem brasileiro, essa mutação é significativa, uma vez que o antigo escravo torna-se não apenas proprietário de um escravo como usa com ele o vergalhão que recebera na infância.

Inúmeras podem ser as leituras desse episódio. Algumas interpretações versam sobre a questão do poder e de como todo homem é, por natureza, um explorador. Outras leituras refletem sobre como o instituto da escravidão tem uma reprodução automática que impediria que seus efeitos fossem rapidamente extirpados da sociedade. Neste sentido, o episódio de Prudêncio revelaria de que forma o poder senhorial entranha-se no comportamento do indivíduo. Em todo caso, o episódio revela uma leitura pessimista do ser humano e da sociedade.

Juliana Couceiro também buscava fazer esse movimento de servente a servida, de criada a patroa. Personagem mais atuante do que Prudêncio, Juliana tem voz e vontade, enquanto que o leitor de Machado é levado a conhecer o escravo por sua suave resignação e por seu nome. A prudência do escravo não existia na criada de Eça de Queirós, mas, por caminhos diversos, ambos chegam a um comportamento semelhante quando senhores. Juliana até chega a sonhar com o papel de patrão:

Estavam acabadas as canseiras. Ia jantar, enfim, o *seu* jantar! Mandar, enfim, a sua criada! A *sua* criada! Via-se a chamá-la, a dizer-lhe, de cima para baixo: Faça, vá, despeje, saia!" - Tinha contrações no estômago, de alegria. Havia de ser boa ama. Mas que lhe andassem direitas! Desmazelos, más respostas, não havia de sofrer a criadas! - E, impelida por aquelas imaginações, arrastava sutilmente as chinelas pelo quarto, falando só. - Não, desmazelos, não havia de Sofrer! Mantê-las bem, decerto, porque quem trabalha precisa meter para dentro! Mas havia de lho tirar do corpo. Ah! Lá isso, haviam de lhe andar direitas... A velha tinha então um gemido mais aflito.
- "É agora!" - pensava. - "Morre!" (QUEIRÓS, 2012, p.93.) (grifos no original).

Desse episódio poderíamos até supor que Juliana chegasse a ser uma patroa melhor do que as que tivera, com alguma humanidade, mas o fim do

período, quando deseja a morte da velha tia de Jorge, desmascara sua real natureza. De fato, tal como Prudêncio, quando Juliana adquire poder, ela se torna cruel e exploradora. Seu comportamento chega ao ápice quando exige a demissão de Joana; é também nesse momento que a trama se encaminha para o desfecho; a exploração exagerada causa a morte de Juliana.

Esse trânsito de explorado à explorador se confirma quando olhamos para o duplo de Juliana. Julião expressamente diz que já era “Um amigo da Ordem”, contente “de si e do seu país” (QUEIRÓS, 2012, p.410.). O explorado torna-se explorador, ou, o preterido pelo sistema transmuta-se em seu apoiador.

Conquanto a natureza humana quando detentora do poder seja mostrada de maneira equivalente por Machado de Assis e Eça de Queirós, é necessário ressaltar que a maneira com que o processo é mostrado difere profundamente.

O autor português cria uma personagem complexa que lhe foge às rédeas, suas vontades não pertencem ao narrador, e suas ações seguem seu desejo mais íntimo. Mesmo Julião, que surge de maneira apenas esporádica, parece estar sempre escondido dentro da narrativa, preparando-se para seu concurso, logo, para sua ambição. Os dois personagens seguem independentes da vontade do narrador, que apenas pode contar com eles para agirem conforme sua personalidade.

Prudêncio é um personagem completamente diverso em sua construção. Primeiramente, ele surge como “uma besta” de Brás Cubas, quase sem vontade e apenas com seu nome.

Prudêncio, um moleque de casa, era o meu cavalo de todos os dias; punha as mãos no chão, recebia um cordel nos queixos, à guisa de freio, eu trepava-lhe ao dorso, com uma varinha na mão, fustigava-o, dava mil voltas a um e outro lado, e ele obedecia, — algumas vezes gemendo, — mas obedecia sem dizer palavra, ou, quando muito, um — “ai, nhonhô!” — ao que eu retorquia: — “Cala a boca, besta!” (ASSIS, 2012, p. 75.)

Machado de Assis aqui apresenta a infância de seu autor defunto, mas também do criado que surgirá umas poucas vezes no romance até ser encontrado, por fim, no capítulo do vergalho, onde se dá a seguinte cena:

Cala a boca, besta! replicava o vergalho.

Parei, olhei... justos céus! Quem havia de ser o do vergalho? Nada menos que o meu moleque Prudêncio, — o que meu pai libertara alguns anos antes. Cheguei-me; ele deteve-se logo e pediu-me a bênção; perguntei-lhe se aquele preto era escravo dele.

— É, sim nhonhô.

— Fez-te alguma coisa?

— É um vadio e um bêbado muito grande. Ainda hoje deixei ele na quitanda, enquanto eu ia lá embaixo na cidade, e ele deixou a quitanda para ir na venda beber.

— Está bom, perdoa-lhe, disse eu.

— Pois não, nhonhô manda, não pede. Entra para casa, bêbado!

Saí do grupo, que me olhava espantado e cochichava as suas conjecturas. Segui caminho, a desfiar uma infinidade de reflexões, que sinto haver inteiramente perdido; aliás, seria matéria para um bom capítulo, e talvez alegre. Eu gosto dos capítulos alegres; é o meu fraco. Exteriormente, era torvo o episódio do Valongo; mas só exteriormente. Logo que meti mais dentro a faca do raciocínio achei-lhe um miolo gaiato, fino e até profundo. Era um modo que o Prudêncio tinha de se desfazer das pancadas recebidas, transmitindo-as a outro. Eu, em criança, montava-o, punha-lhe um freio na boca, e desancava-o sem compaixão; ele gemia e sofria. Agora, porém, que era livre, dispunha de si mesmo, dos braços, das pernas, podia trabalhar, folgar, dormir, desagrilhoado da antiga condição, agora é que ele se desbancava: comprou um escravo, e ia-lhe pagando, com alto juro, as quantias que de mim recebera. Vejam as sutilezas do maroto! (ASSIS, 2012, p. 157.)

Podemos perceber a simetria da situação tanto no refletir de Brás Cubas como nas falas do “menino diabo” e de seu antigo moleque. Para Cubas, o negro desfaz das pancadas que levava nas costas do outro. Para o leitor, é também cabível entender que a maneira como o moleque Prudêncio foi criado o fez um senhor violento.

No plano formal, o autor brasileiro é dono de Prudêncio. A personagem não possui vontade própria, mas é um títere trazido pelo autor em momentos significativos. A mensagem que se podem atribuir a personagem é polissêmica, uma vez que, como vimos, vários são os significados possíveis das poucas ações representadas por Prudêncio. Há ainda seu nome, decerto escolhido de maneira a representar uma

personalidade calada e prudente que se mantém avessa a conflitos. Sua prudência é interesseira, tal como fora a de Juliana quando cuidava da velha tia de Jorge. Mesmo assim, o personagem não tem alma, como a criada portuguesa. Já alforriado, ainda se reporta ao patrão de maneira delicada e submissa, o que talvez seja mais um resquício da escravidão.

Bibliografia

ASSIS, Machado. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2012.

BRUNI, J. C. . *A Consciência da Opressão*. In: Revista da UNESP, Araraquara, 1977.

MARTELO, Rosa Maria. *Duplos e metades: funções da complementaridade na construção da personagem queirosiana*. In: *Novela Lírica*, de Annamarie Schwarzenbach. Org. Ana Luísa Amaral. Porto: Granito, 2002. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4242.pdf> Acessado em: 14 set. 2012.

QUEIRÓS, Eça. *O primo Basílio*. 2ªed. São Paulo: Martim Claret, 2012.

UMA CERTA IRONIA EM *L'ETRANGER* DE ALBERT CAMUS

Antonio Nilson Alves CAVALCANTE
Universidade Federal do Ceará
Gilson Soares CORDEIRO
Universidade Estadual do Ceará

RESUMO

Este artigo propõe analisar, a partir da crítica do romance de Albert Camus (1957), as diferentes formas de apreensão quanto a *ironia* que parece constituir-se como um recurso estético-estilístico que contribui fortemente na criação de efeitos de sentido da obra-prima do escritor argeliano. É por esta perspectiva que esse trabalho busca tecer comentários consoantes à realização da ironia no romance *L'Étranger*.

Palavras-chave: LITERATURA, ESTÁTICA, ESTILÍSTICA, IRONIA, MORTE.

1. Introdução

Como reconhece alguns estudiosos, as análises que condensam a fortuna crítica do escritor Albert Camus, quanto às reflexões sobre o *absurdo*, dão primazia “as matizes filosóficas em detrimento dos valores literários” (LAURUTI, 2009, p. 27). De outro modo, Lautiri (2009) toma, em seu artigo, o foco de analisar como essa temática é elaborado ficcionalmente, lançando em adendo as características de uma *estética do absurdo*. Tal objetivo leva o autor a concluir, na esteira de Ítalo Calvino, que “Camus ultrapassa as oposições sujeito e objeto, objetividade e subjetividade, comum e literário, consciência e absurdo, obrigando seu leitor (...) a assumir outro ponto de observação outra ótica, outra lógica” (LAURUTI, 2009, p. 33).

Nesse artigo, seguimos essa linha de inquirição que propõe uma outra perspectiva ao avaliar o romance *L'Entranger* do escritor argeliano.

Assim, podemos ainda dizer que buscaremos manter essa ótica voltada a avaliar os aspectos estético-estilísticos da obra, uma vez que desviamos nossa atenção – do que, filosófica ou ficcionalmente, seria ou não *absurdo* – para nos atermos a um traço muito específico da linguagem literária na obra do escritor argeliano: a *ironia*. Para tanto, temos as reflexões que, então, poderiam se estender a um plano filosófico, como extensão da obra literária a um ponto de sutura entre essas e sua linguagem estilisticamente elaborada, ao nível de sua literalidade.

Ainda, essa concepção nos coloca em acordo com uma perspectiva estético-estilista de análise da obra, pois, mesmo que em algum momento tenhamos considerações a respeito dos efeitos de nosso objeto nesse estudo, o faremos a partir de um olhar interno da própria linguagem e das articulações de seus elementos.

2. Desenvolvimento

2.1. Concepções do conceito de *ironia*

No que toca o estudo dos elementos constitutivos do romance, não é raro encontrarmos considerações diversas ou, ainda divergentes, feitas sobre o que em geral compreende esse gênero narrativo enquanto tal. Sem dúvida, uma das primeiras referências a se fazer se encontra nos trilhos da dialética, encaminhando fortes argumentos que tomam a *ironia* como elemento necessário a configuração que o romance encerra.

Para Luckas (2000), tal afirmação remonta ainda “aos primeiros teóricos do romance, os estetas do primeiro Romantismo” (p. 74). Em uma nota no mesmo estudo, o tradutor do jovem Luckas resgata uma das inúmeras definições *schlegelianas* do termo, enquanto “contínua alternância entre autocriação e auto-aniquilação” (SCHLEGEL apud LUCKAS, 2000, p. 74).

Em seguida, Luckas (2000) acrescenta que, a fim de possibilitar a configuração da grande épica na forma romanesca, o escritor precisa estabelecer a objetividade receptiva pela efetiva superação de sua própria subjetividade. No caso em que a subjetividade não é superada, mas simplesmente velada em si ou afundida em ineficaz objetividade, o romance não encontra força estilística de concluir sobre si uma coesão indispensável à aparência de totalidade, ou antes, de *mundo unitário* que “é puramente formal” (p. 75).

Quanto a isso, Luckas (2000) identifica o romance como a “forma artisticamente mais ameaçada” (p. 72) quando, essa elaboração da linguagem literária traz em si, na falta de *tato* e *gosto* de um escritor, a possibilidade de não conseguir universalizar sua subjetividade a um nível formal que encontre consonância com o mundo objetivo das experiências cotidianas.

Essa definição a compreende também Deleuze & Parnet (1998), mesmo que se resguardem da necessidade de aderi-la. Dizem: “A ironia romântica, por sua vez, descobre a subjetividade do princípio de qualquer representação possível.” (p. 82).

Talvez, pendendo em forte contundência à meia luz, Deleuze & Parnet (1998) veem na ironia um princípio, antes de tudo restritivo, que visa restaurar essencialidades e marcar até onde uma pretensa verdade absoluta lançaria seu véu, e, por dissimetria, até onde reinaria a simples e completa mentira: “Há, na ironia, uma pretensão insuportável: a de pertencer a uma raça superior” (p. 83). Contudo, o tradutor do jovem Luckas se veria no dever de distinguir o que, em seus escritos de juventude, o teórico húngaro entendia por uma ironia moralista e uma outra, romântica:

a ironia romântica não rejeita um dos elementos para realçar outro a categoria de validade. Tal é a pretensão do moralista ou do sátiro, que (...) se vale da ironia para ridicularizar o falso e assim revelar o bem (MACEDO apud LUCKAS, 2000, p. 75),

Assim, outro pensador também identificaria na *ironia moralista* – a pretensão pedagógico-restritivo da qual nos lembra Luckas –, quando considera que alguns “escritores irônicos contam

com uma tola espécie de homens que se sentem realmente superiores a todos os outros.” (NIETZSCHE, 2009, p. 256).

Certamente tornar-se oportuno tais considerações, mesmo que diversas, a fim de observarmos como esses teóricos compreendem a *ironia*, visto que buscamos, nesse estudo, avaliar como essa está presente na obra-prima de Albert Camus e como nos permite identificar outras possibilidades de uso desse recurso em sua relação com o romance.

Como essa divergência acentua a possibilidade de termos duas linhas mestras que veem, na ironia em sua relação com a obra literária, ora algo essencial sem o qual o romance seria inviável, ora algo pretensioso e moralista. Dessa forma, devemos, a fim de continuarmos em frente na consideração desse recurso estético-estilístico como elemento no projeto literário camuniano, observar se possível, a que lado o próprio escrito argeliano poderia tomar partido.

Em “Filosofia e Romance”, Camus (2008) afirma que “criar é viver duas vezes” (p. 45) o que, por conseguinte, exclui de si a necessidade de superação de sua própria subjetividade, como se via anteriormente imperativo, em princípio normativo do romance. A primeira vista, então, nossos objetivos, com esse trabalho, parecem se impossibilitar, uma vez que, para o autor, “a ideia de uma arte separada de seu criador não se acha apenas fora de moda. É falsa” (CAMUS, 2008, p. 47), fazendo com que *ironia* perca, explicitamente, importância para o seu processo criativo, pelo menos no que toca sua relação ao ator de escritura, certamente nos forçando a tomar uma possível *ironia* camuniana não mais pela perspectiva inicial.

Sendo isso possível, o que seria para muitos um princípio formativo essencial, seria, para Camus, um recurso estilísticos apenas, mas não por isso, mesmo essencial para o seu projeto literário. Ou seja, para Camus, a *ironia* deixa de ser elemento mínimo de literalidade e passa a constituir outro recurso estético-estilístico, sendo que esse seria talvez indispensável à problematização elencada em seu romance *L'etranger*.

2.2. A ironia em *L'etranger*

Para avaliar como uma ressignificação da *ironia*, deslocada de sua pretensa assepsia, poderia ter se tornado o recurso mais apropriado para o romance *L'etranger*, podemos voltar nossa atenção, já de início, ao momento de complicação do romance, quando o protagonista Meursault é condenado à morte. A surpresa da solução estética de Camus, a partir de então, consta-se na supressão das ações e a narrativa permanece estagnada no julgamento de seu protagonista, no qual, então, *ironicamente*, o que agrava sua situação de homicida é o fato de que ele não ter chorado no funeral de sua própria mãe.

Neste turno, o romance *L'Enranger* atinge um efeito em sua temática, realizando sutis questionamentos sobre as convenções sociais que hipocritamente se horrorizam mais em frente às aparências de uma propensa falta de sensibilidade e adequação aos valores morais virgentes que diante da realidade brutal de um homicídio.

Note-se em que medida Camus traz a baila uma situação extremamente delicada na qual a morte espreita seu protagonista de dois lados. Primeiro, através do falecimento da mãe de Meursault – que lhe empunharia sensibilidade e solidariedade – e, segundo, pelo homicídio causado pelas suas próprias mãos – que lhe imputaria arrependimento. Contudo, em nenhum dos casos as coerções surtem efeito sobre ele, mas ironicamente apenas o que menos lhe desconcertava teve maior peso em sua condenação, nos fazendo lembrar o temor incoerente da morte que, para alguns pensadores, assombra o homem: “por isso ele também censura como duro de coração e destituído de amor aquele que, em tais caos, não chora e não mostra aflição.” (SCHOPENHAUER, 2000, p. 61-2).

Para ser mais preciso, vale reconsiderar que o livro conta a história de um homem de trinta anos de idade que se envolveu em um homicídio, logo depois da morte de sua mãe: convidado a uma casa de praia por um amigo que havia agredido sua amante, foram perseguidos pelo pai da moça que buscava vingança; na ocasião, o amigo e o pai lutam e Meursault, numa ação delirante de autoproteção, mata seu perseguidor.

Riscam-se, aqui, através de sutis situações de ironia, reflexões que parecem querer aprofundar a evolução de um sentido que se fazia pleno e explicado transcendentemente e, é nesse sentido, que o romance *L'etranger* se faz realmente notável, considerado como a obra-prima de Albert Camus (1957).

Vale então acrescentar que, devido a um trato estético intricado a *ironias*, é surpreendente, ao ponto de se tornar quase inperceptível, a facilidade com que as verdades absolutas são colocadas em xeque, quando analisarmos os desbobramentos do fato de Meursault não ter chorado no funeral de sua mãe e que ocasiona sua condenação à pena de morte, por, nesse ato, ter matado Deus²⁹, enquanto sentido único e irrovgável, perante a sociedade:

Sentou-se [o capelão] indignadamente. Disse-me que era impossível, que todos os homens acreditavam em Deus, mesmo os que não o queriam ver. A convicção dele era essa e, se um dia duvidasse, a vida deixaria de ter sentido. 'Quer o senhor, exclamou, que a minha vida deixe de ter sentido?'³⁰.

Além do mais, poderíamos identificar, em outras sociedades, como as cerimônias fúnebres podem perder seu tom fatalista, como quando, *e.g.*, "os greco-latinos ornavam seus tumulos com cenas alegres e eróticas" (GUEROULT, 2000, p. XXVIII) ou quando ainda hoje os indianos simplesmente desprezam a existência da morte, pois essa junto ao nascimento, estabilizam-se na vida da própria humanidade (SCHOPENHAUER, 2000). Para alguns pensadores, tais comportamentos são extremamente aversos a cultura européia (SCHOPENHAUER, 2006, p. 60).

²⁹ O que a consideração da existência de situações irônicas no romance em estudo contribui fortemente é saber que uma interpretação literal da categoria apenas serviria para turvar a compreensão de que uma verdade transcendental e absoluta se tornou algo questionável e, por isso, insustentável *a priori*.

³⁰ Il s'est assis avec indignation. Il m'a dit que c'était impossible, que tous les hommes croyaient en Dieu, même ceux qui se détournaient de son visage. C'était là sa conviction et, s'il devait jamais en douter, sa vie n'aurait plus de sens. "Voulez-vous, s'est-il exclamé, que ma vie n'ait pas de sens?" (CAMUS, 1957, p. 108)

Para tais culturas a morte não seria vista como o fim a ser lamentado, mas como o início de uma fase de vida nova – o que o próprio protagonista de *L'Étranger*, Meursault, após ser condenado morte, cogita: “Tão perto da morte, a minha mãe deve ter-se sentido libertada e pronta a tudo reviver. Ninguém, ninguém tinha o direito de chorar sobre ela”³¹.

Contudo, vale-se fazer uma distinção entre o pensamento schopenhauriano sobre a morte e o que Camus poderia sugerir ao problematizá-la, quando seria impossível haver uma conciliação entre ambas as posições, principalmente ao tomarmos a compreensão extremamente pessimista do filósofo alemão e o otimismo aceso do escritor argeliano, sendo justamente essa sugestão que podemos acolher na leitura de *L'Étranger*.

Nesse ponto de repulsa entre as posições do escritor argeliano e do filósofo alemão, Meursault não encontra meio pra lamentações, como em uma íntima desconfiança que daria a existência a aceitação de sua própria cadência, sendo que, para Camus (2008), o labor de Sísifo deveria ser marcado pela possibilidade de felicidade, ao vislumbrar de antemão as balizes das ações possíveis.

Por outro lado, alguns filósofos identificariam, em Schopenhauer, um princípio, antes de tudo, niilista, hostil à própria vida (NIETZSCHE, 2008), em suas contradições, considerando que “a vida oscila (...) do tédio ao sofrimento” (SCHOPENHAUER apud GUEROULT, 2000, p. XXX), enquanto o personagem de Camus agarra-se com unhas e dentes a possibilidade de viver mais algumas horas, sob a luz clara de um dia de sol.

3. Conclusão

Chegando a tal ponto, podemos dizer que muito foi elencado quanto a possibilidade de apreensão da importância que a *ironia*, enquanto recurso estético-estilístico, representa ao projeto literário de Albert Camus, em sua obra-prima. Por questões objetivas, alguns pontos podem ter sido obscurescidos quanto à interseção entre as

³¹ Si près de la mort, maman devait s'y sentir libérée et prête à tout revivre. Personne, personne n'avait le droit de pleurer sur elle. (CAMUS, 1957, p. 185)

considerações de cunho estritamente estilístico e seus efeitos em nível estético-reflexivo e que podem alimentar novas considerações sobre o romance em estudo.

A esta luz, contudo, *L'etranger* se torna invariavelmente “uma surpresa rebelde ao constrangimento de qualquer lei superior” (BORNHEIM, 1984, p. 97) e, se tentássemos retomar nosso ponto de vista inicial, no qual consideramos alguns aspectos da linguagem literária de Camus, quanto a suas soluções encontradas no romance, veríamos como a *ironia* seria superada por si mesma, se consolidando, em um solilóquio do protagonista Meursault, nas últimas páginas do livro, a possibilidade de uma justificativa complacente para ele não ter chorado no funeral de sua mãe.

Por fim, poderíamos concluir que a sugestão de Ítalo Calvino de consideração de uma ótica diferenciada, recuperada nesse estudo por Lautiri (2009) é de grande valor para análises que se proponham avaliar os aspectos estético-estilísticos da obra do escrito argeliano, especialmente, como tentamos demonstrar, em *L'etranger*.

Referências

BORNHEIM, Gerd A. **Literatura e Filosofia: O espaço da estética**. In: KHÉDE, Sonia Salomão. Os Contrapontos da Literatura (Arte, Ciência e Filosofia). Petrópolis: Vozes, 1984.

CAMUS, Albert. **L'etranger**. Éditions Gallimard, 1957 (Collection folio)

_____. “Filosofia e romance”. In: CAMUS, Albert, **O mito de Sísifo**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch – Rio de Janeiro: Record, 2008.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. “Da superioridade da literatura anglo-americana” In: DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro – São Paulo: Escuta, 1998, pp. 47-90.

GUEROULT, Martial. “Introdução”. In: SCHOPENHAUER, Arthur. **Metafísica do amor; metafísica da morte**. Tradução de Jair Barbosa – São Paulo: Martins Fontes, 2000, pp. XXV-XLVIII.

LAURUTI, Thiago. “A estética do absurdo em ‘O estrangeiro’ de Albert Camus” In: **Saber acadêmico** – Revista multidisciplinar da UNESP, São Paulo, dez., n. 8, 2009, pp. 27-34. Disponível em: < <http://www.unesp.edu.br/revista/revista8/pdf/artigos/03.pdf>>. Acesso em: 12 de maio de 2012.

LUCKAS, George. **A 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; Editora 34, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Anticristo** (Ensaio de crítica do cristianismo). São Paulo: Ed. Escala, 2008.

_____. **Humano demasiado humano**. São Paulo: Ed. Escala, 2009..

SCHOPENHAUER, Arthur. **Metafísica do amor; metafísica da morte**. Tradução de Jair Barbosa – São Paulo: Martins Fontes, 2000.

UM ULISSES DO SÉCULO XXI? UMA VIAGEM À ÍNDIA E A
(DES)CONSTRUÇÃO DO HERÓI ÉPICO

Bárbara Almeida PORTO
Andrey Pereira de OLIVEIRA
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

RESUMO

Uma Viagem à Índia, de Gonçalo M. Tavares, híbrido de romance e epopeia, conta a história de um homem que decide partir de Lisboa rumo à Índia à procura de “sabedoria e esquecimento” após uma tragédia pessoal. O título da obra anuncia um diálogo com *Os Lusíadas*, obra canônica da literatura portuguesa. Este diálogo vai além de tema e título, permeando a própria configuração da narrativa: ambos os textos estão escritos em versos contidos em 1102 estâncias, distribuídas em dez cantos. O protagonista de *Uma Viagem à Índia*, Bloom (outra clara referência, desta vez a uma obra do século XX, *Ulisses*, de James Joyce) é um homem melancólico, em uma busca solitária, destituída de qualquer grandiosidade. Este estudo tem por objeto a construção do protagonista de *Uma Viagem à Índia*, investigando como o diálogo com outras narrativas épicas nesta obra de Tavares serve justamente para evidenciar, por contraste, o individualismo e a melancolia do herói moderno. Propomos ainda que se o herói de uma epopeia representa um povo, personificando seus ideais e valores, Bloom, ao ser tratado como tal, pode ser lido como representação, ainda que involuntária e inconsciente, do homem europeu contemporâneo: desprovido de fé, fragmentado, em busca de sua própria identidade.

Palavras-chave: HERÓI, REPRESENTAÇÃO, EPOPEIA, IDENTIDADE

Introdução

Uma Viagem à Índia, de Gonçalo M. Tavares, narra a jornada de um homem que parte de Lisboa rumo à Índia buscando apaziguamento da dor de uma tragédia familiar. Este homem chamado Bloom (clara referência ao protagonista do romance *Ulisses*, de James Joyce) é oriundo de uma família abastada. No passado apaixonara-se por Mary, uma jovem de origem humilde, e planejara casar-se com ela. Inconformado com o fato do filho querer se casar com uma moça pobre, o pai de Bloom tentou impedir o noivado. Não conseguindo, mandou matar a jovem noiva. Com a morte de Mary, Bloom perdeu sua esperança de felicidade. Mais que isso, levado pela amargura e pela desilusão, Bloom matou o próprio pai, ficando então sem sua amada e sem aquele que até então era seu porto seguro. Bloom decide então fugir para um país distante, a Índia, e é em sua primeira parada, Londres, que o encontramos no início da narrativa. Ele foge da polícia, mas também da dor da perda, da culpa e de si mesmo. Acompanhamos sua trajetória de Lisboa à Índia, suas descobertas e decepções e posteriormente seu melancólico retorno a Portugal.

Se o enredo do livro não chega a surpreender, sua estrutura está longe de ser comum, pelo menos em comparação a outras obras contemporâneas: *Uma Viagem à Índia* é – ou pretende ser – uma epopeia, ainda que distante dos modelos clássicos ou renascentista. Em comum com as epopeias tradicionais temos o narrador que se situa fora da narrativa e narra em terceira pessoa, distanciado dos acontecimentos. Além disso, a narrativa é dividida em estrofes agrupadas em dez cantos, e começa com uma proposição, na qual o narrador anuncia sua proposta de escrever a “epopeia de um homem”. Diferente das epopeias mais tradicionais, em termos estruturais, temos o fato dos cantos de *Uma viagem á Índia* serem compostos por estrofes com número variado de versos livres, sem métrica ou rima, que mais se assemelham à prosa que à poesia. Também não há invocação nem a presença de deuses ou divindades que interfiram na trajetória de Bloom. Além disso, o narrador, apesar de conhecer bem a história de seu herói, não é onisciente como o narrador em Homero ou Camões e algumas vezes se apresenta confuso e cansado, incerto de quem teria, por exemplo, proferido uma fala. Outra diferença

marcante: O protagonista-herói de *Uma viagem à Índia*, ao contrário de Ulisses ou Vasco da Gama, homens valorosos e corajosos, personagens criados para representar um povo, é um homem melancólico, que parte em uma busca solitária e vã, destituída de qualquer glória.

A pesquisa que estamos desenvolvendo se divide basicamente em duas partes, cada parte contendo subdivisões: Na primeira parte faremos um estudo panorâmico da tradição narrativa ocidental, do gênero épico ao romanesco. Na segunda parte, analisaremos o narrador e o herói de *Uma viagem à Índia* em comparação com o narrador e heróis de outras epopeias, mas principalmente de *Os Lusíadas*, texto com o qual *Uma viagem à Índia* dialoga desde seu título. Neste trabalho pretendemos apresentar um breve estudo da construção do protagonista de *Uma Viagem à Índia*. Nossa proposta é que o diálogo com outras narrativas épicas nesta obra de Gonçalo M. Tavares serve justamente para evidenciar, por contraste, a solidão e a melancolia do homem moderno. Propomos ainda que se o herói de uma epopeia representa um povo, personificando seus ideais e valores, Bloom, ao ser tratado como tal pelo narrador, pode ser lido como representação, ainda que involuntária e inconsciente, do homem europeu contemporâneo: desprovido de fé, fragmentado, em busca de sua própria identidade.

O herói épico

Na *Poética*, Aristóteles define a epopeia como a “imitação metrificada de seres superiores” que “se compõe num metro uniforme e é narrativa” (ARISTÓTELES et al, 2005, p.24). A partir desta obra seminal da teoria literária, convencionou-se chamar de epopeia um poema longo, metrificado, de caráter narrativo, que conta os feitos de homens elevados, os heróis. O crítico brasileiro Afrânio Coutinho define assim o herói épico:

...homens notáveis, fora da média comum, de caráter superior, autores de façanhas extraordinárias ou heroicas, ditadas pelo patriotismo, bravura marcial, espírito de aventura, os quais foram elevados pela

imaginação popular, dando lugar à criação a seu redor de verdadeiras lendas... (2008, p. 73)

Assim, nas epopeias homéricas, a *Ilíada* e a *Odisseia*, Aquiles é o “semelhante aos deuses” ou “melhor dos aqueus”, Heitor é “esclarecido”, “audaz lutador”, Odisseu, “o astuto”, “o engenhoso”. Os heróis são capazes de fazer aquilo que os homens comuns não conseguem ou não se atrevem a tentar. Quando não são descendentes de deuses, como Aquiles, são amados e protegidos por eles, como Odisseu/Ulisses, protegido por Athena. Vasco da Gama, de *Os Lusíadas*, apesar de não ser um semideus ou um nobre, é o corajoso líder das naus portuguesas, um dos “barões assinalados” (CAMÕES, p.43), ou homens de valor supremo, que conseguem, pela primeira vez, depois de enfrentar diversas dificuldades, contornar o continente africano e chegar às Índias. Para o professor Francisco da Silveira Bueno, no prefácio da edição crítica d’*Os Lusíadas* publicada no Brasil pela Ediouro, em uma epopeia “As personagens [protagonistas] são sempre heroicas, isto é, acima do homem comum e do povo: deuses, gênios, reis, chefes guerreiros, modelos de virtudes cívicas e religiosas...” (p. 13). Ainda que não sejam deuses, semideuses ou nobres, os heróis das epopeias, retomando Aristóteles, são sempre pessoas que ocupam posições sociais e políticas ou militares de destaque.

No canto I d’*Os Lusíadas*, quando os deuses se reúnem no Olimpo, Júpiter descreve o povo português, os lusíadas (“filhos de Luso”), como aqueles que superariam, com suas façanhas, os assírios, persas, gregos e romanos, heróis da antiguidade. Baco, divindade que na narrativa vai tramar contra as naus portuguesas, teme inclusive ser esquecido por seus seguidores no oriente se que os portugueses lá aportem. Podemos dizer que o herói de *Os Lusíadas* não é um homem ou um grupo reduzido de homens, mas Portugal e o “peito ilustre lusitano”(CAMÕES, p.43), de quem Vasco da Gama e seus companheiros de navegação são representantes. Da mesma forma, a *Ilíada* não tem como herói Aquiles, ou Agamemnon, mas o povo grego, representado metonimicamente pelos guerreiros mencionados.

Os heróis, tanto das epopeias clássicas como da camoniana são, portanto, representantes de uma coletividade, incorporando valores e

virtudes caros a um povo. Nas palavras de Georg Lukács “O herói da epopeia nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre considerou-se traço essencial da epopeia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade.” (2000, p. 67).

Em resumo, poderíamos dizer que o herói épico é um homem valoroso, autor de feitos grandiosos, auxiliado por divindades que tem com eles parentesco ou afinidade e que personifica os valores de um povo. A epopeia seria a narrativa da jornada de um ou mais heróis. Portanto, para que *Uma Viagem Á Índia* seja uma epopeia, entre outras coisas é preciso que Bloom, seu protagonista, seja um herói. Examinemos agora o protagonista da obra de Gonçalo M. Tavares para verificar se ele se enquadra na descrição fornecida acima.

Bloom

Tradicionalmente uma epopeia se inicia por uma proposição, na qual o narrador anuncia sobre o que vai falar. O narrador de *Uma Viagem à Índia*, propõe narrar uma epopeia. Porém deixa claro que é a epopeia de um homem, e não de um povo, como de costume. Diz ele: “Não falaremos então de um povo/ Que é demasiado e muito./ Falaremos nesta epopeia apenas de um homem: Bloom.” (TAVARES, 2010, p. 40). Sobre este homem de quem pretende falar o narrador não nos diz quase nada na proposição, apenas que ele saiu de Lisboa rumo à Índia no início do século XXI (posteriormente ficamos sabendo que em 2003) e que ele revelava uma hostilidade em relação ao seu passado. Temos aqui mais um ponto que diferencia Bloom do herói épico tradicional: enquanto este se orgulha do sua história e sua estirpe, tudo o que Bloom deseja é livrar-se do seu passado.

O Bloom que foge para a Índia é um homem melancólico e solitário, mas no passado ele desfrutara da felicidade ao lado de Mary, jovem com quem pretendia casar-se. Diz o narrador, ao falar dessa época da vida do protagonista: “Bloom era, nessa altura, unilateral e o seu único lado/ era este: o lado virado para Mary.” (TAVARES, 2010, p.153). Com o assassinato de Mary ele perde não só sua companheira, mas aquilo que era para ele, sua razão de viver. No Canto IV, Bloom está em Paris e falando de si na terceira pessoa, descreve sua tragédia pessoal para o novo amigo Jean:

Porque Bloom queria esquecer uma primeira tragédia
Que o mundo colocara sobre ele:
O próprio pai tinha mandado assassinar a mulher
Que ele amava;
E queria ainda esquecer uma segunda tragédia
Que ele próprio, Bloom, colocara no mundo
E que só agora revelava: Bloom matara o próprio pai.
Por isso a urgência em sair do sítio
Onde o mundo tinha existido demasiado.
Por isso: viajar. E um pouco por isso: a Índia.

O pai matara a mulher que Bloom amava e
Bloom matara o próprio pai.
Precisava, pois, esquecer duas vezes.
E a qualidade do esquecimento necessária é enorme
Quando alguém quer esquecer a morte de suas pessoas
que ama
E ainda o próprio crime.
(TAVARES, 2010, p.188)

Percebemos neste trecho o tamanho da dor e da angústia que levam Bloom a sair de Lisboa. O pai era seu ponto de apoio, seu porto seguro, e Mary a mulher com quem pretendia viver. Com a dupla tragédia Bloom se vê sem sua maior referência, ou seja, sem passado, e sem seus sonhos, seu futuro. Sem chão, Bloom parece mergulhado na tristeza, e é movido por essa ânsia por esquecer e recomeçar que ele parte em sua jornada. Este retrato do herói como um homem movido por um drama pessoal, que perde sua identidade, cai e procura reerguer-se, vai de encontro com a descrição do homem épico que nos oferece Lukács. Vale lembrar que para o filósofo húngaro, a epopeia não tem lugar fora da Grécia Antiga, porque ela é produto de uma configuração social e uma condição existencial que não podem ser reproduzidas fora daquela sociedade pré-filosofia, apoiada em mitos. Diz Lukács sobre o homem era da epopeia: “Ao sair em busca de aventuras e vencê-las, a alma desconhece o real tormento da procura e o real perigo da descoberta, e jamais põe a si mesma em jogo; ela ainda não sabe que pode perder-se e nunca imagina que terá que buscar-se” (LUKÁCS, 2000, p. 26). Não que o homem épico sofresse menos que os que as gerações posteriores. Mas Lukács acredita que

uma característica do homem épico era a conformidade entre suas ações e “as exigências da alma” (LUKÁCS, 200, p. 26). Em outras palavras, não havia discrepância entre ser (ou existência) e essência, nenhuma separação entre o eu interior e o eu exterior. O herói grego não está isento de sofrimento (vide Aquiles chorando a morte de Pátroclo, na *Ilíada*), mas todo sofrimento está ligado a um acontecimento externo. E é com ação que esse sofrimento é combatido (vide Aquiles matando Heitor em vingança pela morte do Pátroclo). Não há sentimento sem uma ação correspondente e não há discrepância entre o que um ser sente e o que ele faz. “Quando a alma ainda não conhece em si nenhum abismo que possa atrair á queda ou a impelir a alturas ínvias, [...] então toda ação é somente um traje bem-talhado da alma.” (LUKÁCS, 2000, p. 26).

Bloom conhece o tormento da procura, o abismo, a queda. Sente angústia, tem dúvidas, sofre por algo que ele mesmo fez. Para que este tipo de consciência de si e exista, é condição *sine qua non* que haja uma separação entre a alma que sente e o ser que age, uma incongruência entre alma e ação (LUKÁCS, 2000, p. 26). Se concordarmos com as ideias de Lukács, concluiremos que Bloom não é um herói épico. No entanto o narrador de *Uma Viagem à Índia* insiste em chamá-lo de “herói” e a exaltá-lo como tal. O canto VII, por exemplo, contém logo no início um elogio ao herói:

[...] Bloom avançou;
Não ficou a farejar a própria desgraça.
Não se matou. Quis perceber o que é estar vivo
depois de uma tragédia. Não se sentou numa
cadeira. Levantou-se de uma cadeira.
[...]
Porque é fácil aceitar que se pode falhar
quando as condições são perfeitas. Se falhas agora,
voltarás depois a acertar.
Coragem é arriscar em pleno inferno,
fazer algo (cujos efeitos se desconhecem)
no momento em que o pânico existe.
(TAVARES, 2010, p. 286)

No canto II, é o corpo de Bloom que ganha contornos heroicos. Seu peito é comparado à proa de um navio que vai abrindo caminho para que ele entre:

Bloom tem um peito tão corajoso que o restante corpo parece
sempre surgir numa sala como se fosse apenas
a segunda parte dessa proa arrogante
que abre o ar em dois,
e que, de uma única vez, atira cada átomo
de oxigênio para seu lado.
Mesmo o nada, se existisse, seria dividido em dois
por Bloom. E, se necessário, de cada uma das metades
do nada, Bloom faria alimento.
(TAVARES, 2010, p. 89)

O tom hiperbólico desta passagem mostra o investimento do narrador na construção de um herói de proporções homéricas, ainda que ele, o narrador, tenha consciência que Bloom é “apenas um homem”. A impressão, aqui, é que o narrador quer, acima de tudo narrar uma epopeia, quer ser aedo, e por isso busca com tanto empenho transformar Bloom em herói.

Contudo, ao buscar estabelecer um diálogo com outras narrativas épicas (tanto através da divisão em cantos e estrofes quanto no título da obra) e descrever seu personagem como um herói épico moderno, o que o narrador faz não é glorificar o herói da narrativa, mas pelo contrário, por contraste com a configuração tradicional do herói, ele enfatiza a pequenez e falta de heroísmo desse suposto herói.

Não escapa ao leitor experiente que Bloom é também o nome do protagonista de *Ulisses*, de James Joyce, romance que, assim como *Uma Viagem à Índia*, adquire significação maior quando se percebe o diálogo intertextual com um texto épico, no caso, a Odisseia. *Ulisses* narra um dia na vida de Leopold Bloom, um irlandês que sai e volta pra sua casa em Dublin, um homem comum, mostrado em seu cotidiano prosaico, desprovido de qualquer glória ou aventura digna de nota. Ao dar a seu protagonista o mesmo nome do personagem principal do romance de Joyce, Tavares estabelece um paralelo que serve pra que compreendamos que o Bloom que vai à Índia, tal como aquele que em 16 de junho de 1904 andou por Dublin, é um homem

comum, sem qualquer heroísmo ou bravura, e que tem isso reforçado pelo paralelo traçado com um herói épico.

Finalmente, se o herói épico é a personificação dos valores de um povo, como afirmam Lukács e outros críticos, então é possível fazer uma leitura de Bloom como uma representação do homem europeu contemporâneo. Essa possibilidade é confirmada pelo próprio Bloom em dois momentos no canto VIII: “Venho da Europa, sou europeu e português/Quando levanto os olhos para o céu/levo comigo o que recordo da História” (TAVARES, 2010, p.349) e “E minha vida é apenas uma especialização/do continente onde fui infantil e adulto” (TAVARES, 2010, p. 350). É claro que se o leitor ou crítico partir do pressuposto de que toda obra literária é uma formalização estética de questões históricas e sociais, esta visão de Bloom como representação do homem português e europeu do século XXI não será novidade. Mas Gonçalo M. Tavares reforça esta ideia quando caracteriza, através de seu narrador-aedo, o personagem Bloom como um herói épico – que mais que simples reflexo de um ou outro aspecto de uma sociedade, era como uma metonímia de um povo, uma parte que representa um todo. Talvez a melancolia e o individualismo personificados em Bloom sejam enfim a característica definidora do europeu do século XXI, assim como a astúcia de Ulisses era vista como representação da Grécia, ou a bravura dos lusíadas significava a bravura de Portugal da época dos descobrimentos.

No fim, Bloom regressa a Portugal sem nada ter aprendido na Índia. Pelo contrário, Bloom só teve decepções. Um guru a quem foi apresentado tentou roubar-lhe os livros, suas posses mais preciosas, mas Bloom acabou invertendo a situação e roubando o livro sagrado do guru o que fez com que fosse perseguido. Bloom teve de fugir, desta vez da Índia para Lisboa, ainda mais melancólico. Em Lisboa, Bloom chega a flertar com a ideia de suicídio, da qual só desiste com a aproximação de uma mulher bonita, que lhe sorri. Bloom desiste da morte, mas está condenado, nas palavras do narrador, ao tédio definitivo. Não há, afinal, espaço para a glória em uma epopeia do século XXI.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES et al. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

COUTINHO, Afranio. *Notas de teoria Literária*. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

HOMERO. *A Ilíada*. Trad. Fernando C. de Araújo Gomes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. Carlos Alberto Nunes; rev. Marcus Rei Pinheiro. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

TAVARES, Gonçalo M. *Uma viagem à Índia*. São Paulo: Leya, 2010.

A NARRATIVA DE GILBERTO FREYRE: ROMANCE
HISTÓRICO OU HISTÓRIA ROMANCEADA?Benedito Teixeira de SOUSA³²
Universidade Federal do Ceará

RESUMO

A quebra das fronteiras entre o discurso histórico e o discurso ficcional na narrativa literária de Gilberto Freyre pode ser identificada facilmente. O autor, que em quase 70 anos de carreira só teve duas incursões no campo de narrativa ficcional, com *Dona Sinhá e o filho padre*, de 1964, e *O outro amor do Dr. Paulo*, de 1977, lança mão dos instrumentos que caracterizam a construção do romance histórico. Mas não é só isso, dentro dos próprios textos, o narrador, que pode ser identificado com o próprio autor, questiona em vários momentos como pode ser classificada sua escrita. Para ele, nem romance histórico nem história romanceada. Ele chama os dois textos aqui analisados de “seminovelas” justamente porque fatos históricos e comentários sociológicos, psicológicos antropológicos e filosóficos, estão inseridos numa narrativa que se pretende inventada, imaginada, fantasiada, ou melhor, ficcionalizada.

Palavras-chave: HISTÓRIA, FICÇÃO, METATEXTUALIDADE, INTERTEXTUALIDADE, ROMANCE HISTÓRICO.

Introdução

A relação entre história e fábula, nas palavras do historiador Peter Burke, ou entre história e ficção, para mantermos os dois termos usados durante todo este ensaio, tem passado por momentos em que se revezam ora num casamento, com o rompimento da fronteira que separam os dois gêneros de escrita, ora num divórcio. Desde a Antiguidade até os nossos dias o fato é que as discussões em torno

³² Mestrando em Literatura pela Universidade Federal do Ceará (UFC)

desse tema tem tomado grande parte do tempo dos estudiosos tanto da história como da literatura.

Propomos com esse artigo mostrar de que forma a barreira do histórico e do literário é quebrada pelo escritor Gilberto Freyre, em suas duas únicas experiências no mundo da ficção, com as seminovelas por ele definidas *Dona Sinhá e o filho padre*, de 1964, e *O outro amor do Dr. Paulo*, de 1977, ambas publicadas num momento em que o casamento entre história e ficção vivia um momento de paz.

Nesse período mais recente o imaginário voltou a ganhar o respeito dos historiadores e pode-se acreditar que o inverso também – recorrer a fatos históricos voltou a ser prática importante na construção do texto ficcional.

No Brasil, Gilberto Freyre tenta romper a fronteira entre história e ficção de forma que a discussão seja estimulada dentro do próprio texto. Ou seja, em suas experiências ficcionais, ao mesmo tempo em que ele se utiliza da história para a construção do texto, o próprio texto, de forma metatextual, reflete sobre a possibilidade ou não de unir história e ficção, sem que esta última saia perdendo.

O mundo pela literatura

A fronteira entre história e ficção é algo que praticamente desaparece na narrativa literária do escritor pernambucano Gilberto Freyre. As duas únicas experiências no mundo da ficção por parte do escritor, consagrado mais por suas obras no campo da sociologia, principalmente com o tratado sociológico *Casa Grande & Senzala*, de 1933, são consideradas por ele mesmo como algo inclassificável, nem romance histórico nem história romanceada, em posfácio e nota do autor em cada uma das respectivas obras.

Recorrendo a Antoine Compagnon, em *O demônio da teoria: literatura e senso comum* (2001), a narrativa ficcional de Freyre pode ser considerada uma prova de que a literatura fala do mundo, ao mesmo tempo em que a literatura fala da literatura. Munida de práticas intertextuais, principalmente da metatextualidade definida por Gérard Genette, em *Palimpsestes: la littérature au second degré* (1982), como o texto que fala dele mesmo, a narrativa literária freyreana leva

a todo instante o leitor a refletir sobre a prática da escrita literária e sobre a relação da literatura com o real.

Estamos falando daquelas por ele denominadas “seminovelas” *Dona Sinhá e filho padre*, de 1964, e *O outro amor do Dr. Paulo*, de 1977, esta última continuação da primeira. Seminovelas, Freyre mesmo explica no posfácio do primeiro livro e em nota do autor no segundo, porque não se tratam de novelas puras e muito menos do que ele chama “antinovelas”, mas de um gênero que transita entre história e ficção. Carlos Reis, em *Conhecimento da Literatura* (2003), explica que a novela caracteriza-se por uma concatenação de ações individualizadas; ao contrário do conto, em que a ação manifesta-se como singular e concentrada; e do romance, em que existe um paralelo de várias ações. A novela se situaria entre o conto e o romance. Em posfácio do primeiro livro Freyre afirma:

Caracterizando Dona Sinhá e o Filho Padre como seminovela, pretendo sugerir não constituir ela nem, por um lado, novela do tipo convencional – a completa – nem, por outro, antinovela. (...) Antinovelas por não terem enredo – convenção já desprezada, aliás, por Proust e, nas suas noveletas inglesas, por Mansfield – como as novelas convencionais, nem, tampouco, personagens; nem pretenderem ser psicológicas, muito menos sociológicas ou históricas, (...) Sendo assim, também a literatura denominada de ficção pode ocorrer que à antinovela, equivalente do abstracionismo absoluto na pintura e na escultura, venha a suceder uma seminovela que restaure alguma coisa do figurativismo. Do figurativismo, isto é, do personalismo, do psicologismo, do sociologismo, nesse gênero, como nenhum, plástico, fluido, eclético, de literatura. (FREYRE, 1964, p. 128, 129 e 130).

No intuito de entender melhor como se dá a interferência mútua entre esses dois mundos – o da história e o da ficção – Paul Ricoeur, em *Tempo e Narrativa* (2010), nos esclarece: “Por entrecruzamento entre história e ficção, entendemos a estrutura fundamental, tanto ontológica como epistemológica, em virtude da qual a história e a ficção só concretizam suas respectivas

intencionalidades tomando de empréstimo a intencionalidade da outra” (RICOEUR, 2010, p. 311).

Esse mesmo teórico defende que um único livro pode ser um “grande” texto histórico e, ao mesmo tempo, um “admirável” romance. O mais importante é que o entrecruzamento da ficção com a história não enfraquece o projeto de representância do passado da última, contribuindo mesmo para realizá-lo.

Ricoeur questiona se é possível que a ficção ofereça possibilidades de historicização, da mesma forma que a história chega a pedir uma certa ficcionalização, o que favorece a sua meta de representância do passado. Ele próprio dá uma resposta para esse questionamento: “A narrativa de ficção é quase histórica na medida em que os acontecimentos irreais que ela relata são fatos passados para a voz narrativa que se dirige ao leitor; é por isso que se parecem com acontecimentos passados e que ficção se parece com a história” (RICOEUR, 2010, p. 325).

Mesmo diante de todo o estímulo à reflexão sobre se sua narrativa trata-se mais de ficção e menos de história, essa fluidez nítida da fronteira entre história e ficção levou Gilberto Freyre ele mesmo esclarecer que o leitor não deve, “nem remotamente”, achar que suas iniciativas literárias sejam tomadas por “autobiografia disfarçada”, “biografia romanceada” ou “história sob a forma de ficção”. Seria um pouco de biografia, não de um, mas de vários personagens; e também de história; mas, acima de tudo, é um texto inventado, imaginado, fantasiado.

Essa confissão autoral nos leva a recorrer à definição da função poética da linguagem, proposta por Roman Jakobson (1969), que seria dominante na linguagem literária, prevalecendo sobre a função referencial. No entanto, no caso da sua ficção, Gilberto Freyre demonstra a intenção de não incorrer na constatação feita por Compagnon de que a teoria de Jakobson acabou por determinar que esse domínio da função poética excluísse da linguagem literária qualquer relação com a referencialidade, com o real. A mensagem se completaria em si mesma e seria sua própria referência. Na linguagem literária freyreana, a função poética predomina, mas em paz com seu poder de apropriar-se da história.

Compagnon (2001) examinou duas teses extremas que discutiram a efetiva relação ou não entre literatura e realidade: a que, baseada na tradição aristotélica, humanista, clássica, realista, naturalista e marxista, defende que a literatura deve representar a realidade; e, por outro lado, a tese de tradição moderna, em que a referência é uma ilusão. Ou seja, a literatura não fala sobre o mundo, mas apenas da própria literatura. Ele cita a teoria de Michael Riffaterre (1984) para quem o texto poético, se possui alguma referência externa, não é a real, mas a de outros textos. A narrativa literária freyreana chega a ser uma prova cabal de que a segunda tese pode estar equivocada, mesmo que o próprio Freyre lance mão de diversas práticas intertextuais por meio da utilização de uma vastíssima biblioteca, enriquecida ainda mais por suas narrativas de viagens.

É como postula Paul Ricoeur:

A interpretação que proponho aqui do caráter ‘quase histórico’ da ficção evidentemente coincide com aquela que proponho do caráter ‘quase fictício’ do passado histórico. Embora seja verdade que uma das funções da ficção, misturada com a história, é liberar retrospectivamente certas possibilidades não realizadas do passado histórico, é por meio de seu caráter quase histórico que a própria ficção pode exercer a *posteriori* sua função libertadora. O *quase passado* torna-se assim o detector dos *possíveis escondidos no passado efetivo*. O que ‘poderia ter acontecido’ – o verossímil segundo Aristóteles – abarca tanto as potencialidades do passado ‘real’ como os possíveis ‘irreais’ da pura ficção. (RICOEUR, 2010, p. 327).

Mostrando uma certa contestação às posições negativas da crítica literária sobre suas duas únicas experiências na narrativa ficcional, Freyre aproveita para ratificar dentro das suas próprias obras que seus textos tratam-se de formas não ortodoxas de escrever novelas.

A metatextualidade de Gilberto Freyre

Em *Dona Sinhá e o filho padre*, o narrador conta a história de José Maria, um menino criado pela mãe viúva para ser padre. Na infância, adolescência e início da vida adulta, José Maria passa por situações que o colocam diante do conflito entre a religião católica e a descoberta da sexualidade, tendo em vista seus traços e trejeitos “femininos”, “delicados”, “diferentes” dos outros meninos de sua idade. Características de criança e adolescente super protegido pela mãe e rejeitado pelos garotos da escola e da vizinhança de São José do Ribamar, bairro do Recife.

Já no início da trama o narrador, que se confunde com o próprio Gilberto Freyre, inclusive tendo seu nome sido dito como se tratando do narrador, tenta passar para o leitor a preocupação de que sua história, a do processo de escrita de um livro ficcional, seja pautada por fatos reais. Ou seja, o leitor já apreende, facilmente, que os fatos contados da vida de José Maria, Dona Sinhá, do amigo Paulo, com quem José Maria teria tido sua primeira experiência de caráter homoafetivo, do tio Gaspar, estariam completamente calcados na realidade.

Segundo o narrador, a ideia do enredo, das personagens para um futuro livro já estariam em sua cabeça, mas, tendo em vista a ocorrência de uma coincidência de caráter “supranormal”, “fantástico” e “telepático”, eis que surge na vida do escritor uma Dona Sinhá real, exatamente como aquela que já estava pensada para ser uma das personagens de *Dona Sinhá e o filho padre*. O texto começa por mostrar como, ao saber pela imprensa da futura publicação de um livro cuja história é muito parecida com a dela, senão completamente semelhante, a Dona Sinhá da vida real procura o escritor famoso, também pernambucano, para lhe pedir que não tornem públicos os acontecimentos de sua vida e a do filho morto, criado para ser padre e considerado um santo pela mãe.

Portanto, nada mais patente na tentativa de Freyre de romper as fronteiras que separam o real do ficcional do que a iniciativa do narrador de voltar para dentro do próprio processo da escrita, mostrando, logo no começo da narrativa, como a futura obra ficcional,

mesmo que, a princípio, completamente inventada, se tornou, por acaso do destino, também sedimentada em fatos históricos, ou seja, que realmente ocorreram. Uma narrativa no qual o próprio processo da escrita é umas das temáticas centrais.

É como verdadeiro “bisbilhoteiro do real” que Gilberto Freyre concebe sua primeira incursão na narrativa ficcional e depois na continuação, com *O outro amor do Dr. Paulo* (1977). Nesta, o protagonista Paulo Tavares retorna a Paris, depois de ter seu pedido de casamento rejeitado por Dona Sinhá, a mãe do amigo José Maria, por quem o próprio Paulo teria tido um sentimento de amor na infância/adolescência. Para recuperá-lo da rejeição, seu amigo também “afrancesado” Roberto Camargo leva-o a conhecer uma família de barões brasileiros do café, recém-chegada à capital francesa, cuja filha Maria Emília acabará se tornando esposa e, portanto, o outro amor do Dr. Paulo. O texto também privilegia a metatextualidade ao ter como tema central a escrita de um outro livro por parte do narrador, que pretende continuar *Dona Sinhá e o filho padre*. O protagonista Dr. Paulo também se envolve na escrita de um livro, mais uma vez trazendo o processo de produção da escrita para o enredo, recorrendo à prática metatextual, característica marcante da narrativa literária de Gilberto Freyre. As viagens pela Europa ganham ainda importância central nessa segunda ficção. Quando da viagem dos recém-casados Paulo Tavares e Maria Emília ao Brasil, depois de percorrem diversas cidades europeias, o narrador nos conta,

Nas duas obras, o leitor é levado a refletir sobre o processo de criação literária. O leitor também não esquece, nas obras ficcionais de Gilberto Freyre, até que ponto essa narrativa literária de cunho ficcional pode ou não ter uma verdade histórica.

Contra o isolamento da literatura

Mais uma vez recorremos ao “Mundo” de Antoine Compagnon, em *Demônio da teoria: literatura e senso comum*, que contradiz os teóricos que defendem o “isolamento da literatura” e que o efeito de real, a “ilusão referencial”, seria uma “alucinação”. Para ele, até a própria negação da referência histórica, do real, no texto literário é

uma forma de reconhecer que ela está ali, presente. Além disso, “o fato de a literatura falar da literatura não impede que ela fale também do mundo. Afinal de contas, se o ser humano desenvolveu ‘suas faculdades de linguagem, é para tratar de coisas que não são da ordem da linguagem’”. (COMPAGNON, 2001, p. 126).

Outro fator de destaque na escrita metatextual de Gilberto Freyre é a inclusão de personagens e fatos históricos de forma coadjuvante, o que denota mais uma retomada do chamado “romance histórico”, tão em voga no começo do século XX. Ao fazer um apanhado histórico da relação, em alguns momentos, amigável, e em outros apartado, da história com a ficção, desde a Antiguidade até o século XX, o historiador Peter Burke, em *Gêneros de fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário*, afirma, defendendo a realização de uma história com face humana em reação à história determinista: “Também se poderia dizer que os historiadores contemporâneos demonstram mais respeito pela imaginação do que nos tempos, não muito distantes, em que afirmavam simplesmente descobrir ‘os fatos’”. (BURKE, 1997, p. 113).

No segundo livro aqui analisado, figuras históricas, que realmente existiram, são inseridas no enredo, a exemplo do Barão do Rio Branco, diplomata brasileiro, e do escritor, classificado como um dos expoentes do realismo/ naturalismo brasileiro, Aluísio Azevedo. Também Machado de Assis aparece na narrativa como tendo caído de amores por uma certa Aimée, artista francesa que fazia sucesso no Rio de Janeiro no fim do século XIX.

Em *O outro amor do Dr. Paulo*, o narrador confunde a cabeça do leitor a todo o momento, inserindo fatos e personagens históricos no meio da narrativa ficcional, o que denota a extensa biblioteca da qual o autor se utiliza e que o auxilia em sua busca pela reflexão metatextual. O próprio protagonista se vê envolvido no projeto de escrita de um livro sobre a Grécia e, depois, sobre o Brasil, o que, de novo, nos remete ao objetivo metatextual de Freyre. É como o narrador mesmo coloca:

Meu destino, portanto, como seminovelistas, seria sempre decididamente, este: combinar, nos meus arremedos de personagens, história com ficção, sem

resvalar – que Deus me livrasse! – nem no romance histórico, nem na história romanceada. Pois a minha história não sendo a convencionalmente histórica nem a minha ficção, a convencionalmente romanesca, partiríamos, mais uma vez, o leitor e eu, para uma aventura inclassificável, pelo tempo não muito distante dos nossos avós e até dos nossos pais, quando estes ainda jovens, em torno de personagens – pessoas que, se não viveram, como que de certo modo existiram, naquele tempo, chegando quase ao nosso. (FREYRE, 1977, p. 17).

Com relação aos fatos históricos incluídos na narrativa ficcional de Gilberto Freyre vale destacar o episódio da chegada da Maçonaria ao Brasil, cujos conflitos com a Igreja Católica foram descritos pelo narrador em *Dona Sinhá e o filho padre*. Em outro momento da seminovela, o narrador chega a criar uma teoria sócio-antropológica sobre a formação sexual de certos meninos brasileiros criados para serem padrespór mães viúvas e avós, em ambientes católico-patriarcais.

Na segunda narrativa aqui analisada, *O outro amor do Dr. Paulo*, o autor/narrador volta a criar uma nova teoria sócio-antropológica, sobre a qual baseia o interesse do protagonista Dr. Paulo pela sinhazinha Maria Emília. Seria a de que as civilizações canavieira e cafeeira do Brasil imperial teriam produzido um tipo de mulher genuinamente tropical.

As observações acima destacadas aprofundam cada vez mais as discussões acerca da ou das relações entre a realidade histórica e a ficção. O estudioso brasileiro Antonio Cândido percebe o fenômeno literário como entidade autônoma, mas sem descartar a importância do contexto a que ele está submetido para a sua construção. Construção essa que se daria numa relação de influências recíprocas entre ficção e realidade. Cândido não fica do lado nem da visão historicista determinista nem daquela fechada em torno da imanência do texto literário. Ele explica em *Literatura e sociedade*:

(...) a dimensão social como fator de arte. Quando isto se dá, ocorre o paradoxo assinalado inicialmente: o externo se torna interno e a crítica deixa de ser

sociológica para ser apenas crítica. O elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, linguísticos e outro. (CÂNDIDO, 1985, p. 07).

A narrativa literária de Gilberto Freyre, mesmo se valendo regularmente do mundo real/ histórico, do passado, para construir seu enredo, contrariando a visão de quem considera que a literatura é autossuficiente e se constrói para ela e dentro dela, nos deixa claro que sua escrita, pelo menos nos dois textos aqui analisados, é mais ficcional do que histórica. Até porque como bem destaca Marilene Weinhardt, no artigo *Ficção e história: retomada de antigo diálogo* (2002), falar do passado é sempre recorrer ao imaginário, seja fazendo história, seja na criação literária.

Considerações Finais

Mesmo com a negação de Gilberto Freyre de que sua escrita literária ficcional não é nem romance histórico nem história romanceada, faz-se necessário uma leitura mais aprofundada para saber, afinal, que instrumentos ele utiliza para ultrapassar nas duas direções a fronteira entre história e ficção, e onde a narrativa literária freyreana melhor se encaixa. Foi isso tentamos fazer ao longo deste artigo.

O fato é que a proposta de Freyre, de escrever “seminovelas” muito estimula a reflexão da crítica, tendo em vista que o semi, pela etimologia do prefixo, significa dividir em duas partes. Nos casos aqui analisados, há uma parte história e uma parte ficção, ou melhor, uma mistura das duas. Resta avaliarmos até que ponto uma interfere na outra e qual delas predomina no final.

Essa pequena análise que realizamos dos dois livros de Gilberto Freyre nos mostra que sua narrativa está carregada de práticas que trazem a história para a ficção, como a inserção em segundo plano de fatos e personagens históricos e a utilização de informações oficiais para descrever figuras e acontecimentos da época. Isso não é novo, o que pode ser considerada inovação na narrativa freyreana é que, dentro do próprio texto, o narrador leva o leitor a

refletir sobre a relação da história com a ficção e também sobre o processo de construção da escrita, lançando mão da prática metatextual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BURKE, Peter. **As fronteiras instáveis entre história e ficção**. In: _____. Gêneros de fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Xamã, 1997.

CÂNDIDO, Antonio. **Crítica e sociologia**. In: _____. Literatura e Sociedad. 7. ed. São Paulo: Companhia Editoria Nacional, 1985.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

FREYRE, Gilberto. **Dona Sinhá e o filho padre**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.

FREYRE, Gilberto. **O outro amor do Dr. Paulo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

GENNETE, Gérard. **Palimpseste. La littérature au second degré**. Paris: Seuil, 1982.

NUNES, Benedito. **Narrativa histórica e narrativa ficcional**. In: _____. RIEDEL, Dirce Cortes (Org.). Narrativa: ficção e história. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

REIS, Carlos. **Conhecimento da literatura: introdução dos estudos literários**. 2. ed. Coimbra: Almedina, 2003.

RICOUER, Paul. Tempo de narrativa. Tradução de Cláudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

WEINHARDT, Marilene. **Ficção e história: retomada de um diálogo**. In: _____. Revista Letras, n. 58, p. 105-120. Curitiba: Editora UFPR, 2002.

O RISO N'AS PELEJAS DE OJUARA: O VOCABULÁRIO DA PRAÇA PÚBLICA

Carolina de Aquino GOMES
Universidade Federal do Ceará

RESUMO

O *vocabulário da praça pública* é recorrente em **As Pelejas de Ojuara**. Essa característica da cultura cômica popular carnavalesca medieval e renascentista é encontrada no romance e é também através dela que percebemos traços da literatura popular nordestina na obra de Nei Leandro de Castro. Nessa linguagem, os tabus, as palavras e expressões inconvenientes aparecem. Ela se identifica pelo emprego de expressões injuriosas e grosserias blasfematórias, palavras ambíguas, pragas, juras e obscenidades, de caráter isolado e acabado e com um determinado fim em vista. Muitas dessas expressões servem de veículo para um riso universal em **As Pelejas de Ojuara**. No romance, abundam os usos de expressões próprias do que Bakhtin chama de *vocabulário da praça pública* ou *linguagem familiar*. Desde a primeira página do romance, nos deparamos com palavras de baixo calão, expressões próprias da linguagem popular e ditos populares específicos do estado do Rio Grande do Norte, que denotam o caráter regional da narrativa de Nei Leandro de Castro.

PALAVRAS-CHAVE: RISO, OBSCENO, GROTESCO, LITERATURA POPULAR.

O *vocabulário da praça pública* é recorrente em **As Pelejas de Ojuara**. Essa característica da cultura cômica popular carnavalesca medieval e renascentista é encontrada no romance e é também através dela que percebemos traços da literatura popular nordestina na obra de Nei Leandro de Castro. Nessa linguagem, os tabus, as palavras e as expressões inconvenientes aparecem. Ela se identifica “pelo emprego de expressões injuriosas e grosserias blasfematórias, palavras ambíguas, pragas, juras e obscenidades, de caráter isolado e acabado e

com um determinado fim em vista” (TELLES; PINHEIRO, 1986, p. 32).

Muitas dessas expressões servem de veículo para um riso universal em **As Pelejas de Ojuara**. No romance, abundam os usos de expressões próprias do que Bakhtin chama de *vocabulário da praça pública* ou *linguagem familiar*. Desde a primeira página do romance, nos deparamos com palavras de baixo calão, expressões próprias da linguagem popular e ditos populares específicos do estado do Rio Grande do Norte, que denotam o caráter regional da narrativa de Nei Leandro de Castro. As descrições das orgias de que Ojuara participa são exemplos claros dessa linguagem sem pudor, como podemos observar no seguinte trecho, em que verificamos o uso da *linguagem da praça pública* com o intento de denegrir e ao mesmo tempo fazer rir da imagem grotesca que é construída na relação sexual de Ojuara com Belinha, uma e prostituta aposentada:

Com três dias no bem bom, passando melhor que rapariga de doutor, Ojuara deu sinal que estava recuperado. Belinha notou isso quando, ao dar uma massagem na perna machucada do caboclo, viu foi seu assanhamento: um pau enorme se levantou por baixo da cueca. A cafetina não precisou ver o cacete pessoalmente para avaliar o tamanho do bicho.

– Meu Deus, que coisa grande! – Exclamou e deu um goto em seco, a boca se enchendo de saliva. – Bem que as meninas disseram...

[...]

Belinha levantou a saia. Estava sem calça, a danada, e Ojuara pôde ver o curuaçu, grande e pentelhudo. Seu Rique é que diz que mulher só envelhece da cintura pra cima, pensou e deu razão ao mestre.

Segundo Eduardo D. Bezerra de Menezes (1974, p. 8),

frequentemente o humor e o riso estão relacionados com a sexualidade e a obscenidade, e a importância de que se revestem esses fatores decorre, evidentemente, do significado de distensão face aos constantes tabus impostos pela sociedade e interiorizados na mente dos indivíduos.

Umberto Eco (2007, p. 131) traz uma afirmação de Montaigne sobre o ato sexual como algo que, ao ser falado e comentado, incomoda o homem e que poderia ser tratado como um assunto normal.

O que pode o ato sexual, tão natural, necessário, legítimo, ter feito ao homem para que ele não ouse mais falar no assunto sem vergonha e para que o exclua dos discursos sérios e ponderados? Dizemos corajosamente: matar, roubar, trair; por que só aquilo deveria ser pronunciado à boca pequena?

De acordo com nossas vivências, percebemos que, na sociedade ocidental, falar do ato sexual há muito tempo se tornou um tabu e falar sobre tudo aquilo que é relacionado ao sexo e ao que é excrementício incomoda o homem. O mal-estar provocado por esses temas se expressa através do pudor, que se caracteriza pelo “instinto ou dever de abster-se de exibir e de fazer referência a certas partes do corpo e a certas atividades” (ECO, 2007, p. 131).

Em **As Pelejas de Ojuara**, verificamos, no episódio d’O-Homem-que-Cagou-na-Pia, que há no Nordeste brasileiro certo pudor com relação a algumas atividades, como atos excrementícios e sexuais. O-Homem, como ficou conhecido, era um homenzinho de baixa estatura, que sofria bastante com os apelidos que ganhara devido a sua frágil condição:

[...] A não ser os pais, Francisca e Onildo, ninguém jamais o chamou de Francisnildo, seu nome de batismo. Era Nanico, Tamborete-de-Forró, Zé Pequeno, Espirro-de-Gente, Batoré, Toré, Mindinho, Baixo, Baixote, Baixinho, Xinho, Caga-Sebite, Sebite, Coisinha. De noite, deitado na rede, chorava de raiva e pensava muito no jeito de se livrar daqueles apelidos. Estudava como o diabo, era sempre o primeiro da turma, Caxias, cu-de-ferro. (CASTRO, 2006, p. 231-232)

Francisnildo queria ser famoso para deixar de receber todos esses apelidos. Para isso, num domingo, foi à missa e teve uma ideia para fazer cessar com os apelidos, a qual considerou pecado. Então foi se confessar, contou para o padre o que estava pensando em fazer e o

sacerdote o chamou de “Caga-Sebite”(CASTRO, 2006, p. 232)³³. Francisnildo não aguentou o desaforo e saiu do confessional direto para a pia batismal, onde fez suas necessidades fisiológicas: “Por pouco não foi linchado. Teve que fugir da cidade, já então carregando um novo apelido, definitivamente, que em nada lembrava a sua pequena estatura: O-Homem-que-Cagou-na-Pia” (CASTRO, 2006, p. 233). Nesse caso, a própria censura da personagem já denuncia o caráter pecaminoso do ato que lhe conferiu o apelido e mostra que ele deve se esconder dos habitantes da cidade por causa desse evento³⁴, além da linguagem e imagens obscenas que são exploradas nesse episódio.

Entretanto, esse senso de pudor variou segundo as culturas e os períodos históricos. Algumas culturas como a do Renascimento e da Antiguidade Clássica, viam as representações dos predicados sexuais não como algo repugnante, mas como algo que contribuía para tornar mais patente a beleza do corpo. O culto ao falo na Antiguidade clássica é um dos exemplos da união entre obscenidade e comicidade.

Já nas culturas que preservam um forte juízo de pudor, o gosto pela sua transgressão se volta para o obsceno. Como podemos observar na cultura nordestina brasileira, marcada em grande parte pela crença no cristianismo, e em que se verifica uma subversão da doutrina rígida imposta pela igreja, que nas histórias, causos e anedotas populares assumem um caráter além de demoníaco, obsceno.

A morte simbólica de José Araújo, depois da qual ele deu vida ao caboclo Ojuara, também é hilária, como podemos observar no seguinte trecho em que José Araújo, já transformado em Ojuara, ordena ao médico da cidade que redija seu atestado de óbito, sem que ele tenha morrido realmente:

—Dr. Neto – disse o caboclo—, eu quero falar com o senhor pela última vez como José Araújo Filho.
O dr. Neto botou os óculos na testa, franziu os olhos e perguntou:

29 Caga-Sebite é o apelido jocoso dado a um homem de baixa estatura.

30 Na linguagem popular do Rio Grande do Norte, “cagar na pia” significa fazer algo errado para alcançar a fama. A expressão não se explica por esse episódio, que antes parece ser criação do autor.

- Como, meu filho?
- José Araújo Filho morreu, dr. Neto. Eu nem precisava ligar mais pra ele, porque ele é finado. Mas eu quero sair deixando tudo a limpo. Quero um atestado de óbito dele, por seu favor.
- Mas eu não posso fazer isso.
- Pode – disse o caboclo, e a pequena palavra, dita como foi dita, bateu nos ouvidos do médico com a força de uma ameaça.
- Não tem nenhuma validade, seu Araújo.
- Tem pra mim. Faça o atestado e passe o jamegão. Quero em letra caprichada, doutor.
- O dr. Neto Magalhães era teimoso que só um jumento, mas preferiu fazer o atestado. Pegou um papel, começou a escrever, parou:
- E a *causa mortis*, seu Araújo?
- Caganeira
- Dr. Neto riu discretamente e escreveu: “disenteria causada por *entamoeba histolytica*” (CASTRO, 2006, p. 50)

Verifica-se que a brutalidade de Ojuara para conseguir o atestado de óbito gerou riso a partir do momento em que a *causa mortis*, notícia séria por excelência, vira algo ridículo, após o caboclo dizer que morreu de “caganeira”. Eduardo Menezes (1974, p. 8) explica que existem dois fatores que instauram o riso:

- (a) O elemento de jocosidade ou de irreabilidade envolvido no humor parece tornar permissíveis assuntos considerados tabu e geralmente reprimidos em ambientes mais “sérios”; (b) o fator social de relaxamento da repressão parece representar um papel mais amplo na atitude face a esse tipo de simbolismo visto que permite reduzir o sentimento de culpa.

Nesse caso, percebemos o riso na quebra do sentido sério que se dá à situação da morte e o relaxamento da repressão que suaviza a visão da morte através da expressão obscena, conforme aponta Menezes.

Sendo assim, o obsceno assinala os objetos e funcionamentos do corpo que a sociedade procura esconder e reprimir. Por isso, é

sobre um fundo social e histórico que se afastam da cultura oficial as práticas e os discursos do corpo e do sexo. Desse modo, o obsceno é também expressão do discurso cômico, a partir do momento em que visa ao objeto de interdição e de fascinação, pois nem sempre o obsceno está ligado a algum mal moral ou tem uma carga nociva.

No romance em estudo, há muitas expressões relativas ao baixo corporal que representam a linguagem obscena³⁵, que tratam, porém, de forma natural o emprego dos termos de baixo calão. Essa prática era comum na literatura renascentista. Bakhtin (1987, p. 126) explica que, na obra de Rabelais, “os rebaixamentos grotescos sempre fizeram alusão ao ‘baixo’ corporal propriamente dito, à zona dos órgãos genitais”. Percebemos que há uma aproximação entre a linguagem licenciosa nas obras do renascimento e na empregada na literatura de base popular contemporânea no Nordeste do Brasil, ambas tendo como referência a literatura popular medieval, assim como suas festas.

Desse modo, o emprego de tais termos é proposital para que incite o riso. A essa esfera do baixo corporal que explora os excrementos corporais, também são atribuídas às flatulências que n’**As Pelejas de Ojuara**, rebaixam e denigrem alegremente algumas personagens. Um exemplo que retiramos do romance é a aposta do coronel Beleza com a doida de Macaíba para ver quem “peidava” mais alto (CASTRO, 2006, p. 85-93). Coronel Beleza é um homem rico que Ojuara conhece em sua passagem pela cidade de Assuaçu. Todos os sábados os habitantes do lugar esperavam pelo excêntrico desafio do coronel, como podemos observar no seguinte trecho:

Naquele dia, estava todo mundo de olho no desafio que há mais de dez anos era lançado pelo coronel Beleza, do

31 Dos nomes dados ao órgão sexual masculino, observou-se o emprego de colhões (p. 14), pé-de-mesa (p. 17), estrovenga (p.17), pau (p.17), vara (p.18), mangará (p. 26), membro (p. 26), xavasca (p. 162), coldres (p. 221) etc. e para o órgão sexual feminino, empregou-se buceta (p. 11), bichochota (p. 17), fogaréu (p. 26), xirinha (p. 94), lirôpussi (p. 138), curuaçu (p. 162), xibiu (p. 163), prisiguída (p. 253). Verifica-se uma tendência a potencializar o órgão masculino em detrimento do feminino, que raras vezes recebe um apelido que aumente seu valor.

alto de seu sobrado que dava pra frente da praça onde rolava a feira o dia inteiro.

Diariamente, assim que acabava de almoçar, o coronel Beleza chegava no balcão do sobrado e anunciava com seu vozeirão:

– Peidarei!

Em seguida, dava um jeito de lado e disparava o tiro que ribombava por todo o vale do Assuaçu. A cidade já se acostumara com aquilo, como se o peido do coronel fizesse parte da vida de todos, como o toque dos sinos na hora do Ângelus. (CASTRO, 2006, p. 85)

Percebe-se o rebaixamento da personagem poderosa pelo teor da atitude. Até o vigário da cidade, em nome da moral e dos bons costumes, pede para que o coronel desista de fazer a aposta, ameaçando-o de excomungá-lo, mas o “dinheiro fala mais alto” (CASTRO, 2006, p. 85)³⁶ e, em troca das contribuições do coronel em dinheiro, o padre permite Beleza fazer, o que para ele é um vício, “peidar”.

O coronel Beleza enfim conseguiu atrair alguém para sua aposta, uma doida, vinda de Macaíba, que “conseguia uns peidos formidáveis” (CASTRO, 2006, p. 87). Percebe-se a inversão de valores, pois algo geralmente repugnante e baixo adquire um aspecto respeitável. No dia do confronto entre o coronel Beleza e a doida, a cidade toda se mobilizou para ver. Tinha até comissão julgadora “composta pelos notáveis da cidade” (CASTRO, 2006, p. 92). É nessa subversão de valores que se encontra o fator desencadeante do riso nessa passagem.

Primeiramente, verificamos o rebaixamento das personagens poderosas, que gira em torno do motivo da aposta. Os notáveis da cidade formam uma comissão julgadora para atestar o volume e o efeito das flatulências dos competidores. Isso é extremamente risível.

32 Notamos que há nesse momento uma crítica ao clero. Não só nesse episódio da aposta do coronel Beleza, mas também no casamento de José Araújo Filho (p. 22-23), em que o padre é caricaturado e sua descrição é plena de exageros e sua reverência ao dinheiro do turco, pai de Duá, o que leva ao rebaixamento dessas autoridades eclesásticas.

O exagero como é descrita a aposta e suas consequências também suscita o riso.

Para a cultura ocidental do século XXI, alguns nomes ainda causam estranheza e são considerados imorais, baixos e torpes. Entretanto, na Idade Média o vocabulário da praça pública fazia parte da vida cotidiana, da literatura e das festas populares, mas no Renascimento foi incorporado à literatura oficial, como podemos observar no teatro vicentino e na obra de Rabelais. Dito isso, o obsceno na literatura medieval estava geralmente ligado às sátiras contra o aldeão, que era representado como um tolo prontamente preparado para ludibriar o seu senhor, sujo e fedorento, e às vezes, aparecia desfigurado por atributos genitais repulsivos. Segundo Umberto Eco, essas histórias podem ser verificadas dos *fabliaux* franceses à novelística italiana e também nos **Contos de Canterbury**, de Chaucer. No caso dessas histórias medievais, o aldeão era o alvo da sátira. Essas histórias serviam antes para rir *do* camponês do que com ele. No espaço urbano, já se invertiam as posições. O povo participava das festas populares e o alvo era exatamente os poderosos. De acordo com Umberto Eco (2007, p. 140), nos carnavais prevaleciam as representações grotescas do corpo, como as máscaras, as paródias de ritos sacros e dava-se uma licenciosidade plena à linguagem da praça pública, inclusive a blasfematória.

Em **As Pelejas de Ojuara**, notamos o uso dessa linguagem carnavalesca licenciosa e blasfematória. São várias as passagens em que encontramos o uso de vocábulos indicativos do baixo material e corporal com a finalidade de divertir o leitor. As expressões grosseiras e obscenas representam, segundo Bakhtin (1987, p. 132), “tudo o que é diretamente ligado à vida da praça pública, que traz a marca do caráter não-oficial e da liberdade da praça pública, mas que ao mesmo tempo pode ser classificada entre as formas da literatura popular, no sentido próprio do termo”. Mikhail Bakhtin (1987, p. 132) faz referência à linguagem familiar, composta por grosserias, juramentos, maldições, e em seguida aos gêneros verbais da praça pública, como os “pregões de Paris”, eram reclames em versos que usavam linguagem licenciosa, assim como os motes e glosas de Moysés Sesyom e Tota de Dona Biga, personagens do romance de Nei

Leandro de Castro. Como podemos verificar nos seguintes versos atribuídos pelo narrador ao poeta Moysés Sesyom, que nessa ocasião foi contratado pelo coronel Quinca Saldanha³⁷ para compor seus versos fesceninos³⁸ para insultar seu compadre de Catolé do Rocha. O coronel pede a glosa para o seguinte mote: “Sua mãe foi fêmea minha” e em seguida o poeta declama os versos:

– A sua raça é safada
Desde a quinta geração:
Seu avô foi um cabrão
Sua avó, puta de estrada,
Sua filha amasiada
Foi prostituta a netinha.
Uma irmã que você tinha
Essa pariu de um soldado,
Seu pai é corno chapado
Sua mãe foi fêmea minha. (CASTRO, 2006, p. 80)

Nota-se que as injúrias e difamações dirigidas ao inimigo divertem o coronel Quinca Saldanha. Nesse tipo de composição poética, observa-se o emprego da linguagem obscena com a finalidade de divertimento por parte do contratante do poeta.

No fim da Idade Média e início do Renascimento, a cultura popular não oficial tinha à sua disposição um território próprio que era a praça pública e também dispunha de datas oficiais, ou seja, os dias de festa e de feira. Essa praça constituía um novo mundo oficial do medievo, com uma linguagem própria, diferente da utilizada nos demais ambientes oficiais, como: palácios, templos, instituições casas particulares, onde reinavam as regras de polidez. A linguagem familiar é específica da praça pública. De acordo com Bakhtin (1987, p. 133),

37 Nesse episódio, Moysés Sesyom conta para Ojuara como foi sua aventura, quando foi contratado pelo coronel Quinca Saldanha para compor versos obscenos, com o objetivo de desmoralizar o seu compadre de Catolé do Rocha. (CASTRO, 2006, p. 79-80).

38 De acordo com o Dicionário eletrônico Houaiss, fescenino é um “gênero de versos populares e licenciosos, muito cultivados entre os antigos romanos” (HOUAISS, Instituto Antônio. Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa. Editora Objetiva, dez. 2009)

“nitidamente diferenciada da usada pela Igreja, pela corte, pela literatura oficial, da língua falada nas classes dominantes [...], embora o vocabulário da praça pública aí irrompesse de vez em quando, sob certas condições”. A situação do vocabulário da praça pública nos lembra da nossa literatura popular, em que é permitido o uso dessa linguagem, mas que ainda é combatida e vista como cultura subalterna.

A obra **As Pelejas de Ojuara** prova, que é possível fazer boa literatura, rica em aspectos culturais, ao utilizar a cultura popular como base formadora do seu enredo. Nei Leandro de Castro alcança esse intento, exemplificado pelas inúmeras manifestações da cultura popular brasileira, representadas na obra por meio das constantes referências a romances tradicionais da literatura popular em verso nordestina brasileira e do emprego de gêneros da poesia popular como os versos fesceninos, a prática da leitura de folhetos de cordel no romance, da cantoria e da contação de causos. O autor introduz os poetas populares na obra e lhe acresce contos populares tradicionais, como os do Ciclo do Gado e do Demônio Logrado³⁹. O romance se propõe a ser um grande conto popular que reúne em si diversas características dos contos, causos e versos populares, amalgamando-os em uma só história, que faz referências direta ou indiretamente a outras obras da literatura universal, dialogando com o sistema literário, a exemplo das referências às obras de François Rabelais, Miguel de Cervantes, Dante Alighieri, Sófocles e William Shakespeare.

O uso do vocabulário licencioso e de imagens obscenas com a intenção de suscitar o riso é marca da linguagem do povo, característica da literatura popular, cerne do romance de Nei Leandro de Castro.

Percebemos que o uso do *vocabulário da praça pública*, assim designado por Bakhtin, alcança a literatura oficial, datando do Renascimento, momento em que sai da praça e dos festejos populares para ganhar as páginas de **Gargântua e Pantagruel**, de Rabelais e

39 Ambos trabalhados por Luís da Câmara Cascudo em seus livros *Vaqueiros e Cantadores* e *Contos tradicionais do Brasil*, respectivamente. (Cf.: CASCUDO, Luis da Câmara. *Vaqueiros e Cantadores*: folclore poético do sertão do Ceará, Paraíba, Rio Grande do Norte e Pernambuco. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000, p. 92. e CASCUDO, 2003, p. 19)

também o teatro de Gil Vicente, por exemplo. No entanto, notamos que na sociedade ocidental do século XXI, principalmente naquelas que preservam um forte juízo de pudor como a do Nordeste do Brasil, alguns nomes ainda causam estranheza, sendo considerados imorais e torpes. Essa linguagem é utilizada n'**As Pelejas de Ojuara** com a finalidade de divertir o leitor e traz consigo a marca do não-oficial, assim como da liberdade da praça pública, além de possibilitar, em concordância com Charpentier (*apud* ALENCAR JÚNIOR, 2002, p. 83) o acesso à essa linguagem que guarda sua intensidade, energia e desejo.

Referências bibliográficas

ALENCAR JÚNIOR, Leão de. Do cômico, grotesco, irônico, obsceno e farsesco. In.: **Revista de Letras**. N. 24. Vol1/2- janeiro/dezembro. 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec/Unb, 1987.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Tradução João Bérnard da Costa. Lisboa: Edições Antígona, 1988.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação da comicidade**. Tradução Ivone Castilho Benetti. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Vaqueiros e Cantadores: folclore poético do sertão do Ceará, Paraíba, Rio Grande do Norte e Pernambuco**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

CASTRO, Nei Leandro de. **As Pelejas de Ojuara: o homem que desafiou o Diabo**. 4. ed. São Paulo: Arx, 2006.

ECO, Umberto. **História da Feiúra**. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

HOUAISS, Instituto Antônio. **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**. Editora Objetiva, dez. 2009.

MENEZES, Eduardo Diatahy Bezerra de. O riso, o cômico e o lúdico. In.: **Revista Vozes: O Riso e o Cômico**. Ano 68. volume LXVIII. janeiro/fevereiro. Rio de janeiro: 1974.

TELES, Maria J. CRUZ, M. Leonor, PINHEIRO, S. Marta. **O Discurso Carnavalesco em Gil Vicente**: no âmbito de uma história das mentalidades. Lisboa: GEC publicações, 1984.

IDENTIDADE E VANGUARDAS LATINO-AMERICANAS: LUIS PALÉS MATOS

Cristiele Almeida de CASTRO
Jesika Cavalheiro GOMES
João Henrique Ferreira LOPES
Roseli Barros CUNHA
Universidade Federal do Ceará

RESUMO

Participante das Vanguardas hispano-americanas, LuisPalés Matos (1898-1959) aborda, em seus poemas negristas, a construção da identidade do povo de Porto Rico, destacando o negro, em sua música, dança, sensualidade e religiosidade. Desse modo, realizamos uma análise comparativa entre seus poemas “Danza Negra”, “Falsa Canción de Baquiné” e “Magestad Negra”, procurando aproximar, por meio dasugestividade sonora e imagética transmitidas por eles, essas características dos afrodescendentes porto-riquenhos.

Palavras-chave: IDENTIDADE; NEGRO; LUISPALÉS MATOS.

1. Introdução

Através do presente trabalho, visamos apresentar alguns aspectos da identidade afro-antilhana na poesia do autor porto-riquenho LuisPalés Matos. A maneira de empregar as palavras, o uso de onomatopeias, tudo de forma a propiciar sugestões de sons e imagens que permitem, à imaginação do leitor, um deslocamento para uma festa ou um ritual religioso dos afrodescendentes das Antilhas.

2. Desenvolvimento

LuisPalés Matos (1889-1959), nascido em Porto Rico, participou das inovações do movimento modernista hispano-americano, com influência do modernismo e das vanguardas europeias. Sua primeira produção poética, enquadrada nesta

caracterização, foi *Azaleas* (1915). Obra que, em aspectos temáticos, métricos e estilísticos, reflete os recursos expressivos presentes no movimento modernista europeu. Esse fato torna a poesia produzida na Hispanoamérica integrada a produção literária europeia, como destaca Zambrano (2002) ao afirmar que a produção de Palés é “una forma de revalorización de dichos procedimientos, la elaborandode una nuevalengua poética como una forma de integración de nuestra poesia em el universo literário europeu, instaurando, así, una novedosaproducción poética.” (ZAMBRANO, 2002, p.1)

Após este momento inicial, Palés, juntamente com Diego Padró, deu início a um movimento vanguardista, o *Diepalismo*, em 1921. Este projeto continuava a seguir as diretrizes das vanguardas europeias e deu origem a um poema conjunto, “Orquestracióndiepálica”, no qual é perceptível a importância da sugestividade sonora devido ao emprego considerável de onomatopeias, aliteraões, paralelismos e sons vazios, ou seja, sem um sentido real. Isso se deve à proposta desse movimento poético, em que se valorizava mais a eufonia da palavra que seu significado, buscando destacar a força expressiva dos versos, através da harmonia e da melodia produzida pelas palavras. Para Zambrano (2002), estas características do *Diepalismo* permitem que a palavra poética esteja sujeita a um ritmo particular que expressa, além da inovação modernista, a cultura antillana.

Contudo, Palés Matos não permaneceu muito tempo com o *Diepalismo*. Logo ele se voltaria para a produção de poemas que focavam a cultura negra das Antilhas, onde é “lo europeo y lo negro fusionados, lo que constituirá una de laspretenciones de la poesia afroantillana de LuisPalés Matos, laidea de la cultura mestiza.” (ZAMBRANO, 2002, p.4)

Os estudiosos do autor ainda não chegaram a uma consonância sobre o real motivo que levou Palés Matos a interessar-se pela cultura africana e, assim, começar a expressar-se poeticamente sobre ela. Duas possibilidades, levantadas por Boixo (s/d), são o contato cultural, devido à realidade mestiça de Porto Rico, e a leitura de livros sobre o tema, já que o negro torna-se moda em meio às literaturas dos movimentos vanguardistas europeus.

Em 1937, publica *Tuntún de pasa y grifería*, obra que reunia basicamente seus poemas de cunho negrista e o qual deu fama ao autor. Mesmo com esta mudança de temática poética, não mais ligada diretamente ao vanguardismo hispano-americano, Palés continuou cultuando algumas de suas características iniciais, como a valorização da sugestão de sons através da disposição de palavras e versos.

Nesta obra, Palés Matos apresenta a cultura antilhana e porto-riquenha como originada ao redor do africano e do qual surge sua cultura mestiça. Essa afirmação fica mais clara com a percepção da metáfora da construção e organização do livro *Tuntún de pasa y grifería*. Este está dividido em três partes – “Tronco”, “Rama” e “Flor” –, todas fazendo referência as estruturas de uma árvore que, como afirma Zambrano (2002), seria a representação das próprias ilhas Antilhanas, em sua formação cultural e populacional. Assim, o “Tronco” seria o povo africano, a “Rama” a vinda dos africanos como escravos para Porto-Rico e o seu contato com o colonizador espanhol presente no país, e a “Flor” seria o resultado da mistura cultural e genética dos dois povos, espanhóis e africanos, originando os mestiços tipicamente antilhanos.

El aspecto heterogéneo gira en torno a ese nuevo fenómeno cultural: la antillanidad. De esta manera, nos centraremos en su libro *Tuntún de Pasa y Grifería* (1937). Este libro está dividido en tres partes: “Tronco” (1926-1932), “Rama” (1925-1937) y “Flor” (1926-1937). La primera parte del poemario, “Tronco”, consta de poemas que expresan lo ancestral, las esencias étnicas, lo africano y su espiritualidad: la danza, los ritos, el temperamento, sus maneras de concebir el mundo y a ellos dentro de él. La segunda parte, “Rama”, presentan poemas que manifiestan la inserción del africano en las Antillas. Finalmente, la tercera parte, “Flor”, representa la mofa a aquellos antillanos europeizados, en el mismo instante en que ensalza a Puerto Rico. Las tres imágenes aluden a la figura del árbol, metáfora con la cual Luis Palés Matos vinculó la realidad antillana. (...) *Tuntún de Pasa y Grifería* igualmente constituye una celebración de la negritud, una visión positiva y optimista de lo negro. Con este

poemario Palés se propone la reconstrucción de la identidad antillana. (ZAMBRABO, 2002, p.9-11)

A partir disso, percebe-se que, segundo argumenta Zambrano (2002), em Palés Matos, o negro apresenta duas vertentes culturais, uma destrutiva e outra construtiva. A primeira ocorre devido ao contato do africano com os brancos e com sua cultura dominadora. Assim, o negro passa a negar sua cultura e sua origem visando a integrar-se ao meio dominante. A segunda, construtiva, seria uma tentativa do poeta de chamar a atenção do antilhano para que este assumisse os valores perdidos de sua negritude, ou seja, para que o povo mestiço de Porto-Rico revalorizasse suas origens africanas. Zambrano (2002) afirma que “Con la primera Palés adopta una actitud sarcástica, cuestionando así los axiomas de una negritud que desea ser como el blanco, que se avergüenza de ser lo que es. En la segunda el poeta convoca a la reivindicación de los valores de perdidos de la negritude”. (ZAMBRANO, 2002, p.13)

Por sua vez, Rivera (1937) considera que Palés Matos se compromete com a afro-antilhanidade porto-riquenha, afirmando que os afrodescendentes não têm acesso ao seu passado ancestral, contudo, são conscientes de sua origem negra. Este fato se concretiza com a conexão percebida nas danças e nos ritos africanos. “Los ritos y los bailes africanos son la forma de llenarel vacío dejado por el desconocimiento de poder seguir la genealogía”. (RIVERA, 1937, p.1)

A poesia de Palés Matos pode-se dividir, segundo os estudiosos, em poesias de tema africano e de tema antilhano, e, há ainda os poemas que fundem as duas temáticas. As primeiras voltam-se para os ancestrais africanos, sendo uma poesia que foca o modo de vida dos povos na África, os costumes e ritos praticados em seu continente materno – são exemplos dessa poesia, “Pueblo Negro”, “Danza Negra” e “Falsa Canción de Baquiné”. As segundas, apresentam o mestiço afro-antilhano cultuando suas origens em um ambiente diverso do de seus ancestrais – das quais podemos citar, “TenconTem”, “Majestad Negra” e “Intermedios Del Hombre Blanco”. Por último, os poemas que mesclam os dois temas, trazem referencias aos cultos africanos e ao movimento dos antilhanos, por vezes, fazendo o leitor questionar-se se trata-se da África ou de Porto

Rico, pois a construção é tão íntima, como a própria formação do povo antilhano, que, em um primeiro momento, não se percebe as divisões e os *flash-backs* feitos pelo autor – nessa vertente estariam “Lamento” e “Numen”.

A sugestividade sonora apresentada nos poemas, bem como a inclusão de palavras típicas da cultura negra, passou a caracterizar os americanismos da língua espanhola falada em Porto Rico. Estes americanismos seriam palavras, advindas da cultura negra, e que estão presentes no dia a dia do povo antilhano. Palés Matos faz uso dessas palavras em suas poesias e por isso elas ganham o status de pertencer à língua literária. Tem-se, como exemplo, o título de uma de suas obras poéticas, *Tuntún de Pasa y Grifería*, em que o termo “tuntún” faz referência ao som dos tambores tocados pelos negros, e “pasa” e “grifería” referem-se ao cabelo dos afro-antilhanos.

Será en 1937, con la publicación de *Tuntún de Pasa y Grifería*, cuando Luis Palés manifieste abiertamente su interés por la exploración de lo africano y por las Antillas. Por otro lado, aportará las características de una raza nueva, la antillanía y su carácter heterogéneo. (ZAMBRANO, 2002, p.6)

Nossa abordagem feita sobre os poemas “Danza Negra”, “Falsa Canción de Baquiné” e “Magestad Negra”, justifica-se devido ao fato de nesses poemas serem encontradas várias características da produção do autor tais como a musicalidade das palavras e a formação imagética produzida pelos versos.

Desse modo destacamos o uso de inversões de palavras e as rimas, gerando ritmo e sugerindo uma dança, a utilização de onomatopeias e a apresentação de costumes negros trazidos da África para as Antilhas, como se pode perceber neste trecho de “Danza Negra”.

Rompen los junjunes en furiosa ú.
Los gongos trepidan con profunda ó.
Es la raza negra que ondulando va
en el ritmo gordo del mariyandá.
Llegan los botucos a la fiesta ya.
Danza que te danza la negra se da.

Calabó y bambú.
Bambú y calabó.
El Gran Cocoroco dice: tu-cu-tú.
La Gran Cocoroca dice: to-co-tó.

Pasan tierras rojas, islas de betún:
Haití, Martinica, Congo, Camerún;
las papiamentosas antillas del ron
y las patualesas islas del volcán,
que en el grave son
del canto se dan.

Sobre “Danza Negra”, Zambrano (2002) destaca que as imagens sonoras sobressaem as visuais, desse modo, a estrutura rítmica do poema evidencia uma dança. O estudioso acrescenta, ainda, que “en efecto, en él se transgreden los estereotipos creados por el prejuicio racial para atribuirle a la cultura africana, la esencia del antillano, valores positivos.” (ZAMBRANO, 2002, p.6)

Em “Falsa Canción de Baquiné”, percebe-se o uso de palavras africanas para gerar uma sugestividade sonora e musical, bem como a referência religiosa as deidades africanas, como o orixá Ogum, um guerreiro negro de grande força e coragem, com oferendas em forma de agradecimento e pedidos a estes guias espirituais.

¡Ohé, Nené!
¡Ohé, Nené!
Adombegangámondé,
adombe,
Candombe delbaquiné,
candombe.

(...)

A papá Ogum va nuestra ofrenda,
para que su arrojo le dé
al son del gongo en la calenda
con que cerramos el baquiné.

Papá Ogún, dios de la guerra,
que tiene botas con betún
y cuando anda tiembla la tierra...

Papá Ogún ¡ay! papá Ogún.

(...)

Papá Ogú, quiere mi niño,
ser un guerrero como tú;
dale gracia, dale cariño...
Papá Ogún ¡ay! papá Ogún.

Por fim, retoma-se a referência aos negros africanos e antilhanos, através de novas sugestões de suas danças, músicas e expressões religiosas em trechos de “Majestad Negra”, como o que segue:

Por la encendida calle antillana
Va Tembandumba de la Quimbamba.
Flor de Tórtola, rosa de Uganda,
Por ti crepitan bombas y bámbulas;
Por ti en calendas desenfrenadas
Quema la Antilla su sangre ñáñiga.
Haití te ofrece sus calabazas;
Fogosos rones te da Jamaica;
Cuba te dice: ¡dale, mulata!
Y Puerto Rico: ¡melao, melamba!

Sus, mis cocolos de negras caras.
Tronad, tambores; vibrad, maracas.
Por la encendida calle antillana
--Rumba, macumba, candombe, bámbula--
Va Tembandumba de la Quimbamba.

A crítica destaca a imagem do negro apresentado por Palés Matos como um *serfantasmagórico*, pois este seria apenas o tipificado, cultural – a dança, o batuque, o canto, a sensualidade – e não o negro histórico, apartado da sociedade, que sofre preconceito e as mais diversas dificuldades para sobreviver, ou o que luta por seus direitos.

Miguel Enguídano, (...) afirma: Palés ha descubierto como pocos la personalidad del negro. (...) Lo mismo sucede con el marxista G. Pierre Charles, quien después de reconocer que el poeta habla de un negro idealizado, descontextualizado, y de un África exótica, dice que

reivindica el orgullo del negro de ser negro y que llega al grito de protesta contra la realidad social. (BARRIOS, 1989, p. 65-66)

Rivera (1937) se posiciona, afirmando que as Antilhas são a nação desse povo afrodescendente, contudo estes não tem participação política. Assim, declara que Palés Matos não se volta para essa falta de participação, focando apenas no ser humano negro, incentivando uma consciência de sua existência, por parte dos mestiços antilhanos.

“El suelo antillano constituye para los negros descendentes de esclavos su única tierra, su patria, su nación. El autor se compromete con el ser humano negro y ahonda en su mundo espiritual, pero deja fuera su mundo participativo y político muy especialmente el colonialismo. El pueblo negro está así ahí sin participación, sólo con consciencia de su existencia”. (RIVERA, 1937, p.2)

Em oposição a esta visão e concordando com críticos que apontam Palés Matos como um dos primeiros a falar da negritude na Hispano-América, ou seja, um dos iniciadores da poesia negra, Zambrano (2002) destaca ainda que “Luis Palés Matos de ningunamane rahabladel “negro”, sino de lo negro como elemento importante de la constitución de la identidad cultural antillana, como elemento diferenciador de las culturas dominantes”. (ZAMBRANO, 2002, p. 9)

Contudo, ainda é interessante destacar que no caso particular da poesia de Palés Matos, a proximidade cultural existente entre os países do autor e o nosso, devido não apenas a presença negra, mas às contribuições que esta deixou em nossas manifestações culturais e linguísticas, pois ambos somos povos envolvidos na musicalidade e na produção de imagens possibilitada pelo contato com a África.

En 1932, durante una entrevista que le hizo la periodista Angela Negrón Muñoz, publicada en El Mundo, Palés dijo lo siguiente: “El negro vive física y espiritualmente con nosotros y sus características, tamizadas en el mulato, influyen de modo evidente en todas las manifestaciones de nuestra vida popular.” (FLAX, 1996)

3. Conclusão

Com este contato com a produção literária de Palés Matos, é facilmente reconhecível a aproximação cultural entre Brasil e Porto Rico. A influência negra na cultura brasileira se não nos torna irmanados cultural e linguisticamente, torna-nos mais próximos do que imaginamos. Autores do cânone literário brasileiro, como Castro Alves e Jorge Amado, os quais trazem em suas obras a figura negra como destaque em vários âmbitos, possibilitam uma mesma análise. Desse modo, não nos é estranho a sugestividade sonora e imagética produzida pelos poemas, destacando a herança mestiça presente nas obras do autor porto-riquenho, na música e na dança, nos costumes e crença religiosa dos dois países, tornando concreto o fato de não podermos nos desvencilhar de nossa rica multiplicidade cultural e racial.

REFERÊNCIAS

MATOS, Luis Palés. Disponível em:
http://es.wikipedia.org/wiki/Luis_Pal%C3%A9s_Matos Acesso em: maio/2012.

_____. Poemas de Luis Palés Matos. Disponível em:
<http://www.amorpostales.com/Poemas-de-Luis-Pales-Matos.html>
Acesso em: maio/2012.

BARRIOS, Alba Lia. Ese negro fantasmal de Palés Matos. In: *Inti: Revista de literaturahispánica*: No. 29, Article 7. Disponível em:
http://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1450&context=inti&seiredir=1&referer=http%3A%2F%2Fscholar.google.com.br%2Fscholar%3Fstart%3D10%26q%3Dpal%25C3%25A9s%2Bmatos%2Bcritica%26hl%3Dpt-BR%26as_sdt%3D0%2C5#search=%22pal%C3%A9s%20matos%20critica%22 Acesso em: maio/2012.

BOIXO, José Carlos González. *La evolución poética de Luis Palés Matos*. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/94009088/Jose-Carlos-Gonzales-Boixo-La-evolucion-poetica-di-Luis-Pales-Matos> Acesso em: maio/2012.

FLAX, Hjalmar. *La poesía de Luis Palés Matos*. Apresentação em el Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, de La poesía de Luis Palés Matos: Edición crítica, de Mercedes López-Baralt. Disponível em: <http://hflaxg.web.prw.net/luispales.htm> Acesso em: maio/2012.

GEWECKE, Frauk. Desde los tópicos “tropicalizados”: vanguardia y “negrismo” en Luis Palés Matos y Nicolás Guillén. In: BARRADAS, Efraín; MAESENEER, Rita De. *Forro hispánico 29 – Para romper con el insularismo: letras puertorriqueñas en comparación*. Disponível em: http://books.google.com.br/books?id=MHNKmdabXN0C&pg=PA105&lpg=PA105&dq=Desde+los+tr%C3%B3picos+%27tropicalizados%27+vanguardia+y+%27negrismo%27+en+Luis+Pal%C3%A9s+Matos+y+Nicol%C3%A1s+Guill%C3%A9n&source=bl&ots=iulhFop1v&sig=LEA0WMpDOIr1Sktj79om7P-AKdM&hl=pt-BR&sa=X&ei=7nJDT67uGqT46QHF_LHcCg&ved=0CFYQ6AEwAg#v=onepage&q&f=false Acesso em: maio/2012.

GONÇALVES, Michele C. Dávila. Cada uno al ritmo de su propio tambor: la poesía negra de Jorge Artel y Luis Palés Matos. In: ORTIZ, Lucía. *“Chambacú, la historia la escribe tú”- Ensayos sobre cultura afrocolombiana*. Disponível em: http://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=VlfcbtH9EY4C&oi=fnd&pg=PA69&dq=pal%C3%A9s+matos+critica&ots=3bFcAV694A&sig=S3vv78g4ftRLPkV_mpd1veJYSY#v=onepage&q=pal%C3%A9s%20matos%20critica&f=false Acesso em: maio/2012.

GUICHARNAUD-TOLLIS, Michèle. Sobre la aintillanía de Luis Palés Matos. In: CIVIL, Françoise Moulin; OROVIO, Consuelo

Naranjo; LEMPS, Xavier Huetz de. *De la isla al archipiélago en el mundo hispano*. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=p1sjghvPtOYC&oi=fnd&pg=PA141&dq=pal%C3%A9s+matos+critica&ots=uw8ItItAnX&sig=8Y5G1MwVGa8iaPF6RgemQ-9AWkg#v=onepage&q=pal%C3%A9s%20matos%20critica&f=false> Acesso em: maio/2012.

LÓPEZ-BARALT, Mercedes. *La tierra libre de Palés Matos*. Disponível em: <http://www.jornada.unam.mx/2007/03/25/sem-mercedes.html> Acesso em: maio/2012.

MONTALDO, Graciela; TEJEDA, Nelson Osorio. *El Modernismo en Hispanoamérica*. Retirado do Dicionario Enciclopédico de las Letras de América Latina (DELAL). Vol. 2. Biblioteca Ayacucho/Monte Avila Editores Latinoamericana. 1995. p. 3184-93;

RIVERA, Rafael Pabellón. *La identidad nacional afro-antillana (1937)*. Disponível em: http://bibliotecavirtualut.suagm.edu/Publicaciones_profesores/Rafael_Pabellon/LA%20IDENTIDAD%20NACIONAL%20AFRO-ANTILLANA.pdf Acesso em: maio/2012.

SCHWARTZ, Jorge. Introdução. In: *Vanguardas Latino-americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 1995.

ZAMBRANO, Lilibeth. Luis Palés Matos y Nicolás Guillén: la poética del negrismo. *Voz y Escritura*. vol. 12, p. 169-187, 2002.

ASPECTOS DO SUBLIME NO CONTO “UM PROBLEMA” DE
JORGE LUÍS BORGES

Cyro Roberto de Melo NASCIMENTO

Andrey Pereira de OLIVEIRA

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

RESUMO

Na presente atividade, buscamos analisar como os aspectos da teoria clássica do Sublime se apresentam no conto “Um Problema” de Jorge Luís Borges, a partir do conjunto de referências adotado pelo narrador para demonstrar a obra *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes como um ponto unificador entre as culturas do Ocidente e do Oriente. Buscamos verificar ainda como a perspectiva da morte gera um deslocamento da identidade da personagem central do conto.

Palavras-chave: SUBLIME, JORGE LUÍS BORGES, DOM QUIXOTE.

O presente texto busca investigar como o Sublime, segundo teorizado pelo autor clássico Longino, estaria presente na obra “Um problema” de Jorge Luís Borges, por meio do conjunto de referências adotado por este para demonstrar que a obra *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes seria um ponto unificador entre as culturas Ocidental e Oriental. Busca também, verificar como a perspectiva da morte causa um deslocamento na identidade da personagem Dom Quixote.

Inicialmente, faremos uma breve análise do conceito de Sublime, conforme apresentado por Longino em sua obra “Do Sublime” (ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO, 1981), apontando seus principais aspectos. Após, analisaremos o texto de Borges e o conjunto de elementos aos quais este faz referência, buscando verificar a hipótese aventada pelo presente exercício escrito e relacioná-la com os aspectos da teoria clássica.

Longino ou Dionísio, ou ainda, Dionísio Longino seria o autor da obra “Do Sublime”, não havendo certeza sobre seu nome, nem sobre a data (provavelmente século I d.C.) em que produziu esta que,

ao lado das obras de Aristóteles e Horácio, compõe a tríade da poética clássica.

Em seu breve ensaio, do qual se perderam vários fragmentos, o autor ocupa-se em conceituar o que seria o sublime, bem como lhe apontar as principais características.

Longino expõe: “... o sublime é o ponto mais alto e a excelência, por assim dizer, do discurso e que, por nenhuma outra razão senão essa, primaram e cercaram de eternidade a sua glória os maiores poetas e escritores.” (1981, p. 71), defendendo que os textos impregnados por tal característica levariam seus leitores ao arrebatamento, por meio de uma força irresistível capaz de subjugar-los inteiramente.

O sublime então seria essa manifestação de força do orador capaz de tudo dispersar como um raio, como uma epifania que atingisse o ouvinte em meio à fruição estética do texto.

A especificidade deste texto clássico é afirmar que essa força não seria aleatória. Ora, sendo a natureza a “causa primeira e princípio modelar de toda produção” (ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO, 1981, p. 72), sua ação não seria fortuita ou desprovida de método, cabendo a ele estabelecer o âmbito e conveniência da produção artística.

O método para se alcançar o sublime se revelaria através de cinco fontes. Duas delas seriam naturais: pensamentos (a capacidade de alçar-se a pensamentos sublimados) e sentimentos (a emoção veemente e inspirada). As outras três fontes seriam produtos da arte: a moldagem das imagens, a nobreza de expressão (escolha de vocábulos e linguagem figurada e elaborada) e, por último, o ritmo (composição com vistas à dignidade e elevação).

O objetivo deste exercício, conforme já dito, é verificar como essas fontes estariam representadas no conto “Um problema” do argentino Jorge Luiz Borges (1984), corroborando com a ideia central de que a obra prima de Miguel de Cervantes seria um elo entre as culturas Ocidental e Oriental. Bem como, verificar como, no conto de Borges, a perspectiva da morte gera um deslocamento na identidade da personagem Dom Quixote.

O breve texto está inserido no livro *O fazedor*, em que o escritor argentino parte de uma premissa: “imaginemos que” (BORGES, 1984, p.26) um manuscrito teria sido encontrado na histórica cidade de Toledo e sua autoria teria sido atribuída a Cid Hamete Benengeli, autor que, supostamente, teria inspirado Miguel de Cervantes na criação de sua obra *Dom Quixote*.

O manuscrito estaria incompleto, cessando num momento em que Dom Quixote descobre ter matado um homem em combate. O narrador borgiano então passa a refletir sobre os prováveis deslocamentos da identidade do cavaleiro ao perceber que teria causado uma morte. Eis aqui uma situação curiosa. Todo o texto se ampara numa premissa imaginativa, entretanto, o narrador se impõe uma condição inicial: a de que o manuscrito existiria (assim como seu autor) e que o herói teria matado alguém em um de seus muitos combates.

Em seguida, se permite imaginar supostas reações do personagem, sem um texto que dê suporte imediato a suas interpretações. Logo, teríamos dois níveis de imaginação: o primeiro em que o autor firma um pacto com seu leitor (deve-se concordar que, no universo do texto de Borges, tal manuscrito teria sido descoberto, que sua autoria teria sido atribuída a Benengeli, que este existiria e que no texto constaria a descoberta de uma morte por parte do cavaleiro). Outro nível de fantasia é inaugurado pelo narrador em seu segundo parágrafo. Nele, passa a imaginar as reações do cavaleiro Dom Quixote sobre o homicídio que praticara.

Ainda que esse segundo nível possa parecer uma concessão do autor ao seu processo criativo, o que será demonstrado é que todas as possíveis conjecturas acerca do Quixote que se percebe assassino são amplamente suportadas pelo domínio que Borges tem do universo de Cervantes, permitindo-se emular a voz deste, numa quase continuação de sua obra literária.

Diga-se quase continuação, pois o narrador borgiano delimita bem os dois universos a que se refere: a) parte do texto daquele que teria inspirado Cervantes e b) suas próprias confabulações acerca das possíveis reações do personagem ao ocorrido. Curiosamente, nenhum desses dois universos pertenceria propriamente a Cervantes. Borges se

refere a um texto de Benengeli, ou seja, não remete a Cervantes, mas a sua pretensa referência primitiva. A partir desse primeiro texto, dessa primeira obra, o autor se permite derivar, configurando algo que não está nem no dito “Benengeli”, nem em Cervantes, mas que, e eis aqui seu trunfo, pode ser recuperado a partir do universo quixotesco legado ao Ocidente pelo autor espanhol.

O curioso processo criativo de Borges revela, nesse ponto, as duas fontes naturais do sublime: a capacidade de alçar-se a pensamentos sublimados e a emoção veemente e inspirada. Sem dúvida, partindo da obra do espanhol (ou de Benengeli), o argentino alcança um nível tal de composição que torna quase impossível ao seu leitor não se entregar ao seu esforço imaginativo, permitindo-se confabular tanto quanto o autor as possíveis reações de Quixote.

Vemos aqui a montagem de uma complexa teia, do diálogo entre diferentes mundos que, se num momento podem parecer distintos, Borges revela como aproximados pela obra de Cervantes.

Sendo verdade que o argentino nomeia a obra *Dom Quixote* como fundamental para a cultura ocidental, torna-se também verdade a premissa de Ocidente e Oriente, hoje culturas consideradas distintas, teriam uma base comum através da derivação “Benengeli-Cervantes”, do diálogo entre duas obras (uma hipotética, mas que o autor elege como verdadeira) que unem duas culturas, ao revelar seus pontos comuns em um processo de recriação cristão-ocidental do universo islâmico-mourisco que, por séculos, dominou boa parte da Península Ibérica.

Jorge Luís Borges age de caso pensado e “ignora” o espanhol como fonte imediata do seu texto (dando voz ao pretenso autor mouro) para em seguida permitir a seu narrador conjecturar com base no legado de Cervantes e do resultado de seu gigantesco esforço, não de imitar um texto anterior, mas de recriá-lo dentro de sua matriz cultural.

Sabidamente, o narrador borgiano prolonga o exercício derivativo ao também se permitir criar a partir do chamado “Benengeli”, indo além ao tornar seu “texto” possível apenas se recuperados os ecos da obra de Cervantes. Agindo assim, o autor

revela o caráter clássico da obra deste, presente no eco indistinto de sua voz em nossa cultura.

Logo, Borges, para afirmar que a obra do espanhol é um ponto de comunhão entre Ocidente e Oriente, vale-se do artifício mais difícil, e por isso mais nobre: constrói um conjunto de referências a Dom Quixote e deixa nelas a marca do diálogo entre essas duas culturas. Ao invés de simplesmente apontar em que pontos convergem, vale-se de dados históricos, geográficos e literários (e aqui cabe toda sua imaginação) para provar sua tese.

Nesse esforço, o argentino revela da forma mais complexa e concisa o Sublime que além de qualquer devaneio quixotesco, é real e se apodera de sua obra.

Tem-se então mais uma fonte da teoria clássica refletida no conto: a nobreza de expressão, aqui revelada pela escolha contida e exata das palavras aptas a comprovar a tese do autor. Ora, Borges diz mais por dizer menos!

A flagrante economia de vocábulos, marca de todos os textos do livro, denuncia não um autor sem o que dizer, e sim o autor capaz de dizer muito e remeter a um complexo universo em poucas palavras. Nos três parágrafos de “Um problema” está a união Ocidente-Oriente, está o choque do homem que reflete sobre o valor universal da vida e está também o devaneio do Quixote que se sabe projeção de Alonso Quijano (ou do Cervantes que se sabe projeção de Benengeli), o que remete a toda a aventura da Literatura em materializar o delírio de autores que ousam se valer do barro divino para dar vida a suas personagens.

Borges vai ainda mais distante, suporta-se numa estrutura textual muito simples que, embora denuncie seu vasto arcabouço cultural, camufla seu esforço criativo, como se a obra fosse fruto de um impulso inconsciente de escrita, que transcenderia os limites da intenção de seu criador. Nada mais falacioso que tal conclusão: tamanha exatidão não viria de mero acaso, mas do exato domínio que Borges tem de seu texto e, o melhor, justamente por ter um domínio exato daquilo que escreve, ele acaba por dar à sua escrita um conjunto incondensável de significados, como se não pudesse haver um

controle do ponto inicial dessa longa viagem polissêmica pela obra borgiana.

Ora, se Borges se permite criar a partir do que entende que Cervantes poderia ter escrito, a nós também se revela legítimo um exercício sobre o momento em que seu esforço criativo se revela preciso. Como a personagem woolfiana em *Rumo ao Farol*⁴⁰, que após longos anos, finalmente consegue finalizar sua pintura através de um simples traço, podemos imaginar o “fazedor” aparar a última aresta de seu texto e concluir: “Sim, (...) eu tive minha visão.” (WOLF, 2003, p. 223).

O conjunto de referências presentes no texto é peça chave para a compreensão de como a obra de Cervantes é relevante não apenas pela universalidade dos dilemas humanos nela representados (como a reflexão que o ato de ter matado alguém gera em Dom Quixote), mas também por propor a união entre culturas hoje tidas como distantes, novamente se revelando o sublime através de pensamento tão nobre e da composição do texto com vistas à dignidade e elevação.

A primeira das referências utilizadas é a cidade de Toledo, onde teria sido encontrado o manuscrito que permite o exercício imaginativo do autor. A cidade torna-se pertinente não apenas por ser palco de aventuras de Dom Quixote, mas também por ser conhecida como “a cidade das três culturas”, tendo seu domínio, por séculos, sido disputado por cristãos e mouros, ao mesmo tempo em que também era habitada judeus. Ora, temos assim, um ponto de interseção entre mundos distintos e, por que não imaginar que esse ponto de encontro, revelado principalmente na gastronomia e arquitetura atuais do lugar, poderia se entender até um legado literário unificador?

Outra referência relevante é a citação à obra de Cid Hamete Benengeli que, segundo Borges, teria servido de inspiração para Miguel de Cervantes compor seu Dom Quixote. Ocorre que a existência deste tal “Cid” provavelmente seria criação do espanhol, que afirma ter localizado seus manuscritos. Neste sentido, Bradatan afirma:

⁴⁰ Na obra, a personagem Lily Broscoe, após longos anos, consegue finalizar uma pintura, sendo o livro concluído pela frase citada.

Tecnicamente, como é bem conhecido, Cervantes usou em sua novela o velho truque retórico de atribuir a composição do livro a alguém estranho, a saber, a um tal Cide Hamete Benengeli, que supostamente relatou de primeira mão os feitos de Dom Quixote, Cervantes sendo apenas a pessoa que teve a sorte de “descobrir” ou “deparar-se com” o antigo manuscrito. (2008, p. 252)

Assim, ao eleger como pressuposto de seu texto a existência de Benengeli (e de seu texto mourisco anterior a Cervantes), Borges insiste em estabelecer um elo entre os dois mundos a que pertenceriam os “autores”.

Seria este então o ponto de partida (histórico e geográfico) para a tentativa de Borges de conjecturar como Quixote reagiria por provocar a morte de um homem em combate. Propõe quatro respostas possíveis e, ao tentar alcançar a voz de Cervantes, acaba chegando ao Oriente, recorrendo para tal a uma linguagem figurada derivada diretamente das fontes não inatas do sublime.

A primeira das respostas seria a mais crua: Dom Quixote seria indiferente a tal morte, já que em seu mundo alucinatório, a morte seria um elemento do mesmo valor da magia, com a qual constantemente se bate.

Já a segunda, o autor considera patética: o personagem vê que seu delírio o levou a matar alguém e, sentindo-se culpado, desperta de sua loucura.

A terceira é tida como mais verossímil: o ato extremo de matar alguém não pode ser visto pelo herói como algo gratuito, meramente decorrente do delírio, portanto, a morte real o faz pressupor ser real também a loucura que lhe deu causa, tendo assim uma justificativa para permanecer em seu surto.

Curioso notar como, nessas três primeiras hipóteses, Borges delimita dois caminhos a serem seguidos pela identidade da personagem: uma jornada dentro do surto e outra que leva do surto à realidade (segunda resposta). A primeira dessas jornadas tanto se deve ao encaixamento da morte como algo próprio desse mundo alucinatório (primeira resposta), quanto à busca de uma justificativa

para tamanho delírio, o que faz Dom Quixote para sempre ficar preso nele (terceira resposta).

Mais relevante, porém, é a última conjectura de Borges, que afirma “ser alheia ao orbe do espanhol e também ao orbe do Ocidente e requer um âmbito mais antigo, mais complexo e mais fatigado.” (BORGES, 1984, p. 27). O argentino transforma Dom Quixote, o cavaleiro cristão-ocidental, em um rei dos ciclos do Indostão (região da Índia onde se desenvolveram suas principais dinastias), que vê matar e “engendrar” como atos de mesmo valor, ultrapassando a compreensão humana e deslocando toda a reflexão quixotesca para o campo do ilusório que comportaria “ele mesmo, toda sua vida pretérita e os vastos deuses e o universo.” (BORGES, 1984, p. 27).

A curiosa decisão de Borges em fazer permanecer justamente a hipótese em que tudo se desfaz em ilusão coincide com o exercício de abstração que sustenta o conto e sem o qual este não seria possível. Ora, sendo Dom Quixote (seja o personagem do suposto Benengeli ou de Cervantes) fruto da ficção, sendo o manuscrito encontrado em Toledo fruto da ficção, nada nos resta a não ser confabular sobre a realidade de tudo que o autor nos diz e, por fim, vê-la dissipada no devaneio em que se revelam o morto, o assassino, os deuses-autores que os criaram e o universo que os comporta.

Não é vã a escolha de Borges por “engendrar” como antônimo de matar e sinônimo de “dar vida”. Ora, podendo o vocábulo também significar “gerar, inventar, produzir, imaginar”, o juízo de valor do Dom Quixote transformado em rei oriental se assemelha ao poder do autor de dar vida e também de ceifá-la de seus personagens, dentro de um esforço de imitação da realidade (ou de superação desta) que em nada se distancia do julgamento do rei acerca da morte e da vida como atos próximos entre si e distantes da condição humana.

Além disso, ao ser possível a Dom Quixote deixar de ser si mesmo e passar a ser “um dos reis dos ciclos do Indostão”, Borges mais uma vez liga Ocidente e Oriente, como se não apenas a perplexidade com a morte fosse um valor universal, mas a atribuição de sua compreensão a um patamar divino pudesse ser comum às duas culturas. E o autor faz mais! Se a referência inicial seria o mundo islâmico dos mouros (e se uma obra fundamental da cultura ocidental,

segundo sua hipótese, derivaria diretamente deste universo de si distinto), a referência final seria a Índia primordial, país não árabe, numa demonstração de que a complexa cosmogonia do universo quixotesco transcenderia sua fonte primeira e se estenderia a outros cosmos, de si distantes apenas geograficamente.

Podemos, então, concluir que através de seu esforço pouco prolixo, Borges nos dá uma obra pautada pelo sublime, capaz de alçar seu leitor a pensamentos elevados e preenchê-lo de uma emoção veemente e inspirada, num uso da linguagem que em tudo difere do ordinário, alcançando assim a expressão artística mais nobre, tão cara ao ideário da poética clássica.

BIBLIOGRAFIA

BORGES, Jorge Luís, **O fazedor**. Tradução: Rolando Roque da Silva. São Paulo: DIPEL, 1984, p. 26-27.

BRADATAN, Costica. “Deus está sonhando você”: Narrativa como Imitatio Dei em Miguel de Unamun. Tradução de Jaimir Conte in **Princípios**. Natal, v.15, n.24, jul./dez. 2008, p.249-265. Disponível em <<http://www.principios.cchla.ufrn.br/24P-249-265.pdf>>. Acesso em 19 out. 2010.

LONGINO OU DIONÍSIO. Do Sublime in **A poética clássica: Aristóteles, Horácio, Longino**. São Paulo: Cultrix: 1981.

WOOLF, Vírgina. **Rumo ao Farol**. Rio de Janeiro: O globo, 2003, p.223.

O FIO DE CABELO DE UM SÓSIA A OUTRO: IDENTIDADES EM *LE DICTATEUR ET LE HAMAC*

Daniela Batista e SILVA
Sebastião Alves Teixeira LOPES
Universidade Federal do Piauí

RESUMO

O presente trabalho objetivou estudar no romance *Le dictateur et le hamac* (2003) – *O ditador e a rede* (2005), do escritor Daniel Pennac como se constroem as identidades do ditador e de seus sósias e as relações de poder existentes entre estes personagens e a camada popular da sociedade em questão. O estudo orientou-se fundamentalmente através de pesquisas bibliográficas. O aporte teórico da pesquisa foi Bhabha (1998), Foucault (2007), Hall (2003) e Chatterjee (2000), respectivamente com os conceitos de identificação, relações de poder, identidade, identidade nacional. Verificou-se que os resultados encontrados nesta pesquisa apontam para a relevância de se analisar também a construção identitária dos sertanejos e teresinenses retratados na narrativa, o que contribuirá para o estudo acerca da identidade nacional brasileira presente no romance.

Palavras-chave: LITERATURA FRANCESA, *LE DICTATEUR ET LE HAMAC*, IDENTIDADES.

Dentre as características da escritura do escritor Daniel Pennac, ressaltamos que faz parte do seu estilo a heterogeneidade linguística, a presença de neologismos, as inserções lexicais em nível sintático e semântico de línguas estrangeiras, respeitando a integridade da fala do *outro*, que é o estrangeiro. Por meio de discursos permeados de ironia e humor Pennac traz dramaticidade às narrativas à medida que discorre sobre temas sérios, grotescos ou trágicos da sociedade em suas obras.

O trabalho objetiva o estudo do romance *Le dictateur et le hamac* (2003)⁴¹, de Pennac, no qual coexistem duas narrativas, sendo uma interna à outra, constituindo uma construção *mise en abîme*⁴²: a história de sócias do ditador Manuel Pereira da Ponte Martins e a história da gênese deste romance, ambas contadas pelo narrador-personagem chamado Daniel Pennac, homônimo do autor.

O estudo se pauta em analisar como se constroem as identidades do ditador e de seus sócias e as relações de poder existentes entre estes personagens e a camada popular da sociedade em questão.

Segundo Foucault (2007) o poder é, pelo princípio da especificidade e da historicidade, manifestado de maneiras diferentes em tempos e sociedades diferentes, sendo parte integrante da ordem de formação do discurso, pois seleciona e legitima os discursos em uma dada sociedade. Em *A ordem do discurso*, ele defende que:

“[...] em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que tem por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade.” (FOUCAULT, 2007, p. 8).

Foucault (1979) define o poder ainda, não como um objeto natural, mas como uma prática social e, como tal, constituída historicamente. O filósofo mostra a relação de poder e saber nas sociedades modernas com o intento de produzir “verdades” cujo interesse essencial é a dominação do homem através de práticas políticas e econômicas em uma sociedade capitalista. Par ele, os discursos de uma dada sociedade (ou grupo social) podem então

⁴¹ As citações desta obra em português que foram utilizadas neste trabalho são oriundas da tradução: PENNAC, Daniel. **O ditador e a rede**. Tradução de Bernardo Ajzenberg. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

⁴² *Mise en abîme* (posto em abismo) é uma expressão francesa cunhada pelo escritor francês André Gide que se refere a uma obra que contém outra em seu interior.

exercer funções de controle, limitação e validação das regras de poder de tal sociedade.

Le dictateur et le hamac pode ser lido como sátira política onde se questionam os valores estabelecidos, a forma de governo ditatorial, bem como o próprio poder.

Neste romance narra-se a história do protagonista Manuel Pereira da Ponte Martins, que forja um golpe de Estado no qual assassina o General Presidente e proclama-se o ditador da nação. Torna-se um ditador agorafobo na capital brasileira Teresina – cidade que segundo o narrador, será cenário para uma fábula sobre o poder – e deixa um sósia em seu lugar para continuar com detentor do poder e manter-se livre para se divertir na Europa.

Pereira, assim chamado pelo narrador, é um homem “que queria isso e aquilo ao mesmo tempo, o poder e viver em outras partes.” (PENNAC, 2005, p.12)⁴³. Seu propósito de viagem também era fugir do destino que lhe fora previsto por uma cartomante (fato que terminou deixando-o com agorafobia): o linchamento em praça pública.

Para chegar ao poder e manter-se nele, Pereira executará três pessoas durante a narrativa: o General Presidente, a cartomante Mãe Branca e o penúltimo sósia. Citam-se estes assassinatos para salientar como o ser humano deseja o poder e até que ponto chega para conseguir seus objetivos.

Nordestino, sertanejo e revelando-se supersticioso por crer na profecia da Mãe Branca (a cartomante), Pereira tenta escapar de seu destino:

A única ideia que lhe ocorreu para escapar – ideia típica de um ditador! – foi contratar um sósia. O sósia se parecia com ele em tudo, tanto quanto um homem possa se parecer com o outro, claro, com **a diferença de um fio de cabelo**. Ninguém perceberia esse fio de cabelo. (PENNAC, 2005, p. 19). [grifo nosso].⁴⁴

⁴³ Do original: « qui voudrait ceci et cela, le pouvoir et être ailleurs. » (PENNAC, 2003, p.12-13).

⁴⁴ Do original: La seule idée qui lui vint pour s'en sortir – c'est bien une idée de dictateur ! – fut d'embaucher un sosie. Le sosie lui ressemblait en tout point, autant

As posteriores sucessões do sósia de Pereira por outros permitem analisar as relações existentes entre estes personagens e seus respectivos duplos, que assumem a imagem do *outro*, cada um tornando-se um *homem de poder*, o próprio ditador. Tem-se, portanto, indivíduos do povo na angústia de identificação entre a imagem (o lugar do *outro*) que assumem como sósias e a própria pele, ou seja, suas identidades.

No romance analisado, ao deixar um sósia em seu lugar, Pereira o treina para assumir o poder e o faz ter em mente que o sósia deve assumir sua nova identidade, de fato:

Quem sou eu? A pergunta não agradou ao velho Ponte. Ele esquadrinhou severamente o rapaz que o colocara: - **O poder** não deve fazer você lembrar quem **você é**, Manuel. Você é Manuel Pereira da Ponte Martins, a glória do meu sangue. Nunca se esqueça disso. (PENNAC, 2005, p.19). [grifo nosso].⁴⁵

Ao longo da narrativa, o sósia número um irá abandonar sua condição de sósia e deixar um substituto (sósia número dois), que por sua vez fará o mesmo, deixando em seu lugar um casal de irmãos gêmeos no poder que serão os próximos sósias de Pereira, cada uma à sua vez (sósias número três e quatro). A designação dos sósias em números se dá neste trabalho para que seja facilitada a compreensão do leitor quando se fizer referência a cada um deles, haja vista que são quatro personagens destituídos de nomes na narrativa.

Para Bhabha (1998) há três aspectos relevantes a se considerar no processo de construção da identidade (em contextos coloniais, que podem ser transpostos a outras situações).

O primeiro destes fatores é a articulação do sujeito em relação ao lugar do *outro*, “a construção da identidade do sujeito implica um desejo lançado para fora, em direção a um *Outro* externo.” (SOUZA,

qu'un homme peut ressembler à un autre, bien entendu, à epsilon près. Nul ne remarqua cet epsilon. (PENNAC, 2003, p.25).

⁴⁵ Do original : – Qui suis-je? La question ne plut pas au vieux da Ponte. Il toisa sévèrement le garçon qui la lui posait: - Le pouvoir ne doit pas te faire oublier qui tu es, Manuel. Tu es Manuel Pereira da Ponte Martins, la gloire de mon sang, ne l'oublie jamais. (PENNAC, 2003, p.25-26).

2004, p.120). Isso significaria a ameaça do colonizador perder seu lugar para o colonizado e o desejo deste em tomar o poder do colonizador. Seria um sonho ou desejo da inversão de papéis.

Neste romance de Pennac, pode-se levantar esta hipótese da construção identitária e das relações do homem de poder, entre o ditador (representando o colonizador) e os sócias, que são homens do povo (representando os colonizados).

Para que tal inversão não ocorra de fato na trama, Pereira impõe certas condições ao seu substituto: que este seja somente a sua imagem, mas não o próprio ditador. Dentre elas, a fim de legitimar seu próprio poder sobre a população, Pereira deixa àquele todos os discursos que serão pronunciados enquanto ele estiver fora do país. Deste modo, embora à distância, Pereira pretende ter o controle de seu povo, por meio da palavra, da força do discurso político:

Antes de fugir (pois ele não podia esconder de si mesmo que se tratava de uma fuga), convocou um sócia. Anunciou-lhe que partia em viagem e que deixava, ali, naquela escrivania, “essa aqui, giratória, está vendo?”, os discursos que o sócia teria de pronunciar durante sua ausência. Havia um para cada ocasião. O sócia não tinha como se enganar. Estavam empilhados e arquivados em ordem cronológica. – Quero que você os decore. Quero que, diante da multidão, minhas palavras jorrem da sua boca como a fonte da verdade. Não sou desses politiqueiros europeus que leem suas lições de cada um público, sou um presidente com o corpo habitado pelo seu povo, quando falo, é o povo que se exprime pela minha boca – meu vestígio de selvageria! Tudo está no tom, entende? (PENNAC, 2005, p.21-22).⁴⁶

⁴⁶ Do original: Avant de s'enfuir (car il ne pouvait se dissimuler qu'il s'agissait d'une fuite), il convoqua son sosie. Il lui annonça qu'il partait en Voyage et qu'il laissait, là, dans ce secrétaire, « celui-ci, à tambour, tu vois? », les discours que le sosie aurait à prononcer pendant son absence. Il y en avait un pour chaque circonstance. Le sosie ne pouvait pas se tromper, ils étaient en pile et classés par ordre chronologique. – Je veux que tu les apprennes par cœur. Je veux que devant la foule mes mots jaillissent de ta bouche comme une source de vérité. Je ne suis pas un de ces politicards européens qui lisent leurs devoirs en public, je suis un président habité, quand je parle, c'est le peuple qui s'exprime par ma bouche – monreste de sauvagerie ! Tout est dans le *ton*, tu comprends ? (PENNAC, 2003, p.28-29).

O segundo aspecto da identificação, segundo Bhabha, diz respeito ao espaço de identificação como espaço de cisão, na qual o colonizado deseja a posição de hierarquia superior que o colonizador possui, sem, contudo, abandonar sua condição subalterna. Isto na narrativa pode ser ilustrado por meio da decisão que os sósias tomam de abandonar o poder como ditadores e irem à busca de suas próprias vidas, visando viverem suas identidades, seus sonhos como indivíduos.

O terceiro aspecto da teoria de Bhabha é a identificação, na qual uma imagem de identidade é produzida para que o sujeito assuma uma nova condição. No romance, a cada sósia que assume o poder existe um treinamento com explicações de direitos e deveres para o novo sujeito que terá de encarnar e representar um *outro*, diferente de si. Esta representação de identidades, da imagem do *outro*, configura os diversos papéis que os indivíduos assumem dentro das sociedades em que estão inseridos, seja por livre vontade ou por força do meio, para atender imposições sociais (pré-determinadas), como propõe Hall (2003).

A questão da identificação deste modo nunca é a afirmação de uma identidade pré-dada, nunca uma profecia *autocumpridora* – é sempre a produção de uma imagem de identidade e a transformação do sujeito ao assumir aquela imagem. (BHABHA, 2007, p. 76):

O processo de identificação nunca se limita à afirmação de uma identidade preexistente e pressuposta; pelo contrário, trata-se sempre da produção de uma imagem de identidade acompanhada simultaneamente pela tentativa agonística de transformar o sujeito, fazendo com que ele assuma essa imagem. (SOUZA, 2004, p.120-121).

As sucessões dos sósias atendem a este pressuposto citado acima. Ver-se-á como cada sósia lida com o “lugar do *outro*” e a necessidade de construir, assumir e enfim ter uma identidade própria.

O sósia número um é um jovem homem do povo, barbeiro que fora criado por um outro barbeiro. Enquanto sósia, desejará ter uma vida própria, livre, e não viver o lugar o *outro*, do poder, ou seja, do ditador. Então ele deixa um sósia em seu lugar para ir aos Estados Unidos. Após a aventura de travessia entre Brasil e América do Norte,

termina por ser contratado como sócia do ator Rodolfo Valentino em Hollywood.

O sócia número um morre assistindo o filme *O grande ditador*, de Charlie Chaplin, que o faz, antes da morte, refletir sobre a maneira ditatorial e desumana pela qual subjugava o povo brasileiro no lugar do ditador Pereira:

Eu tinha o tom, eu tinha o gesto, que vergonha, que a morte caia sobre mim, enterrei-os vivos, isso sim, privei-os de ver o céu, todos eles, aqueles homens de vento e de sol que acreditaram que eu estava sendo correto porque desfrutavam o simples prazer de rir junto comigo, aquela vontade que eles têm de rir, sempre, eles, os sertanejos, tão sérios na verdade, vontade de rir entre irmãos, rir de tanta confiança, confiança em mim, que eles tomavam como um dos seus! (PENNAC, 2005, p. 169-170).⁴⁷

O sócia número dois apaixona-se por uma atriz e foge com ela, e nunca mais se terá notícias de seu paradeiro. Antes da partida, como de praxe, coloca em seu lugar um par de gêmeos que serão os dois próximos sócias e ditadores em Teresina:

Antes de fugir com sua Berenice, o sócia apaixonado, para fazer se substituir em Teresina, encontrou um par de gêmeos. Era um achado: dois ao preço de um! Dois Pereiras intercambiáveis. Dois presidentes monozigotos. Permanência garantida em caso de morte, paixão repentina, laringite ou deserção. Um só treinamento para os dois, mas com um rigor inaudito, conduzido por um pseudopresidente que a urgência do amor transformava num pedagogo fora de si: – Dois sócias, isso se substitui – gritava ele, brandindo seu parábélum.

⁴⁷ Do original: J'avais le ton, j'avis le geste, honte sur ma tête, mort de moi, interrés vivants je les ai, privés de ciel, tous, ces hommes de vent et de soleil qui m'ont cru juste parce qu'il avaient le goût de rire avec moi, cete envie qu'ils ont de rir, toujours, eux les *sertanejos*, si graves au fond, de rir entre frères, rir de confiance, confiance en moi qu'ils prenaient pour un des leurs! (PENNAC, 2003, 291-292).

– Basta que acreditem na semelhança. (PENNAC, 2005, p. 220).⁴⁸

O sósia número três, gêmeo do sósia quatro, assume o poder e descobre que tudo que ocorre no meio político está nas mãos dos grandes empresários. Ele desvenda o que há por trás da política. Com o conhecimento adquirido nos meios políticos ele vai aos Estados Unidos trabalhar como empresário. Porém, para sua surpresa, será demitido devido ao escândalo do “minério fantasma *akmádon*”, no Brasil. Ao retornar, acaba por ser assassinado por Pereira, que já havia regressado da Europa:

Muito bem, O primeiro [gêmeo] assume o poder. Como os sócias que o precederam, começa a desempenhar o papel de falso presidente em meio a dúvidas, medo, escrúpulos e, por fim, entusiasmo; em seguida relaxa, cansa-se e decide, por sua vez, partir. **É que ele também acreditou ter descoberto a sua “verdadeira natureza” (sempre a mesma preocupação, de “ser eu mesmo”)**. (PENNAC, 2005, p. 221). [grifo nosso].⁴⁹

O sósia número quatro é o homem que irá perceber, como seu irmão, que “as leis promulgadas na superfície visam garantir as pilhagens das profundezas pelos interesses estrangeiros”. (PENNAC, 2005, p.222)⁵⁰. A ele revelam que as trocas de sócias foram elaboradas

⁴⁸ Avant de fuir avec as Bérénice, le sosie amoureux, pour se faire remplacer à Teresina, tomba sur une paire de jumeaux. C’était une aubaine: deux sosies pour le prix d’un! Deux Pereira interchangeable. Deux présidents monozygotes. La permanence assurée en cas de décès, de coup de foudre, de laryngite ou de désertion. Um Seul entraînement pour les deux, mais d’une exigence inouïe, me NE par um pseudo-président que l’urgence de l’amour métamorphosait em pédagogue fou: - Deux sosies, ça se remplace, hurlait-il en brandissant son parabellum, il suffit d’avoir foi en la ressemblance ! (PENNAC, 2003, p.376).

⁴⁹ Do original: Bien. Le premier s’y colle. Comme les sosies qui l’ont précédé il commence par jouer son rôle de président factice dans le doute, la crainte, le scrupule et enfin l’enthousiasme ; puis il se calme, se lasse, et décide à son tour de partir. C’est que lui a cru découvrir sa « vrai nature » (toujours ce souci de « devenir soi-même »). (PENNAC, 2003, p.378).

⁵⁰ Do original: « le lois promulguées em surface ne visent qu’à garantir le pillage des profondeurs par les intérêts étrangers. » (PENNAC, 2003, p.381).

por indivíduos que desejavam restituir o poder ao povo e planejavam o exílio de Pereira na Europa.

Com muita paciência, Callado explicou-lhe que, depois do assassinato da Mãe Branca, a agorafobia de Pereira era tão visível no seu rosto e a vontade dele ir a Europa, tão imperiosa (É bem mais do que um desejo pessoal, dizia o jovem ditador, é uma necessidade cultural!), que o coronel e ele próprio o consideraram inapto para governar e decidiram encaminhá-lo para um exílio dourado. (PENNAC, 2005, p. 234).⁵¹

Observa-se que as identidades de cada sósia são sempre construídas pelo então ditador, imaginadas pelo homem de poder. Portanto, são difundidas pelo dominador, que lhes dita como deverão ser e se portar. Esta é uma possível sátira que pode aludir uma crítica às “comunidades imaginadas” de Benedict Anderson (1983), cuja obra *Comunidades Imaginadas* - Reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo trata sobre a origem e a expansão do nacionalismo, afirmando que as nações, as comunidades (identidades) são imaginadas pelos dominadores.

Chatterjee (2000) se interroga se a imaginação de povos asiáticos ou africanos precisa continuar a permanecer colonizada, em crítica a Anderson, questionando em suas obras as bases eurocêntricas e o saber baseado em premissas ocidentais, na tentativa de desenvolvimento e construção de uma criação nacional que seja desvinculada dos discursos hegemônicos, nas sociedades pós-coloniais. Ele critica a noção de nacionalismo proveniente de um discurso europeu que dita aos colonizados e ex-colonizados como devem ser os “nacionalismos” destes povos.

Este “discurso do dominante” está contido no romance de Pennac, através de autoridade de quem encarnava o papel de ditador e

⁵¹ Do original: Avec beaucoup de patience, Callado lui expliqua qu'après l'assassinat de la Mãe Branca, l'agoraphobie de Pereira se lisait tellement sur son visage et son envie d'Europe était si impérieuse : (« C'est beaucoup plus qu'une envie, les gars, plaidait je jeune dictateur, c'est un besoin culturel ! ») que le colonel et lui-même l'avaient jugé inapte au gouvernement et avaient décidé de le pousser vers un exil doré. (PENNAC, 2003, p.400-401).

impunha uma conduta de vida a ser assumida ao homem que lhe substituiria e se tornaria sócia.

O povo da sociedade retratada no romance é sertanejo, subjugado pelo ditador e apresentado como submisso, uma que vez que é possível, segundo o narrador, que se faça “o povo acreditar que ele acredita naquilo que querem que ele acredite”. (PENNAC, 2005, p.235-236).⁵²

Acreditando ser ouvida pelo chefe maior da nação, a população vive em um sistema considerado pelo narrador como uma sociedade com resquícios de feudalização:

Registro-a hoje com ironia, mas lembro-me muito bem de ter-me deixado encantar por essa tranquilidade feudal. A atmosfera contrastava com a brutalidade exposta dos poderes em vigor: arrogância brincalhona do ditador, frias milícias dos governantes, barragens policiais que extorquiam os viajantes nas proximidades das cidades, assassinatos de líderes sindicais ou de ecologistas amazonenses, massacres de índios, torturas em estudantes, opositores exilados, manifestantes de São Paulo mordidos por cães, crianças assassinadas nos morros do Rio... Coisas absolutamente inimagináveis na casa do doutor. Nada de violência naquelas plagas, e nada de palavrões. Aliás, poucas palavras. (PENNAC, 2005, p.61-62).⁵³

O final da citação indica que o povo não tinha direito à voz, ou seja, aos direitos e à luta destes, não havia espaço para reivindicações. Estas, se ocorriam, eram combatidas com violência pelo sistema

⁵² Do original: « le peuple fait croire qu'il croie ce qu'on veut qu'il croie. » (PENNAC, 2003, p. 403).

⁵³ Do original: Je lui dis aujourd'hui avec ironie, mais je me souviens très bien de m'être laissé charmer par cette tranquillité féodale. L'atmosphère tranchait avec la brutalité affichée des pouvoirs en place : arrogance rigolarde du dictateur, froides milices des gouverneurs, barrages de police qui rackettaient les voyageurs à proximité des villes, assassinats de leaders syndicaux ou d'écologistes amazoniens, massacres d'Indiens, tortures d'étudiants, opposant exilés, manifestants de São Paulo déchiquetés par les chiens, enfants abattus sur les collines de Rio... Absolument inimaginable dans la maison du *doutor*. Pas de violence en ce havre, et pas de gros mots. D'ailleurs, peu de mots. (PENNAC, 2003, p.99- 100).

ditatorial. E o povo do sertão, alheio à realidade nacional, vivia alienado das práticas autoritárias dos dirigentes do país.

O narrador também apresenta a população com outra faceta mais ativa ao final na narrativa: como o responsável por executar a ditadura, ao linchar o ditador Pereira. O que indica a revolução.

Considerações Finais

Idealizar uma ficcionalização de uma história que se passa em um país (Brasil) cuja capital é a cidade de Teresina⁵⁴ (que no mundo concreto é capital de um dos estados mais pobres da federação brasileira) faz pensar no ideal pós-colonial de dar voz às minorias, ao *outro*, o que faz jus ao próprio estilo do autor. Entretanto, enfatizamos que não se tem este romance de Pennac como literatura pós-colonial; apenas aplicaram-se teorias deste universo ao contexto de *Le dictateur et le hamac*.

Por meio da sátira, elemento recorrente em suas produções literárias, Pennac buscava tecer suas críticas sociais no tocante ao sistema político ditatorial, utilizando-se também da intertextualidade com a narrativa cinematográfica *O grande Ditador*, de Chaplin.

O romance *Le dictateur et le hamac* é uma obra atual, de relevância literária e no trato das questões abordadas. Observa-se que o uso do humor serve de recurso para o autor tratar de questões sociais, sendo que os personagens arquétipos figuram como agentes marcados por lutas e críticas sociais, tais como o povo e os políticos corruptos, no caso estudado.

Utilizaram-se teorias do pós-colonialismo numa narrativa satírica cuja sociedade vive o sistema ditatorial, com o propósito de verificar e elucidar os processos de identidades construídas e as relações de poder que as influenciam direta ou indiretamente.

⁵⁴ Que a capital se chame Teresina, como a capital do Piauí, no Brasil. O Piauí é um Estado pobre demais para servir como cenário de uma fábula sobre o poder, mas Teresina é um nome aceitável para uma capital. (PENNAC, 2005, p. 11). Do original: Mettons que la capitale s'appelle Teresina, comme la capitale Du Piauí, au Brésil. Le Piauí est un État trop pauvre pour servir de cadre à une fable sur de pouvoir, mais Teresina est un nom acceptable pour une capitale. (PENNAC, 2003, p.11).

A leitura que se faz da obra vislumbra questionamentos e reflexões acerca do “tornar-se”, da importância do “ser eu mesmo”, do “quem sou eu”, “quem é você”, presentes no texto *O ideal de ter uma identidade* que não seja imposta pelo dominante está presente neste texto de Pennac.

As relações de poder dos sócias (ditadores) com o povo é essencialmente uma relação de poder político que subjuga uma população submissa que acredita ser ouvida pelo seu representante maior, e que é enganada quanto aos planos de desenvolvimento econômicos executados.

Viu-se que as identidades dos sócias não são construídas pelos sujeitos, mas eles assumem essa condição. Os quatro sócias são, portanto, imagens do que desejavam que eles se tornassem. Há um destaque para a alteridade quando se fala em diferença: *a diferença de um fio de cabelo de um sócia ao outro*, em relação ao ditador.

O plano de utilizar os sócias para restituir o poder ao povo, a revolução iminente ao final da trama, bem como o linchamento do ditador e da ditadura, como propõe o narrador, representam um povo que está em busca de liberdade, de uma nova maneira de se auto-representar e se gerir. Alude, pois, a uma nova consciência e ideal libertatório, típico das narrativas pós-coloniais.

Verificou-se que os resultados encontrados nesta pesquisa apontam para a importância de se analisar também a construção identitária dos sertanejos retratados na narrativa, o que contribuirá para o estudo acerca da identidade nacional brasileira. Esta poderia ser vista no romance *Le dictateur et le hamac*, numa perspectiva de pesquisa que contemple os aspectos culturais do povo presentes neste texto literário, como forma de representação identitária e é objeto de estudos da autora da presente pesquisa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BHABHA, Homi K. **Interrogando a identidade**. In: O local da cultura. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 1998.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1979. Tradução: Laura Fraga de A. Sampaio. 15. ed. São Paulo: Loyola, 2007.

_____, **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Yomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro – 7. Ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

CHATTERJEE, Partha. **Comunidade imaginada por quem?** In: Um mapa da questão nacional. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

PENNAC, Daniel. **Le dictateur et le hamac**. Paris: Gamillard, 2003.

_____, **O ditador e a rede**. Tradução de Bernardo Ajzenberg. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

SOUZA, Lynn Mario T. Menezes de. Hibridismo e Tradução Cultural em Bhabha. In: AUTOR. **Margens da cultura**: mestiçagem, hibridismo e outras misturas. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 113-134.

OLIVERIO GIRONDO: AS VANGUARDAS E A CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES LATINO-AMERICANAS PÓS-REVOLUÇÃO INDUSTRIAL

Danio Bezerra REBOUÇAS
Luma Almeida de FREITAS
Roseli Barros CUNHA
Universidade Federal do Ceará

RESUMO

O presente trabalho parte da análise da obra *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) do poeta argentino Oliverio Girondo, discorrendo sobre o conceito de vanguardas e a sua relação com a *urbe* pós-Revolução Industrial apresentado através de investigações referidas ao objeto de estudo (SCHWARTZ, 1983; 1995; BARRERA, 1997). Para alcançar tal objetivo escolhemos da obra em estudo os seguintes poemas: “Apunte callejero”, “Croquis en la arena” e “Río de Janeiro”. Estes passaram a ser analisados através da obra objeto de nosso estudo e demais aportes teóricos, auxiliando-nos em nossa investigação. Delimitamo-nos, na análise da obra, à figura humana em constante simbiose com a *urbe* e o olhar de viajante do eu lírico do poeta. Observamos em nossa investigação, uma constante transgressão dos limites cotidianos, através do uso de uma linguagem rebuscada e criativa por meio das descrições das pessoas, os autorretratos, o uso de textos visuais e da subordinação do eu lírico e auto-reflexivo à ordem arquitetônica do espaço literário, são alguns elementos das vanguardas utilizadas por Oliverio Girondo. Esperamos com o presente trabalho contribuir aos estudos sobre Identidade e vanguardas latino-americanas.

Palavras-chave: GIRONDO; VANGUARDAS; IDENTIDADE.

Introdução

A partir da revolução industrial e seus novos meios de produção a sociedade passa a adaptar-se a uma nova maneira de viver. O Novo passa a subir no palco e torna-se o protagonista de uma peça na qual antes brilhava a tradição; a vida se torna mais frenética e inconstante; a cidade, através de suas fábricas, toma um lugar que antes era do campo; o homem não é mais de seu país, ele é da *urbe*: a cidade industrializada e fonte de conhecimento e cultura. Paris se torna não só o foco como também a meta cultural para outros países. Nesse meio, Horacio Quiroga e Ruben Darío são representantes fortes de artistas hispano-americanos que não se contiveram em admirar e idealizar a sua ‘segunda pátria’, mas precisaram vivê-la. Assim surge, uma nova maneira de ‘fazer artístico’, uma nova maneira de ‘ver o artístico’, e como sintetiza Schwartz ‘cria-se uma nova tecnologia que muda tanto os meios de produção como o produto artístico’.

Mais tarde com uma mudança na realidade latino-americana em que a produção artística se torna mais viável e a circulação de textos se torna mais rápida e acessível ao grande público, há, então, um choque entre o passado brilhante do poeta e sua nova realidade. Este deixa de ser o ser iluminado e passa a ser o trabalhador que construirá um novo produto a se vender no mercado: a sua arte e o seu ‘fazer’.

Aqui analisaremos, pois, o fazer de Oliverio Girondo e seu lugar cosmopolita na Buenos Aires do início do século XX, onde ‘el campo intelectual atravesó una serie de transformaciones que dieron lugar a la emergencia de un mercado editorial moderno y que, a su vez, generaron un espacio propicio para la aparición de las vanguardias’ (HAYMES, 2011), através de sua poesia rápida e criada a partir de um olhar estrangeiro sob outras *urbes*.

Esta investigação tem por objetivo analisar a obra Vinte poemas para ser lidos em o bonde (1922) do poeta argentino Oliverio Girondo, discorrendo sobre o conceito das vanguardas e sua relação com a nova realidade das grandes metrópoles - Urbe - pós-Revolução Industrial com o fim de que seja possível um melhor entendimento de dita relação com a construção de uma identidade latinoamericana. Já que as vanguardas literárias de nosso continente não surgem de outra

forma se não de um mosaico de paradoxos (SCHWARTZ, 1995, p. 14) e que a criação de várias identidades americanas é possível já que os escritores latinoamericanos resolveram a questão dos materiais que serviriam de base para a expressão de sua criação literária partindo de que, segundo Schwartz (1995, p.25), as vanguardias são um projeto estético que encontra seu habitat em os materiais, os temas, algumas formas e principalmente, o ethos que enforma o trabalho de invenção de seu país de origem.

Para atingir tais objetivos baseamos-nos em textos teóricos sobre vanguardas latino-americanas, vanguardas portenhas, estética Oliveriana e Identidade e as usamos de modo a analisar os poemas “Apunte callejero”, “Croquis en la arena” e “Río de Janeiro” a partir dos conceitos acima citados. Elegemos este livro porque sua publicação, segundo a Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, é o marco de nascimento da vanguarda literária da América Latina.

Oliverio Gironde nasceu em Buenos Aires em 1891. Dedicou-se à poesia e ao jornalismo. Participou em as revistas Proa, Prisma e Martín Fierro, em as quais manteve contato com o grande escritor Jorge Luis Borges. Viveu na Europa e a partir de seu regresso do velho continente, Gironde, que já conta então com seus bons 30 anos, traz seu pessoal programa estético resumido em um breve, mas intenso livro de poesia: “Veinte poemas para ser leídos en un tranvía.”

La publicación del poemario de Gironde es, definitivamente, uno de los hitos que marcan el nacimiento de la vanguardia literaria en Latinoamérica y, por descontado, en la Argentina. Los *Veinte poemas* se gestan entre Europa y América en 1920 y 1921. En esa época, Oliverio había salido de Argentina decidido a *découvrir le nouveau monde*, con el convencimiento, como dirá dos años después, de que «nos hallamos en presencia de una NUEVA sensibilidad y de una NUEVA comprensión que, al ponernos de acuerdo con nosotros mismos, nos descubre panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión». El personal acento poético de Gironde deja traslucir, sin embargo, una coincidencia con determinadas posiciones de los diferentes.

(disponível em:
<http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/Girondo/obra.shtml>, consultado em: 20 noviembre 2012

E dará continuidade a sua produção literária com os livros *Calcomanías* (1925), *Espantapájaros* (1932), *Interlunio* (1937), *Persuasión de los días* (1942), *Campo nuestro* (1946) y *En la masmédula* (1953). Oliverio Gironde morre em 24 de janeiro de 1967 em Buenos Aires, Argentina.

A Urbe e o Cosmopolitismo: Ruben Darío como o primeiro poeta cosmopolita nas letras hispanas

A partir da revolução industrial e seus novos meios de produção a sociedade passa a adaptar-se a uma nova maneira de viver; “ou sucessivo passa a dar lugar ao simultâneo, ou espaço histórico é substituído pelo espaço geográfico, a discronia pela sincronia, a tradição pelo instante.” (PÄR BERGMAN, 1983, p. 4); a vida volta-se mais frenética e inconstante; a cidade, através de suas fábricas, toma o lugar o qual dantes era do campo; o homem já não é de seu país, ele é da Urbe: a cidade industrializada e fonte de conhecimento e cultura.

A intelectualidade do mundo ocidental volta o olhar para Paris que se torna o modelo e meta cultura para eles. Nesse meio, Horacio Quiroga e Rubén Darío são representantes fortes de artistas hispano-americanos que não se contiveram só em admirar e idealizar a sua ‘segunda pátria’, mas precisaram a viver. Este último é, pois, o primeiro poeta cosmopolita das letras hispanas, isto é, o primeiro poeta que tem uma vivência em o estrangeiro e que ademais tem como fator predominante em sua produção a internacionalidade.

Terá, no entanto, um momento em que a preocupação com a forma e os símbolos, próprios de uma literatura marcada pela contradição do modernismo começa a perder lugar para a realização de uma literatura a que se base em esta nova cidade para ser tema e material estético. Surge, então, uma nova maneira de ‘fazer artístico’, uma nova maneira de ‘ver artístico’, o que segundo Schwartz (1983, p.4) Gironde chama ‘A nova Sensibilidade’.

Duas décadas mais tarde com uma mudança em a realidade latino americana em a que a produção artística se torna mais viável à circulação de textos se torna também mais rápida e acessível ao grande público, há, então, um choque entre o passado brilhante do poeta e sua nova realidade – uma preocupação a qual se percebe desde Rubén Darío que reprocha a todo o que tem que ver com o tecnológico. Ainda assim a ‘aura do poeta’ cai e este já não é o ser alumiado e passa a ser o trabalhador que construirá um novo produto a vender em o mercado: sua arte e sua ‘fazer’. (SCHWARTZ, 1983, p. 2)

A realidade das vanguardias porteñas e Oliverio Gironde

Neste contexto as vanguardas portenhas, segundo Haymes (2011, p. 76), surgem a partir da consolidação da figura do escritor profissional e o progressivo aparecimento de uma indústria destinada a produzir bens culturais. Assim, pois, estas vanguardas mais que uma ruptura, são um produto da evolução do campo intelectual em o que estavam inseres. Isto é, transformações, como a expansão do público; a profissionalização do escritor; a emergência do editor moderno e o surgimento da crítica, em a esfera intelectual portenha possibilitou o surgimento do movimento.

Assim os jovens das vanguardas portenhas se portaram de diversas maneiras em frente a essa indústria cultural e acabaram por se agrupar em dois grandes grupos que discutiriam polemicamente a ideia de revolução em a arte’ ou ‘arte para a revolução’, o que significa vanguardas estéticas e vanguardas políticas. Estas se agrupariam em torno das revistas *Los pensadores*, *Extrema Izquierda*, *Dínamo y*, principalmente, *Claridad* mientras aquellos en torna a *Prisma*; *Proa*; *Inicial*, y claro, *Martín Fierro*, os que se autodenominariam *Boedo y Martín Fierro*, respectivamente. Para que se perceba bem a diferença de posicionamento entre eles vejamos o que diz Haymes:

Mientras la primera (Martín fierro) editó obras comprometidas con las nuevas formas literarias, la segunda publicó libros de ensayos, novelas, en

impresiones de baja calidad y de precio accesible, con el fin de acercar la alta cultura a un público más amplio. Si para los boedo el soporte material de la obra no atentaba contra su contenido, para los martinfierristas esa edición de baja calidad [...] acerraba la degradación del contenido de la obra al hacerla económicamente accesible a un público demasiado amplio para su gusto. (2011, p. 80)

No entanto, a linha de divisão e polêmica que tinha entre estes dois grupos é muito tênue, já que ainda que os martinfierristas se posicionassem na contramão uma publicação que culminasse em um livro mais barato e consequentemente mais acessível à massa, não podiam depreciar este público totalmente, já que são estes leitores que ao comprar outro livro ou não avaliariam a obra, isto é, se por um lado há uma preocupação em manter ‘a boa literatura’ a um determinado público com o fim de manter sua qualidade, é o público comprador o que vai expressar um julgamento de valor para a mesma. O que quer dizer que esta rejeição é moderada já que “os martinfierristas, individualmente, eram escritores preocupados em vender seus livros em o mercado, ainda que sua aspiração não fora sempre viver da escritura.” (HAYMES, 2011, p. 81).

Neste ponto parece-nos importante dar um conceito de vanguarda, o que é, segundo Barreira (1997, p. 396), um fenômeno artístico e estético ao mesmo tempo, mas sua ruptura não se cinge exclusivamente ao estético senão que se estende ao conjunto das relações intelectuais: instituições e funções do ator-artista.” Assim, Oliverio Gironde é o escritor que semeia a semente da ruptura em a realidade de Buenos Aires da década de 20 ao publicar o livro *Espantapájaros*, em 1932.

Desde este primeiro livro vemos na escrita de Oliverio Gironde uma poesia compacta, mas que mostra o mundo a partir da visão deste cosmopolita que quer gravar os mais bonitos instantes, e ele próprio diz em a revista variedades em 1924 (BARREIRA, 2011, p.400):

“Mirar con nuestros propios *ojos* actuales el espectáculo cotidiano. Ver lo que hay de emocionante, de patético, de inédito, de grotesco en unos guantes, en un farol, y que

farol o guantes si lo deseamos transporten nuestra arbitrariedad con el confort de un transatlántico.”

Assim, vemos um sentido de liberdade próprio das vanguardas que pode ser explicado por meio do que observa SOARES FILHO (2002, p. 03) apud SCHWARTZ (1995):

O senso da liberdade propicia, de um lado, a disposição de agir ludicamente no momento de criar formas ou de combiná-las, e, de outro, amplia o território subjetivo, tanto na sua conquista de um grau mais alto de consciência crítica (pedra de toque da modernidade), quanto na direção, só aparentemente contrária, de abrir a escrita às pulsões afetivas que os padrões dominantes costumam censurar. (p.23)

Por fim, sobre a criação literária Oliveriana, contínua SOARES FILHO (2002, p. 03):

O termo ‘vanguarda enraizada’ muito nos auxilia a entender a dinâmica do processo artístico do movimento. Entendemos como sendo ‘um projeto estético que acha no seu próprio habitat os materiais, os temas, algumas formas e principalmente, o ethos que enforma o trabalho de invenção.’

Poemas e a Urbe: uma poesia fotográfica

Como foi abordado anteriormente, a obra literária do poeta argentino Oliverio Girondo se desenvolveu em uma época de grandes transformações artísticas e sociais. Incentivado por uma intensa juventude viajante, se conhecimento dos diferentes movimentos artísticos que envolviam a Europa do pós-guerra o levou a abraçar o espírito experimentador como único e supremo princípio poético.

Desta forma, suas produções poéticas têm um aspecto pulsante, dinâmico, bem como a Urbe, representada na obra a que vamos analisar por meio de recortes feitos a partir das várias impressões do autor-viajante que registra em sua poesia recordações por onde passou, a qual chamaremos de poesia-fotográfica, já que em a cada um de seus poemas faz, também, o registro da cidade (sempre uma metrópole) e do ano de sua viagem (aspecto efêmero), se

utilizando de palavras que nos remetem às imagens que tem o viajante ao passar por estas cidades.

A relação de Oliverio Gironde com a Urbe denota-se por sua filiação ao manifesto vanguardista portenho, assim propõe BARREIRA (1997, p. 397), ao dizer que “La persona, la máscara, su invento a través de los autorretratos, su relación con el texto creativo, la importancia del texto visual y la subordinación del yo romántico y auto-reflexivo al orden arquitectónico del espacio literario diseñarán el perfil de la vanguardia.”

A escolha do bonde para compor o título da obra representa a época (início do século XX) a modernidade das grandes metrópoles que pós-revolução industrial têm um ritmo frenético, bem como é a escrita de Gironde que tenta conduzir ao viajante (leitor) por médio de seus registros como poeta-fotógrafo que capta o instante de suas impressões que se dividem entre imagens (desenhos do próprio Gironde) e palavras, em caráter simultâneo, não tendo um começo e um fim entre eles, assim em seus poemas, o poeta apresenta situações em as que dificilmente seriam percebidas pelos então leitores dessa nova realidade – urbana – com o intuito de eternizar tais momentos. Aí percebemos a prática da teoria do próprio Gironde em a que nomeia esse “captar” como a percepção de uma “nova sensibilidade”, como poderemos ver a seguir em o trecho “El sol ablanda el asfalto y las nalgas de las mujeres, madura las peras de la electricidad, sufre un crepúsculo, en los botones de ópalo que los hombres usan hasta para abrocharse la bragueta” do poema “Río de Janeiro” (GIRONDE, 1922, p.14).

Seus poemas, cheios de cor e ironia, superam o simples rascunho pitoresco e constituem uma exaltação do cosmopolitismo, daí sua referência a várias metrópoles, sejam elas europeias ou latino-americanas, e da nova vida urbana e tentam fazer uma crítica de costumes, o que poderemos ver no poema “Croquis en la arena”, quando este diz, ironicamente, “Por ochenta centavos los fotógrafos venden los cuerpos de la mujeres que se bañan.” (GIRONDE, 1922, p. 09). Outro exemplo desta ironia encontraremos no poema “Río de Janeiro”, quando o poeta, num tom pejorativo, exagera o valor que se paga na cidade por um simples café, ou seja, o valor e o tempo que se

desfruta do mesmo é inversamente proporcional: “Sólo por cuatrocientos mil reis se toma un café, que perfuma todo un barrio de la ciudad durante diez minutos.” (GIRONDO, 1922, p.14)

Por fim, Oliverio Girondo também mostra um incômodo do cosmopolita frente a esta nova realidade quando expressa na poesia “apunte callejero” um verdadeiro sufoco por parte deste ao presenciar o movimento frenético da Urbe e seus novos recursos” tecnológicos e sua relação à vida do transeunte que também é frenética: “Pienso en dónde guardaré los kioscos, los faroles, los transeúntes, que se me entran por las pupilas. Me siento tan lleno que tengo miedo de estallar.... Necesitaría dejar algún lastre sobre la vereda....” (GIRONDO, 1922, p.17)

Conclusão

Concluimos neste trabalho que na construção da poesia de Oliverio Girondo há uma constante simbiose entre as imagens e as palavras, onde não há limite entre o começo e fim. Isto é, uma simultaneidade que nos remete à nova realidade das cidades pós-revolução industrial e que consequentemente dá à trama poética um dinamismo que nos permite entender quanto o título *20 poemas para ser leídos en el tranvía* é esclarecedor no que se refere à relação da obra literária e a possibilidade de ler num contexto que nos remete a uma vida frenética em a que ‘el espectáculo cotidiano’, como diz Oliverio, já não nos passa desapercibido.

Assim, observamos em nossa investigação alguns elementos das vanguardas na obra estudada, como a constante transgressão dos limites cotidianos, através do uso de uma linguagem criativa, a descrição de pessoas – por trás de uma visão cosmopolita - de maneira irônica com o intuito de deixar críticas aos lugares por onde este viajante vai, além do uso de recursos visuais já que, segundo Barreira (2002, p. 2), no contexto vanguardista os poetas buscam sua expressão através de metáforas e da imagem, já que se reconhece neste momento uma falibilidade da poesia ao perceber a fratura interior originada entre a relação entre o signo linguístico e as coisas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARRERA, T. Oliverio Gironde: la transgresión de los límites cotidianos. *Anales de Literatura Hispanoamericana*. N. 26 II, p. 396-405, 1997. Disponível em: <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI9797220395A/23014>>. Acesso em: 20 noviembre 2012.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES. Oliverio Gironde. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/Gironde/obra.shtml>. Acesso em: 20 noviembre 2012.

GIRONDE, O. Veinte poemas para ser leídos en el tranvía. Editorial La Facultad: Buenos Aires, 1922. Disponível em: http://figuras.liccom.edu.uy/_media/figari:anexos:gironde_oliveiro_-_veinte_poemas_para_ser_leidos_en_el_tranvia.pdf>. Acesso em: 20 noviembre 2012.

HAYMES, G. M. Una vanguardia conservadora. La revista *Martin Fierro* ante la emergencia de las industrias culturales (1924-1927). *Letras Históricas*. N. 4, p. 75-93, 2011.

SCHWARTZ, J. Vanguardas e cosmopolitismo na década de 20: Oliverio Gironde e Oswald de Andrade. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983.

SCHWARTZ, J. Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo: Edusp, 1995.

SOARES FILHO, M. A. Daniel. O debate da busca de uma identidade latino-americana. Os movimentos de Vanguarda, *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*, vol. I, nº I, Fevereiro-Maio, 2002. Disponível em: http://www.unigranrio.br/unidades_acad/ihm/graduacao/letras/revista/numero1/textodaniel.html>. Acesso em: 20 noviembre 2012.

ANEXOS

CROQUIS EN LA ARENA



La mañana se pasea en la playa empolvada de sol.

Brazos.

Piernas amputadas.

Cuerpos que se reintegran. Cabezas flotantes de caucho.

Al tornearles los cuerpos a las bañistas, las olas alargan sus virutas sobre el aserrín de la playa.

¡Todo es oro y azul!

La sombra de los toldos. Los ojos de las chicas que se inyectan novelas y horizontes. Mi alegría, de zapatos de goma, que me hace rebotar sobre la arena.

Por ochenta centavos, los fotógrafos venden los cuerpos de las mujeres que se bañan.

Hay quioscos que explotan la dramaticidad de la rompiente. Sirvientas cluecas. Sifones irascibles, con extracto de mar. Rocas con pechos algosos de marinero y corazones pintados de esgrimista. Bandadas de gaviotas, que fingen el vuelo destrozado de un pedazo blanco de papel.

¡Y ante todo está el mar!

¡El mar!... ritmo de divagaciones.

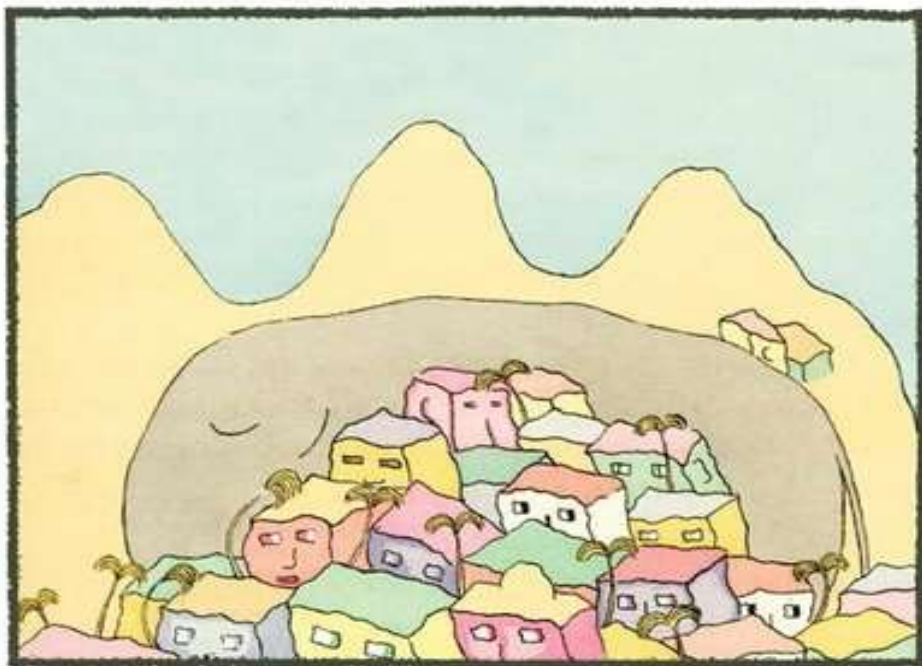
¡El mar! con su baba y con su epilepsia.

¡El mar!... hasta gritar

¡BASTA!

como en el circo.

Mar del Plata, octubre, 1920



RÍO DE JANEIRO

La ciudad imita en-cartón, una ciudad de pórfido.

Caravanas de montañas acampan en los alrededores.

El “Pan de Azúcar” basta para almibarar toda la bahía...

El “Pan de Azúcar” y su alambre carril, que perderá el equilibrio por no usar una sombrilla de papel.

Con sus caras pintarrajeadas, los edificios saltan unos encima de otros y cuando están arriba, ponen el lomo, para que las palmeras les den un golpe de plumero en la azotea.

El sol ablanda el asfalto y las nalgas de las mujeres, madura las peras de la electricidad, sufre un crepúsculo, en los botones de ópalo que los hombres usan hasta para abrocharse la bragueta.

¡Siete veces al día, se riegan las calles con agua de jazmín!

Hay viejos árboles pederastas, florecidos en rosas té; y viejos árboles que se tragan los chicos que juegan al arco en los paseos. Frutas que al caer hacen un huraco enorme en la vereda; negros que tienen cutis de tabaco, las palmas de las manos hechas de coral, y sonrisas desfachatadas de sandía.

Sólo por cuatrocientos mil reis se toma un café, que perfuma todo un barrio de la ciudad durante diez minutos.

Río de Janeiro, noviembre, 1920.

APUNTE CALLEJERO

En la terraza de un café hay una familia gris. Pasan unos senos bizcos buscando una sonrisa sobre las mesas. El ruido de los automóviles destiñe las hojas de los árboles. En un quinto piso, alguien se crucifica al abrir de par en par una ventana.

Pienso en dónde guardaré los kioscos, los faroles, los transeuntes, que se me entran por las pupilas. Me siento tan lleno que tengo miedo de estallar... Necesitaría dejar algún lastre sobre la vereda...

Al llegar a una esquina, mi sombra se separa de mí, y de pronto, se arroja entre las ruedas de un tranvía.

O SENTIMENTO AMOROSO EM BEATRIZ BRANDÃO: UMA RELEITURA DE VIRGÍLIO

Deyvid de Oliveira PEREIRA⁵⁵

Sayonara Bessa CIDRACK⁵⁶

Universidade Federal do Ceará

RESUMO

As primeiras produções poéticas de autoria feminina no Brasil se manifestam dentro de um movimento literário conhecido como Arcadismo ou Neoclassicismo. Imbuída das discussões promovidas pelas ideias estéticas desse movimento, a escrita de Beatriz Francisca de Assis Brandão buscará no modelo clássico das Bucólicas de Virgílio uma influência para a produção de suas obras. Todavia, apesar de estabelecer uma ligação com o seu poeta precursor, a escrita dessa autora se distanciará do modelo virgiliano na medida em que expõe o lirismo imanente a uma mulher brasileira educada na colônia, apresentando uma concepção de amor em que vemos ser contrastado o ideal epicurista de prazer com os valores judaico-cristãos vigentes nesse momento. Assim, as páginas deste artigo se ocuparão em fazer uma análise comparativa entre a Bucólica X de Virgílio e um poema bucólico de Beatriz Francisca de Assis Brandão, observando como a temática amorosa é trabalhada em ambos os textos e até que ponto o referencial virgiliano mediou a produção poética dessa escritora.

Palavras-chave: ARCADISMO, BUCÓLICAS, PERÍODO COLONIAL, ESCRITA FEMININA.

⁵⁵ Estudante do Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em Literatura Comparada da Universidade Federal do Ceará.

⁵⁶ Sayonara Bessa Cidrack é graduanda em Letras-Português pela Universidade Federal do Ceará - UFC. É, também, bolsista PIBIC pelo CNPq.

1. Introdução

Este trabalho pretende observar como as *Bucólicas*, de Virgílio influenciaram a escrita feminina de Beatriz Francisca de Assis Brandão e em que medida o lirismo feminino desta autora se distancia dos pressupostos abordados nas letras virgilianas. O ponto de partida para a análise será a representação do amor nos dois textos. Para tanto, será feita uma comparação entre a Bucólica X e uma poesia também do gênero bucólico, de Beatriz Francisca de Assis, cujo título não é identificado pela poetisa.

Contudo, para viabilidade deste faz-se necessário, como ponto fundamental para a leitura da escrita de Beatriz Brandão, observar o contexto histórico e social em que emerge o poema da referida autora. Logo, nos parágrafos iniciais deste artigo serão observadas as características do Arcadismo nacional bem como algumas particularidades da produção poética desse período, como por exemplo, a reinterpretação do modelo virgiliano e a prevalência formal dos poemas bucólicos utilizados pela estética neoclássica.

Os tópicos sequenciais se voltarão à análise da Bucólica X de Virgílio e a uma écloga de Beatriz Brandão. Ambos os textos serão analisados individualmente e nos momentos finais do trabalho ter-se-á uma comparação entre a representação do amor nos versos virgilianos e a concepção do sentimento amoroso apresentado na escrita da poetisa brasileira do período colonial.

Para fundamentar o presente trabalho, optou-se por buscar na crítica historiográfica de Antonio Candido (2007), Massaud Moisés (2008), Afrânio Coutinho (1986), bem como na produção de Antoine Compagnon (2006) um argumento que desse legitimidade à questão da apropriação do gênero Bucólico percebido na escrita de Beatriz Brandão. A partir das contribuições dos teóricos acima definidos, pretende-se enfatizar o amadurecimento crítico da genialidade poética de Beatriz tendo em vista que, diferente dos homens, esta poetisa não participava das discussões vividas neste momento e, no entanto, produziu poesias de alto valor estético e demonstrou uma significativa habilidade enquanto literata.

2. Arcadismo brasileiro: implicações e mudanças

A literatura brasileira da segunda metade do século XVIII vivenciou um movimento literário que se impôs de forma estanque e que se propagou consideravelmente no território nacional. A busca pelo “bom gosto” poético fez eclodir um ideal estético que pretendia substituir o Cultismo e Conceptismo em vigor, para dar espaço a uma forma pautada, sobretudo, pela simplicidade e pelo equilíbrio entre fantasia e razão, os mesmos utilizados nos versos de um poeta como Virgílio. Nascia assim o Arcadismo ou Neoclassicismo: uma proposta de revisão da forma poética oitocentista com pretensão de criar um padrão de produção literária embasada nos padrões clássicos greco-romanos.

Todavia, para que se entenda o Arcadismo brasileiro e como ocorreu a sua expansão, é necessário, pois, apontar dois grandes acontecimentos que mudaram a vida no Brasil Colonial: o primeiro seria a descoberta de jazidas de ouro em Minas Gerais; o segundo, a chegada da Família Real no Rio de Janeiro, respectivamente, ocorridos na segunda metade do século XVIII e primeiras décadas do século XIX.

Com a descoberta de jazidas de ouro em Minas Gerais, o Brasil vive uma rápida urbanização da região Sul do país. Embevecidas pela possibilidade de riqueza muitas pessoas, de outras capitânicas e também da metrópole, mudam-se para os polos de extração e se aglomeram em pequenas vilas, como, por exemplo, em Vila Rica. O modelo de vida rural é então em grande escala, substituído pela convivência em sociedade e, como consequência, a cultura brasileira começa a se unificar, se manifestando de forma diferenciada à de Portugal.

O frenesi de crescimento econômico e social promovido pela descoberta de ouro na região de Minas Gerais iria encontrar um momento vindouro com a vinda da Família Real para o Brasil. A partir deste acontecimento se intensifica o processo de urbanização do país e a sociedade, que outrora se ascendia diante de limites demarcados pela ausência da metrópole perante as necessidades básicas como educação, se beneficia de um progresso advindo

conjuntamente com a mudança da corte. É nesse momento, por exemplo, que vemos a cultura e a informação se instituindo a partir da criação das primeiras Universidades, da topografia e da imprensa.

Em meio ao desenvolvimento urbano e ao consequente advento da cultura brasileira, a valorização da intelectualidade e da arte logo encontraria um lugar próspero. Com o Arcadismo se cria uma rede de difusão da literatura em que produção e crítica se entrecruzavam com o propósito de estabelecer um labor poético coadunado com os padrões clássicos e europeus. Nesse cenário, a classe intelectual começa a ganhar mais *status* e a literatura, discutida em academias como Arcádia Ultramarina e Arcádia dos Renascidos, passa a ser considerada uma produção cujo engenho exige, necessariamente, um amadurecimento crítico e racionalista suficientes.

Diante desse cenário, encontraríamos aquilo que para Antonio Candido (2007) seriam os primeiros passos para a formação do nosso sistema literário. Em seu livro “Introdução à Literatura Brasileira” (2007), evidenciamos uma historiografia literária preocupada em estabelecer relação entre o amadurecimento sociocultural do país à institucionalização de uma literatura nacional, iniciada pelo movimento árcade. Por meio de uma visão sistêmica da organização social das teorias Marxistas, Antonio Candido salienta que, tendo em vista o contexto histórico do Brasil da segunda metade do século XVIII, as produções literárias desse momento já não se manifestam mais de forma isolada, mas organizam-se em prol do “esboço de uma literatura como fato cultural configurado, e não apenas como produções individuais de pouca repercussão” (CANDIDO, 2007; 33).

Contudo, embora a organização e institucionalização da literatura brasileira tenha galgado uma difusão significativa e os modelos clássicos tenham sido tomados como referenciais para a produção literária nacional, a poeticidade idealizada pelos árcades logo encontraria alguns percalços que, mesmo indesejavelmente, levaram, em algumas fases, os poetas a produzirem uma arte dita “sem espontaneidade”. Acerca dessa questão Afrânio Coutinho vem afirmar que:

Tendo aparecido, como uma tendência geral, nas artes e nas literaturas europeias ao longo do século, o Neoclassicismo, no propósito de recapturar o espírito dos antigos, o faz sem espontaneidade, antes como um resultado de erudição e entusiasmo intelectualista decorrente de um gosto arqueológico pela Antiguidade Clássica (COUTINHO, 1986, p.203).

Como depreendemos, estabelecia-se uma espécie de exigência à reprodução fiel do modelo clássico. Desconsiderava-se, ou se pretendia desconsiderar as peculiaridades do Brasil do fim do século XVIII e a poesia deveria se nortear pelo primado da razão e pelo ideal de simplicidade bucólico. Entretanto, a realidade brasileira, mesmo que em pleno fervor de crescimento econômico e social, em nada se assemelhava à Roma, de Virgílio. Para o poeta latino, a mitologia era de fato, vivida cotidianamente. Logo, o amor, o sexo, a vida conjugal não passavam pelo filtro do pecado e tampouco a Arcádia parecia ser um lugar distante.

A afirmação feita por Afrânio Coutinho (1986) faz-se pertinente se pensarmos a expressão lírica árcade, em especial o bucolismo, tomando como referência a perspectiva apresentada acima. Mas, como se sabe, o processo de criação literária implica que sejam tomadas referenciais reais e, o poeta, mesmo se abstendo de representar o contexto em que vive, acaba partindo dele para compor suas obras. Nesse sentido, um texto poético vincula em sua tessitura aspectos imanentes a alguma outra obra anterior ou posterior, bem como a uma significação onde a inteligibilidade é possibilitada pelas percepções de mundo.

Antoine Compagnon (2006), ao refletir sobre a realidade do mundo como referência para a construção da realidade literária, elabora uma discussão teórica que tende a observar a literatura como subsidiada pelo “regime do mais ou menos”. Para este crítico, a linguagem literária não só se referencia nela mesma como também se utiliza de um real para se constituir. Logo, a produção poética, ao passo que se influencia por num modelo já difundido, recorre a um referencial de mundo para criar sua significação. Citemos:

Reproduzir 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. Afina de contas, se o ser humano desenvolveu suas faculdades de linguagem, é para tratar de coisas que não são da ordem da linguagem (COMPAGNON, 2006, p.126).

Talvez a teoria desenvolvida por Compagnon não se enquadre, necessariamente, à realidade brasileira das produções árcades, pois estas não se preocupam com a falta de genialidade pós-romântica e nem estabelecem uma relação, como cita Harold Bloom em seu livro “A Angústia da Influência” (1991), pautada pela angústia do “efebo” perante o “percursor”. Contudo, a colaboração deste pensador se faz pertinente na medida em que observamos a literatura de então como uma tendência ao desvio dos pressupostos clássicos pretendida pela busca do “bom gosto”. Enquanto de um lado os versos virgilianos são considerados como influência necessária ao alcance da beleza estética, do outro esse mesmo modelo acaba se adequando às necessidades, particularidades e concepções de um país distante, a mais de 1500 anos, dos postulados retratados nas obras clássicas greco-romanas. Assim, tanto a imanência da linguagem literária, na qual a literatura fala da literatura, quanto a referência no mundo, provocada pela *mimese*, permeiam a produção poética brasileira deste momento.

A partir da relação entre mundo e literatura apresentada por Compagnon, somos induzidos, então, a pensar uma questão que se torna latente tendo em vista o primado estético árcade e a produção poética emergida desse movimento: a adaptação do gênero bucólico realizada nas produções neoclássicas nacional. Como se faz perceber, a influência greco-romana nos bons poetas nacionais da segunda metade do século XVIII, não parece ter se expandido se não pela mera utilização de poemas éclogas. Nesse sentido, o uso de uma espécie literária, no caso aqui o bucólico, passará, então, a expressar, sob o modelo virgiliano, um lirismo que é próprio do Brasil oitocentista.

Isso será observado, inclusive, em poetas como Cláudio Manuel da Costa, que apresentará aspectos cultistas em seus primeiros versos árcades, bem como em Tomaz Antônio Gonzaga, que, na segunda parte do poema *Marília de Dirceu*, cantará um desespero próprio da segunda fase romântica brasileira. Essa reinterpretação do modelo clássico será retratada por Antonio Candido da seguinte forma:

A literatura culta dos senhores foi a matriz da literatura brasileira erudita. A partir dela formam-se aos poucos a divergência, o inconformismo, a contestação, assim como as tentativas de modificar as formas expressivas [...] adaptando os gêneros às necessidades de expressão dos sentimentos e da realidade local (CANDIDO, 2007, p.15).

Diante da adequação formal realizada pela estética árcade, Massaud Moisés (2008), ao apontar a necessidade de um poeta árcade em não agir como mero imitador, deixará evidente que, assim como a necessidade em se pautar pela produção clássica greco-romana, o talento se configurava como uma norma essencial à perfeição do labore literário de então. Não era suficiente apenas reproduzir, em totalidade formal e temática, a escrita de Virgílio, por exemplo; cabia ao escritor árcade se inspirar nos poetas modelos como elemento provocativo de sua genialidade ambiciosa. Acerca do trabalho literário vivenciado no Arcadismo ele afirmará que:

A imitação dos antigos, em pouco tempo transformada num dos postulados diletos dos árcades, não queria dizer mera cópia servil, mas estímulo que um modelo de perfeição é capaz de provocar na genialidade latente de um poeta ambicioso de atingir o máximo de suas virtualidades. A imitação não dispensava o talento, antes, exigia-o como norma, para que a obediência a um modelo não se tornasse arremedo ou pastiche impessoal e medíocre: o modelo insuflaria no poeta o seu sopro animador, assim despertando-lhe as energias adormecidas (MOISÉS, 2008, p. 225).

É nesse cenário literário, onde o interesse formal e a expressão da lírica nacional se contrastam para dar escopo a nossa

poesia árcade que presenciamos as primeiras manifestações poéticas de autoria feminina no país. Todavia, sabe-se que a condição da mulher, no Brasil colonial, difere-se e muito, daquela vivida pelo homem: enquanto a este o espaço público, de discussão intelectual e filosófica se abrem, àquelas o mundo se resume, em grande maioria, ao ambiente privado do lar. Entretanto, mesmo inseridas em uma sociedade que impõe regra e um lugar político pré-definido pela sociedade patriarcal de então, vemos surgir nome de escritora como o de Beatriz Francisca de Assis Brandão. Essa poetisa ousou transgredir à regra vigente e se dedicou, assim como os homens, a produzir uma literatura que, certamente, muito contribuiu para a história da literatura brasileira.

Assim, com base nas discussões realizadas até o presente momento e levando em consideração as particularidades da vida social de uma mulher do fim do século XVIII, questionamo-nos, então: teria a mulher escritora desse período o mesmo comportamento masculino perante a produção literária sob os primados das normas árcades? Seria a escrita feminina apenas um pastiche do modelo virgiliano? Ao considerar que a escritora não participava das discussões críticas desenvolvidas acerca do ideal de poesia pretendida para então, teria Beatriz Brandão maturidade suficiente para produzir uma poesia que não incorresse na problemática de elaborar uma obra “sem espontaneidade”? Vejamos a seguir algumas tentativas de responder a estes questionamentos a partir da análise da temática amorosa apresentada na Bucólica X de Virgílio e em uma quadra de Beatriz Brandão.

3. Virgílio e o canto do amor

O tema amoroso é, certamente, constante nas *Bucólicas* de Virgílio: nelas são expressas, desde o amor homossexual, no caso de Coridão por Aléxis ao amor heterossexual representado pela relação entre Galo e Licóris, respectivamente, observados nas Bucólicas II e X. Contudo, apesar de fazer menção a este sentimento, Virgílio representa-o para demonstrar, sobretudo, o quanto ele pode ser perigoso para o bem estar humano haja vista que a sua existência

compromete a vida feliz proporcionada pela Arcádia. Tal característica será evidenciada, principalmente, na Bucólica X, na qual Virgílio se ocupa em dizer o quão perigoso pode ser se entregar às insanidades de amar.

Já no início da Bucólica X, nos deparamos com um discurso que aponta para o desenlace da poesia, especialmente, o de contrastar a vida angustiante de quem ama com a calma possibilitada pelo ambiente campestre. Ao buscar inspiração em Aretusa, Virgílio solicita-lhe um “último esforço” para cantar a Galo, famoso poeta elegíaco, as belezas de se viver em um ambiente campestre, simples e calmo, como uma alternativa para se abrandar a insanidade provocada pelo amor não correspondido por Licóris. Logo nos primeiros versos, podemos perceber uma construção antagônica em que, enquanto de um lado há a existência de um amor que corrói e faz sofrer, do outro há um local agradável e tranquilo onde se pode viver em paz. Isso será observado, sobretudo, no verso 5 e 6: “Cantemos os inquietos amores de Galo enquanto as cabras de nariz chato pastam nos tenros arbustos”, no qual, através de uma contradição evidenciada na pela palavra “inquieto” e “tenro”. O autor inicia sua abordagem por meio de uma relação antitética que intensifica a ideia do ambiente pastoril como um lugar aprazível e bom.

A proposta de Virgílio, como se observa, é cantar a Galo as belezas de se viver na Arcádia. Contudo, este poderia negar-se a viver no *Locus Amenus*⁵⁷ e apenas cultivar um amor não recíproco por Licóris, fazendo-lhe versos elegíacos que, provavelmente, não seriam ouvidos ou, quando ouvidos, seriam tratados apenas com apatia. Como mecanismo retórico ao convencimento de Galo, Virgílio começa a elaborar um discurso em que Homem e Natureza parecem se unir de tal forma a criar um todo harmônico. Loureiros, tamarindos, pedras, os rebanhos e os deuses tornam-se condescendentes da causa do enamorado, demonstrando um aspecto de unicidade, cumplicidade

⁵⁷ O crítico brasileiro Massaud Moisés, em *Dicionário de Termos Literários* define o *Locus Amenus* como “[...] um lugar aprazível, uma bela e ensombrada nesga da Natureza, composta no mínimo de uma árvore, uma campina e uma fonte ou regato. Admitem-se, a título de variante, o canto dos pássaros e flores, quando muito, o sopro do vento” (MOISÉS, 2004, p. 448). Entendemos na mesma perspectiva de Moisés esta categoria da poesia bucólica.

e, principalmente, preocupação com o poeta apaixonado, como se pode observar em:

[...] até os loureiros choravam, até os tamarindos choravam, até o penífero Mênalo e as pedras do gélido liceu choravam àquele que jazia ao pé de um solitário rochedo. As ovelhas também estão em torno (que elas também não vos desprezem e que tu não desprezes teus rebanhos divino poeta: o belo Adones apascenta, também, as ovelhas junto ao rio)... Todos perguntam: de onde veio este amor? Apolo veio e disse “Por que enlouqueces Galo?”⁵⁸

Essa construção virgiliana do cenário bucólico faz emergir um princípio de universalidade em que o centro passa a ser a natureza humana em sua maneira mais simples. O ambiente pastoril, dessa forma, apresenta-se como lugar ideal para se viver, um local onde todos os seres se conectam e estabelecem uma confluência entre si, causando, como consequência, uma felicidade imanente, plena e, sobretudo, intensa. Tudo aquilo que não emergisse naturalmente desse ambiente comprometeria a harmonia e colocaria em risco a vida desprovida de grandes dores ou de grandes problemas. Assim, tendo como base este pensamento, Virgílio cantará o amor vivido por Galo como algo que desestabiliza o cenário bucólico e o prazer por ele possibilitado. Para reestruturar a perfeita relação entre homem e natureza seria necessário, pois, que o poeta enamorado vivesse a simplicidade campestre e dela retirasse mecanismos para se curar do nocivo sentimento amoroso que o corrói e o destoa, haja vista que o Amor, aqui entendido como a criança cupido, “não se preocupa com tais coisas, nem o cruel Amor se sacia de lágrimas”.

Com o ambiente bucólico oferecendo-se como paliativo ao amor por Licóris, Galo deixa-se envolver pela vida pastoril, a fim de se ocupar e esquecer as desventuras provocadas pela irrealização amorosa. Interessado que novos amores surjam na Arcádia o poeta decide “sofrer na selva, em meio aos covis das feras” e a escrever seus “amores nas tenras árvores”, que crescerão e levarão consigo um ideal

⁵⁸ Utilizaremos a tradução livre realizada pelo Professor Dr. Roberto Arruda, nas aulas da disciplina Tópicos de Poesia, do Curso de Mestrado em Literatura Comparada da Universidade Federal do Ceará.

de vida pautada nos pressupostos de simplicidade decorrentes da perfeita harmonia entre homem e natureza. Entrega-se, então, às atividades cotidianas da vida campestre, a caça logo surge como um trabalho capaz de abrandar a dor provocada pelo inconsequente Amor:

Entretanto, percorrerei o Mênalo em companhia das ninfas ou caçarei ferozes javalis. Nenhum frio me impedirá de rodear com meus cães as florestas Patêneas. Parece já ir atrás dos rochedos, dos ressoantes bosques. Agrada-me atirar flechas Cidônias com os chifres dos parthos, como se isso fosse remédio à minha loucura e como se aquele Deus aprendesse a se acalmar pelos sofrimentos dos homens.

Entretanto, apesar de Galo reconhecer as benesses do ambiente bucólico e se dedicar e desejar as atividades pastoris o Amor parece não se importar para as suas tentativas de cura e abrandamento. A luta contra esse sentimento parece ser em vão haja vista que “o Amor tudo vence, e nos cedemos ao Amor”. Mesmo vivendo em um local aprazível e bom, este Deus não se compadece da necessidade humana em estar em paz consigo mesmo e o sofrimento que outrora deveria se amenizar na arcádia, “cresce de hora em hora” devido ao fato de Galo estar longe de sua Licóris.

Temos, enfim, o amor vencendo o ideal de vida pretendido por Virgílio ao longo de seu poema. Todavia, ao colocá-lo como vencedor o poeta mantinha apenas vem reafirmar a ideia de que este sentimento é ruim e deve ser evitado. É nesse momento que percebemos, com maior destaque, o caráter epicurista dos versos virgilianos: a natureza, entendida como um lugar tranquilo, onde o prazer simples acontece e promove a felicidade humana, é abalada pelo amor de Galo por Licóris. Este sentimento acaba por comprometer o ideal apregoado pela filosofia epicurista na medida em que rompe com a ataraxia (ausência de perturbações) e com a aponia (ausência de dor) comum ao cenário campestre. Se não amasse, Galo não sofreria. Apenas viveria a felicidade campestre e gozaria dos prazeres naturais advindos de uma vida simples, cujos maiores problemas habitam nas necessidades básicas do pastor, a saber, cuidar das ovelhas e caçar.

E assim, através de uma construção discursiva que tende a buscar na relação antitética entre ambiente campestre e manifestações do sentimento amoroso, vemos os versos virgilianos cantando o amor sob uma perspectiva que tende a considerar tal sentimento como nocivo à vida humana. Pautado nos pressupostos epicuristas de prazer, o poeta mescla a beleza estética de seus poemas à proposta de difusão dos ideais de vida feliz apregoado por Epicuro⁵⁹, criando, segundo os pressupostos apontados na *Arte Poética*, de Horácio, um poema harmônico, no qual beleza e utilidade se coadunam. O que parece ficar como sentido final talvez fosse que o amor seria capaz de destoar e desarmonizar todo e qualquer cenário idealizado e, por vezes, feliz, levando o apaixonado a transcender o limite da razão e tornar-se louco.

3. 1 Beatriz Brandão: o canto do crime de amar

Contrário ao que se vê na Bucólica X, na escrita de Beatriz Francisca de Assis Brandão a concepção do amor será abordado de maneira diferente do modelo virgiliano.

Nos versos desta poetisa o sentimento amoroso será tratado como algo necessário à completa satisfação humana, mas que, em decorrência de uma forte tradição judaico-cristã, acaba sendo considerado “crime”. Como consequência, a felicidade imanente ao ambiente pastoril será comprometida, fazendo emergir um cenário campestre desarmônico em virtude da ausência do ser amado. Essa particularidade da escrita de Beatriz Brandão será observada, sobretudo, em uma de suas quadras⁶⁰, na qual presenciamos o eu-lírico mais preocupado em cantar as angústias de um amor não realizado do que em enfatizar a beleza de se viver harmonicamente em meio à natureza.

⁵⁹ Este pensador disserta sobre o prazer que o homem deve buscar não deve ser o da pura satisfação física, imediata e mutável, o “prazer do movimento”. Para Epicuro o prazer deve nortear a conduta humana – o prazer com dimensão ética e não natural – é o prazer do repouso, constituído pela ataraxia (ausência de perturbações) e pela apônia (ausência de dor) (SILVA, 1980, p. 15).

⁶⁰ Segundo Massaud Moisés “quadra ou trova consiste num quarteto, ou estrofe de quatro versos, que se autonomizou e se fixou como poema” (MOISÉS, 2004: p. 376).

Nas seis estrofes iniciais de sua quadra Beatriz Brandão se ocupa em descrever, de forma sinestésica, o alvorecer no campo: as primeiras imagens das plantas e das flores, o som dos alígeros entoando seus hinos, a voz da Serra e do Pastor ao longe, o Zéfiro e o doce perfume da “açucena pudibunca” criam um ambiente pastoril tranquilo e pacífico. Ao acionar seus sentidos para contemplar a “rubra aurora” de mais um dia harmonioso e belo da vida campestre, o eu-lírico acaba invejando os personagens presentes no poema, pois, diferente deles, este se vê tolhido de experimentar a sensação de acordar na Arcádia com o seu bem amado. Essa angústia pode ser observada, sobretudo, nos seguintes versos:

Tenras rolas, fidas aves,
Em recíprocos carinhos,
[Unem] rosados biquinhos,
Participam mútuo ardor.

Ah, só eu beijar não posso
O meu bem, ídolo meu?
Amor fiéis [sic] nos prendeu;
E é crime em nós amor:⁶¹

Ao observarmos este fragmento de Beatriz Brandão vemos que esta poetiza parece criar um ideal de Arcádia onde há uma relação harmônica entre amor e vida pastoril. A ausência de uma dessas partes comprometeria a felicidade humana na medida em que deixaria em aberto uma necessidade. A figura das “tenras rolas” e das “fidas aves” se enamorando vem comprovar essa ideia haja vista que estes pássaros, ao participarem de um “rubro amor” emanam aos olhos do eu-lírico uma satisfação por ele não vivenciada. A falta do ser amado, dessa forma, corrompe a tranquilidade do cenário bucólico descrito pela autora e o eu-lírico, mesmo estando neste lugar ameno, tende a vê-lo, apenas, como mero espectador. Logo, para gozar, em completude, as benesses oferecidas pelo Arcádia seria necessário, pois,

⁶¹ O Poema de Beatriz Brandão aqui analisado encontra-se na obra MUZART, Zahidé Lupinacci. *Escritora Brasileira do Século XIX* - Vol. I. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000. p. 99 a 102.

ter consigo a presença do ser amado e a tranquilidade do ambiente pastoril.

Beatriz Brandão, ao apresentar uma arcádia incompleta e, por conseguinte, menos aprazível, se ocupará em cantar nas estrofes posteriores os motivos pelos quais o seu eu-lírico não pode gozar de uma vida tranquila no campo. Diferentemente da Bucólica X, de Virgílio, na qual o sofrimento de Galo tem fulgor principal no desprezo de Licóris, nos versos de Beatriz o eu-lírico sofrerá um amor que não se realiza em virtude de leis humanas tradicionalmente impostas pela cultura judaico-cristãs. Citemos:

Que lei dura assim condena
A mais justa das paixões?
Ah, quem pode aos corações
Tão austera leis impor.

Embora duplamente filtrado pela moral católica e pela condição feminina da segunda metade do século XVIII, o amor será cantado no poema como bom e necessário à imanente felicidade humana. Ao questionar que leis condenariam as mais “justadas paixões” inicia uma reflexão sobre sua condição enquanto mulher oitocentista ao passo que vem apontar a tradição sociocultural vigente como incongruente. Ao deparar-se com o motivo pelo qual o eu-lírico não poder consumir seu amor, fator crucial para a completa satisfação do ser, esta poetisa reinterpreta o ideal epicurista de prazer e o adota por meio de um discurso que tende a salientar um dos grandes pressupostos virgilianos retratados nas poesias árcades nacionais: o *Carpe Diem*, conforme podemos observar no fragmento acima.

Apesar de fazer questionamentos acerca das leis humanas que regem os limites do amor, e por meio de tal conduta ressaltar a importância de se viver a completa felicidade no cenário bucólico, Beatriz Brandão acabará apresentando, nos versos seguintes de seu poema, uma característica típica da escola Barroca: a dualidade entre homem e fé. Por meio de uma intertextualidade com Gregório de

Matos⁶², esta poetisa, ao passo que reflete os ditames que caracterizam o sentimento amoroso como algo amoral, conforma-se, em virtude de uma educação cunhada nos valores ditados pela fé, com a sua condição enquanto amante solitária. Essa contradição entre desejo e limite pode ser evidenciada em sua mais alta clareza nos versos:

Como, óh Deus, combinar não posso
Tão fera contradição?
Se é crime a doce paixão
Não és desse crime o autor?

.....
Ah, perdoa se eu me confundo:
Tu queres nossa ventura;
Tu prescreveste a ternura,
Laço de virtude e de amor.

Constatamos, então, a forte herança cristã presente nos poemas de Beatriz. Ela opta por se resignar à condição de um amor não realizado tendo como ponto de partida a certeza de que Deus, em sua onisciência, sabe que rumo dar à vida de cada ser. Nesse momento, o estoico apregoadado pelo Cristianismo é transportado para os versos do poema na medida em que observamos o eu-lírico, em sua virtude, aceitar a condição de viver sem a presença imediata do bem amado tendo vista a um gozo futuro que suplantasse tal sacrifício.

Essa mistura de correntes filosófica que são, por natureza ideológica opostas entre si, é uma tendência observada nas produções árcades nacionais. Acerca dessa questão, Massaud Moisés (2004) afirmará que:

[...] o seu estoicismo não desdenha a vida; antes, procura extrair dela o máximo proveito, graças à sabedoria com que busca executar cada ato vital; estoicismo que não significa ódio ao inerente ao homem, mas, sim, que aspira, na prática serena dos bens da vida, a longevidade que permite fruí-los cada vez mais e melhor.

⁶² O poemas de Beatriz Brandão analisado acima possui intertextualidade com o soneto “A Nosso Senhor Jesus Christo Com Actos de Arrependido e Suspiros de Amor” de Gregório de Matos.

Em resumo, o estoicismo guarda seu reverso: o epicurismo. Na realidade os árcades são sensualistas, uma vez que se funda nos sentidos para desejar uma existência plena: estoicismo e epicurismos mesclam-se compensadoramente. (MOISES, 2004, p. 37)

A dualidade entre os pressupostos filosóficos imanentes ao gênero bucólico, a saber, o valor epicurista, e os padrões estóicos difundidos pela fé cristã se confrontarão e, como consequência, trará à tona um eu-lírico que começa a se desesperar. Enquanto de um lado este deseja viver o amor na arcádia e gozar dos benefícios provindos desse ideal de vida, do outro ele acaba se rendendo a sua condição de amante solitário, pois se vê insignificante e desprovido de artifícios convincentes para descumprir com a norma divina. Temendo nunca poder gozar a vida campestre com o seu amado, o eu-lírico de Beatriz se desespera por ser refém da cruel lei que lhe impede de viver a paixão em sua plenitude. Como alternativa para se acalantar, ele começa por meio de um discurso de consolo e autoconvencimento, a cantar para si mesmo a força do amor que mantém com o seu bem, terminando o poema com a certeza de que, mesmo com as intempéries da vida, o sentimento amoroso nunca será vencido.

Embora a nossa união
Se oponha bruta avareza:
É mais forte a natureza,
É mais poderoso o amor.

Mão cruel, mão vigorosa
Te separa dos meus braços;
Mas não quebra nossos laços,
Mas não vence o nosso amor

Ao elaborar seus últimos versos tendo em vista a persistência desejada do sentimento amoroso, o eu-lírico entoia um discurso cunhado, sobretudo, na esperança de um dia poder gozar, com seu amado, a completa felicidade proporcionada pela vida na Arcádia. Tal anseio, que poderia implicar na prevalência dos postulados de uma sociedade contrária à consumação do amor, apresenta-nos quão intenso esse sentimento é representado pelas letras desta poetisa.

Mesmo diante de uma “mão cruel, mão vigorosa” o amor parece vencer as condições que o impedem de se realizar, tornando-se mais forte e, sobretudo, mais cultivado.

Assim, a partir da análise da quadra da poetisa brasileira, percebemos, então, o discurso poético de Beatriz Brandão representando uma concepção de amor que se distancia da visão virgiliana outrora visto na análise da Bucólica X. Enquanto que em Galo a paixão por Licóris é vivida de forma indesejada, e este se dedica a querer exumá-la se entregando aos trabalhos da Arcádia, no eu-lírico de Beatriz o amor será cantado como algo bom e que, por isso, é cultivado na certeza sua futura consumação. A prevalência deste sentimento vem para reafirmar a sua importância, haja vista que é por meio dele que o eu-lírico, mesmo não aproveitando em plenitude a tranquilidade da Arcádia, se apascenta na certeza de que um dia poderá gozar com seu amado a beleza de se viver no campo aprazível e bom.

Por meio desta percepção corroboramos, então, a ideia de que o amor nas letras de Beatriz Brandão terá um significado distante da nocividade com que Virgílio o retrata. Em seu poema este sentimento será cantado como algo natural à vida humana e que por isso não pode ser desdenhado ou impedido. Por mais que as duras leis ajam contra sua consumação, este sentimento não deixará de existir e tampouco se tornará extinto no coração do eu lírico apaixonado.

4. Considerações Finais

A partir da comparação realizada entre a Bucólica X de Virgílio e uma quadra de Beatriz Brandão Francisca de Assis Brandão percebemos as diferentes formas como ambos os poemas tratam o amor. Além disso, a escrita desta poetisa, ao passo que se aproxima do modelo virgiliano na questão formal, se distancia do mesmo.

O caráter epicurista contrastado com os valores judaico-cristãos, a significação da Arcádia sob uma perspectiva em que o amor e a vida no campo relacionam-se, cumulativamente, como provedor de um ideal de felicidade harmônico e a manifestação lírica dual em que desejo e imposição se contrastam promove na escrita de Beatriz

Brandão uma releitura do padrão clássico na medida em que o exemplo do poeta precursor age mais como ponto de partida para uma composição formal do que como imitação fiel de seus valores ideológicos. Tal característica da escrita de Beatriz aponta o seu amadurecimento crítico e literário: ela se desvia do perigo em se elaborar poesias “sem espontaneidade” e insufla suas obras com um lirismo brasileiro e feminino característicos do Brasil colonial.

Ao realizar sua poesia tendo em vista a adequação do modelo bucólico à realidade nacional, Beatriz Brandão deixará em evidência o seu talento enquanto poetisa haja vista que esta não produz um mero pastiche dos versos de Virgílio. Ela, assim como os principais representantes do Arcadismo Brasileiro, aderiu-se ao movimento estético pretendido pelo neoclassicismo sem se tornar refém de uma literatura que pudesse emanar um falso lirismo ou uma expressividade forçada.

Embora sujeita a uma condição social e política inferior a um Tomás Antônio Gonzaga, por exemplo, Beatriz Francisca de Assis Brandão soube utilizar, com maestria, os pressupostos apregoados pela escola neoclássica adequando-os às necessidades iminentes de uma mulher escritora educada no Brasil colonial oitocentista. Sua escrita ousa transgredir as regras literárias vigentes, produzindo uma literatura menos preocupada em reproduzir o modelo atarácico apregoados por Virgílio, mas ocupada, sobretudo, das peculiaridades quase intimistas de uma mulher dos últimos anos do século XVIII.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANDIDO, Antonio. *Iniciação à Literatura Brasileira*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2007.

COMPAGNON, Antoine. *O Mundo in O Demônio da Teoria: Literatura e Senso Comum*. Trad. MOURÃO, Cleonice Paes Barreto; SANTIAGO, Consuelo Fortes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 97 a 138.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil: era Barroca e Era Neoclássica* - 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1986.

FREITAS, Leandro César Albuquerque de. *Ecos Bucólicos: relação das Bucólicas de Virgílio e a primeira parte de Marília de Dirceu de Gonzaga*. Paraíba, 2008. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba.

LEAL, Flavio. *Antonio Candido: O Sistema e a Formação na Formação in Espéculo*. *Revista de Estudos Literários*. Universidad Complutense de Madrid, 2009.

LIMA, Oliveira. *Aspectos da Literatura Colonial Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1984.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. *História da Literatura Brasileira: das Origens ao Romantismo* - vol 1. São Paulo: Cultrix, 2008. p. 221 a 295.

MUZART, Zahidé Lupinacci. *Escritoras Brasileiras do Século XIX* – Vol. I. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000.

PULQUÉRIO, Manuel de Oliveira. *A expressão do Amor nas Bucólicas de Virgílio*. Texto disponível em http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas09-10/01_Pulquerio.pdf.

RIBEIRO, Márcio Luiz Moitinha. *A Poesia Pastoril: as Bucólicas de Virgílio*. São Paulo, 2006. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas do DLCV da FLFCH da Universidade de São Paulo.

RONCARI, Luiz. *Literatura Brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. São Paulo: Edusp,

SÊNECA. *A vida feliz*. Trad. BARTHOLOMEU, André. Campinas; Pontes, 1991.

SILVA, Agostinho da. “Epicuro: Antologia de Textos”. In: *Os Pensadores: Antologias e Textos*. São Paulo: Cultural, 1980. p. 28 a 64.

SILVA, Agostinho da. “Tito Lucrécio Caro: da Natureza”. In: *Os Pensadores: Antologias e Textos*. São Paulo: Cultural, 1980.

TRIGALI, Dante. *A Arte Poética de Horácio*. São Paulo: Musa Editora, 1993;

VIRGÍLIO. *Bulcólicas*. Trad. Manuel Odorico Mendes. São Paulo; Editora da Unicamp.

AMARANTA VS REMEDIOS, A BELA: UM CONSTRUCTO DE
IDENTIDADES OPOSTAS EM *CIEN AÑOS DE SOLEDAD*

Eline Aguiar COSTA
Eloiza Bezerra da SILVA
Roseli Barros CUNHA
Universidade Federal do Ceará

RESUMO

Não é fácil discernir os comportamentos e atitudes de personagens de grandes romances quando estes já receberam da grande crítica definições fixadas. A obra *Cien Años de Soledad* (1967), do escritor colombiano Gabriel García Márquez, exaltada como um grande clássico da literatura hispano-americana pela alusão à história da formação da América Latina e pela riqueza nas descrições topográficas e humanísticas não foge das taxativas definições de seus personagens. *Cien Años* difere das demais produções de García Márquez por abranger a inquestionável referência ao povo latino-americano, com suas características físicas e psicológicas atribuídas de forma magnânima aos moradores da fictícia cidade de Macondo. A identidade e a força das personagens Amaranta e Remedios, a bela, escolhidas para o presente trabalho são bastante relevantes. Elas representam gerações, pensamentos e comportamentos opostos, mas que em alguns momentos assumem traços da identidade uma da outra, o que as torna personagens circulares. Remedios, a bela, é diferente de sua tia-avó Amaranta primeiramente pelo epíteto que acompanha seu nome; é alheia às convenções sociais e aos sentimentos e natural quase que no sentido rosseuniano. Já Amaranta carrega traumas amorosos, arrependimentos vitalícios e uma carga psicológica intensa. O objetivo deste trabalho é realizar um estudo comparativo da construção identitária dessas personagens e verificar as divergências e pontos de confluências entre suas personalidades e atitudes ao longo do romance, rompendo assim as interpretações estereotipadas. Para conseguir tal intento utilizamos os seguintes aportes bibliográficos: Candido (1985), Guillén (2007), Vargas-Llosa (2007) e Shaw (1998).

Palavras-chave: IDENTIDADE, PERSONAGENS FEMININAS, AMÉRICA LATINA.

Espelhos de Macondo: Amaranta e Remedios, a bela

A escolha das duas personagens em questão não foi feita de maneira aleatória ou arbitrária. Fizemos essa eleição apropriando-nos das inúmeras situações de espelhamento e contraposições existentes dentro da própria obra. Escolhemos, então, personagens e personalidades que possuísem de maneira bastante evidente essa dualidade de comportamentos, nas quais, consequentemente, são contrapostas as situações em que se envolvem e são envolvidas; e que estas também representassem gerações e modos de pensar distintos. Para esses objetivos Amaranta e Remedios, a bela tornaram-se nossos perfeitos objetos de estudo.

Fizemos primeiramente um apanhado de todas as características superficiais e profundas de ambas (mas não de maneira quantitativa); separamos essas características em três tipos: as que divergiam, as que convergiam e as que eram invertidas (considerando o que se esperava de cada uma). Estas últimas, decidimos, seriam o argumento central para provarmos que elas não são somente o que aparentam ser ao lermos a obra de maneira descuidada; serviriam, portanto, para o rompimento dos estereótipos entre as duas.

***Cien años de Soledad* – uma representação da América Latina**

Em Macondo, a cidade fictícia de *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez (1967), são retratados acontecimentos cotidianos da família Buendía, que nos levam a compreender nossas raízes mais profundas, desde o “descobrimento” da América e sua exploração às características físicas e psicológicas de seus habitantes. Há na obra registros de memórias, medos, aventuras, tragédias, superstições e o encanto pelo novo exposto como na visão dos colonizadores; por isso tudo enriquecido com elementos “mágicos e encantados”: “ese tiempo histórico aludido, cuyos confines se mencionan de paso ocupa unos cuatro siglos más o menos, desde unos

conquistadores espanhóis e piratas britânicos até fases conflitivas da história da Colômbia no século XX. (GUILLÉN, 2007, p. 103)

A fuga de Riohacha é iniciada na travessia dos pântanos sombrios movidos pelo medo e pela esperança, mas principalmente pela tentativa do casal José Arcadio Buendía e Úrsula Iguarán de se libertarem do fantasma de Prudencio Aguilar, que fora morto por afrontar José Arcadio expondo sua incapacidade de consumir seu casamento com a esposa, sendo, portanto Prudencio o célebre responsável pela busca do que iria ser a literalmente sonhada Macondo.

Compreender a Macondo civilizada de guerras, mortes, greves, exploração de nativos por empresas internacionais; a religiosidade, a lei e a modernidade é ver que Macondo registra de maneira camuflada muitas referências à construção da América Latina. A visão de todo um continente espelhado em uma região encantada. A atenção do leitor é essencial para entender o grande mistério da formação social desse povo que viveu vários conflitos e roubos de sua identidade:

No lo definen [el libro] éxodos ni diluvios, incestos ni fatalidades. Se compone de hechos o procesos sociopolíticos como las guerras civiles entre liberales y conservadores, las elecciones, el auge del banano, las huelgas, las instituciones estatales, los cargos administrativos y el poder del capitalismo norteamericano. (GUILLÉN, 2007, p. 103)

Macondo sob as ordens de José Arcadio Buendía simbolizava uma sociedade mais justa e igualitária. Mas a chegada do corregedor Sr. Apolinar Moscote representando a entrada das leis na região rompe a ideologia de que a ordem social precisava apenas de um representante local da comunidade para garantir a paz. Da ficção para a realidade, o conquistador espanhol se impôs como lei maior e mostrou que dele provinha toda ordem.

Um dos momentos em que percebemos uma grande imposição de poder na América que é retratado na obra é o registro do massacre dos operários da Companhia Bananeira, que traz supostamente prosperidade econômica e tecnológica para Macondo:

Hay en el fondo del libro ‘una última revelación totalmente metafísica’ y ésta tiene que ver con nuestro concepto de la realidad misma. Con respecto a eso el episodio-clave es, sin duda alguna, el de la masacre de los trabajadores de la Compañía bananera, reflejo directo de un episodio histórico que el gobierno colombiano logró presentar, sin embargo, como un episodio inventado. (SHAW, 1998, p. 112)

A Companhia Bananeira faz referência à United Fruit Company (UFC) – uma multinacional norte-americana de frutas tropicais do final do século XIX, que possuía graves irregularidades, sendo a principal delas a exploração da força de trabalho – evoca ainda tantas outras empresas que não só exploraram as riquezas naturais do solo centro e sul-americano, mas também maltrataram e mataram covardemente trabalhadores, nativos ou não, que reivindicavam por melhores condições de trabalho em toda a história latino-americana. Realidade imperialista das empresas internacionais que chegaram à América no século XX, que deveria ficar registrada na História; assim como José Arcadio Buendía fazia com os nomes dos objetos para que não fossem esquecidos durante a peste da insônia.

O feminino em *Cien años*

A história contada em *Cien años* é povoada por dezenas de incríveis personagens femininas. Quase sempre marcadas pela hipérbole – que é o exagero da verdade das coisas, como afirma Vargas Llosa, “en Cien años todo tiende a hincharse, a multiplicarse” (2007, p. 28) – essas mulheres são exageradas, belas, apaixonadas, literalmente poderosas.

A abundância de comportamentos é facilmente percebida. Há personagens de maior e menor importância, mas todas bastante representativas. Amparo Moscote e suas seis irmãs, apesar de mulheres e jovens, ajudam o pai, o Sr. Apolinar Moscote a viver em Macondo, contrariando o “costume” que afirma que o homem é o provedor do lar: “para sobrellevar los gastos domésticos, sus hijas abrieron un taller de costura, donde lo mismo hacían flores de fieltro

que bocadillos de guayaba y esquelas de amor por encargo.” (GARCÍA-MÁRQUEZ, 2007, p. 27)

As apaixonadas Rebeca e Amaranta são hiperbólicas: uma em seus amores, outra em suas vinganças e rancores. Apaixonada também é Meme, que é enclausurada em um convento pela mãe por se render aos encantos de Maurício Babilônia. A recatada Fernanda del Carpio, que é mais temente às convenções sociais que à Deus, sonha sempre em ser nobre. Mas não possui a nobreza silenciosa de Santa Sofia de la Piedad.

Petra Cotes e Pilar Ternera são as transgressoras da história. Ternera é excluída em muitos ambientes por levar o estigma de prostituta. Intrigante é que Úrsula a exclui por ela iniciar sexualmente seus filhos, mas não os condena por fazê-lo. Prostitutas também as matronas francesas, a negra Nigromanta e a “mulata com tetas de cadela”; esta última, explorada pela avó, deve dormir por vinte centavos, com setenta homens por noite para pagar pela casa da avó, que incendiara acidentalmente.

Já Petra é uma personagem instigante e riquíssima: “es un agente magnífico de lo real imaginario, ya que su amor ‘tenía la virtud de exasperar a la naturaleza.’ (...) No es una maga que domina la magia: es magia en sí misma.” (VARGAS-LLOSA, 2007, pp. 50-51). Apesar de ser amante de Aureliano Segundo, esposo de Fernanda, no período em que os recursos dos Buendía estão escassos Petra lhes manda provisões para que Fernanda não passe fome.

Amaranta Úrsula, a última Buendía, é a mais alegre e moderna. Há duas marcas interessantes em sua passagem: a submissão a que ela obriga o esposo, pondo-lhe uma coleira de seda; e seu filho, que é o último da estirpe e o único que nasce com o rabinho de porco que assombrou Úrsula a vida inteira.

As Remedios: Remedios Moscote e Remedios, a bela são rápidas e marcantes em suas aparições. A primeira se torna mulher precocemente, e surpreende: cuida de quase tudo e traz um pouco de tranquilidade a casa. Faz lembrar as meninas de países longínquos e de culturas antigas que eram (e são) obrigadas a casar-se antes mesmo da puberdade. Já Remedios, a bela é alienada em tudo; quanto mais simples tenta ficar, mais atraente se torna para os homens.

E como não citar Úrsula Iguarán, matriarca dos Buendía, que é o pilar de sustentação da família e da história contada. Macondo passa por duas grandes invasões de elementos do “mundo externo” e Úrsula é responsável pela primeira, quando, em busca inconsequente pelo filho que foge com os ciganos, encontra as bordas de Macondo, e o caminho para o mar e para outros povoados que seu esposo José Arcádio Buendía tentou encontrar sem sucesso por diversas e dolorosas vezes.

Essa essência feminina está presente em todos os cantos da obra: nos ambientes, na acolhida de Úrsula aos filhos; nas descrições das sensações sexuais de Rebeca e de Meme; na beleza de Santa Sofia de la Piedad e de Fernanda. Mas também nos sentimentos de vingança de Amaranta, no amor sem regras de Petra Cotes; na vulgaridade de Pilar Ternera e na malícia de Meme. O feminino está até no que não está, como na ausência de descrições das características físicas de Remedios, a bela, pois qualquer informação sobre esta excluiria tudo o mais que é belo ou todas mais que se consideram as mais belas de seus mundos.

Amaranta Buendía: pesares, lágrimas e vingança

Durante sua infância Amaranta demonstrava doçura e um bom relacionamento com a irmã adotiva Rebeca; entretanto, na juventude aflora-lhe um ódio ocasionado pela rejeição de Pietro Crespi, que escolhe casar-se com Rebeca. Nascia ali um desejo de vingança. Seus pensamentos arquitetavam as mais variadas formas de impedir esse casamento:

Amaranta se sintió humillada y le dijo a Pietro Crespi con un rencor virulento, que estaba dispuesta impedir la boda de su hermana aunque tuviera que atravesar en la puerta su propio cadáver. (...) – No te hagas ilusiones. Aunque me lleven al fin del mundo encontraré la manera de impedir que te cases, así tenga que matarte. (GARCÍA-MÁRQUEZ, 2007, p. 32)

Depois de ser abandonado por Rebeca, que se casa com José Arcádio, Pietro continua a frequentar a casa dos Buendía, e em sua

solidão, passa a ver Amaranta com imensa ternura. As atitudes dela premeditavam que cedo ou tarde Crespi a pediria em casamento e ela em seu esperado momento de vingança o recusaria, levando-o a mais completa tristeza e morte.

A dualidade “amor e ódio” iniciada na adolescência de Amaranta a marcaria por toda a vida. Como a marcaria também a virgindade simbolizada pela atadura negra em uma das mãos. A negação ao ato sexual dialoga com a incapacidade da personagem de conseguir expressar seus bons sentimentos – como o amor – dando lugar ao rancor, ao arrependimento e a vingança em forma de negativas aos admiradores. Tortura a Pietro, ilude os sobrinhos Aureliano José e José Arcadio e matiriza o Coronel Gerineldo Márquez negando a felicidade para si e para eles. Prefere morrer expondo a sua covardia em amar um homem na vida exaltando a pureza de seu corpo na morte, quando obriga Úrsula a dar testemunho público de sua virgindade.

Apesar dos Buendía renegarem Rebeca, Úrsula, secretamente, encontra na fraqueza de Amaranta a admiração pela filha adotiva, que tem coragem de viver seu amor com o irmão de criação José Arcádio, como é possível observar no trecho: “Rebeca, la del corazón impaciente, la del vientre desaforado, era la única que tuvo la valentía sin frenos que Úrsula había deseado para su estirpe.” (GARCÍA-MÁRQUEZ, 2007, p. 103)

A Bela - O bom selvagem de García Márquez

Como já foi mencionado, *Cien años de Soledad* é repleto de personagens femininas, todas com características bem definidas. Remedios, a bela, é mais do que o epíteto que acompanha seu nome; além de possuir uma beleza perturbadora, consegue se distanciar da vida comum de Macondo. Impenetrável aos formalismos e às malícias Remedios, a bela vive em uma realidade que foge a compreensão até dos mais próximos. Não compreende porque as pessoas complicam tanto a vida; por que as mulheres precisam usar corpetes, anáguas, joias e até mesmo manter os cabelos longos por pura convenção social: “llegó a los veinte años sin aprender a leer y escribir, sin servirse de los cubiertos en la mesa, paseándose desnuda por la casa,

porque su naturaleza se resistía a cualquier clase de convencionalismos.” (GARCÍA-MÁRQUEZ, 2007, p. 82)

Tudo nela perturba os homens: o rosto, os cabelos em “cascata”, depois a cabeça raspada, a bata de estopa sem usar nada por baixo, e até a alienação com relação a tudo isso, fato que seus admiradores encaram como falsa inocência para instigá-los ainda mais, fazendo-os chegar a extremos para vê-la por alguns instantes; atos que levaram alguns até à morte. Sua beleza não carecia de nenhum adereço para chamar a atenção dos homens, pois já era, segundo Guillén, “incomparable, hiperbólica, absoluta”. (2007, p. 111)

Remedios é descrita em alguns momentos como ser natural, em outros como angelical. Baseado numa visão naturalista nos apoiamos na teoria rosseauiana para analisar essa personagem singular de *Cien años de soledad*.

Remedios, a bela sob o olhar de Rousseau

O estado de natureza segundo Jean-Jacques Rousseau retrata um patamar no qual o indivíduo se encontra isolado de seus semelhantes, tendo suas necessidades atendidas exclusivamente com o que a natureza lhe oferece. O ser natural desconhece as lutas e vive tranquilo; esse é “o bom selvagem” rosseauiano. O embate entre fracos e fortes, seria o que Rousseau define por estado de sociedade (ou social), que se inicia quando outro indivíduo, usando de sua força se apropria de determinado espaço; portanto, possuir propriedade seria o divisor entre o estado natural e o estado social. Para ter uma vida tranquila os indivíduos firmam um acordo “onde a vida social é considerada sobre a base de um contrato em que cada contratante condiciona sua liberdade ao bem da comunidade, procurando proceder sempre de acordo com as aspirações da maioria”. (ROUSSEAU, 1987-1988, p. 8)

O individual e o coletivo estão bem representados em dois momentos na obra: durante a travessia do pântano e a formação de Macondo. O pântano retrata um dos momentos de solidão mais profunda de José Arcádio Buendía e de seus seguidores, que enfrentam a travessia da serra sem uma rota definida e sobrevivem apenas com o que proveem da natureza, assim como o ser natural de

Rousseau. Durante quase dois anos a única luta que conheciam era a da sobrevivência no pântano. Metaforicamente, Remedios, a bela está em plena solidão, distante dos encantos da modernidade desfrutada pelos moradores de Macondo. Sua única preocupação é consigo mesma, independente de qualquer imposição da sociedade a que pertence. Seu conflito é ideológico e isso a torna isolada de todos em seu pântano interior:

La abandonaron a la buena de Dios. Remedios, la bella, se quedó vagando por el desierto de la soledad, sin cruces auestas, madurándose en sus sueños sin pesadillas, en sus baños interminables, en sus comidas sin horarios, en sus hondos y prolongados silencios sin recuerdos (GARCÍA-MÁRQUEZ, 2007, p. 98).

Pensando na fragilidade mental em que vivia sua neta, Úrsula tenta educá-la para um possível casamento, o qual serviria como uma forma de protegê-la de seus conflitos pessoais.

De acordo com Rousseau a ausência da vida em comunidade não é completa, pois o indivíduo rompe seu isolamento para a reprodução. Remedios, a bela, um ser quase angelical exala e vive seu caráter virginal, o que contraria em parte a hipótese rosseauiana, pois ela é completamente só. Não conseguindo interagir com os demais membros de seu grupo social, só atinge a liberdade plena ao ascender aos céus, de maneira fantástica, representando sua ruptura com a sociedade de Macondo. Não haveria uma outra maneira de retirá-la da história.

O jogo de contrastes entre as damas

As divergências e convergências entre Remedios, a bela e Amaranta são muitas e em diversos âmbitos de suas vidas. Retomando algumas descrições já apresentadas anteriormente neste artigo citaremos algumas das mais marcantes dessas características começando pelas divergências.

A beleza, por exemplo, é um dos elementos mais discrepante entre as duas. Amaranta sabe disso e se aborrece: expulsa a sobrinha-neta da sala de costuras para que Gerineldo não a veja. Remedios, a

bela é um ser belíssimo, de uma imagem indescritível; a mulher mais bela do mundo segundo os manuscritos de Melquíades. Amaranta, ao contrário, é a Buendía que menos possui atributos físicos atraentes; e com quem o tempo é mais atroz.

O amor é um forte substantivo da obra com o qual Amaranta não sabe lidar. Apaixona-se diversas vezes por homens de fora e de dentro de sua família. Homens que, inicialmente não têm ligações sentimentais com ela, o que a faz sofrer; mas o fato intrigante é que quando sabe que estes homens estão apaixonados por ela, os despreza e os desilude, sem medir seu próprio sofrimento posterior nem suas palavras: “ – No seas ingenuo, Crespi – sonrió –, ni muerta me casaré contigo.” (GARCÍA-MÁRQUEZ, 2007, p. 47). Desilude da mesma maneira a Gerineldo Márquez.

Já para sua sobrinha-neta os sentimentos em geral, incluindo o amor, são uma perda de tempo. E ri dos rapazes que mostram desejo por ela, como do forasteiro que implora com “los ojos llenos de lágrimas que se casara con él. Ella le contestó sinceramente que nunca se casaría con un hombre tan simple que perdía casi una hora, y hasta se quedaba sin almorzar, sólo por ver bañarse a una mujer.” (GARCÍA-MÁRQUEZ, 2007, p. 96)

Uma é o inverso da outra também quando o assunto é inteligência. Amaranta é mais do que inteligente: é ardilosa. Usa toda sua desenvoltura intelectual para separar Pietro Crespi de Rebeca, conquistar o Coronel Gerineldo Márquez e usufruir até onde sua coragem permite de momentos íntimos com dois de seus sobrinhos. A Bela por sua vez, de acordo com Fernanda, é uma “débil mental”, pois quando a vê comendo com as mãos lamenta que os bobos de nascença tenham vidas tão longas.

Porém, o que mais contrapõe as parentas é a sexualidade. Depois de ser descartada por Pietro – que escolhe Rebeca – Amaranta torna-se cada vez mais fria e frígida. Leva consigo até o dia de sua morte a virgindade e o símbolo desta: a atadura negra na mão. Remedios, por sua vez não se percebe como uma mulher sensual; nem ao menos como ser feminino. Poderíamos dizer que é um ser sem sexo, como dizem serem os anjos. Não encontra fundamento algum em arrumar-se e enfeitar-se para os homens.

Encontramos convergindo entre as duas personagens o modo como cada uma morre e um suposto “poder de morte”. Apesar da diferença na maneira como deixam a história (Amaranta sendo sepultada com todos os ritos tradicionais dos enterros e Remedios, de modo totalmente oposto nem sequer morre: ascende aos céus), há nestes eventos, em nossa concepção, um traço de semelhança. A morte das duas envolvem dois grandes sonhos do homem: o de voar e o de saber o que há depois da morte.

Quando Amaranta avisa ao povo de Macondo que prepare suas cartas, pois ela as entregará quando estiver no mundo dos mortos, evoca um dos desejos mais antigos do homem: o de saber se há e/ou como será a vida após a morte. Da mesma maneira a “morte” de Remedios nos faz recordar do sonho do homem de voar explorado desde Ícaro.

Sobre os possíveis poderes de morte das duas, não podemos afirmar que exista, mas as evidências são fortes. Amaranta, ao se ver sem saída com a chegada iminente do casamento de Pietro e Rebeca, tendo esgotado seus planos astuciosos, deseja intensamente que algo aconteça, e pensa até em pôr veneno no café da irmã; pouco depois Remedios Moscote morre:

Una semana antes de la fecha fijada para la boda, la pequeña Remedios despertó a media noche empapada en un caldo caliente que explotó en sus entrañas con una especie de eructo desgarrador, y murió tres días después envenenada por su propia sangre con un par de gemelos atravesados en el vientre. (GARCÍA-MÁRQUEZ, 2007, p. 37)

Amaranta se culpa pela morte da menina Remedios, achando realmente que seu desejo de que algo acontecesse tivesse ocasionado o ocorrido. Remedios, a bela seria culpada, talvez, da morte de quatro rapazes, em situações diferentes, que sucumbem depois de tentar aproximar-se dela: o primeiro, um jovem comandante da guarda que amanhece morto em sua janela; o segundo, um cavaleiro estrangeiro que cai em desespero; um forasteiro que cai dentro do banheiro enquanto ela se banhava, fratura o crânio e morre rapidamente é o terceiro; o quarto e último, um trabalhador da Companhia Bananeira

que consegue tocá-la no ventre e pouco depois se vangloria do feito, “minutos antes de que la patada de un caballo le destrozara el pecho, y una muchedumbre de forasteros lo viera agonizar en mitad de la calle, ahogándose en vómitos de sangre.” (GARCÍA-MÁRQUEZ, 2007, p. 97)

Depois dessa última ocorrência se espalha em Macondo que Remedios possui um poder mortal. Este é um dos poucos mistérios não desvendados na obra.

Personagens circulares e o rompimento dos estereótipos

Características que são contrapostas entre Remedios e Amaranta, ou seja, quando elas se comportam de uma maneira que se esperaria que a outra o fizesse, rompem com os estereótipos sobre elas, provando também, que não são personagens planas, e sim circulares – ou esféricas –, já que em alguns momentos seus comportamentos e atitudes mudam. Sobre personagens planas Candido as descreve como “sêres íntegros e facilmente delimitáveis, marcados duma vez por tôdas com certos traços que os caracterizam”; e sobre as esféricas afirma serem “sêres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério.” (1964, p.45)

Amaranta, que é das duas a personagem que representa a lucidez e o senso de realidade, trai – inconscientemente – seu realismo ao encontrar-se com a Morte na varanda; enquanto costuram, a Morte dá a ela uma tarefa e um prazo: tecer sua própria mortalha e quando esta ficar pronta, Amaranta morrerá. Esse fato a encaixa como personagem milagrosa e até mesmo fantástica. Situação que é reafirmada quando ela avisa ao povo de Macondo que escreva suas cartas aos entes mortos, pois ela as entregará.

Remedios, a bela, que é um símbolo inquestionável da literatura fantástica por ser a criatura que ascende aos céus em vez de morrer demonstra ser bastante coerente e prática ao optar viver sem complicações nem supérfluos; baseando-nos em nossa leitura crítica da obra ela revela uma personalidade realista e descomplicada.

Essas descobertas nos levam a romper com uma visão fragmentária das personagens e que, conseqüentemente, nos conduz a descobertas de fatos inesperados.

Breve conclusão

Assim como as pessoas as personagens não possuem somente uma dimensão, um lado, uma leitura. Nunca somos somente aquilo que parecemos ser. Temos nossos segredos, mitos e ritos próprios. Entretanto, para encontrarmos essas nuances é necessário aprofundar, pesquisar, comparar, fundamentar e até mesmo quantificar para, enfim, desmistificar. Foi isso que brevemente tentamos fazer ao longo desse artigo. É preciso pensar nos extremos da ideia de liberdade e de equilíbrio de cada indivíduo e para cada indivíduo. Pensar também na ampla noção de “identidade latino-americana”, que embora seja inerente ao povo, este está sempre em busca dela. Do nosso ponto de vista a obra de Gabriel García Márquez, especialmente *Cien años de soledad* e suas personagens femininas, incluindo Remedios, a bela e Amaranta merecem ser estudadas de maneira mais profunda de modo a romper os estereótipos que são frequentes em relação a essa obra. Este, entretanto, é um projeto de maior fôlego e para o futuro.

Referências Bibliográficas

CANDIDO, Antonio. **A personagem da ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1964.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Cien años de soledad** (*edición conmemorativa de la Real Academia Española*). Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2007.

GUILLÉN, Claudio. **Algunas literariedades de Cien años de Soledad**. In GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cien años de soledad* (*edición conmemorativa de la Real Academia Española*). Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2007.

PERROT, Michelle. **Minha História das Mulheres**. [tradução: Angela M. S. Côrrea]. São Paulo: Contexto, 2007.

ROSSEAU, Jean-Jacques. **Do contrato social**. [tradução: Lourdes Santos Machado]. São Paulo: Nova Cultural, 1987-1988.

SHAW, Donald. **Nueva Narrativa Hispanoamericana**. Madrid: Catedra, 1998.

VARGAS LLOSA, Mario. **Cien años de Soledad. Realidad total novela total**. In GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cien años de soledad (edición conmemorativa de la Real Academia Española)*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2007.

AMOR OU LOUCURA? EU E O OUTRO, POR MEDEIA, DE
EURÍPEDES, E ELIZE MATSUNAGA

Francisca Luciana Sousa da SILVA⁶³
Orlando Luiz ARAÚJO
Universidade Federal do Ceará

RESUMO

A presente comunicação tem por objetivo discorrer sobre o amor e a loucura que movem duas mulheres e as relações de identidade/alteridade que as atravessam. Para tanto, busca-se perceber se há coincidência no destino e no caráter de Medeia e Elize, seguindo a linha teórica de Walter Benjamin em *Escritos sobre mito e linguagem* (2011), a partir da observação e da análise dos sinais, mais ou menos evidentes, em cada uma. As questões de identidade e alteridade foram fundamentadas em Homi K. Bhabha, na obra *O local da cultura* (1998), e as de gênero e violência em *Amor, desejo e poder na Antiguidade: relações de gênero e representações do feminino; Sexo e violência: realidades antigas e questões contemporâneas* (2011). Trata-se, portanto, de um estudo comparativo, um olhar trágico sobre um drama contemporâneo.

Palavras-chave: AMOR; LOUCURA; CIÚME; IDENTIDADE; ALTERIDADE; MEDEIA; ELIZE.

*Odeio e amo. Por que o faço, talvez pergunte.
Não sei. Mas sinto-o. E excrucio-me.
Catulo, carne 85*

Qual meu lugar no mundo? E qual o lugar do outro? Eu e o Outro somos um? O que nos diferencia? E o que nos aproxima? Por

⁶³ Graduada em Letras pela UFC, pós-graduanda em Estudos Clássicos pela UnB/ARCHAI, especialização a distância.

que aceitar o ultraje, o abandono, a traição? Por que silenciar a dor? Não há lugar para o ódio? Seria a vingança um desvio patológico? Em que medida? Qual a natureza do crime ou quais seriam os crimes contra a natureza dita humana? A imagem da alteridade reflete ou fere minha identidade? O ser mulher depõe contra mim ou me afirma como tal? Treze questões e um desafio: ser e estar no mundo – híbrido, violento, movido por diferentes interesses, entre eles, o capital. Nesse sentido, proponho-me a discorrer sobre o amor e/ou a loucura que movem duas mulheres e as relações de identidade e alteridade que as atravessam; portanto, relações de gênero em gêneros narrativos distintos: tragédia e reportagem policial.

Da Cólquida a Corinto; de Chopinzinho, interior do Paraná, a São Paulo. Travessias em transe. Duas mulheres errantes, seguindo de exílio em exílio, questionando o pátrio poder e a condição da mulher, buscando escrever uma nova história.

Segundo Walter Benjamin, em *Escritos sobre mito e linguagem* (2011:90-91), no ensaio intitulado “Destino e Caráter”:

Cada um pode ser visto como o outro. Nesta reflexão, longe de serem considerados teoricamente separados, destino e caráter coincidem (...). Se alguém tem caráter, então seu destino é, no essencial, constante.

Neste trabalho, busco perceber se há, de fato, essa coincidência no destino e no caráter de Medeia e Elize observando e analisando os sinais, mais ou menos evidentes, em cada uma. Assim, tento reconhecer bem como compreender a identidade e a alteridade dessas mulheres.

Duas belas mulheres, versadas em artes mágicas ou curativas – magia e enfermagem, respectivamente –, relacionam-se com estrangeiros⁶⁴ e deixam a casa paterna para seguir com eles⁶⁵. Elas são tomadas de amor e guiadas pelo ciúme: agem por impulso da ira. Temem pela segurança dos filhos: uma prefere matá-los a vê-los padecer nas mãos de estranhos, seus inimigos (na versão de

⁶⁴ Jasão de Iolcos, na Tessália; Marcos, de São Paulo, mas de ascendência japonesa.

⁶⁵ Medeia foge da Cólquida com Jasão, Elize sai do Paraná e vai tentar a sorte em São Paulo, onde conhece Marcos.

Eurípedes); a outra mata o marido ao ser humilhada e ter a guarda da filha ameaçada. Trata-se, portanto, de uma transgressão do mito, cuja característica principal passou a ser a morte dos filhos. Elize mata o marido e poupa a filha. Não seria mais fácil aproximá-la, então, de Clitemnestra? Em certa medida, sim, já que a traição e o ciúme movem essas mulheres, mas o que interessou e motivou o presente estudo foi a complexidade do comportamento ambíguo das duas mulheres aqui analisadas, bem como os discursos que as envolvem. Elas sucumbem ante a traição e o ultraje do outro – do cinismo de Jasão às ameaças de Marcos –, suscitando relações de estranheza e ambivalência (tanto Medeia quanto Elize encenam ou dissimulam, para uma dada audiência, aquilo que de fato são: mulheres traídas e abandonadas, ou na iminência de sê-lo – antes de perpetrarem a vingança alimentada pela ira). Ambas padecem de descontrole emocional, mas agem racional e meticulosamente: do planejamento à execução de seus crimes. São peritas na ação criminosa que engendram, embora apresentem desfechos distintos: enquanto Medeia sai ilesa fugindo no carro do Sol puxado por serpentes, indo encontrar exílio em Atenas; Elize deixa rastros e acaba confessando o crime dois dias depois de ter sido presa. Ainda assim, as duas causam mal-estar entre os seus e os outros: são tomadas por monstros. Fascinantes e terríveis em suas ações, seduzem e devoram, qual serpente marinha: “(...) o monstro marinho, o duplo maléfico da mulher.” (Camille Dumoulié, “Medusa” In BRUNEL, 2005: 623).

Cumprir destacar essa imagem da mulher e da serpente, tanto no texto literário de Eurípedes quanto nos vasos pictóricos, quando aludem ao carro de serpentes ou dragões, animais marinhos e terrestres, intimamente relacionados com Medeia, que exerce domínio mágico sobre eles. Antes mesmo de Eurípedes, há imagens do mito de Medeia que fazem essa associação, como nos vasos atenienses de figuras negras que retratam Jasão e a serpente⁶⁶. Há muito se conhecia seu caráter de maga impressionante, movida por um intenso *páthos*

⁶⁶ “Alguns aspectos de la performance de Medea de Eurípedes”, conferência proferida por Juan Tobías Nápoli, Universidad Nacional de La Plata/Argentina, no XVIII Congresso Nacional de Estudos Clássicos realizado pela SBEC na cidade do Rio de Janeiro, de 17 a 21 de novembro de 2011.

que resultou no filicídio, um dos elementos diversos do mito original, segundo o qual os filhos teriam sido vitimizados pela população de Corinto a fim de vingar a morte de Glauce, filha de Creonte. Eurípedes seria o mais antigo a tratar do filicídio, provocando, por um lado, repúdio (a tragédia ficou em terceiro lugar no festival de teatro ateniense); suscitando, por outro, questionamentos (a patologia da maga da Cólquida reflete psicose ou altruísmo? Há, de fato, loucura ou lucidez na vingança perpetrada contra Jasão?).

Outro paralelo possível é com o mito de Medusa. Medeia (mesma raiz do verbo *médomai*, no grego, meditar, preparar, cuidar, imaginar, inventar; por sua vez, dá origem aos *medos*, conselho, cuidado) faz uso de máscaras para ocultar sua real persona diante de Creonte e, posteriormente, de Jasão, quando da execução de seu plano para assassinar Glauce. Esta é refletida no espelho ao tomar os adornos malditos: véu (peplo) e coroa (grinalda), sendo incendiada pelo *phármakon* terrível de Medeia. O terror da violência se dá no olhar que petrifica, conforme se lê nos versos 1.156-1.175ss, na tradução de Trajano Vieira.

Ao contemplar o luxo, convenceu-se a conceder o que Jasão pedisse, e, antes de o grupo se ausentar, tomou da túnica ofuscante e a vestiu; depôs nas tranças o ouro da guirlanda; devolveu, ao espelho, os fios rebeldes; exâmine de si, sorriu ao ícone. Não mais no trono, cômodo após cômodo, equilibrava os pés de tom alvíssimo, sumamente radiosa com os rútilos, fixada em si às vezes, toda ereta. Eis senão quando armou-se a cena tétrica: sua cor descora; trêmula, de esguelha retrocedia; prestes a cair no chão, encontra apoio no espaldar. Supondo-a possuída por um nume, quem sabe Pã, a velha escrava urrou antes de ver jorrar da boca o visgo leitoso, o giro da pupila prestes a escapular, palor na tez. A anciã delonga o estrídulo num contracanto; à morada do pai corre uma ancila, enquanto alguém do grupo busca o cônjuge, para deixá-lo a par do acontecido. No paço ecoa a rapidez dos passos.⁶⁷

⁶⁷ Daniel Rinaldi, (Universidad Nacional Autónoma de México) muito bem analisou a imagética de Medeia na conferência “Epigramas ecfrásticos de Medea. Literatura y

Feitas essas considerações, suponho ser possível entrever o caráter e o destino de Medeia e Elize, contudo, ainda segundo Benjamin:

Assim como o caráter, o destino não pode ser inteiramente percebido em si mesmo, mas apenas em sinais, pois – mesmo que este ou aquele traço de caráter, este ou aquele encadeamento do destino possa se oferecer à vista – o conjunto visado por esses conceitos não está disponível senão nos sinais, na medida em que ele se situa além do que se oferece imediatamente à vista. (op. cit. 90)

Elas são rés confessas: Medeia comete crime familiar para abrir caminho a Jasão; depois de traída, fere mortalmente a rival e o pai tirano desta quando tenta salvar a filha, para ferir moralmente o traidor. Recorda outro crime cometido em prol do herdeiro de Iolcos – o assassinato de Pélias, usurpador do trono de Jasão – e trama um derradeiro golpe para fazê-lo pagar por tamanha ingratidão: tirar-lhe os herdeiros e, com isso, a garantia de perpetuação do nome. Elize, por sua vez, não fere mais ninguém a não ser o marido. Todo o seu ódio é desferido contra ele. Qual Medeia outrora⁶⁸, Elize esquarteja Marcos, depois de acertá-lo com um tiro de pistola. A pizza da morte⁶⁹ sinaliza, senão atesta, que “a vingança é um prato que se come frio”.

A despeito da ação criminosa que engendram e da transgressão do mito, pode-se dizer que ambas são “mulheres fortes, capazes de lutar pelos princípios em que acreditam, não se submetendo a imposições de ordem social, econômica ou cultural, sem perder as características da feminilidade”, assim como as personagens Lavínia e Itzá na obra *A mulher habitada*, de Belli (Zinani, 2006: 21). Corroborando as palavras da autora, constata-se “a importância da conscientização feminina sobre a necessidade de

artes plásticas” no encerramento da XXVI Semana de Estudos Clássicos “Identidade & Alteridade no Mundo Antigo”. Para ele, “o mito de Medeia oferece a matéria à poesia dramática e esta à pintura.”

⁶⁸ Contra o irmão Apsirto, na fuga da Cólquida, e contra Pélias, vitimado pelas próprias filhas (ludibrio de Medeia).

⁶⁹ O casal havia pedido uma pizza logo que Elize chegou de viagem.

subverter os costumes e os mitos tradicionais (é o que faz Eurípedes), tais como as costumeiras subserviências femininas, a discriminação no estabelecimento dos papéis sociais, o eterno feminino e a tradição tão cara aos românticos referentes à idealização da mulher.” (idem).

Amor ou loucura? Medeia, “ferida no coração pelo amor a Jasão”, na tradução em prosa de Miroel Silveira e Junia Silveira Gonçalves, padecerá pela injúria sofrida, nutrindo a vingança como pena para seu algoz. O cálculo da vingança em Medeia será proporcional à dor sofrida, e a ira, acompanhada de razão. Ela ainda questiona o papel da mulher, em particular a condição de mãe e esposa (até mesmo a de filha), além do fardo de ser estrangeira e seguir sendo *ápolis* (a sem cidade). Não há lugar para ela. Ela é aquela que não tem lugar.

EU

Florbelza Espanca

Eu sou aquela que no mundo anda perdida,
Eu sou a que na vida não tem norte,
Sou a irmã do Sonho, e desta sorte
Sou a crucificada... a dolorida...

Sombra de névoa tênue e esvaecida,
E que o destino amargo, triste e forte,
Impele brutalmente para a morte!
Alma de luto sempre incompreendida!

(...)

(Livro de Mágoas, 1919)

Os versos da poetisa portuguesa traduzem o tom pungente da fala de Medeia antes que ascenda e agigante a flama da fúria (Cf. VIEIRA, 2010: 33). A sábia, fleumática e passional assim se apresenta à ama e ao coro de mulheres, mas de modo diverso aos três interlocutores principais: Creonte, Egeu e Jasão. Medeia representa uma persona diante desses três personagens. Ela opera um jogo de máscaras (ou seria teatro de sombras?) no qual identidade e alteridade se confundem. A maga da Cólquida “representa o papel de mãe abandonada com os filhos pelo ex-marido”. Tal *performance*, segundo

Trajano Vieira (p. 169), denota que “a patologia de seu estupor mental impulsiona as diretrizes falsas que ela indica a seus interlocutores.”

A um tirano ela pede um dia; a outro, exílio e juramento; ao “sórdido dos sórdidos” (v. 465), convence a levar os filhos à presença da noiva e entregar-lhe presentes. A bárbara, estrangeira, outra vez banida, manipula a fala e o lugar do Outro, sugerindo uma “identificação ambivalente”, uma “ambivalência do desejo pelo Outro: duplicado pelo desejo na linguagem”, uma “fissão da diferença entre Eu e Outro”, a “extremidade do sentido e do ser, a partir dessa fronteira deslizante de alteridade dentro da identidade (...)” (“Interrogando a identidade” In BHABHA, 1998: 85-86).

Esses e outros postulados de Homi K. Bhabha, em *O local da cultura* (1998) fundamentam, no âmbito da antropologia e dos estudos culturais, o discurso ora apresentado, no que tange à condição da mulher e às relações de poder no Mundo Antigo, ainda prementes no mundo contemporâneo. Zinani (2006: 24) reitera essa perspectiva: “A análise da situação cultural da mulher é relevante no sentido de verificar como ela vê o outro, como é vista pelo grupo dominante e, conseqüentemente, por si mesma”. Por isso o texto de Eurípedes é a expressão do inovador e do subversivo, mesmo transcorridos tantos séculos.

E quanto a Elize Matsunaga? Diferente de Medeia, ela não era uma princesa de ascendência divina (Medeia é neta do Sol; filha de Eetes, da linhagem de Sísifo; filha de Eydia, uma oceanida), tampouco foi raptada ou fugiu com um herói lendário. De origem humilde, ela foi criada pela mãe; aos 18 anos, mudou-se para a capital do Paraná, onde fez um curso técnico de enfermagem. Trabalhou num centro cirúrgico e de lá seguiu para São Paulo. O período que engloba a chegada à capital paulistana e o envolvimento com Marcos é desconhecido. Segundo alguns noticiários, ela teria sido garota de programa e foi nessa condição que Marcos Matsunaga a conheceu, contratando seus serviços por meio de um site de busca. Por três anos mantiveram um relacionamento clandestino, até que ele decidiu assumir a amante e divorciar-se da primeira esposa. Já casados, levavam uma vida de aparente normalidade e harmonia, conforme

depoimento de amigos e parentes do casal. Em 2011, ela graduou-se em Direito, mas nunca trabalhou, pois o marido preferia assim.

O ciúme, porém, imiscuiu-se na vida conjugal. Brigas constantes, desconfiança, pedido de demissão de funcionária. O casamento começou a ruir em 2010 e só se recuperou com o nascimento da filha. A sombra da traição, porém, ganhou projeção.

Ela informou-se acerca do divórcio com um advogado da família, contratou um detetive particular pouco antes de viajar para Chopinzinho, sua cidade natal, sob o pretexto de apresentar a filha pequena à mãe e aos demais parentes. A família de nada desconfiava. Em dois dias, estava de volta em São Paulo com a babá e a filha. Na cobertura de mais de 500 metros quadrados na Vila Leopoldina, Zona Oeste de São Paulo, dispensada a ajudante, ela confrontou o marido. Foram trocadas acusações, ameaças foram feitas, até que um estampido silenciou Marcos e redefiniu o destino de Elize.

Após o crime, revelou uma carta que soa como resposta à matéria de capa da revista VEJA: “Mulher fatal”, de 13 de junho de 2012, cuja reportagem especial tem por título “Fim do conto de fadas” (p. 84-85).

Falam que o conto de fadas acabou. Pergunto: qual conto de fadas? Não me lembro de ter lido em 'Cinderela' que o príncipe a humilhava. Não me lembro de ter lido que o príncipe tirou a princesa do lixo e que ela deveria, por causa disso, ser submissa às suas vontades perversas e humilhantes porque se tornara sua esposa. Não me lembro de ter encontrado em algum capítulo que mulher é descartável. Não me lembro de ter lido em contos de fadas que a princesa seria morta pelo príncipe caso inventasse de levar a filha para outra cidade no caso de separação. Não me lembro de ter lido em contos que a princesa era ameaçada de morte pelo príncipe e que sentia um medo imenso de acontecer o mesmo que acontecia com sua ex-esposa, porém dessa vez não iria errar.

E eu não tenho o direito de tirar a vida de ninguém, e nada justifica isso. Mas também sei que tenho o direito de defender a minha vida e, principalmente, a da minha filha. Me arrependo por ter sido tão injusta e ter cometido algo que não posso voltar. Me arrependo por aquele ato impensado que só trouxe o caos. Já estou pagando pelo que fiz e com a moeda que eu mais temia: ficar longe da minha filha.

Decorridos tantos séculos, ainda é posta em xeque a condição feminina. Elize, no dizer de Homi K. Bhabha, traz à tona o imperativo da negação: “A negação da mulher migrante – sua invisibilidade social e política – é usada em sua arte secreta de vingança, a mímica”. (p. 92)

Elize, Medeia e outras mulheres de igual ou semelhante natureza não desempenham bem o papel de *mélissa*, pois lhes faltam as virtudes de esposa ideal: silêncio, inferioridade, debilidade, fragilidade, passividade (Cf. GRILLO et al. 2011: 104). Elas são movidas por sentimentos opostos, a saber: amor e ódio. Essa ambivalência constante tende à agressividade, que não necessariamente se confunde com violência, salvo quando há o “emprego desejado da agressividade com fins destrutivos” (Costa, 1986 In GRILLO et al. 2011: 235).

No caso de Medeia e Elize, há tanto agressividade quanto violência, posto que as duas são vitimadas por *éros e páthos*, investindo, direta ou indiretamente, contra o Outro. As enfermidades da alma, que têm origem na vida instintiva, contribuem, assim, para a determinação do destino dessas mulheres (Cf. JAEGER, 2003: 408). “De um lado estaria a razão masculina; de outro, a ‘des-razão’ feminina (...), produtora da desordem.” (“A loucura feminina na letra do texto” In Brandão, 2004: 51.56). Enquanto uma segue errante, a outra paga pelo erro com dupla privação: da liberdade e da filha.

A morte no olhar
A mão assassina
Amor, teu olhar...
A mãe assassina...
(Luciana Sousa, 15/08/2012)

No fundo do poço encontrei o enlace, a vida e a Morte, masculino e feminino, o Eu e o Outro, entredevorando-se como uma serpente que engole a própria cauda. Da treva e do delírio saltou a Morte de braços abertos: prostituta, donzela, promessa, danação. Ela me chamando, bêbada de mistério, eu precisava entender: quem me aguarda no regaço dela? Que silêncio, que novo linguajar?

(Lya Luft. O quarto fechado. P. 18)

Referências bibliográficas

BELLODI, Zina C. **Melhores poemas / Florbela Espanca** (seleção). – São Paulo: Global, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem** (1915-1921). Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin; tradução e Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. – São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2011.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renata Gonçalves. – Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BRANCO, Lucia Castello e BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. – Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.

BRUNEL, Pierre (direção). **Dicionário de mitos literários**; tradução Carlos Sussekind... [et al.]; prefácio à edição brasileira Nicolau Seveckenko. – 4ª. ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. (Verbetes consultados: “Medeia” e “Medusa”)

EURÍPEDES (484? -406 a.C.). **Medeia**. Tradução de Miroel Silveira e Junia Silveira Gonçalves. São Paulo: Abril Cultural, 1976. Coleção Teatro Vivo.

_____. c. 480-406 a.C. **Medeia**. Edição bilíngue; tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira, comentário de Otto Maria Carpeaux. – São Paulo: Ed. 34, 2010.

FUNARI, Pedro Paulo, Org.; FEITOSA, Lourdes Cond.e, Org; SILVA, Glaydson José da, Org. **Amor, desejo e poder na Antiguidade: relações de gênero e representações do feminino**. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2003.

TEIXEIRA, Renata Plaza. “Os sussurros de Eros e Tântatos” In: GRILLO, José Geraldo Costa, Org.; GARRAFONI, Renata Senna, Org.; FUNARI, Pedro Paulo Abreu, Org. **Sexo e violência: realidades antigas e questões contemporâneas.** – São Paulo: Annablumme, 2011. Pág. 227-241.

JAEGER, Werner Wilhelm, 1888-1961. **Paideia: a formação do homem grego.** Tradução: Artur de Parreira. – 4^a. ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PEREIRA, Isidro, S.J. **Dicionário grego-português e português-grego.** 8^a. ed. Braga: Livraria Apostolado da Imprensa, s/d.

RINNE, Olga. *Medeia – o direito à ira e ao ciúme.* Tradução Margit Martincic e Daniel Camarinha da Silva. – São Paulo: Ed. Cultrix, 2005.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. “Identidade e Subjetividade: Crítica Feminista” In _____. **Literatura e gênero: a construção da identidade feminina.** RS: EDUCS, 2006. P. 19-31.

Revistas

DINIZ, Laura e COUTINHO, Leonardo. “Fim do conto de fadas”. **Veja.** Edição 2273. Ano 45, no. 24. Págs. 85-90 – São Paulo: Ed. Abril. 13 de junho de 2012.

LAGE, Celina Figueiredo/UFMG e DIAS, Maria Tereza/UFMG. Poema 64 de Catulo – Apresentação e Tradução. In **Scripta Clássica On-line. Literatura, Filosofia e História na Antiguidade.** Número 1. Tema: Contestações do Mito. Belo Horizonte: NEAM/UFMG, abril de 2003. 37 páginas. Disponível em:<<
<http://www.scriptaclassica.hpg.com.br>>>. Acesso em 11 de julho de 2012.

DA ESTEPE AO PLANALTO: A CRISE DA IDENTIDADE NACIONAL ANGOLANA NA FICÇÃO DE PEPETELA

Francisco Elder Freitas VIDAL
Stélio Torquato LIMA
Universidade Federal do Ceará

RESUMO

Este artigo intenta investigar, por intermédio da leitura do romance *O planalto e a estepe*, de Pepetela, os interstícios do projeto de formação duma identidade nacional angolana una, fixa e estável, responsável direta pelo surgimento de um sentimento de desencanto naqueles que não a compartilham. A partir da análise das relações entre ficção e história, pilares da formação do gênero romance histórico, examina-se o quanto a literatura de Pepetela alegoriza as transformações históricas ocorridas em solo angolano.

Palavras-chave: IDENTIDADE NACIONAL; ROMANCE HISTÓRICO; LITERATURA ANGOLANA; PEPETELA.

Introdução

“Quando o futuro se tornou porta de pedra
Respira fundo devagar devagar
Como os grandes peixes de águas profundas
Sê tu próprio o teu respirar”

(Pepetela)

Os versos do escritor Pepetela escolhidos para epígrafe desse trabalho parecem ilustrar quão mutáveis e imprevisíveis são os caminhos e descaminhos da criação literária em solo angolano.

Marcada pela ousadia, pela transgressão de regras ideológicas e formais, a literatura de Angola procura desconstruir os estereótipos e verdades que lhe foram impostos pela crítica literária europeia, reconfigurando a função do intelectual da palavra na cena artística contemporânea, atribuindo-lhe o papel de porta-voz dos desejos, anseios, utopias e desencantos do projeto de construção de uma identidade nacional.

Sabemos que delimitar a gênese de uma literatura, legitimamente, angolana, para a tomarmos como ponto de partida em nossa análise de um projeto literário de identidade nacional, não é uma das tarefas mais fáceis. Angola, assim como as demais ex-colônias portuguesas africanas, São Tomé e Príncipe, Moçambique, Cabo Verde e Guiné Bissau, carrega, em sua trajetória, as seguintes marcas de um passado colonial recente: um histórico de colonização de exploração mesclado a uma multiplicidade de variadas tradições subnacionais; uma língua estrangeira, no caso língua portuguesa, cuja cultura metropolitana definiu os costumes e línguas dos nativos como inferiores; e, por último, uma cultura literária em processo de formação.

Logo, tomaremos as décadas de 40 e 50, ambas movidas por uma intensa atividade intelectual de fundo independentista em Angola, como etapas históricas decisivas para a constituição de um projeto de identidade nacional, pois é a partir desse período que as letras angolanas passam a buscar uma identidade que as diferenciem dos escritos metropolitanos portugueses. Segundo Pires Laranjeira, em *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*,

Entre 1948 e 1960, o Neo-realismo cruza-se com a Negritude. Com os ventos de certa abertura e descompressão da política internacional, a seguir à II Segunda Mundial, na Europa, como em África, animam-se as hostes angolanas empenhadas em libertar-se das malhas estreitas da política colonial e, portanto, de uma cultura alienada do meio africano. É nesse contexto favorável que surge uma atividade marcada já fortemente por um desejo de emancipação, em sintonia com os estudantes que, na Europa, davam conta de que aos olhos da cultura ocidental, não passavam todos de cidadãos portugueses de segunda.

.(LARANJEIRA,1995, p. 37.)

Portanto, é válido ressaltar que sem o estudo apurado da antítese colonizador versus colonizado, sugerida por Pires laranjeira como ponto fulcral dessa gênese literária de viés nacionalista, e uma abordagem metodológica que leve em consideração as peculiaridades angolanas, pouco se compreenderá sobre o processo de formação da identidade nacional em Angola e suas possíveis fissuras.

Desde o desembarque do português Diogo Cão, no final do século XV, até a declaração da independência em 1975, a relação entre Portugal e Angola, ou seja, entre colonizador e colonizado, tem sido marcada por um profundo e desigual embate que se deu tanto no plano físico, quanto no ideológico. Absorvendo as interferências de diferentes momentos históricos, essa relação jamais pode ser analisada como estática e homogênea, pois muitos foram os recursos utilizados pelo colonizador para se perpetuar no poder. No decorrer do tempo, ela foi se reinventando, paulatinamente, e é na escrita literária de e sobre Angola, numa zona de fronteira entre história e ficção, que podemos apreciá-la com maior nitidez.

Conceber a literatura como espelho da história é uma das principais características estéticas do escritor angolano Artur Carlos Maurício dos Santos, mais conhecido como Pepetela. Sua prosa emerge desse território fronteiro entre a verdade histórica e a verdade literária. Rita Chaves, em *Angola e Moçambique – Experiência Colonial e Territórios Literários*, ao analisar a relação entre história e ficção, na obra do autor, afirma que

A perspectiva do romance, incorporando o senso histórico, não dispensa a invenção. Pelo contrário, a imaginação do escritor percorrerá os espaços vazios, as frestas que os discursos formulados não conseguem preencher e, de forma deliberada, a história se vai completar apoiando-se agora, na consciência de quem não quer ocultar a sua intervenção no modo como se constroem as versões, os mitos e/ou lendas em torno dos fatos que ganham consistência, tenham de fato ocorrido, ou não. As fronteiras tornam-se difusas, esbatidos que ficam os limites entre o factual, o científico, o analítico e o artístico. Tudo a partir de uma noção do real para

que outras noções se criem. O passado, assim visto, é matriz de indagação, é porto para se interrogar a respeito do presente, é exercício de prospecção do futuro.(CHAVES,2005,p.58)

Revisitar a história, preencher suas lacunas, ou até desconstruí-la é uma missão árdua e complexa a que Pepetela submete sua ficção, pois, segundo Max Horkheimer(1968), em sua *Teoria Crítica*, categorias como história, sociedade, cultura, progresso e ciência sempre sofrem com o tempo uma mudança em sua função. No caso angolano, essa mudança está intimamente ligada ao processo dialético advindo da relação estabelecida entre colonizado e colonizador.

Quanto à questão da abordagem metodológica, podemos afirmar que a simples transposição de técnicas e métodos europeus para o universo de análise da literatura angolana tem sido um dos maiores erros da crítica européia e americana contemporâneas. Há peculiaridades nessa literatura que, quando ignoradas, são capazes de invalidar completamente um trabalho de investigação. Percy Lubbock(1976), em sua obra *A Técnica da Ficção*, destaca que cada obra literária requer uma análise singular, calcada em suas particularidades, já que a criação artística é um fenômeno dinâmico que sempre exige de seu autor o emprego de novos métodos:

Como quer que seja, a tarefa da crítica no terreno da ficção parece clara. Nada mais poderemos dizer, com proveito, de um romance enquanto não nos aferrarmos ao problema de sua feitura e não o estudarmos com alguma finalidade. Em tudo o que dizemos a respeito de romances somos tolhidos e estorvados, por não estarmos familiarizados com seu aspecto técnico, e esse, conseqüentemente, é o que deve ser enfrentado. Que Jane Austen era uma arguta observadora, que Dickens era um grande humorista, que George Eliot possuía um profundo conhecimento de caráter provinciano, que os nossos romancistas vivos estão tão cheios de vida que não podem ser segurados nem presos – nós o sabemos, nós o repetimos, nós o dizemos mil vezes uns aos outros; não admira que a atenção esmoreça quando tornamos a ouvi-lo. São os seus livros, assim como os seus talentos e os seus resultados que ambicionamos ver – os seus livros, que temos de recriar para nós mesmos,

se quisermos um dia contemplá-los. E para recriá-los de uma forma duradoura só existe um caminho óbvio – estudar o ofício, acompanhar o processo, ler construtivamente. (LUBBOCK, 1976, p.63)

Esta visão de Lubbock adequa-se claramente ao nosso universo de análise, pois há peculiaridades técnicas na obra de Pepetela que singularizam o seu estilo, oportunizando ao leitor uma reflexão muito particularizada sobre a realidade angolana que deriva de seu universo ficcional.

Portanto, compreender como a técnica ficcional empregada por Pepetela na feitura de seu romance *O planalto e a estepe* é capaz de promover uma profunda discussão sobre as fissuras e desencantos de um projeto de identidade nacional angolana é o ponto central de nossa análise. Enveredar por esta trilha é ir ao encontro de uma discussão que muito contribuirá para traçar novas rotas e cartografias acerca do tema da identidade em solo angolano.

A identidade nacional e a literatura

Observando a constituição do Estado moderno derivado do pensamento revolucionário burguês europeu setecentista, percebemos que três elementos se destacam nesse processo: território, governo e povo. As relações estabelecidas entre eles compõem a força motriz de sustentação do estado-nação moderno, pois para a existência do segundo faz-se necessária uma clara delimitação dos demais. Também é válido destacar que é a partir deles que Alemanha, França e Grã-Bretanha elaboraram os seus conceitos de nacionalidade e cidadania, ambos considerados intercambiáveis quando utilizados para significar o atributo nominal e substantivo dos membros de um estado-nação.

É notório observarmos que o conceito de nacionalidade guarda uma estreita relação com o sentimento de pertença de um indivíduo a uma determinada comunidade, que didaticamente a denominaremos de nação, e, conseqüentemente, com a identidade nacional. Segundo Benedict Anderson, em sua obra *Comunidades Imaginadas*,

A nação é imaginada como limitada porque até a maior das nações, englobando possivelmente mil milhões de seres humanos vivos, tem fronteiras finitas, ainda que elásticas, para além das quais se situam outras nações. Nenhuma nação se imagina a si própria como tendo os mesmos limites que a humanidade. Nem, os nacionalistas mais messiânicos têm o sonho de um dia todos os membros da espécie humana integrarem a sua nação da forma como era possível, em certas épocas, por exemplo, os cristãos sonharem com um planeta inteiramente cristão. (ANDERSON, 1991, p.26)

Johann Gottfried Herder, primeiro filósofo do nacionalismo moderno, em seu livro *On the New German Literature: Fragments*, “já apontava a língua e a literatura como elementos de destaque na confecção da identidade de uma nação” (Apud Appiah, 2010, p.81). Ernest Renan, importante historiador francês do século XIX, em seu clássico ensaio “*Qu’est ce qu’une nation?*” afirma que “a posse partilhada de um rico património de memórias, a realização de um longo passado de esforços, sacrifícios e devoção, e o culto dos ancestrais são ações indispensáveis ao processo de construção de uma identidade nacional” (Apud Stolcke, 2002, p. 420).

Logo, podemos constatar que a partir do momento em que o sentimento de pertença ao Estado tornou-se expressão formal da identidade nacional, a nacionalidade passou a ser exibida como um dos principais estandartes dos novos Estados-nação europeus. Com a sedimentação desse ideário nacionalista na segunda metade do século XIX, rapidamente surge, no continente europeu, um desejo expansionista intercontinental que passa a enxergar África e Ásia como seus principais alvos.

Entre novembro de 1884 e fevereiro de 1885, nações europeias como Portugal, França, Grã-Bretanha e Bélgica, ávidas por matérias-primas e novos territórios, resolveram fazer uma Conferência em Berlim para estabelecer as regras de ocupação do continente africano, desrespeitando completamente as fronteiras naturais e étnicas que já existiam naquele continente.

Sob a falsa égide de uma política expansionista de valores civilizatórios, os países imperialistas europeus iniciaram uma das etapas mais sangrentas da história da África. Envoltos pela bandeira

da cultura, mas nutridos pelo espírito da barbárie, como afirma o pensador Edgar Morin(2009) em sua obra *Cultura e Barbárie Europeias*, os colonizadores europeus implantaram uma política neocolonial devastadora que só chegou ao fim nas últimas décadas do século XX.

Demonstrando amplo interesse em menosprezar os valores culturais das etnias locais para que estas se reconhecessem como inferiores e passíveis de dominação, a política imperialista europeia rapidamente forjou para si uma identidade dominadora capaz de lhe conferir amplos poderes políticos, econômicos e culturais nos territórios coloniais. Alberto Memmi, em seu *Retrato do colonizado*, destaca que para o colonizador europeu, soldado do imperialismo:

Aceitar a si mesmo como colonizador seria essencialmente, como dissemos, aceitar-se como privilegiado não legítimo, isto é, como usurpador. O usurpador, é claro, reivindica seu lugar, e, quando necessário, o defenderá por todos os meios. Ele reivindica, porém, como admite, um lugar usurpado. Isso significa que admite, no próprio momento em que triunfa, que dele triunfa uma imagem que ele mesmo condena. Sua vitória de fato jamais o preencherá: rest-lhe inscrevê-la nas leis e na moral. Seria necessário para isso que convencesse os outros, se não a si próprio. Ele precisa, em suma, lavar-se de sua vitória, e das condições em que ela foi obtida. Daí sua obstinação, espantosa em um vencedor, em relação a aparentes futilidades: ele se esforça para falsificar a história, faz com que os textos sejam reescritos, apagaria memórias se necessário. Qualquer coisa, para conseguir transformar sua usurpação em legitimidade. (MEMMI,2007,p.90)

Através disso, podemos inferir que para validar o seu projeto expansionista neocolonial, as nações imperialistas europeias fizeram uso de uma gama de recursos ilícitos para justificar o seu poder sobre a vida dos colonizados. O falseamento de dados históricos, a aleivosa integração da população local a uma identidade nacional de matriz europeia, a alteração de topônimos, a supervalorização de sua cultura em detrimento das locais e a disseminação de uma mitologia e de uma

literatura que sempre o apontavam como um heroico desbravador foram alguns dos recursos utilizados pelo colonizador europeu para ratificar a sua política.

Não obstante, é importante enfatizar que dentre todos os elementos citados, a literatura demonstra ser aquele onde todos os demais se refletem, pois é nela que as ideologias do colonizador abandonam o plano da abstração para tomar forma e sentido no mundo real.

Desde o advento do Estado-nação europeu no século XVIII, a literatura tem se mostrado como um dos principais espelhos dos processos políticos de construção da identidade nacional. Através de gêneros como o romance histórico, surgido no final do século XVII e consolidado no século XIX pelos trabalhos de autores como Victor Hugo, Dumas, Tolstói e outros, suas páginas têm abrigado mitos e heróis comprometidos com a disseminação da ideologia nacionalista.

Na América oitocentista, o romance histórico foi indispensável ao trabalho de construção da identidade nacional das ex-colônias europeias no período pós-independência. No Brasil, a literatura produzida por José de Alencar é um exemplo clássico dessa época. Em obras como o *Guarani* e *Iracema*, o autor romântico criou mitos e simbologias que muito auxiliaram a edificação de uma literatura de viés nacionalista. Porém, é importante ressaltarmos que mesmo se preocupando com a explicação da gênese de sua nação, Alencar não conseguiu se desvencilhar do arsenal ideológico herdado da convivência com o colonizador português.

Em *O Guarani*, por exemplo, D Antônio de Mariz, o colonizador português, é apresentado como o detentor de uma cultura superior a quem Peri, o indígena, deve obediência e servidão. Ou seja, europeu e nativo não recebem um tratamento dialético, pois o segundo almeja, incondicionalmente, a posição do primeiro, procurando jamais contrariá-lo. Alfredo Bosi(2009), em sua obra *Dialética da Colonização*, afirma que

Na sua representação da sociedade colonial dos séculos XVI e XVII, Alencar submete os pólos nativo-invasor a um tratamento antidialético pelo qual se neutralizam as oposições reais. O retorno mítico à vida selvagem é

permeado, no Guarani, pelo recurso a um imaginário outro. O seu indianismo não constitui um universo próprio, paralelo às fantasias medievistas europeias, mas funde-se com estas. A concepção que Alencar tem do processo colonizador impede que os valores atribuídos romanticamente ao nosso índio – o heroísmo, a beleza, a naturalidade – brilhem em si e para si; eles se constelam em torno de um ímã, o conquistador, dotado de um poder infuso de atraí-los e incorporá-los (BOSI, 2009, p.180)

Na África da segunda metade do século XX, após a expulsão do colonizador, também é a literatura quem vai refletir, com maior clareza, a incessante busca das nações por uma identidade. Em Angola, país africano que viveu sob o domínio português até 1975, autores como Luandino Vieira e Pepetela transformaram seus romances em importantes arenas de discussões acerca do tema da identidade nacional.

Contrariando o raciocínio romântico alencarino, os autores angolanos contemporâneos da independência, influenciados pelo gosto estético e formal da geração neo-realista da literatura brasileira, pautaram seus escritos na relação antitética entre colonizado e colonizador. Sob a influência dessa relação, colonizados se uniram em torno de uma identidade comum, a de angolanos, para banir de suas terras o opressor metropolitano.

No entanto, compreender essa unidade, que deu origem à identidade nacional angolana, como una e indivisível é um grave engano quando se trabalha com a África pós-colonial. Além das várias etnias angolanas, portugueses pobres e oprimidos, enganados pelas políticas imperialistas de Salazar, também contribuíram para aumentar o grupo dos colonizados, invalidando assim a simples aplicação de uma perspectiva maniqueísta na análise da formação da identidade nacional angolana.

Observar as fissuras desse projeto e o desencanto oriundo da aplicação de seu arsenal ideológico é o que Pepetela, em sua obra *O Planalto e Estepe*, analisa com acuidade.

Pepetela, a voz metonímica de uma nação.

Paul Ricoeur, em sua obra *Tempo e narrativa*, afirma que “o momento em que a literatura atinge sua mais alta eficácia talvez seja aquele em que ela põe o leitor na situação de receber uma solução para a qual ele mesmo tem de achar as perguntas apropriadas, aquelas que constituem o problema estético e moral colocado pela obra” (2010, p.298). Na literatura de Pepetela, Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos⁷⁰, a diversidade de perguntas que emerge do ato de leitura ratifica o pensamento de Ricoeur, pois nossa análise descende de questionamentos surgidos durante a leitura de *O planalto e a estepe*.

Ganhador do Prêmio Camões de Literatura, em 1997, pelo conjunto da sua obra, que já conta com mais de dezessete romances, o angolano Pepetela iniciou sua carreira, em 1969, com a publicação do livro *Muana Puó*. Muitas de suas obras já foram traduzidas para várias línguas, incluindo o italiano, o russo, o sueco, o alemão, o francês e o inglês.

⁷⁰ Artur Carlos Maurício dos Santos, mais conhecido pelo pseudônimo de Pepetela, nasceu na cidade de Benguela, Angola, em 29 de outubro de 1941. Sua família tinha raízes fincadas entre os colonos portugueses pobres deste país da África, porém, seus pais já eram angolanos de nascimento. Após o término de seus estudos primário e secundário, Pepetela vai para Lisboa, em 1958, onde se matricula no Instituto Superior Técnico para estudar Engenharia, curso que não conclui. Na capital portuguesa, integra a Casa dos Estudantes do Império, berço ideológico de inúmeros intelectuais anti-salazaristas, principiando ali sua trajetória política e literária. Em 1959, escreve seus primeiros contos que são publicados na revista *Mensagem*, importante veículo contestador da ideologia salazarista. Em 1964, funda o Centro de Estudos Angolanos, que tinha como principal objetivo auxiliar a luta do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA). Por algum tempo, Pepetela, por conta da perseguição salazarista, é obrigado a buscar abrigo na França e na Argélia. Em 1969, forma-se em Sociologia pela Universidade de Argel. Em 1975, após a tão sonhada “Libertação angolana”, Pepetela retorna ao seu país para integrar a *Geração da Utopia*, do sonho, tornando-se Vice-Ministro da Educação do governo do Presidente Agostinho Neto. Após a deserção do universo político, o autor passou a dedicar mais tempo a sua carreira literária e veio a tornar-se professor da Universidade Agostinho Neto.

Representante da literatura neo-realista que se desenvolveu em Angola num período concomitante ao da independência, o prosador Pepetela destaca-se, no cenário literário continental e intercontinental, por abrigar em suas obras questionamentos que refletem as angústias e desencantos de uma nação que busca nos escombros das guerras(de independência e civil) os fragmentos que compõem a sua identidade-mosaico. Essa preocupação do autor angolano em expor a relação entre identidade nacional e diversidade étnico-cultural aparece no seguinte trecho de uma entrevista concedida a Michel Laban e publicada, em 1991, em *Angola – Encontro com Escritores*:

“Evidentemente, eu penso que a nossa literatura precisa de ir à tradição – e eu, sempre que posso, tento ir, procurar raízes. Isto é uma sociedade com muitas fontes – não só fontes propriamente africanas, mas que são diversas, conforme as regiões, conforme as culturas e etnias; mas, depois toda a influência européia, quer de Portugal, quer do resto da Europa, quer do próprio Brasil etc. Há um caldear de culturas, aqui, e nós temos de ir procurando raízes daquilo que faz uma certa identidade. E aí sim, aí é uma busca consciente de ir buscar certos valores, certos referenciais a cultura tradicional.(LABAN, 1991, p. 779-780)

Logo, podemos inferir que a obra de Pepetela é uma arena de encontros culturais entre passado e presente, tradição e modernidade, oralidade e escritura, capaz de refletir quão complexa é a tessitura da identidade nacional angolana. Através de uma prosa contida, nominal, mas que não se esquivava de alguns contatos com o poético, a escrita do angolano vai desamordaçando culturas e etnias, há muito silenciadas, mostrando quão plural é a voz que emerge das páginas de sua criação literária. Benjamin Abdala Júnior(2001) em artigo intitulado *Notas sobre a Utopia, em Pepetela*, ao analisar Mayombe, um dos primeiros romances do autor angolano, afirma que:

Em suas primeiras produções, embalado por um sonho equivalente ao de Ícaro, Pepetela constrói imagens literárias, que podem ser situadas como materialização de um sonho prospectivo, certamente latente na própria realidade. Como imagem dessa realidade humana em

forma de amanhã, podemos situar a construção de Mayombe, romance escrito por Pepetela em plena guerrilha nos inícios da década de 1970. Valendo-se de sua ascensão, o narrador constrói seu romance valendo-se de uma perspectiva aérea. Assim, constrói a imagem da selva (Mayombe) vendo-a de cima como um formidável conjunto de árvores – umas mais fortes, outras nem tanto – árvores que se encontram no entrecruzamento dos galhos. Assim, compacta, a floresta (imagem de Angola) pode resistir e persistir – uma reunião simbólica de indivíduos e etnias diferentes do país. Estava latente nessa imagem a ideia de um estado-nação que contemplasse dialogicamente a diversidade dos povos angolanos e também a ideia de que o próprio processo de luta pela independência pudesse aplinar as diferenças entre eles, menos através do perverso deslocamento das populações acarretado pela guerra e mais pelo desenvolvimento de uma práxis entre os revolucionários que revelasse a humanidade latente dos indivíduos. (ABDALA, 2009, p. 175)

Seja na Angola ancestral da rainha Nzinga, seja na Luanda de musseques e vielas habitadas por desvalidos, a identidade nacional angolana que insurge da obra do autor sempre é polifônica, multicolor e pluriétnica, gerada através de inumeráveis intercâmbios culturais singulares, mas nem sempre caracterizados por uma reciprocidade harmônica.

Esgarçando as fronteiras reducentes dos maniqueísmos intransigentes, a obra ficcional de Pepetela rompe grilhões ao mostrar que a literatura angolana não pode ser lida como se apenas tivesse dois lados: o do colonizado e o do colonizador. Sua letra nega, de forma veemente, essa visão dicotômica e condena os radicalismos ideológicos e preconceitos étnicos que há muito interferem na construção da identidade nacional angolana.

Analisando o reflexo dessas transformações políticas da sociedade angolana na ficção de Pepetela, o crítico moçambicano Lourenço do Rosário(2009), em seu artigo *O Homero Angolano*, destaca que

Pepetela lega-nos, nos seus romances, a visão fictiva dos acontecimentos e fenômenos marcantes daquela sociedade, momento a momento, época a época, incidência a incidência. Abordar qualquer obra ou aspecto de qualquer obra é revisitar fragmentos da história da sociedade angolana desde os primórdios pré-coloniais ao período colonial até os momentos mais

actuais. Quer isto dizer que a obra de Pepetela fictiva jamais se distancia da história da sociedade que lhe diz respeito. Através da sua escrita nós conseguimos apreender as principais vicissitudes por que passou e passa a formação da identidade angolana. Tal como diz a teoria marxista sobre o valor dos estudos literários, a obra de Pepetela é uma fonte sólida das pulsões centrípetas e centrífugas dos factores que concorrem para a formação da sociedade angolana. (CHAVES;MACEDO, 2009, p.226)

Desse modo, podemos afirmar, em consonância com o pensamento de Tânia Macedo(2009), que a presença de um corajoso questionamento a aspectos da conjuntura sociopolítica de seu país tem transformado a voz engajada de Pepetela num dos principais símbolos de resistência aos projetos de identidade nacional gestados por políticos tiranos descompromissados com a pluralidade étnica que compõe a nação.

Entre o planalto e a estepe

Na literatura angolana contemporânea, a discussão sobre as fissuras do projeto de identidade nacional e o desencanto advindo desse processo gestaram, nas décadas pós-independência, um número significativo de obras engajadas. A ficção de Pepetela é um exemplo disso. Em seus romances, o espírito utópico de união, que moveu a nação nas lutas de libertação, paulatinamente, vai sendo substituído por outro repleto de consternação e desapontamento. Segundo o escritor moçambicano Mia Couto(2009), em *Pepetela - A Pestana Vigiando o Olhar*,

Angola foi mudando, experimentando a ferro e sangue os interesses de quem troca nações como fonte de lucros. De todas as vezes que fui encontrando Pepetela fui sentindo como o seu orgulho se ia convertendo em mágoa, a esperança se ia, de quando em quando, confrontando com a desilusão. Como o tempo parecia desutopiar gerações. Mas ele, o Pepe, é a geração de si mesmo. Há nele qualquer coisa que resiste, como se fosse o caroço de uma alma mais profunda, que não

esmorece nem se esgota.(CHAVES;MACEDO, 2009, p.84)

Visando a edificação de uma literatura contestadora dos valores “democráticos” sancionados pela cúpula política que ascendeu ao poder após a independência, Pepetela, em obras como *Geração da Utopia*, *Predadores*, *O Quase Fim do Mundo* e *O planalto e a estepe*, expõe os efeitos nefastos das aplicações de modelos políticos europeus em Angola. Através de sua prosa, prostitutas, missionários, guerrilheiros, burgueses, padres, fazendeiros, pescadores, feiticeiros, vítimas de minas, políticos e outros tipos sociais tornam-se portavozes de uma nação miscigenada, erguida sobre as ruínas de singulares entrechoques culturais.

No romance *O planalto e a estepe* (Angola, dos anos 60 aos nossos dias. A história real de um amor impossível), publicado em 2009, o autor angolano questiona, com veemência, os discursos históricos hegemônicos da identidade nacional. Desde a escolha do título até seu epílogo, essa obra de Pepetela vai trocando a noção fixa de identidade da nação angolana por uma móvel e híbrida, capaz de se refazer a cada novo episódio.

A preferência pelo título *O planalto e a estepe* já sinaliza essa preocupação do autor em apresentar o confronto estabelecido entre o espaço angolano, representado pelo Planalto, e o espaço estrangeiro, representado pela Estepe, mostrando dessa forma que a identidade nacional é relacional, ou seja, a identidade angolana depende, para existir, de algo fora dela: a saber, de outra(s) identidade(s)(mongol, russa, cubana, norte-americana e outras).

Nesse romance narrado em primeira pessoa, a personagem Júlio Pereira, protagonista e alegoria do povo angolano, narra a saga de sua nação em busca de uma identidade contrária aquela que lhe foi imposta pelo continente europeu. Descendente de colonos portugueses pobres, Júlio, morador de Huíla, cidade localizada no Sul de Angola, confronta-se, desde a infância, com os malefícios advindos do projeto neocolonialista imposto por Portugal àquele país:

Os pais dos meus amigos trabalhavam na cidade, geralmente como criados nas casas dos brancos. As mães ficavam nas cubatas a tomar conta das crianças e a

tratar da chitaca, normalmente muito pequena pela falta de braços, produzindo apenas milho, legumes e frutas para a família. As mulheres pisavam ainda o milho nas covas dos rochedos ou nos pilões e faziam a comida, peixe seco com funje de milho. Só em dias de festa grande comiam carne. De boi muito raramente, de cabrito mais frequentemente. Vinha gente de todos os lados para comer a carne de boi nas festas grandes, casamento ou óbito.

Dois do meu bando eram filhos do Kanina, João e Job, mas ele tinha outros, ou muito grandes ou pequenos de mais. Nunca reparei na cor da pele deles, quente como a minha.

O valor da pele é o seu calor.

No entanto a Olga, sempre atenta aos meus passos, um dia me chamou a atenção para as diferenças:

- Devias brincar com os teus colegas de escola e não com esses.
- Por quê?
- Porque eles são pretos e nós brancos.
- E então?
- Os pais não acham bem. (O Planalto e a Estepe, 2009, p.12)

Júlio, a partir da narração de episódios prosaicos de sua infância, vai implodindo, aos poucos, os estereótipos há muito sedimentados em nossa memória sobre as relações entre colonizados e colonizadores, elementos basilares de qualquer estudo sobre o tema da identidade nacional em Angola. Ao mostrar o grupo dos colonizadores dividido entre colonos(pobres) e colonialistas(ricos), Pepetela instaura uma divisão na classe social dos representantes da metrópole que muito nos ajuda a compreender os motivos que levaram descendentes de portugueses a apoiar as lutas de libertação nacional. Além disso, é importante destacar que o autor também expõe as divergências existentes no grupo dos colonizados, como podemos observar no seguinte acontecimento da adolescência do protagonista:

Duas irmãs que moravam à entrada da cidade recebiam os estudantes. A cubata era no meio dos eucaliptos por trás do liceu, bem camuflada por ravinas e árvores. Os estudantes geralmente iam aos pares. Fomos também

formando par, mas aceitaram só a mim e não ao que era da cor delas. Foi o que me disseram da primeira vez. Tu está bem, que és branco, mas ele não. Ele era o filho mais velho do Kanina, o João. Tínhamos dinheiro para os dois, dinheiro que levei tempo a roubar da máquina de costura da minha mãe, aos poucos. Mostramos o dinheiro. A que me tinha interessado, talvez por ter o lábio debaixo atravessado por uma cicatriz clara, sorriu, tu podes, vem comigo. Ele não, disse a irmã. O dinheiro é igual, disse o João. Pois, mas a cor não é, disse a irmã. Racismo? De negro para negro? (ibidem, p.18)

Negando as simplificações discursivas tão comuns aos segregacionistas brancos e aos fundamentalistas xenófobos do movimento da negritude, a escrita de Pepetela vai descortinando, aos poucos, as diversas facetas sociais e étnicas que delineiam a identidade nacional angolana gerada, como afirma Peter Burke(2006) em *Hibridismo Cultural*, a partir dos mapas das práticas culturais híbridas ocorridas no solo de sua nação.

Ao chegar à fase madura da juventude, após o término dos estudos no Liceu de Lubango, Júlio embarca, graças aos sacrifícios econômicos da família, para Portugal. Esse fluxo intercontinental era comum entre os jovens angolanos da época porque não havia ensino superior em Angola. Lá chegando, já munido de um cabedal de idéias anti-salazaristas, o jovem rapidamente torna-se um dos líderes da Casa dos Estudantes do Império, principal reduto ideológico de resistência ao colonialismo português em África, e abandona o destino de médico para ingressar no de membro do grupo dos socialistas envolvidos com as lutas de libertação do continente africano.

Após a perseguição empreendida pela polícia salazarista aos subversivos, o rapaz foge para a Argélia, outro espaço minado de conflitos advindos das políticas de colonização. Lá chegando, depara-se com o seu primeiro desencanto ideológico:

Andamos uns meses por Rabat, onde havia um escritório para os movimentos das colônias portuguesas. Querendo ir lutar. Era um grupo misturado, todas as cores. Depois dividiram-nos. Os mais escuros iam combater. Receberiam treino militar na fronteira entre Marrocos e Argélia. Os mais claros tinham bolsas de

países amigos, iam estudar para a Europa. A razão era não existirem condições subjectivas para os mais claros participarem na luta armada. Traduzido por miúdos, os mais claros ainda não eram suficientemente angolanos para arriscarem a vida na luta pela Nação, pelo menos havia dúvidas quanto à sua nacionalidade. E utilidade. De novo as raças a separarem os grupos. Fiquei desiludido, sobretudo humilhado. (ibidem, p.31)

O episódio narrado ilustra bem como as ideologias racialistas presentes nas atitudes dos membros dos movimentos de libertação nacional contribuíram para a formação de projetos de identidade nacional calcados na Xenofobia. Com base nesse critério racista, Júlio é afastado do grupo e enviado para Moscou com a desculpa de que, caso estude economia, desenvolverá um papel relevante na política pós independência de seu país. No entanto, ao pisar em solo soviético, o que nota é a ratificação do preconceito que já havia observado na Argélia:

Na escola de língua russa ou no lar de estudantes, onde encontrava jovens de todos os lados do mundo, despertava sempre curiosidade. Logo eu que preferia confundir-me com os rochedos, ser uma lagartixa ao sol entre duas pedras... Despertava curiosidade. Desconfiança, nalguns casos. Um branco quase louro era angolano e queria lutar pela independência? Então não eram os brancos que colonizavam Angola? Curiosamente, os primeiros a me estenderem a mão foram africanos. Um senegalês, um tanzaniano e um congolês. O senegalês e o congolês, indubitavelmente, negros, o tanzaniano mais claro um pouco. Para eles eu era camarada. Os europeus olhavam de lado, desconfiados. Os quatro formamos o meu primeiro grupo em Moscovo. (ibidem, p.33-34)

Algumas semanas após sua chegada ao berço do socialismo, Júlio encontra o amor na figura da filha do ministro da Defesa da República Democrática e Popular da Mongólia. Desde o início, a união é rechaçada pela família da moça, pois o rapaz descendia de um lugar que nem independente era. Para as nações do bloco socialista euro-asiático, os países africanos oriundos das lutas de libertação

colonial eram vistos apenas como territórios importantes para a expansão do comércio de armas, pois eram minados de conflitos entre civis. Na conversa entre Júlio e Sarangerel, fica evidente o desapontamento do rapaz com o internacionalismo proletário:

- Posso convencê-lo a deixar-te casar e continuarmos a estudar. Bolas, e o internacionalismo proletário? A Mongólia, como país socialista, apóia a luta dos povos oprimidos. O meu povo é colonizado e eu sou um lutador pela liberdade de meu povo. O meu Movimento é aliado do Partido dele, tem de ser sensível a esse argumento. Agarremo-nos à política, ela pode ajudar-nos.

Sarangerel segurou a minha mão. Com as duas, como era seu hábito.

- Não conheces o meu pai. Não conheces a Mongólia. Acho até que não conheces os países socialistas.

E mais não disse. Esperei esclarecimentos. Não vieram. Ficamos os dois sentados, de mãos dadas, perdidos em pensamentos desconstruídos. Seria mais tarde Jean-Michel a esclarecer-me, meu velho, deixa-te de ilusões, o internacionalismo proletário é uma treta, a amizade indestrutível entre os povos é outra, o que conta é que tu não és mongol, portanto, és um ser inferior. (ibidem, p.64)

Depois da separação forçada de Sarangerel, o retorno a África é acompanhado de um silêncio existencialista reflexivo. É nesse momento que observamos, com maior argúcia e sensibilidade, o quanto o discurso de Júlio, seus questionamentos e desilusões, se materializa como uma metonímia do de seu povo:

Compreendia a necessidade do silêncio, embora me provocasse uma estranha sensação. Sabem o que é sentirem-se apagados, escoraçados da história? Talvez não saibam, poucos hoje em dia viveram as experiências de colonizados ou de escravos, que significa exactamente a não existência, o terem sido de repente apagados do mundo, da vida, da memória, transmutados em não-seres humanos. (ibidem, p.64)

O casal permanece separado por trinta longos anos. Durante esse período, Júlio envolve-se com o MPLA(Movimento Popular de Libertação de Angola), testemunha a ascensão e queda do socialismo no mundo e as conseqüências disso na política angolana. Também é através de seu olhar que o leitor assiste às diversas etapas da guerra civil e percebe os efeitos da globalização, do imperialismo norte-americano e das recentes intervenções chinesas no cotidiano angolano. Tudo isso resulta na construção de um narrador que exhibe uma cosmovisão melancólica da vida:

Não foram só os do arroz e das balas, da fubá ou das granadas. Tive de estabelecer estratégias econômicas, a nível do Estado-Maior, tive de discutir com “os nossos amigos”(os quais iam mudando rapidamente, segundo as necessidades políticas e financeiras de ganhar a guerra, desde os antigos companheiros cubanos e soviéticos até aos mercenários sul-africanos e ingleses que trocaram lealmente de campo conforme as conveniências dos negócios, e mesmo os operacionais ciáticos e empresários pronto-a-vestir), tive de fazer contas ao dólar e ao franco suíço. Não é assim tão fácil comprar blindados ou aviões e distribuir rações de combate. Convivi com gente que aparece nas revistas do Jet-set mundial, festejando negócios em iates com modelos anorécticas de mirradas mamas à mostra, jantei na Torre Eiffel com os maiores traficantes do mundo, ostentando passaporte diplomático das principais potências e honorabilidade garantida por cabeças coroadas. Cheguei a ir a Nova Iorque negociar com uma empresa mais tarde tornada famosa pelas suas falcatruas no Iraque pós-Saddam, também com interesses no petróleo, e conheci um senador poderoso, apesar de latino, que ainda se arrisca a chegar a presidente dos Estados Unidos se os seus amigos de uma das máfias americanas não lhe enfiarem um balázio antes, ou não divulgarem os escândalos em que anda metido. Estive na suíça obtendo um sofisticado dispositivo norte-americano de detecção de tropas no solo a partir de aviões de vôo nocturno, um negócio com israelitas que afirmavam aos ingênuos desconhecerem a Mossad. Fossem espões ou não, pouco importa, o certo é que os nossos aviões detectavam a partir de então os alvos em

terra e metiam obuses nos bunkers mais camuflados e nas florestas mais fechadas. Conheci portanto os podres do mundo e também os lugares mais luxuosos, os aventureiros condenados a ser ricos e os que herdaram nomes e genealogias de nobreza, mas não os escrupulos.(ibidem, p.140-141)

Analisando o discurso de Júlio, percebemos claramente que o autor utilizou o artifício de inseri-lo no ambiente diplomático para mostrar as relações tecidas por Angola no cenário da globalização. Se a identidade de um país é relacional, ou seja, se ela depende das relações estabelecidas com os demais, podemos afirmar que a de Angola jamais pode ser tomada como uma, estável e fixa, pois ela foi se reinventando a cada “nova amizade”, como afirmou o narrador.

Dessa forma, Pepetela vai colocando a questão da identidade nacional no centro da narrativa de *O Planalto e a Estepe*, pois esta se formula a partir do “outro”, o que implica a necessidade de um duplo movimento no processo identitário: o reconhecimento da individualidade do self e a aceitação da diferença do outro. Desconstruir a muralha dos estereótipos que foram impostos à identidade nacional angolana é a grande missão da literatura de Pepetela. Apesar de encontrar fissuras que o levem em alguns momentos ao desencanto, ainda resta nas últimas linhas do romance uma ponta de esperança:

“Ele respirou fundo como os grandes peixes
Deu voltas frenéticas nas águas profundas
Respirou devagar devagar
Enovelou o suspiro no espírito
Rompeu de pedra a porta
Ousou enfim olhar o futuro.
Existia.”

(Pepetela)

BIBLIOGRAFIA

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. **Literatura: História e Política**. São Paulo: Ática, 1989.

ABRANCHES, Henrique(2009,p.69). Até Camões. In: CHAVES, Rita et MACÊDO, Tânia, **Portanto ...Pepetela**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

APPIAH, Kuame Anthony. **Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura**. Trad. Vera Ribeiro et Fernando Rosa Ribeiro – 1.ed.Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. Trad. Catarina Mira. 2.ed.Lisboa/Portugal: Edições 70,1991.

AUGEL, Moema Parente. **O desafio do escombro: nação, identidades e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau**. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. **Apontamentos 1970-1971**. In: *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997b. p. 369-414.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. Tradução de Michel Lahud e Yara F. Vieira. 11. ed. São Paulo: Hucitec, 2004.

_____. **O discurso no romance. In: Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1998. p.72-163.

_____. **Os gêneros do discurso. In: Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 261-306.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERND, Zilá. **Literatura e identidade nacional**. 2. ed. Porto Alegre, RS: UFRGS, 2003. (Síntese Universitária).

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço et Gláucia Renate. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. 4.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRAIT, B. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas, São Paulo: Unicamp, 1996.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

CHAVES, Rita et MACÊDO, Tânia, **Portanto...Pepetela**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

_____. (2009, p.81) “**Pepetela – A Pestana Vigiando o Olhar**”. In: CHAVES, Rita et MACÊDO, Tânia, *Portanto ...Pepetela*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

CHAVES, Rita. **Angola e Moçambique – Experiência Colonial e Territórios Literários**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

CABAÇO, José Luís. **Moçambique: identidade, colonialismo e libertação**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos** 2^a ed. rev. São Paulo: Livraria Martins Editora.

_____. **Literatura e Sociedade**. 7^a ed. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1985.

FONSECA, Maria Nazareth Soares(org) **Brasil afro-brasileiro**. 3.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2004.

HORKHEIMER, Max. **Teoria Crítica: uma documentação**. Trad. Hilde Cohn. – São Paulo: Perspectiva:Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Trad. Bernardo Leitão.5.ed.Campinas: Editora da Unicamp,2003

HALL, Stuart. **Quem precisa da identidade?** In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.), *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007. p. 103-133.

_____. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu Silva et Guaciara Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006

HILDEBRANDO, Antônio. **África & Brasil: letras em laços**. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000.

LABBAN, Michel, **Angola – Encontro com Escritores**. Porto, Fundação. Eng. António Almeida, 1991, Vol. II, PP. 779-780.

LARANJEIRA, Pires. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. Lisboa: universidade Aberta, 1995.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **La identidad**. Trad. Beatriz Dorriots e Marcos Galmarini. Barcelona: Petrel, 1981.

LIMA, Stélio Torquato. **Articulações entre memórias e identidades na literatura popular: a representação da etnia, gênero e classe em obras populares**. (Projeto de Pesquisa apresentado ao Programa

de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará). Mimeo, 2009.

LUBBOCK, Percy. **A técnica da ficção**. Trad.: Octavio Mendes Cajado. São Paulo, Cultrix, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1976.

MACÊDO, Tânia(2009, p.295). **O Desejo de Kianda: Um Cântico de Liberdade**. In: CHAVES, Rita et MACÊDO, Tânia, *Portanto ...Pepetela*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

MATA, Inocência.(2009, p.191). **Pepetela: A Releitura da História entre Gestos de Reconstrução**. In: CHAVES, Rita et MACÊDO, Tânia, *Portanto ...Pepetela*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

MAGGIE, Yvone et REZENDE, Claudia Barcellos(org.). **Raça como retórica: a construção da diferença**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado**. Trad. Marcelo Jacques de Moraes, Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007

MORAN, Edgar. **Cultura e barbárie européias**. Trad. Daniela Cerdeira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

PEPETELA. **O Planalto e a Estepe**. São Paulo: Leya, 2009.

_____. **Muana Puó**. 2.ed. Portugal: Publicações Dom Quixote, 1978.

_____. **Mayombe**. 5.ed. Portugal: Publicações Dom Quixote, 1980.

_____. **Predadores**. 1.ed. Rio de Janeiro: Língua geral, 2008.

RENAN, Ernest. **O que é uma nação?**. In: ROUANET, Maria Helena. (Org.). *Nacionalidade em questão*. Rio de Janeiro: UERJ, 1997.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa, I,II e III**. Editora Papirus, Campinas, 1997

_____. **A Memória, a História, o Esquecimento**. Ed.Unicamp, Campinas, 2007.

ROUANET. Maria Helena. (Org.). **Nacionalidade em questão**. Rio de Janeiro: UERJ, 1997.

SANTILLI, Maria Aparecida.(2009, p.101). **Fatos de Vida, Feitos de Ficção**. In: CHAVES, Rita et MACÊDO, Tânia, *Portanto ...Pepetela*. São Paulo: Ateliê Editorial,2009.

STOLCKE, Verena. “**A natureza da nacionalidade**”. In: *Raça como retórica: a construção da diferença*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

SCHWARTZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. 34ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

_____. **Um mestre na periferia do capitalismo**. São Paulo: Duas Cidades; Ed34, 2000.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó R. **A magia das letras africanas: ensaios escolhidos sobre as literaturas de Angola, Moçambique e alguns outros diálogos**. Rio de Janeiro: ABE Farph, 2003.

WEINHARDT, Marilene. **Ficção e História: Retomada de antigo diálogo**. Revista Letras, Curitiba, n.58, p. 105-120. Jul./dez.2002. Editora UFPR.

O MITO DO FIM DO MUNDO E A LITERATURA APOCALÍPTICA

Francisco Romário NUNES
Francisco Carlos Carvalho DA SILVA
Universidade Estadual do Ceará

RESUMO

O presente trabalho objetiva uma abordagem acerca do mito do fim do mundo, assim como sua transformação e suas novas significações assumidas no contexto atual. Assim sendo, faz-se necessária uma reflexão através da arte, principalmente da literatura para compreender a relação do imaginário popular no que concerne aos escritos apocalípticos.

Palavras-chave: MITO. APOCALIPSE. LITERATURA APOCALÍPTICA.

A definição de mito é um tanto complexa, pois não há um conceito fechado, há apenas aproximações, ideias que concordam com vários outros conceitos. No dicionário Aurélio, mito é caracterizado sendo um relato sobre seres e acontecimentos imaginários, que fala dos primeiros tempos ou de épocas heróicas. Também, narrativa de significação simbólica, transmitida de geração em geração dentro de determinado grupo e considerada verdadeira por ele, e ainda, ideia falsa, que distorce a realidade ou não corresponde a ela. Logo, a definição dada, mostra o mito hora sendo verdade, hora um imaginário falso. Enfim, o entendimento do que deva ser compreendido como mito dependerá de um contexto.

Segundo Rocha (1985) o mito está na existência. Resiste a tudo, fazendo no fundo com que suas interpretações sejam, quase sempre, matéria-prima para novos mitos. Nesta perspectiva, o mito representa papel importante na história, pois a criação de um mito proporciona a continuidade de outros.

Não se sabe ao certo o que originou o mito, e também, quem criou a primeira história mitológica. Sabe-se que o mito, antigamente, era relacionado com o ritual e que era nessa relação com o ritual que residia a sua origem (ROCHA, 1985, p. 14). Por conta dessas relações do mito e suas variações, se torna complicado entendê-lo. Porém, as interpretações não o esgotam (ROCHA, 1985, p. 20).

Já segundo Vandiver (2011), mitos são histórias tradicionais que uma sociedade conta a ela mesma, que codificam ou representam à visão de mundo, crenças, princípios, e frequentemente medos daquela sociedade.

Dentre os mitos mais disseminados no mundo, há o mito apocalíptico. Para entender melhor o mito apocalíptico, é necessário compreender o termos “apocalíptica” e “apocalipse”. A palavra “apocalíptico” é derivada do substantivo grego *apokalypsis*, que significa “revelação” (RUSSEL Apud OLIVEIRA SOARES, 2008, p. 100). A expressão “apocalíptica”, além da função adjetiva, designa tanto a “literatura apocalíptica” como o conjunto de ideias que a produziu (OLIVEIRA SOARES, 2008, p 102).

Collins (1998 Apud OLIVEIRA SOARES) define “apocalipse” enquanto gênero e a “apocalíptica” como mentalidade. Em outras palavras, segundo Oliveira Soares (2008, p. 106) “*apocalipse* trata-se de um gênero literário, e *apocalíptica* trata-se de uma *mentalidade*, uma *forma de pensar específica*, cuja expressão se dá por diversas formas literárias”.

“Apocalipse”, na visão de Hanson se refere ao gênero literário. Por “escatologia apocalíptica” ele entende sendo uma “perspectiva religiosa”, uma cosmovisão, “um modo de ver os planos divinos em relação com realidades humanas” (HANSON Apud OLIVEIRA SOARES, 2008, p. 104). Já “apocalipsismo”, é um ‘movimento religioso-social’ que adota a perspectiva da escatologia apocalíptica: é “um sistema de pensamento produzido por movimentos visionários, construídos sobre uma perspectiva escatológica específica (HANSON Apud OLIVEIRA SOARES, 2008, p. 104)”.

Como se pode notar, Hanson ao distinguir o fenômeno apocalíptico, usa o termo “apocalipse” para designar o gênero literário que pode ser encontrado em outros gêneros como o testamento, o

oráculo de julgamento e de salvação e a parábola (OLIVEIRA SOARES, 2008, p. 103).

Assim como Hanson, para Collins, apocalipse também tem relação com o gênero literário, porém ele faz relação com a “escatologia apocalíptica”.

Apocalipse é um gênero de literatura revelatória com uma estrutura narrativa, na qual a revelação é mediada por um ser do outro mundo a um receptor humano, revelando uma realidade transcendente que é simultaneamente temporal, na medida em que busca salvação escatológica, e também espacial, na medida em que envolve outro mundo (COLLINS, 1984, p.4 Apud DOBROKURA).

Apesar da distinção produzida por Hanson, é difícil separar “apocalipse” de “escatologia apocalíptica” e de “*apocalipsismo*”, sendo que ambos podem ser confundidos, além do mais, podem ser encontrados em um mesmo texto. Com relação a escatologia, este termo se refere a ciência ou doutrina das últimas coisas, a morte ou ao fim de tudo. Escatologia apocalíptica, na visão de Martinus de Boer, é uma “perspectiva religiosa, uma forma de ver os planos divinos em relação com realidades mundanas (terrenas)”. Ainda de acordo com de Boer,

A escatologia apocalíptica não está preocupada apenas com a expectativa do futuro (a era vindoura), mas também com a interpretação do passado e da situação presente (a era presente é a ordem ou realidade do mal). A escatologia apocalíptica não é limitada aos apocalipses, mas acha também expressão em outros gêneros de literatura (DE BOER, s/d, p. 3).

Como podemos observar, existem vários conceitos tanto para o mito em si, como também para o fenômeno apocalipse. No entanto, podemos inferir que o mito apocalíptico, com base nas definições citadas, são histórias sobre o ‘fim do mundo’ tradicionalmente passadas de geração para geração que transmitem a visão, as crenças, princípios e medos de uma sociedade. Porém, essas histórias podem

revelar uma renovação da humanidade (um movimento religioso ou *apocalipsismo* segundo Hanson (1976)) ou a total aniquilação do homem sem uma intervenção divina.

Em outras palavras, escritos apocalípticos estão “voltados para interpretar circunstâncias terrenas presentes à luz do mundo sobrenatural e do futuro, e por influenciar, ao mesmo tempo, a compreensão e comportamento da audiência por meio da autoridade divina” (Y COLLINS Apud DE BOER, s/d, p. 2).

Rosen em seu livro, *Apocalyptic Transformation: apocalypse and the postmodern imagination* (2008), parafraseia Frank Kermode e diz que “o mito apocalíptico, afinal, tem ‘vida longa’ e é passível de mudança e de sofisticações historiográficas (ROSEN, 2008, p. xv)”. Com as mudanças que naturalmente ocorreram, nasce o que ela chama de literatura “neo-apocalíptica” em contraste com a intenção da literatura apocalíptica tradicional que era prover esperança de um mundo melhor a seu público. A literatura “neo-apocalíptica” é uma literatura do pessimismo, e lança um olhar de possibilidades de extinção e destruição com prováveis eventos apocalípticos. Com base nessa linha de pensamento, alguns autores, principalmente contemporâneos, apropriam-se do termo ‘apocalíptico’ para desenvolver uma literatura baseada em novas profecias; narrações fictícias que apontam para a questão da destruição das diferentes formas de vida no planeta, e consequentemente do ser humano e toda sua organização cultural, política e ética.

Rosen (2008) vê a essa nova literatura apocalíptica como parte da evolução que nasce da versão literária tradicional. Ela explica que enquanto na literatura apocalíptica tradicional o homem não pode se reabilitar por si próprio, a nova versão, ou variante, assume o papel de que o homem está sofrendo uma renovação e que pode não haver esperança de um Novo Céu aqui na Terra.

Davis e Womack escrevem na obra *Postmodern Humanism in Contemporary Literature and Culture* (2007) que, humanos são, se nada, seres criadores de significado, em outras palavras, estão em constante mutação ou buscam por significados, respostas para a própria existência. Diante de suas ações, o homem tenta encontrar um modo de como lidar com suas condições, e é nessa perspectiva que a

literatura, entre outras formas de reflexões, surge para colaborar no entendimento dessa intensa ‘crise existencialista’.

Cientes do poder transformador da literatura, Davis e Womack (2007) refletem que as questões que acompanham a humanidade podem ser respondidas, se não em sua totalidade, podem pelo menos desenvolver um processo de mudança de consciência na sociedade. Assim, a construção que provém do ato de contar histórias é algo complexo e que deve ser um processo motivado a partir de outras histórias. Logo, entendem-se as narrativas como um ciclo que deriva de histórias já contadas, mas que ganham novas dimensões diante de novos cenários que se vivem. Um exemplo disso são os novos “escritos apocalípticos”, provavelmente, gerados a partir do Livro do Apocalipse que só enriquecem esse universo literário.

Davis e Womack (2007) postulam que a literatura é parte do tecido da humanidade, que como em qualquer ecossistema, cada parte afeta o todo. Logo, pode-se dizer que a literatura é uma extensão, um produto humano. E esse produto se divide em vários segmentos com objetivos diferentes, mas que continuam integrados e fazem parte da mesma fonte. Como parte dessa fonte, surge a literatura apocalíptica. Trata-se de uma linha de pensamento que investiga o imaginário humano sobre o fim do mundo.

As necessidades e desejos humanos são infinitos. Ainda segundo Davis e Womack (2007), o que une humano a humano, comunidade a comunidade, país a país, são nossas histórias. Dessa forma, um dos caminhos para saciar os desejos e as necessidades humanas é a partir das histórias contadas. A literatura apocalíptica é mais um elo entre seres humanos, e através de uma obra, pode-se identificar a mensagem que o autor tenta passar. Ainda de acordo com os teóricos acima citados, a linguagem, enquanto potencialmente clara e lúcida, pode ser a lente através da qual o homem finalmente possa ver o que está além dele mesmo e além de sua compreensão. A linguagem apocalíptica funciona como uma linguagem que vai buscar no futuro as causas das aflições humanas.

Mas como um mito pode ter tanta influência na sociedade contemporânea? Davis e Womack explicam,

Com a devastação da vida em um ritmo cada vez mais acelerado neste planeta – se tal devastação é causada por ataques terroristas, guerras autorizadas, catástrofes ambientais, entre outros – nós somos confrontados pelo vazio que nasce de nossas limitações como mortais, criaturas finitas que lutam pra criar significados em nossos contextos embutidos, individuais (DAVIS & WOMACK, 2007, p. xxiii) 71.

Nesse contexto, a literatura apocalíptica apropria-se dessas limitações para entender como o vazio existencial pode ser preenchido com significados que transformem a vida em algo com grande valor. A arte propriamente dita tem esse poder de apontar significado para aquilo que, aparentemente não faz sentido.

Um dos fatos que implicam na composição do mito apocalíptico, é que o fim do mundo não é algo que vai acontecer a um indivíduo em particular, mas sim a toda a raça humana, em outras palavras, ricos, pobres, brancos, negros, homens e mulheres. É um acontecimento que engloba a vida em geral, racional ou não.

Contudo, cada indivíduo deve aprender a escutar um ao outro e isto é parte do processo de aprendizagem que é adquirido a partir das interações com as diferentes formas de arte.

O abismo da existência diária pode somente ser reduzido enquanto escutamos uns aos outros, enquanto julgamos o valor relativo ou diferenciando vozes artísticas e eruditas, enquanto conversamos com nossos estudantes, nossos conjugues e parceiros, nossos amigos sobre o porquê este filme ou canção ou romance fez tamanha diferença para nós (DAVIS & WOMACK, 2007, p. xvii) 72.

⁷¹ With the increasingly fast-paced devastation of life on this planet – whether such devastation is caused by terrorist attacks, sanctioned wars, environmental catastrophes, and so on – we are confronted by the void that grows out of our limitations as mortal, finite creatures who struggle to make meaning in our individual, embedded contexts (todas as citações são de tradução nossa).

⁷² The chasm of everyday existence can only be bridged as we listen to one another, as we judge the relative worth or differing artistic and scholarly voices, as we speak to our students, our spouses and partners, our friends about why this film or song or novel made such a difference for us.

A questão é como garantir uma comunicação geradora de entendimento ao invés do conflito de ideologias e conceitos defendidos por cada indivíduo. Como a narrativa apocalíptica pode ajudar nesse entendimento? Primeiro, ela corresponde a revelação de um mundo posterior onde a comunicação foi reduzida. Segundo, as narrativas apocalípticas também descrevem um mundo onde os valores morais e éticos conhecidos na sociedade contemporânea não são respeitados. A violência, por exemplo, é resultado do desespero causado pelo caos. E terceiro, estabelecem o diálogo como a forma mais condizente para a redenção do homem. Nesse contexto, o homem precisa acreditar em algo (ou em si mesmo) que o leve novamente a reestrutura sócio-cultural, mas para tanto, ele terá que lembrar de suas histórias e a partir disso restabelecer a comunicação, criando significados para a sua existência.

A leitura apocalíptica, por sua vez, reforça mudança de mentalidade diante dos fatos no mundo, pois ao invés de mostrar um final inevitável, ela sugere que a humanidade pode evitar o apocalipse e direcionar o seu futuro para uma ordem mais fraterna. Um dos objetivos lançados pela literatura é entender que o que é bom para um pode ser danoso a outro. Quando isso não é compreendido há um precedente para a geração de vários conflitos.

A mentalidade ou ideia apocalíptica, frequentemente atravessa a linha entre mitologia e vida real. Para tanto, ela se baseia em uma interpretação aberta, pois há de se considerar que todo fim também se configura um recomeço. O papel do leitor é dar fim ou escolher uma nova história com seu próprio sentido. Assim, conforme Rosen (2008), o paradigma apocalíptico é um modo atraente de fazer sentido das coisas ruins e enfrentar situações em que nos sentimos sem esperança, mas também é um caminho difícil de explorar como uma ficção por sua natureza mítica.

Mas como a literatura intervém no processo de sensibilização do ser humano diante das afetações que ele mesmo promove no mundo? Qual a imagem que pode ser relacionada a literatura apocalíptica que liberta o homem de sua ganância e libera nele o sentimento de mudança sobre a condição humana? O cenário, ou

espaço, é um outro fator na criação de sentido na literatura apocalíptica? Historicamente o homem associa suas narrativas a imagens, cenas ou representações fotográficas daquilo que ele escuta de seus antepassados, com base no domínio do campo linguístico ao qual ele pertence. Ao ouvir ou ler uma história sobre o fim do mundo, um indivíduo cria em sua mente um mundo imaginário relacionado aquela descrição. Desta forma, ele elabora um mundo ou espaço, e a partir dessa formulação, há a criação de sentido. Em outras palavras, o leitor confronta-se com seus próprios significados. Portanto, no âmbito literário, as narrativas não compõem nada sem a intervenção do homem, e o homem não modifica nada sem a transformação causada pela literatura ou a arte.

Ao deparar-se com uma leitura apocalíptica, o leitor fará uma junção de todo o seu leque linguístico na composição desse imaginário, dando forma a sua própria interpretação. Moore (Apud Rosen, 2008) afirma que o mundo é apenas uma construção de ideias. Rosen (2008) acredita que estas estruturas imaginárias são o resultado direto dos humanos que as sonham.

Apocalipse, então, não se caracteriza como a destruição de alguma realidade física, mas é o “resultado de uma mudança de consciência radical obtida através da arte” e extensão da tradição Romântica na qual “imaginação é atributo divino e um modo de atuar na criação do universo” (ROSEN, 2008, p. 34) 73.

O gênero apocalíptico mostra o presente como parte preponderante pelo o qual o homem baseia o seu futuro. É dessa maneira que se compreende que a dificuldade do homem não é lidar com o mundo, mas com ele mesmo. Essa é a grande questão do homem enquanto ser social. Muitos artistas encontram nessa forma de criação a possibilidade de visões de um mundo que ao longo da

⁷³ Apocalypse, then, is not a matter of destroying some physical reality, but is the “result of a radical change of consciousness achieved through art” and an extension of the Romantic tradition in which “imagination is a divine attribute and a way to participate in the ongoing creation of the universe”.

história passa por renovações e que, enfim, acreditam que a vida como um todo é eterna, mas no momento que é isolada, passa a ter um fim.

Com relação a construção dessa nova ‘tendência apocalíptica’, Rosen (2008) afirma que o apocalipse se tornou uma ideia profundamente encravada na nossa consciência coletiva, principalmente a partir do mundo pós-Hiroshima. Após esse acontecimento o mundo tomou novas proporções e este evento está presente na mente humana e é sempre lembrado, mesmo que inconscientemente. A partir disso, o que se lê nas novas histórias apocalípticas, pode vir a ter influencia ou não do mundo pós Segunda Guerra Mundial.

No livro *Visions of Apocalypse: end or rebirth* (1985), Friedländer explicita como pensamento introdutório ao assunto ‘apocalipse’:

A ideia do Fim, seja uma catástrofe tecnológica ou a extinção da civilização, pode evocar a esperança da renovação ou o medo da destruição; ele pode, também, despertar excitação na desintegração daquele conceito efêmero, Homem, ou desespero, desespero profundo na possibilidade da destruição final; ou ele pode convocar distanciamento na face da morte individual; ou da inevitabilidade cíclica do desastre, ou dos muitos possíveis caprichos de nossa própria expectativa (FRIEDLÄNDER, 1985, p. 8) 74.

Desta forma, ao mesmo tempo em que a raça humana passa por uma renovação no campo das ciências, arte e política, ela enfrenta iminentes riscos de devastações em seu planeta. Como foi dito anteriormente, desde a Segunda Guerra Mundial, onde nasce a visão Becketiana sobre o ‘fim do homem’, com referências ao Absurdo,

⁷⁴ The idea of the End, be it technological catastrophe or the death of civilization, may evoke the hope of renewal or the fear of destruction; it may, as well, awaken excitement at the disintegration of that ephemeral concept, Man, or despair, profound despair at the possibility of ultimate destruction; or it may call forth detachment in the face of individual death, or of the cyclical inevitability of disaster, or of the many possible vagaries of our own prospect.

onde o homem mostra-se um ser sem perspectivas de mudanças, pois apesar da evolução a natureza humana continua a mesma.

Se considerarmos o mito como a base do pensamento humano, veremos que tais mitos periodicamente expurgam a Terra como uma forma de resgatar a moral. Kermode (1985) cita que as histórias surgiram na era do mito, e foi nessa época que surgiu o romance como forma de representar o mundo real, primeiro de forma completa, mas depois deteve a visão ampla sobre o tempo. Este aspecto do romance de forma geral é bastante relevante pelo fato dele representar e traçar seu enredo naquilo que é presente no mundo. Os romances contemporâneos, filmes, canções entre outras formas de artes, nos dão alguma noção sobre o alcance do apocalipse no pensamento humano. Em última análise, Kermode (1985) escreve que ‘apocalíptico’ seria a tentativa de comprimir a história de uma situação desesperada do homem nos confins de um gênero literário. Em suma, elaborar algo que o homem possa depositar a esperança ou desespero. É provavelmente por isso que o mito apocalíptico tem sido tão disseminado nos últimos tempos.

Com o apelo do mito e dessa definição na mente das pessoas, hoje, o tema apocalíptico criou uma ‘indústria’. A mídia diariamente enfoca o apocalipse que está aqui e agora. A grande questão é como compreendê-lo. Já que esse tema está tão próximo das pessoas e de seus cotidianos, a literatura usa tal meio para formular ‘novas profecias’ sobre o futuro do ser humano, e assim abrir espaço para a visão crítica, buscando entender a influência desse mito que se faz real no dia a dia.

No livro *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995), de José Saramago, a figura do ‘outro’ se faz indispensável em um mundo onde parte da população mundial fica cega de repente. Se não há alguém que possa guiá-los de forma segura, há um enfrentamento bastante difícil. Somos levados a acreditar que para todo evento trágico é necessário que existam pessoas que ajudem as demais para que todos se recomponham, esta parece ser a coisa mais sensata a ser feita. A literatura apocalíptica lembra ao homem que ele não existe sozinho, mas que é dependente do todo que o cerca e a ele compete manter essa

interação e prover uma relação de reciprocidade e respeito a dignidade do outro.

Funkenstein em seu artigo *A Schedule for the End of the World: the Origins and Persistence of the Apocalyptic Mentality* (1995), relata que cada cultura parece nutrir os medos de uma catástrofe e esperanças de renascimento de um novo mundo. É interessante notar esse aspecto do mito, pois ele surge como uma espécie de aviso que mostra a humanidade até onde ela pode ir, e o que a aguarda num certo ponto da história trazendo transtorno e/ou mudança.

Não é possível separar o mito apocalíptico da metáfora da filosofia. O fim do homem tem sido discutido por muito tempo, e apenas chegou o momento em que todos esperam uma resposta sobre a razão da vida. Talvez a humanidade tenha cansado de viver em meio a tanto mistério, e ela apenas queira saber qual rumo deve seguir daqui para frente, por isso ela mesma cria histórias e usa da imaginação para preencher esse vazio que cresce no inconsciente coletivo.

A expressão apocalíptica é o resultado de todas as dúvidas do homem. Calinescu afirma que:

O fato que as expressões apocalípticas [...] podem se tornar culturalmente reforçadas no presente, aponta para uma síndrome moderna, em que a principal característica é talvez o contraste, a recorrência obsessiva da ideia do fim (CALINESCU, 1985, p. 172) 75.

Já Lifton argumenta:

Há várias características especiais para estas imagens contemporâneas do fim do mundo. Primeiro, há a sugestão do fim de nossa espécie, de algo relacionado a extinção biológica. Segundo, está relacionado a eventos externos específicos da história recente. E terceiro, [...] o perigo provém de nossa própria mão, do

⁷⁵ The fact that apocalyptic expressions [...] can become culturally fashionable, points to a larger modern syndrome, whose main characteristic is perhaps contrast, obsessive recurrence of the idea of the end.

homem e sua tecnologia. A fonte não é Deus ou a natureza, mas nós mesmos. Nosso ‘fim’ é realizado como uma forma de autodestruição (LIFTON, 1985, p. 163-164) 76.

Os escritores contemporâneos que escrevem sobre o apocalipse expressam novas maneiras do homem se vê em sua própria destruição. Não se trata apenas da morte da identidade individual, mas sim de toda uma espécie que cria as ferramentas para a própria aniquilação. A literatura apocalíptica é uma das vozes que a humanidade pode ouvir para prover novas fontes de enriquecimento.

Considerações finais

O mito apocalíptico é um instrumento de reflexão sobre a condição humana. Ninguém está livre das ações do outro, por isso a importância de entender a Terra como um planeta coletivo, que não pode ser julgado pelo bem que um fez ou pelo mal de outro. Todos são responsáveis por tudo, e é nesse contexto que as novas interpretações apocalípticas apontam para uma recriação do ‘ser’ enquanto único e inseparável. Escritores como Samuel Becket, Ernest Hemingway, William Faulkner, entre muitos outros, mesmo não estando incluídos como escritores do apocalipse, já antecipavam esse provável fim do homem devido à banalização referente à vida coletiva. Entender que a ciência da vida é um processo de crescimento onde a morte deve ser encarada como uma renovação foi esquecida por muitos. Mas, o pensamento ocidental moderno tem, ultimamente, contribuído bastante com novas versões para o mito apocalíptico através de contos, romances, produção de filmes e HQs (História em Quadrinhos). Um dos autores contemporâneos que assimilou bem essa ideia foi Cormac McCarthy, além de outros como Alan Moore, Kurt

⁷⁶ There are several special features to this contemporary end-of-the-world imagery. There is, first, the suggestion of the end of our species, of something on the order of biological extinction. Second, it is related to specific external events of recent history. And third, [...] the danger comes from our own hand, from man and his technology. The source is not God or nature, but we ourselves. Our ‘end’ is performed as a form of self-destruction.

Vonnegut, John Barth, Thomas Pynchon, Julio Cortazar, Gabriel Garcia Marquez, Walker Percy, Carlos Fuentes e Don DeLillo. Todos escrevem sobre o fim, e desta forma, expandem o horizonte apocalíptico.

Referências

DAVIS, Todd F.; WOMACK, Kenneth. **Postmodern Humanism in Contemporary Literature and Culture**: reconciling the void; Ed. PALGRAVE MACMILLAN, 2006.

DE BOER, Martinus. **A influência da apocalíptica judaica sobre as origens cristãs**: gênero, cosmovisão e movimento social. Tradução: Paulo Augusto de Souza Nogueira.

FRIEDLÄNDER, Saul; HOLTON, Gerald; MARX, Leo; SKOLNIKOFF, Eugene. **Visions of Apocalypse**. End or Rebirth? Ed. Holmes & Meter Publishers, 1985.

OLIVEIRA SOARES, Dionísio. **A literatura apocalíptica**: o gênero como expressão. Belo Horizonte, v. 7 n. 13, p. 99-131, dez, 2008.

ROCHA, Everardo. **O que é mito**. 9ª reimpressão da primeira edição de 1985.

São Paulo: Brasiliense, 2001. Coleção Primeiros Passos, nº 151.

ROSEN, Elizabeth K. **Apocalyptic Transformation**: apocalypse and the postmodern imagination, 2008.

SARAMAGO, José. **Ensaio Sobre a Cegueira**. São Paulo: Companhia da Letras, 1995.

VANDIVER, Elizabeth: **Classical Mythology**; The Great Courses, Course No. 243, 2011.

O HOMEM PÓS-MODERNO E A FRAGILIDADE DAS IDENTIDADES EM ROMANCES DE JOSÉ SARAMAGO

“[...] será que, neste tempo de violência e frivolidade, as ‘grandes questões’ continuam a roer a alma, ou o espírito, ou a inteligência (‘moer o juízo’ é uma expressão com muito mais força) daqueles que não querem conformar-se?”

José Saramago

Francisco Wilton Lima CAVALCANTE
Odalice de Castro SILVA
Universidade Federal do Ceará

RESUMO

O objetivo deste estudo é analisar as obras *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e *O homem duplicado* (2002), de José Saramago – doravante referidas, respectivamente, pelas siglas *ESC* e *HD* –, tentando destacar as características do homem pós-moderno e a configuração de sua identidade. Para as reflexões desta pesquisa, recorreremos a obras de alguns estudiosos que se debruçaram sobre a pós-modernidade, como Bauman (1999, 2001, 2005), Hall (2006) e Kujawski (1991). Após discussão sobre esses estudos, realizamos uma análise interpretativa das obras de Saramago.

Palavras-chave: LEITURA. LITERATURA PORTUGUESA. PÓS-MODERNIDADE.

1 Considerações Iniciais

Este estudo é um dos resultados de nosso Projeto de Pesquisa, em andamento desde 2010, sob orientação da profa. Dra. Odalice de

Castro Silva, no Grupo de Estudos Espaços de Leitura: Cânones e Bibliotecas. O objetivo desse Projeto é analisar a representação da sociedade contemporânea na obra de José Saramago, mormente em algumas das obras do conjunto de romances caracterizados pela visão distópica iniciado com *Ensaio sobre a cegueira* (1995).

Devido ao curto espaço, limitar-nos-emos a breves considerações, as quais podem ser complementadas com outros estudos de nossa autoria (CAVALCANTE, 2011, 2012a, 2012b), apresentados e divulgados desde 2011.

Iniciamos este estudo com uma breve reflexão sobre a ideia de *pós-modernidade*; em seguida, refletimos sobre a identidade do homem pós-moderno baseando-nos em alguns estudos; por fim, concentramo-nos nas ideias de Saramago sobre essas questões e fazemos uma breve análise dos romances *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e *O homem duplicado* (2002).

2 Pós-modernidade: alcance e problemas

O escritor luso-brasileiro Cunha de Leiradella, com ironia ímpar, em entrevista de agosto de 2011 à revista *Filosofia – Ciência e Vida*, critica a rigidez acadêmica na dita pós-modernidade – em que tudo pode. O que nos interessa em seu posicionamento, sobretudo, é a negação da ideia de pós-modernidade: “O que é pós-modernidade para mim? Nada.” (LEIRADELLA, 2011, p. 13). Esse ponto de vista, em muitos contextos, desencadeia uma avaliação errônea, pois, a leitores desavisados, pode parecer que não houve mudança alguma entre os períodos comumente chamados de modernidade e pós-modernidade. Sobre essas questões, destaca Perrone-Moisés (1998, p. 180): “A definição de pós-modernidade oscila, de autor a autor, entre o estabelecimento de uma periodização histórica, uma descrição de traços de estilo, ou uma enumeração de posturas filosóficas e existenciais.”

A pós-modernidade, em meio a definições e enquadramentos díspares, contrários e/ou confusos, é, por uns, não necessariamente defendida, mas entendida a partir de uma visão otimista da realidade; por outros, é negada e criticada com o intuito de se expressar não conformismo em relação a seus contornos sociais.

Na baila das discussões sobre essa questão, o filósofo brasileiro Kujawski (1991) oferece-nos uma análise lúcida e não alvoroçada sobre a complexidade desse conceito e de suas implicações. Para ele, mais correto do que avaliar o período dito posterior à modernidade como pós-modernidade, é considerá-lo como uma fase de “crise”. O conceito de pós-moderno “[...] tem duplo sentido: ora designa a continuação das tendências modernas, ora a oposição a essas tendências.” (KUJAWSKI, 1991, p. 17).

Como veremos na quarta seção, José Saramago tem uma postura bastante definida quanto à adesão ou não à ideia de que vivemos a pós-modernidade, o que nos pode ser, se não única avaliação norteadora, ao menos digna se ser considerada.

Ademais, consideramos pós-modernidade neste estudo na perspectiva de Bauman (2001), filósofo e sociólogo polonês que usa a expressão “modernidade líquida” para designar o período posterior à primeira metade século XX.

3 O homem pós-moderno e sua identidade frágil

Nietzsche (2006) alertara, já no século XIX, que os indivíduos, por superestimarem a Razão, acabaram por impedir seu devido desenvolvimento. Nessa perspectiva, ele afirmara: “Nada foi comprado mais caro do que esse pouco de razão humana e de sentimento de liberdade que agora constitui nosso orgulho.” (NIETZSCHE, 1978, p. 162).

Essa perspectiva aterrorizante é endossada pelo pensamento de Bauman (2001, 2005, 2008), sociólogo polonês que destaca, como características da “modernidade líquida”, a fase “leve” do capitalismo, em que tudo é instável – os empregos, as funções, a carreira; a exacerbação do consumo, consequência frustrada da ideia de que, com o acesso maior, mais fácil e rápido aos bens de consumo, ter-se-ia consciência no uso dessas conquistas; a incapacidade de constituição de comunidades “sólidas”, haja vista o individualismo ululante; a fragilidade nos relacionamentos, influência da sociedade de consumo; e a instabilidade das identidades. Hall (2001, p. 12), em sua obra *A identidade cultural na pós-modernidade*, esclarece-nos sobre a nova configuração do sujeito:

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais “lá fora” e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as “necessidades” objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático.

Em contraponto a esse quadro de instabilidade, são válidas as palavras de Luft (2005, p. 140) sobre as “regras” que regem o mundo:

Vimos que o mundo é permeado por valores: a ordem mesma do mundo supõe a presença de uma trama axiológica objetiva. Mas somente os seres humanos são capazes de reconhecer as hierarquias de valor inerentes ao mundo, e perguntar pelo sentido ético abrangente do devir universal. O pensamento humano traz profundidade ao mundo, e também se envolve em paradoxos. O mundo humano está permeado por duas características dos seres pensantes: a presença de liberdade reflexiva, ou seja, ação livre mediada pelo pensamento crítico; a capacidade de observar o mundo de uma perspectiva universal.

Ora, é justamente o oposto disso que encontramos ao analisar a configuração do sujeito pós-moderno, essencialmente avesso a modelos “sólidos” de convivência, de conduta ou de sociedade. Na “modernidade líquida”, o desafio, como assinala Pereira (2009), é ser ético no cotidiano.

Uma marca da pós-modernidade, porém, que não é nenhuma novidade, é a alienação. Nas palavras de Codo (1994, p. 7), “[...] quando falamos em alienação, estamos falando do mistério de ser e não ser, ao mesmo tempo, no mesmo momento.”. É essa a característica, somada a todas as outras já mencionadas, que merece

destaque nesse estudo sobre *ESC* e *HD*.

4 Pós-modernidade: a leitura de Saramago

“Minha literatura reflete, de alguma forma, as posturas que ideologicamente assumo, mas não é um panfleto.”
José Saramago

José Saramago, que, em mais de uma oportunidade, afirmou que escrevia para “desassossegar”, constantemente reiterava o valor que atribuía à Literatura. Embora não pensasse que ela fosse capaz de transformar a sociedade, acreditava ao menos que não é seu objetivo ser passatempo. Além disso, sua voz dissonante contrapunha-se ao conformismo:

Se a literatura nesta terra ainda serve para alguma coisa, isto é, se for mais do que alguns estarem ainda a escrever para alguns estarem ainda a ler, torna-se urgente recuperá-la já que a nossa sociedade corre o risco, devido aos audiovisuais, de emudecer, ou seja, de haver cada vez mais uma minoria com grande capacidade para falar e uma minoria crescente limitada a ouvir, não entendendo muito bem o que escuta. (SARAMAGO, 2010, p. 181).

Em entrevista à revista *Quimera*, o ilustre português, além da relação entre literatura e sociedade, oferece-nos também sua leitura sobre a situação de crise de nossa época:

Repito estas palavras lentamente – literatura, compromisso, transformação social –, pronuncio-lhes as sílabas como se, em cada uma delas, se escondesse ainda um significado secreto à espera de ser revelado ou simplesmente reconhecido, procuro reencaminhá-las para a integralidade de um sentido primeiro, restauradas do desgaste do uso, purificadas das vulgaridades da rotina – e encontro-me, sem surpresa, perante duas vias de reflexão, quem sabe se as únicas possíveis,

percorridas mil vezes já, é certo, mas a que é nosso inelutável destino regressar sempre, quando a crise contínua em que vivem os seres humanos – seres em crise, por excelência, e humanos talvez por isso mesmo – deixou de ser crônica, habitual, para tornar-se aguda e, ao cabo de um tempo, culturalmente insustentável. Como parece ser a situação deste homem que hoje somos e deste tempo em que vivemos. (SARAMAGO, s/d, p. 1).

Essa “crise crônica”, na visão de Saramago, deveu-se, em parte, ao fracasso do “socialismo real” – em um período demasiadamente curto. Desde os anos 1970, vinha-se já considerando a inviabilidade de modelos contracivilizacionais ao capitalismo. Se, num dado momento da História, os direitos dos operários foram motivos de inúmeras lutas, notadamente com uma postura socialista, noutro, as massas populares e mesmo as operárias opuseram-se ao modelo socialista.

Parece-nos que foi essa crise ideológica, civilizacional e identitária que levou Saramago a filiar-se à ideia de que vivemos, de fato, a pós-modernidade. É o que ele nos revela ao comentar sobre *ESC*:

Estamos ou não perante uma obra-ensaio sobre a condição pós-moderna? É um tipo de observação que podemos fazer, sobretudo a partir de *Ensaio sobre a cegueira*. [...] Existe, pois, um processo reflexivo ligado à pós-modernidade e ao questionamento. Estamos no fim de uma civilização e num processo de passagem de um tempo com raízes na Revolução Francesa, no Iluminismo, na Enciclopédia, que tende a desaparecer. Não sei o que virá. (SARAMAGO, apud LOPES, 2010, p. 147).

Feitas essas rápidas considerações, concentrar-nos-emos, nos dois tópicos seguintes, numa breve reflexão sobre a relação das obras selecionadas para estudo com a identidade do Homem pós-moderno.

4.1 Ensaio sobre a cegueira e a perda da Razão

“No *Ensaio* não se lacrimejam as mágoas íntimas de personagens inventadas, o que ali se estará gritando é esta interminável e absurda dor do Mundo.”

José Saramago

Lopes e Saraiva (2005, p. 1099-100), em seu breve resumo sobre a obra saramaguiana, destacam algumas questões pertinentes:

Em 1995 [Saramago] publica o romance *Ensaio sobre a Cegueira*, em que uma estranha e súbita cegueira alastra sobre Lisboa (há a importante exceção de uma mulher) e desencadeia uma reacção concentracionária, uma degradação social e moral, que remata por uma (possível) interpretação alegórica – deixando uma terrível e inapagável impressão pessimista e de um ambiente de pegajosa e infernal dejectação fisiológica.

O próprio Saramago (1998, p. 1), no discurso de atribuição do Prêmio Nobel, relewa o que o moveu a escrever *ESC*:

Cegos. O aprendiz pensou: "Estamos cegos", e sentou-se a escrever o *Ensaio sobre a Cegueira* para recordar a quem o viesse a ler que usamos perversamente a razão quando humilhamos a vida, que a dignidade do ser humano é todos os dias insultada pelos poderosos do nosso mundo, que a mentira universal tomou o lugar das verdades plurais, que o homem deixou de respeitar-se a si mesmo quando perdeu o respeito que devia ao seu semelhante.

Juntamente com essas considerações, vale mencionarmos a metáfora da “cegueira”: enquanto, num primeiro momento, assusta quando das atitudes desumanas, com o desenvolvimento do enredo, dá a entender que o que se vê é a própria humanidade – ou melhor: a perversidade que ela é capaz de cometer ao fazer a Razão engendrar monstros:

[...] vivi durante muitos anos aferrado à crença de que,

apesar de umas tantas contrariedades e contradições, esta espécie de que faço parte usava a cabeça como aposento e escritório da Razão. Certo era o que o pintor Goya, surdo e sábio, me protestava que é no sono dela que se engendram os monstros, mas eu argumentava que, não podendo ser negado o surgimento dessas avantesmas, tal só aconteceria quando a razão, pobrezinha, cansada da obrigação de ser razoável, se deixava vencer pela fadiga e mergulhava no esquecimento de si própria. Chegado agora a estes dias, os meus e os do Mundo, vejo-me diante de duas possibilidades: ou a razão, no homem, não faz senão dormir e engendrar monstros, ou o homem, sendo indubitavelmente um animal entre os animais, é, também, o mais irracional entre todos eles.

A universalização da mensagem é reforçada pela inovação, no que tange à obra do autor, de não dar nome às personagens – “mulher do médico”, “primeiro cego”, “mulher do primeiro cego”, “rapariga dos óculos escuros”, “velho da venda preta” e outros. Além disso, a percepção débil do tempo é constatada quando o único relógio pertencente ao grupo de cegos da primeira ala que ainda funcionava – o da “mulher do médico” – para de funcionar por ter ela se esquecido de lhe dar corda.

A incapacidade de se construírem comunidades sólidas – exceto a dos cegos da primeira ala, justamente por conseguirem “recuperar” valores humanos – é entendida quando analisamos o convívio com as outras alas, principalmente com a dos cegos rebeldes, movidos pelo individualismo, os quais passam a controlar a distribuição de comida:

No meio do átrio, rodeando as caixas de comida, um círculo de cegos armados de paus e ferros de cama, apontados para a frente como baionetas ou lanças, fazia frente ao desespero dos cegos que os cercavam e que, em desajeitados intentos, forcejavam por penetrar na linha defensiva, alguns, com a esperança de encontrarem uma aberta, um postigo deixado mal fechado por descuido, aparavam os golpes nos braços levantados, outros, arrastavam-se de gatas até esbarrarem com as pernas dos adversários, que os

recebiam com pontadas nos lombos e pontapés [...] (SARAMAGO, 1995, p. 138).

Nessa relação comunitária, vemos a dificuldade nos relacionamentos. No caso das relações amorosas, essa questão pode ser ilustrada com a união casual do “oftalmologista” com a “rapariga dos óculos escuros”, rompida antes mesmo de começar:

Encostada à parede do fundo, no espaço estreito entre as duas fileiras de catres, olhava desesperada a porta no outro extremo, aquela por onde tinham entrado num dia que já parecia distante e que não levava agora a parte alguma. Assim estava quando viu o marido levantar-se e, de olhos fixos, como um sonâmbulo, dirigir-se à cama da rapariga dos óculos escuros. Não fez um gesto para o deter. De pé, sem se mexer, viu como ele levantava as cobertas e depois se deitava ao lado dela, como a rapariga despertou e o recebeu sem protesto, como as duas bocas se buscaram e encontraram, e depois o que tinha de suceder sucedeu, o prazer de um, o prazer do outro, o prazer de ambos, os murmúrios abafados, ela disse, Ó senhor doutor, e estas palavras podiam ter sido ridículas e não o foram, ele disse, Desculpa, não sei o que me deu [...]. [o oftalmologista] fez um movimento para voltar à sua cama, mas uma voz disse, Não te levantes, e uma mão pousou-se no seu peito com a leveza de um pássaro, ele ia falar, talvez repetir que não sabia o que lhe tinha dado, mas a voz disse, Se não me disseres nada compreenderei melhor. (SARAMAGO, 1995, p. 171-172).

A instabilidade da identidade é ainda percebida na personagem “bom samaritano”: “Um carro parou na rua, Até que enfim, pensou, mas acto contínuo estranhou o barulho do motor, Isto é diesel, isto é um táxi, disse, e carregou uma vez mais no botão da luz. A mulher vinha a entrar, nervosa, transtornada, O santinho do teu protector, a boa alma, levou-nos o carro [...]”. (SARAMAGO, 1995, p. 20). Conhecida logo no início da obra, ao ajudar o “primeiro cego” a chegar em casa, e identificada inicialmente como uma figura caridosa, ele logo se mostra um oportunista, roubando o carro de quem até então ele parecia ajudar.

4.2 O duplicado incompleto: uma história que não se conta

O fato é insólito – como muito o é na obra de Saramago: Tertuliano Máximo Afonso, um simples professor de História, ao assistir um filme qualquer, depara-se no écran com um ator secundário que é igual a ele. Após alugar inúmeros filmes e deparar-se constantemente com seu duplicado, Tertuliano decide procurá-lo obstinadamente.

Diferentemente do famoso conto “O Espelho”, de Machado de Assis (1997), no qual o “senhor alferes” tinha ao menos uma imagem a que se apegar como identidade, Tertuliano passa a procurar seu duplicado justamente por não conseguir decifrar aquilo que é nem ter uma imagem à qual se vincular. Disso provém a busca incessante por António Claro.

Se, no *ESC*, a “cegueira” não permitia ver, no *HD*, consegue-se ver, no écran ou no espelho, mas não se encontra nenhuma imagem “sólida” e estável de identidade. Enquanto que, em *ESC*, o medo de que fosse perdida a ligação com a humanidade em seu sentido histórico é representada pelo fato de se perder a visão, no *HD*, Tertuliano tenta reconstruir essa história – não no sentido histórico, ao propor ele que se inverta o estudo de História: que passe a ser feito da época atual às anteriores, mas num âmbito puramente individual, no intento de descobrir sua possível origem encontrando o duplicado. A certa altura, Tertuliano acusa a incerteza quanto à sua identidade, e à de António Claro:

A propósito, você reparou que na fita há um actor, um secundário, que se parece muitíssimo consigo, pusesse você um bigode como o dele e seriam como duas gotas de água. Como um fulmíneo raio, o marasmo veio disparado das alturas e reduziu a ciscos a fugaz boa disposição de Tertuliano Máximo Afonso. Apesar disso, fazendo das tripas coração, ainda pôde responder com uma voz que parecia desmaiar a cada sílaba, Sim, reparei, é uma coincidência assombrosa, absolutamente extraordinária, e acrescentou, esboçando um sorriso sem cor, A mim só me falta o bigode e a ele ser professor de História, no resto qualquer diria que somos iguais. O colega olhou-o com estranheza, como se acabasse de

reencontrá-lo depois de uma longa ausência, Agora me recorde de que você, aqui há uns anos, também usava bigode, disse, e Tertuliano Máximo Afonso, desatendendo a cautela, tal como aquele homem perdido que não quis ouvir conselhos, respondeu, Se calhar, nesse tempo, o professor era ele. (SARAMAGO, 2002, p. 41).

Essa crise de identidade é levada ao extremo quando, em certo momento, Tertuliano não sabe – assim como o leitor – de quem se está falando: se dele ou de António Claro. No final do romance, depois de ter matado o seu duplicado – um de muitos, se atentarmos para ideia de que são representados indivíduos anônimos, de qualquer lugar, que não conseguem descobrir o que são –, é a vez de ser Tertuliano o procurado. Mas quem o espera? Ele mesmo, que não consegue se descobrir.

5 Considerações Finais

Nesse breve estudo, que não está completo – pois é parte de seguidas e amplas pesquisas sobre a obra de José Saramago, intentamos ao menos nortear o leitor quanto à nossa perspectiva de análise, notadamente relacionada à História e à Filosofia.

Inicialmente, tecemos uma breve consideração sobre o conceito de pós-modernidade e seus problemas. Nesse sentido, pudemos observar que, para José Saramago, vivemos nesse período, haja vista o não distante desaparecimento dos ideais que tiveram suas raízes com a Revolução Francesa, o Iluminismo e a Enciclopédia.

Em seguida, iniciamos uma pequena análise interpretativa de *ESC* e *HD*. Pudemos observar que as duas obras, baseando-nos nos estudos discutidos, representam o Homem como pós-moderno – não no sentido de ter uma identidade definida, como supõe-se ter um conceito e um quadro geral do seja pós-modernidade; mas no de que está em crise, tal como pondera Kujawski (1991) sobre esse momento instável, ou Bauman (2001) sobre a fluidez dos relacionamentos, da ética, das condutas e das identidades.

Referências

ASSIS, Machado de. “O Espelho”. *In: Papeis avulsos II*. São Paulo: Globo, 1997.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. **Vida para consumo**: a transformação das pessoas em mercadoria. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2008.

_____. **Vidas desperdiçadas**. Tradução de Carlos Alberto. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CAVALCANTE, Francisco Wilton Lima. A perda dos valores da sociedade contemporânea na obra **Ensaio sobre a cegueira**, de José Saramago. *In: ENCONTRO REGIONAL DOS ESTUDANTES DE LETRAS (EREL)*, 14, 2011, Fortaleza. **Tópico temático...** Fortaleza: EREL, 2011. Disponível em: <http://erelne2012.blogspot.com.br/2012/02/lista-completa-dos-trabalhos-aprovados_5353.html>. Acesso em: 20 dez. 2012.

_____. Pós-modernidade: razão, utopia e distopia – cegueira e lucidez, para José Saramago. *In: ENCONTRO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA – UFC*, 31, 2012, Fortaleza. **Tópico temático...** Fortaleza: UFC, 2012. Disponível em: <http://www.prppg.ufc.br/eu2012.ufc.br/index.php?option=com_wrapper&view=wrapper&Itemid=94>. Acesso em: 20 dez. 2012.

_____. Razão e utopia: a construção de sociedades na obra **Ensaio sobre a lucidez**, de José Saramago. *In: ENCONTRO DE INICIAÇÃO À PESQUISA – UNIFOR*, 18, 2012, Fortaleza. **Anais...** Fortaleza: UNIFOR, 2012. Disponível em: <<http://www2.unifor.br/encontros/PDFs/10659%20-%20Resumo.pdf>>.

Acesso em: 20 dez. 2012.

CODO, Wanderley. **O que é alienação**. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Primeiros passos)

KUJAWSKI, Gilberto de Mello. **A crise do século XX**. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1991.

LEIRADELLA, Cunha de. Um barco para a pós-modernidade. **Revista Filosofia – Ciência e Vida**, São Paulo, ano V, n. 62, p. 6-13, ago. 2011.

LOPES, João Marques. **Saramago**: biografia. São Paulo: Leya, 2010.

LOPES, Óscar; SARAIVA, António José. **História da Literatura Portuguesa**. 17. ed. Porto: Porto Editora, 2005.

LUFT, Eduardo. **Sobre a coerência do mundo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A gaia ciência**. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. (Companhia de Bolso)

_____. “Aurora”. In: **Obras incompletas**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

PEREIRA, Anderson. Como ser ético no mundo do arbitrário: um desafio no cotidiano. **Revista Filosofia – Conhecimento Prático**, São Paulo, n. 21, p. 51-53, 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A modernidade em ruínas. In: _____. **Altas literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SARAMAGO, José. **As palavras de Saramago**: catálogo de reflexões

pessoais, literárias e políticas. Org. e sel. de Fernando Gómez Aguilera. São Paulo: Companhia, 2010.

_____. Diário I. In: _____. **Cadernos de Lanzarote**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz. **Nobel Lecture**, 1998. Disponível em: <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1998/saramago-lecture-p.html>. Acesso em: 26 de maio de 2012.

_____. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **O homem duplicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. Sobre literatura, compromisso e transformação social. **Revista Quimera**. Disponível em: <<http://josesaramago.blogs.sapo.pt/116599.html>>. Acesso em: 20 dez. 2012.

VISÕES DE UMA POETA: AS MÚLTIPLAS FACES DO BRASIL NA CORRESPONDÊNCIA DE ELIZABETH BISHOP

Geórgia Gardênia Brito CAVALCANTE.⁷⁷

Universidade Federal do Ceará

Francisco Carlos CARVALHO DA SILVA.⁷⁸

Universidade Estadual do Ceará

RESUMO

O presente trabalho objetiva analisar o olhar da poeta norte-americana Elizabeth Bishop (1911-1979) sob o Brasil das décadas de 50 e 60 a partir do estudo das cartas por ela escritas durante sua estada no país. Bishop produziu uma vasta correspondência, entretanto nos deteremos nas coletâneas *Uma Arte: as Cartas de Elizabeth Bishop* (1995) e *Words in Air: the Complete Correspondence - between Elizabeth Bishop and Robert Lowell* (2008). O olhar estrangeiro, o estranhamento dos hábitos brasileiros, o governo dúbio de Getúlio Vargas e as transformações socioeconômicas fomentadas por Juscelino Kubitschek são assuntos frequentes em suas missivas. Assim como muitos estrangeiros que passaram pelo país, a norte-americana exalta a flora nativa. A referida escritora, contudo, não se furta a críticas ao comportamento tacanho da elite local. Elizabeth Bishop discorre sobre os mais variados assuntos relacionados ao país que a abriga. Os imigrantes, as favelas e os moradores do Rio de Janeiro, entre outros, por mais de uma vez se farão presentes na sua prosa e na sua obra poética. Comporão o referencial teórico para análise deste trabalho autores como Walnice Nogueira Galvao (2000), Antonio Candido (1965), entre outros.

⁷⁷Estudante de graduação do curso de Letras Português / Inglês e suas respectivas literaturas da Universidade Federal do Ceará (UFC). Bolsista PIBIC/CNPq-UFC, e-mail: gcavalcante@hotmail.com.

⁷⁸ Professor Assistente D da Faculdade de Educação, Ciências e Letras do Sertão Central da Universidade Estadual do Ceará (FECLESC / UECE). Doutorando do programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada (POSLA) da Universidade Estadual do Ceará. E-mail: carlos.oak@hotmail.com

Palavras-chave: Epistolografia, Cultura, Alteridade.

Introdução

O Brasil é um país que tem, ao longo da sua gênese, recebido de braços abertos todos aqueles que por aqui passam. Aos olhos de alguns desses visitantes, o país se descortina de maneira diferenciada. Uns o observam como uma espécie de gigante em permanente estado de letargia, outros já o sentem como promessa de assunção. O fato é que nenhuma dessas visões se exclui. Ao contrário, se constituem e se complementam num constante caráter simbiótico de construção de uma identidade nacional. Não que tal construção tenha se dado de ontem para hoje, mas que tenha sido gestada já há um longo tempo, tropeçando aqui e ali nos obstáculos, que não são poucos, surgidos a cada novo instante. Assim sendo, as faces do Brasil aos olhos de Pero Vaz de Caminha não são as mesmas aos olhos de Hans Staden, bem como não poderiam sê-las aos olhos do casal Sartre - Beauvoir ou aos olhos determinados de Ernesto Che Guevara ou ainda aos tristes olhos de Lévi-Strauss ou ao sisífico olhar de Albert Camus. E, com certeza, também foi muito diferente a maneira como o poeta Blaise Cendrars viu o que se lhe mostrou tão diferente. E o que dizer de Stefan Zweig, autor de *Brasil, um país do futuro* (1941)?

Tudo que vemos é outra coisa, disse o poeta Fernando Pessoa. O que se esconde e o que se dá aos olhos estão delimitados por uma distância que nem sempre pode ser notada. Muitas vezes o homem vê apenas aquilo que deseja ver, outras vezes consegue ver para muito além daquilo que pensou ver um dia. Assim sendo, o olhar pode ser acusador, reproduzidor de uma recorrente mesmice, delator ou descortinador de novas premissas, novas ideias, novas vidas e novos mundos. E se tudo está nos olhos de quem vê; tudo pode ser outra coisa, o mesmo ou o novo. E assim se deu com a poeta Elizabeth Bishop (1911-1979), quando aportou no Brasil, em Santos, no ano de 1951. Ao deitar seus olhos norte-americanos sobre o país, certamente a autora não se sentiu brasileira, morena como cada um dos nativos com os quais passaria a estar vez ou outra. O olhar da autora em questão estava então prenhe de um aceitável estranhamento, mas desde o início também estava prenhe do olhar estrangeiro, vertical,

superior da mulher norte-americana branca, bonita, culta, formada em medicina e dada aos prazeres das viagens mundo afora. Como então essa senhora dialogaria com a miscigenação racial proposta por Gilberto Freyre e a cordialidade defendida por Sérgio Buarque de Holanda? Dessa forma, ao longo do presente artigo, pretendemos apontar algumas dessas questões, numa tentativa de responder algumas delas. Para tanto, não nos utilizaremos das nossas palavras, mas das palavras da própria escritora, a partir da sua correspondência, tomando como objeto de análise a obra *Words in Air – The complete correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell* (2008), editada por Thomas Travisano e Saskia Hamilton e *Uma arte: as cartas de Elizabeth Bishop* (1995). As cartas da referida edição foram selecionadas e organizadas por Robert Giroux (edição americana). As cartas para a edição nacional, publicada pela Companhia das Letras foram selecionadas a partir da edição americana por Carlos Eduardo Lins e Silva e João Moreira Sales e traduzida para o português por Paulo Henriques Britto.

Elizabeth Bishop e sua obra

Em 1911, Elizabeth Bishop nasce em Worcester, Massachusetts. Com a morte do pai, a futura poetisa parte para a Nova Escócia, Canadá, onde passará parte de sua infância. A dor da perda do pai não se aplaca, mas aumenta uma vez que, ainda bem jovem, acompanha a alienação mental que toma conta da mãe. Em 1917, os avós paternos trazem-na de volta aos Estados Unidos para dar continuidade à sua educação. Bishop, então, frequenta as melhores instituições, como a Vassar College, por exemplo. Não demoraria muito para Elizabeth Bishop começar a compor a escritora que viria a ser. Seu primeiro contato literário foi com a escritora Marianne Moore. Sobre isso, convém observarmos o que afirma Horácio Costa (1990):

... um dos poetas norte-americanos que melhor dominou as possibilidades léxicas da língua inglesa - , que se transformaria mais tarde na decana das letras norte-americanas. Para além da amizade que sempre as uniu, Moore foi, sem dúvida, uma presença maior na

trajetória literária de Bishop, acompanhando sua produção poética desde seus albores. Por um lado, Moore recomendava leituras à poeta em formação (por exemplo, a dos poetas metafísicos ingleses do século XVII, como George Herbert e Andrew Marvell, que tanta influência teriam sobre a obra futura de Bishop); por outro, discutia em detalhe os textos que a jovem produzia, inculcando-lhe, dessa forma, uma margem extra de confiança. (COSTA, 1990, p. 10)

Enquanto Elizabeth Bishop dava seus primeiros passos na seara da literatura norte-americana, autores como Ezra Pound, T.S. Eliot, John Steinbeck, John dos Passos, Robert Frost e Wallace Stevens já colhiam os frutos dos seus esforços e dedicação à “causa” da literatura. São os anos 30 e, sem medo de ousar, a autora que mais tarde seria considerada um verdadeiro “clássico moderno”, constrói ao seu modo, uma arte sua. Sobre a obra da poeta em questão, Horácio Costa (1990) afirma que não é exagero dizer que confluem e encontram seu ponto de equilíbrio os impulsos transformacionais do Modernismo anglo-americano com a forte corrente subterrânea da dicção da Nova Inglaterra. Continua o crítico:

Seus textos podem ser lidos como exemplares da elegância reflexiva ou descritiva que tão profundas raízes tem na poesia norte-americana, ou como releituras de procedimentos textuais contemporâneos, afirmados no contexto americano pelos modernistas (aliás, a busca de equilíbrio entre Tradição e Inovação já pode observar-se em diferentes graus, em poetas anteriores a Bishop, como William Carlos Williams ou, mesmo, em Marianne Moore, e em certos companheiros de geração seus, como seu amigo Robert Lowell). Deste encontro afloram as duas qualidades centrais na poesia da poeta: precisão e gosto pelo novo nas soluções escriturais. (COSTA, 1990, p. 11)

Ao tecer uma análise da poesia de Elizabeth Bishop, não se pode passar ao largo da sua capacidade de reconhecer o valor de cada termo, de cada palavra. Mas, mais que reconhecer e identificar o peso que as palavras possuem convém saber usá-las no local adequado

e no momento oportuno. Assim sendo, a obra poética da referida autora se constitui num perfeito “repositório” a encampar o assunto do qual se fala à maneira como dele se fala, sem perder o tom, a musicalidade tão necessária à poesia. Embora recorra com frequência ao novo, a poeta não se furta ao direito de usar formas tradicionais na composição da sua poesia. Assim sendo, como bem afirma Horácio Costa (1990), não apenas o soneto, mas a poesia rimada, a cantiga e a sestina secundam as necessidades expressivas da poesia da autora em análise.

No que concerne à obra poética da autora, tem-se: *Norte & Sul* (1946), *Uma Primavera Fria* (1955), *Problemas de Viagem* (1965), *Poemas Não Coligidos* (1969), *Geografia III* (1976), *Poemas Novos* (1979) e *Poema Não Coligido* (1983). Convém ressaltar que para a produção do presente artigo, no que diz respeito aos nomes das obras, recorreremos às duas traduções disponíveis no mercado. A primeira é: *Poemas* (1990) com tradução e introdução de Horácio Costa, publicado pela Companhia das Letras. A segunda é: *O Iceberg Imaginário e Outros Poemas* (2001) com seleção, tradução e estudo crítico de Paulo Henriques Britto, obra essa publicada também pela Companhia das Letras. Na tradução dos títulos das obras anteriormente citadas, optamos pela tradução de Horácio Costa.

A poesia de Elizabeth Bishop é marcada pelo rigor da forma. A escritora tinha, conforme ela mesma, “paixão pela exatidão”. Até conseguir o efeito pretendido, a poeta era capaz de trabalhar a feitura de um mesmo poema por anos e anos até considerá-lo pronto. Essa preocupação com a forma, sem descuidar do conteúdo, é o que torna Bishop, nas palavras de Marianne Moore “espetacular ao ser apenas comum”, detentora de uma técnica considerada “fria, sóbria, acurada e modesta”.

No ano de 1951, sofrendo de depressão, sentindo-se solitária e temendo por sua saúde, Elizabeth Bishop decide fazer uma viagem ao redor do mundo, o que a trará à América do Sul, especificamente ao Brasil. Após comer um caju, a poeta norte-americana adoece e fica aos cuidados de Lota de Macedo de Soares. Apaixonadas, passam a dividir o mesmo teto por pelo menos quinze anos. Com problemas no relacionamento, Bishop volta a morar nos

Estados Unidos em 1967. Lota vai em busca de Elizabeth Bishop, cometendo suicídio pouco tempo antes de chegar. A temporada de Bishop no Brasil foi bastante frutífera. É quando ainda está no país que a autora é contemplada com o Prêmio *Pulitzer*, em 1956, vindo, na sequência vários outros prêmios e um reconhecimento mundial que a alçou ao panteão dos grandes nomes da poesia universal. Muitos dos trabalhos de pesquisadores brasileiros sobre a obra da referida poeta, no entanto, costumam cair no reducionismo quando adquirem um caráter de admiração, trilhando não o caminho que deve ser perseguido pelo pesquisador, mas chegando muitas vezes apenas ao caráter da admiração característica do fã. Isso se dá, na maioria das vezes, pela alegria e a satisfação, acreditamos, de termos enquanto país, abrigado por tanto tempo esta que se tornou referência para a literatura mundial. Contudo, faz-se necessário questionar até onde tudo isso contribui, se é que efetivamente contribui, para a compreensão da constituição da obra poética da autora em análise. Sobre isso, convém observarmos o que afirma Horácio Costa (1990):

... circunscrever a obra de Elizabeth Bishop ao interesse relativo que a presença brasileira nela adquire, porém, traz como corolário fatal o empobrecê-la no centro mesmo de sua identidade mais extensa, onde vibra a plenitude da articulação poética. De tal forma, arriscar-se-ia o leitor a reduzir a poesia de Bishop a uma função semidocumental para a qual ela é, como toda palavra poética, perfeitamente imprópria. (COSTA, 1990, p. 15)

A correspondência de Elizabeth Bishop

O objetivo do presente artigo, no entanto, não é a obra poética de Elizabeth Bishop, embora consideremos indispensável um discorrer, mesmo que breve, sobre sua poesia, uma vez que é a partir dela e por ela, que a autora se firma como poeta. Interessa-nos, outrossim, a correspondência da autora em termos gerais e, em termos específicos, as cartas que escreveu sobre o Brasil. Ao longo do presente artigo, utilizaremos, como já aludimos, a obra *Words In Air* (2008), editada por Thomas Travisano e Saskia Hamilton, tendo em vista ser essa edição que contém as cartas que trocou com seu

principal amigo e interlocutor, Robert Lowell e *Uma arte: as cartas de Elizabeth Bishop* (1995). Se a primeira obra abrange somente a correspondência com o poeta norte-americano, a segunda contempla sua correspondência com vários outros interlocutores, constituindo volumosa correspondência produzida por quase cinquenta anos. Nelas, é possível perceber a visão da poeta sobre o modo de viver do Rio de Janeiro, bem como das outras cidades por onde passou e morou enquanto esteve no Brasil. Pelos olhos e pela pena de “Dona Elizabetchy” passa toda a sorte de problemas vividos pela população brasileira. Problemas esses que vão dos mais simples aos mais complexos e que, comuns nas décadas de 50 e 60, alguns deles ainda assombram o mesmo povo geração após geração. São problemas culturais, políticos, educacionais e socioeconômicos, entre inúmeros outros. Além disso, assunto recorrente nas duas obras, é o cotidiano da própria escritora, no que diz respeito à suas questões pessoais, à sua produção literária e aos seus amigos e pessoas próximas. Deslocada geograficamente, mas sempre à procura de um porto, sua correspondência dialoga com a sua poesia quando a poeta não se põe no centro dos acontecimentos, mas à margem como um expectador privilegiado. Se sua posição de homossexual, alcoólatra e depressiva a empurram para tal situação e, se assim sendo, a permitem ver com outros olhos, é o que também pose se observar. Sobre *Uma Arte: as cartas de Elizabeth Bishop* (1995), Paulo Henriques Britto, o tradutor, afirma:

Uma arte nos revela uma faceta diversa desta escritora norte-americana. Pois ao mesmo tempo em que elaborava com esmero seus poemas concisos e contidos, Elizabeth Bishop produzia uma torrente infindável de cartas. A voz da epistológrafa é tão inteligente e observadora quanto a da poeta; mas é também prolixa, extravagante, maliciosa e – coisa surpreendente, numa artista conhecida pela reserva de sua obra – indiscreta. Nestas cartas, a autora expõe-se por inteiro. Durante quase vinte anos de exílio voluntário no Brasil, país cujo idioma nunca dominou, onde nunca realmente aclimatou-se, a correspondência foi sua principal forma de conversação. (...) Através do olhar da poeta, distanciada e crítico, porém curioso e interessado, o

Brasil aparece como um país semi-civilizado, povoado de intelectuais iletrados e políticos incompetentes, mas também uma terra “onde a gente se sente de algum modo mais perto da verdadeira vida”. (BRITTO, 1995)⁷⁹

Todo período histórico é único em suas idiossincrasias. São os homens e suas ações, responsáveis ou não, que dizem que sociedade se constrói, que mundo herdarão as gerações que virão. As sociedades, em todas as épocas, passam por mudanças e por transformações para as quais nem sempre estão preparadas, mas é no exercício cotidiano das relações sociais que se dá o embate e, consequentemente, o avanço. A década de 50 foi de caráter emblemático para o mundo recém saído de uma grande guerra e já imerso na chamada guerra fria. O homem oco, numa terra devastada ainda se ocupava de unir seus pedaços de ética, identidade, memória e fé. Os acontecimentos que marcarão os anos sessenta já podem ser vislumbrados nessa década de ascensão de novos parâmetros conceituais. Entre tantos, podem ser observados uma participação mais efetiva da mulher, não apenas no concerne à sua emancipação sexual, mas aos vários outros níveis de atividades. Têm-se mudanças no mercado consumidor, nos hábitos cotidianos e um incremento nas atividades culturais. Sobre isso, Marly Rodrigues afirma (1999):

Este quadro de transformações aceleradas acabou por redefinir a imagem que os homens dos anos 50 tinham do mundo e de seu lugar nele. Cerceados em sua busca de paz, cada vez mais impulsionados a ser apenas espectadores, os filhos da guerra fria procuraram resistir. Por caminhos os mais diversos, da criação artística, da rebeldia e do engajamento político -, eles lutaram por um espaço de opinião e decisão coletiva. (RODRIGUES, 1999, p. 16)

E é em meio a esse caldeirão de transformações que a poeta Elizabeth Bishop chega ao Brasil. O que ela vê e como reage?

⁷⁹ Texto de Paulo Henriques Britto na orelha de *Uma arte: as cartas de Elizabeth Bishop* (1995).

Retomamos as palavras de Paulo Henriques Britto quando sobre a poeta em questão, afirma (1995): “Isto ao mesmo tempo repele e fascina a observadora, que é ciosa de sua formação nas puritanas Nova Inglaterra e Nova Escócia, e no entanto vive toda sua vida sob o signo da paixão – pelas viagens, pelas palavras, por uma mulher”. Esse paradoxo presente na formação e no comportamento da autora dirá muito dos seus posicionamentos acerca do país que a acolhe. Se suas opiniões sobre o Brasil, expostas nas suas missivas, não dão conta da realidade da época, deve-se levar em consideração que se tratam apenas de opiniões a partir de um ponto de vista pessoal; cabendo ao leitor um aprofundamento na leitura das obras as quais nos reportamos ao longo do presente artigo.

Em 1933, Gilberto Freyre lança *Casa-Grande & Senzala*. Das inúmeras proposições apontadas pelo referido estudioso, uma, que apesar de bastante discutida nas décadas subsequentes, somente agora tem toda sua relevância compreendida: a miscigenação racial como fator positivo na constituição do povo brasileiro. Em carta a U. T. e Joseph Summers, de 15 de julho de 1952, a poeta afirma:

(...) A dieta daqui é inacreditável, tanto para os ricos quanto para os pobres, de modo geral. Sempre foi assim. Li que no auge do ciclo do açúcar na Bahia, quando vestiam os escravos com ornamentos de ouro e prata, quase não se comia carne, e quando havia estava podre – é sempre muito magra – e as melhores famílias pegavam escorbuto etc. (tem um livro surpreendente sobre o Brasil que realmente dá uma idéia das coisas, traduzido como *The masters and the slaves* (*Casa-Grande & Senzala*), de Gilberto Freyre – fascinante e deprimente.) (GIROUX, 1995, p. 324)

A poeta também indica a leitura da mesma obra ao amigo Robert Lowell, em carta escrita, provavelmente em março de 1962, presente na obra *Words In Air* (p.392). Se em 1952 a autora já demonstra ter lido *Casa-Grande & Senzala* (1933), causa-nos estranheza certo trecho da carta que enviou a Kit e Ilse Barker, na sexta-feira santa de 1953, dizendo:

(...) Eu acho que eu sempre parto do pressuposto de que meus amigos são bonitos, os filhinhos deles são umas gracinhas etc. – mas aqui há uma espécie de obsessão

com beleza – todo mundo vive descrevendo os olhinhos e narizinhos e queixinhos das crianças – e quando eu as vejo muitas vezes me decepçiono. Mas o nível geral de beleza é um tanto baixo. E infelizmente – a feiúra dos “pobres” – não sei como me referir a eles – é apavorante. Ninguém é “bem-feito”, com exceção de alguns dos negros. (GIROUX, 1995, p. 267)

Ao analisarmos o referido excerto, surgem-nos alguns questionamentos. O primeiro e, certamente, o mais importante de todos é: qual terá sido a compreensão da autora acerca do livro de Gilberto Freyre? Em segundo lugar, qual o padrão de beleza utilizado pela poeta para dizer que seus amigos e seus filhos são bonitos? Convém ressaltar que para considerá-los bonitos ela já parte de um “pressuposto”. Assim, qual seria o “pressuposto” para achar “os outros” feios e apavorantes? Curioso também é faltar palavras à escritora para denominar os “pobres”. Subtende-se que na falta de um termo “mais adequado” usou-se “pobres”, quando teria sido um termo que remeteria a uma adjetivação com uma carga semântica bem mais pejorativa. Observa-se ainda que o uso de diminutivos como -inho, -inha e seus correlatos possuem basicamente duas funções: enaltecer como forma de carinho ou, de maneira irônica, diminuir. No texto em questão percebem-se os dois usos. O primeiro para os “amigos” e seus “filhinhos” e o segundo para os “pobres”. Custa-nos crer que uma poeta laureada desconhecesse esses manejos proporcionados pela língua, independentemente da língua. Se Gilberto Freyre, por sua vez, se remexeu no túmulo, não temos como comprovar. O que se pode afirmar, no entanto, a partir do que se tem, é que a poeta não conseguiu apreender o que Freyre quis dizer. Pode-se pensar que a poeta ainda não possuía instrumentos que a permitissem compreender essas questões em níveis mais abrangentes. Não devemos considerar esse viés, no entanto, tendo em vista a ampla formação da autora, suas experiências de viagem e seu amplo nível cultural.

Ao discorrer sobre os gêneros musicais predominantes no Brasil na década de 50, Marly Rodrigues (1999) afirma que o marco moderno da música popular brasileira foi a bossa nova. Sobre os sons que estavam no ar, diz a pesquisadora:

Enquanto movimento, a bossa nova correspondeu à modernização brasileira dos anos 50. Seu início pode ser pontuado pelo LP *Canção do amor demais*, de 1958, no qual um violonista, João Gilberto, dono de estranha “batida”, acompanhou Elisete Cardoso no “Chega de saudade”, música de um compositor de formação erudita, Antônio Carlos Jobim, e de um poeta, Vinicius de Moraes. (RODRIGUES, 1999, p. 29)

Não é o que pensava Elizabeth Bishop. Em carta a Robert Lowell, datada de 28 de junho de 1963, ela afirma com todas as letras:

(...) Acho que é o desejo que vem primeiro e é isso que conta, mas se você nunca vê um Picasso autêntico, finge que Portinari é bom – ou se nunca na sua vida ouviu música boa finge que “Bossa Nova” é música ou que Villa-Lobos é o maior, etc. (TRAVISANO & HAMILTON, 2008, p. 472) (tradução nossa)⁸⁰

O que teria levado a autora a ter conceito tão ruim sobre esses artistas? Sua opinião realmente procede ou há certa ignorância aliada à crítica baseada na arte do ouvir dizer? Em carta à doutora Anny Baumann, datada de 28 de julho de 1958, presente no livro *Uma arte: as cartas de Elizabeth Bishop* (1995), a poeta havia dito: “*A Lota tem uns vasos que Portinari fez pra ela, e somos obrigadas a reconhecer que os da cozinheira são muito melhores*”. De “qualidade duvidosa”, o que teria levado o artista em questão ser convidado a pintar os murais da ONU e, consequentemente, ter se tornado referência para as artes plásticas? Qual a compreensão de arte da nossa poeta àquela altura?

Em *A Década de 50 - Populismo e metas desenvolvimentistas no Brasil* (1999), Marly Rodrigues traça um relevante panorama da década na qual grande parte da produção epistolográfica de Elizabeth Bishop se insere. Sobre a bossa nova a autora afirma:

⁸⁰ “I think the desire comes first - and that’s what counts – but if you never *see* a real Picasso, you pretend Portinari’s good – or if have never in your life heard any good music – you pretend “Bossa Nova” is good, or Villa Lobos the greatest, etc.” (TRAVISANO & HAMILTON, 2008: 472).

Os nacionalistas mais radicais procuravam desclassificar a bossa nova enquanto manifestação musical brasileira e popular. Para isso, apresentavam-na como “modismo” e apontavam a influência do jazz e da música erudita presentes na melodia e na harmonia, bem como o seu caráter de manifestação promovida por um grupo social afastado das “raízes brasileiras”, a pequena burguesia da zona sul carioca. (RODRIGUES, 1999, p. 28)

Tomando como referência os escritos, tanto em prosa quanto em poesia da autora em análise, percebemos seu alinhamento com a orientação política defendida por Carlos Lacerda, amigo muito próximo de Lota e, conseqüentemente, da própria Bishop. Essa aproximação, certamente, servirá de referência para muitos dos posicionamentos que assumirá em vários dos seus textos. Destarte, não apenas a bossa nova, Portinari, a poesia brasileira; mas a política, o povo e tudo que esteja relacionado ao país aparecem nas cartas até agora publicadas. Se Bishop, enquanto epistológrafa permitiu que seu discurso fosse influenciado pelo meio, são questões que não podem ser negligenciadas, mas investigadas a partir das cartas que, durante muito tempo fez questão de escrever e deixar registradas.

Considerações finais

Elizabeth Bishop escreveu milhares de cartas ao longo de toda sua vida. A edição norte-americana das suas cartas cobre um período que vai de 1928 até 1979. Na edição brasileira, no entanto, a carta mais antiga é do ano de 1934. Para Bishop, escrever cartas era algo quase obsessivo, não se limitando a autora a escrevê-las, mas dedicando muito do seu tempo a ler as cartas dos outros. Na introdução à edição brasileira (1995), Robert Giroux diz: “Elizabeth Bishop afirmou que uma vez, estando hospedada na fazenda de sua amiga Jane Dewey, uma física nuclear, escreveu quarenta cartas num único dia...” Sobre o ato de escrever cartas é a própria Bishop, citada por Giroux na mesma introdução, que afirma em carta a amiga Ilse Barker: “Tenho pena das pessoas que não conseguem escrever cartas. Mas desconfio também que eu e você, Ilse, adoramos escrever cartas

porque é como trabalhar sem estar de fato trabalhando”. Lamentavelmente, algumas das cartas trocadas entre Bishop e Lowell, ainda não traduzidas para o português, não constam da edição nacional das cartas da escritora. As missivas de Bishop não expõem apenas sua opinião sobre a bossa nova, mas sobre inúmeros outros aspectos e acontecimentos concernentes ao Brasil. A epistolografia da norte-americana pode ser vista, como afirmamos ao longo do presente artigo, como um grande mosaico de relevante importância para a compreensão do período histórico-cultural vivido pela autora de uma das mais importantes obras do século XX. E nesse arcabouço, a produção epistolográfica de Elizabeth Bishop tem muito a contribuir com os estudos sobre o mundo em geral, e o Brasil, em específico.

Referências Bibliográficas

BISHOP, Elizabeth. **Poemas**: Elizabeth Bishop. Seleção, tradução e introdução de Horácio Costa. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **O iceberg imaginário e outros poemas**. Seleção, tradução e estudo crítico de: Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande e Senzala**: Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 51ª edição. São Paulo: Global, 2006.

GALVÃO, Walnice Nogueira e GOTLIB, Nadia Battela (orgs.). **Prezado Senhor, prezada senhora**: estudos sobre cartas. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

GIROUX, Robert (Org.). **Uma Arte**: as cartas de Elizabeth Bishop. Tradução Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras,

1995.

RODRIGUES, Marly. **A Década de 50:** populismo e metas desenvolvimentistas no Brasil. 4. ed. São Paulo: Ática, 1999 (Série Princípios).

TRAVISANO, Thomas. HAMILTON, Saskia (Orgs.). **Words in air:** the complete correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2008.

PRZYBYCIEN, Regina. **Feijão Preto e Diamantes:** o Brasil na obra de Elizabeth Bishop. Tese de Doutorado apresentada ao departamento de Letras da UFMG, 1993.

ITINERÁRIOS E(M) IDENTIDADES DE RIOBALDO

Gylliany Ribeiro da SILVA

Nádia Dolores Fernandes BIAVATI

Universidade Vale do Rio Doce – UNIVALE

RESUMO

Buscando um diálogo entre os teóricos do Discurso, do Território e da Literatura, o trabalho pretende mostrar como o relato discursivo em *Grande Sertão: Veredas* é articulado de maneira a revelar as identidades de Riobaldo que emergem por meio dos relatos do narrador, colocando em destaque o sertão das minas gerais do final do século XIX e início do século XX e a sociedade sertaneja desse período.

Palavras-chave: RIOBALDO, DISCURSO, IDENTIDADE, TERRITÓRIOS, REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA.

Introdução

O objetivo do presente trabalho é refletir sobre o discurso narrativo de Riobaldo e suas marcas identitárias, que afloram em *Grande Sertão: Veredas*, quando o narrador expõe suas memórias como ex-chefe jagunço, para um interlocutor, o qual possui leitura e doutorização e viera para o sertão com o propósito de "devassar a raso este mar de territórios para sofrimento de conferir o que existe?"⁸¹

O enredo da obra destaca o local em que o narrador vivera todo seu conhecimento de vida, os sertões das Minas Gerais. É nesse espaço que as experiências referidas pelo protagonista se dão como itinerário, imaginado e vivido, invocando as diversas circunstâncias experimentadas por Riobaldo nas terras percorridas. As vivências

⁸¹ ROSA, J. G., 2001, p. 41. A partir desse ponto as referências à obra *Grande Sertão: Veredas* será feita no corpo do texto através da sigla GVS e da página em que citação mencionada está localizada.

destacadas no foco narrativo marcam Territorialidades. Para TUAN, "a territorialidade...desenvolve um tipo de ligação afetiva entre os seres humanos e o meio ambiente...Sentimento despertado pelo espaço apropriado, da convivência e da felicidade." (1980, p.107).

A história contada por Riobaldo, apesar de ser o relato de uma vida pessoal, é também a história de uma coletividade, sendo que indivíduos se fizeram necessários, como forma de comprovar a existência desse personagem. Isso porque, a representação (da existência pessoal) só é possível se houver referências ou vestígios dessa presença de vida recortado de um meio.

Ficção e subversão da realidade em Grande Sertão: Veredas

O romance *Grande Sertão: Veredas* é considerado uma das mais significativas obras da literatura brasileira. Publicada em 1956, inicialmente chama atenção por sua dimensão, mais de 600 páginas, e pela ausência de capítulos. O foco narrativo de *Grande Sertão: Veredas* está em primeira pessoa. Riobaldo, na condição de rico fazendeiro, revive suas pelepas, seus medos, seus amores e suas dúvidas. A narrativa, longa e labiríntica, por causa das digressões do narrador, alterna assim, o tempo do enredo a seu bel-prazer, simulando o próprio sertão físico, espaço onde se desenrola toda a história. E apesar de um trabalho ficcional, a obra ilustra com excelência a sociedade sertaneja da época.

Como todo trabalho literário, a literatura é um vínculo de ligação entre o real e o imaginário. Esse elo pressupõe que o autor, para criar a obra literária, consiga articular a ficcionalização, baseando-a em suas impressões a respeito da realidade, utilizando, para isso uma manipulação estética. Como afirma Anatol Rosenfeld:

A ficção é um lugar...privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variados, a plenitude da sua condição e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando – se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando – se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar – se,

distanciar – se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação. (1970, p.48).

Mas o trabalho ficcional não deve constar apenas da mera imitação do real. O autor consciente precisa combinar elementos vinculados à realidade natural a uma hábil estilização formal. Como Antonio Candido argumenta:

A arte, e, portanto a literatura é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam uns elementos de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração. (1975, p. 53).

Guimarães executa com primor esse exercício literário da transposição artística em *Grande Sertão: Veredas*. Com tamanha sensibilidade estética, a leitura do trabalho é uma imersão profunda das Minas Gerais do início do século XX nesse espaço sertanejo. Segundo Santos, o espaço constitui... um produto social em permanente processo de transformação, impondo "sua própria realidade; por isso a sociedade não pode operar fora dele. Consequentemente, para estudar o espaço, cumpre apreender sua relação com a sociedade." (2008, p. 67).

E multiplicidade territorial é o que há em abundância em *Grande Sertão: Veredas*, apresentadas habilmente no discurso do narrador a seu suposto interlocutor. Este saíra de seu destino para conhecer a fundo o sertão e o que lá pudesse existir, mas, antes de seguir viagem, se encontra com Riobaldo. A partir desse encontro, o itinerário físico programado por ele é substituído pelo relato de Riobaldo, transformando seu transcurso, outrora delineado, em um novo e vigoroso projeto, uma viagem por meio da narrativa.

Nessa viagem, os variados percursos territoriais, mencionados a partir desse relato, revelam saberes relativos ao ambiente a que se conectam. Assim, o lugar atua para construir o conhecimento de acordo com as necessidades da comunidade que lá vive. Seguindo esse raciocínio, Paul Claval nos diz que,

os lugares não tem somente uma forma e uma cor, uma racionalidade funcional e econômica. Eles estão carregados de sentido para aqueles que os habitam ou que os freqüentam....o entendimento de lugar vai muito além da simples visão de localização e de individualidade do espaço. São acrescentadas a percepção, os significados, as características e heranças culturais dos indivíduos. (2001, p.55).

Ao apresentar o sertão pelo prisma da percepção subjetiva do protagonista, o narrador, em vez de nos desvendá-lo em seus aspectos exteriores, ele no-lo revela através da experiência dos personagens da obra. Dessa forma, a visão que passamos a ter dele é o de uma região humana, o que é fato muito mais interessante.

1. O território sertanejo e as identidades discursivas de Riobaldo

No desenrolar narrativo de *Grande Sertão: Veredas*, vamos entrevendo lugares e pessoas típicas da sociedade sertaneja dos fins do século XIX e inícios do século XX.

Segundo Claval “a transmissão dos saberes implica sistemas eficazes de comunicação...” (2007, p.66). Na obra, esses saberes são apresentados através do discurso de Riobaldo que ao organizá-lo, desvela o desdobramento dos percursos e a relação que estes mantêm para a formação identitária do sertanejo Riobaldo e a sociedade retratada. Para Mikhail Bakhtin esse processo é desencadeado pela dialogicidade interna do discurso romanesco, pois ela exige a revelação do contexto social concreto,

o qual determina toda a sua estrutura estilística, sua “forma” e seu “conteúdo”, sendo que os determina não a partir de fora, mas de dentro; pois o diálogo social ressoa no seu próprio discurso, em todos os seus elementos, sejam eles de “conteúdo” ou de “forma”. (2002, p. 106).

Podíamos dizer que o conteúdo e forma em *Grande Sertão: Veredas* nos são revelados no transcurso territorial relatado por Riobaldo. Michel Certeau referenda sobre esses caminhos e vivências

que emergem dos "relatos que atravessam e organizam lugares. Percursos de espaços." (2011, p.182). Em nosso caso, caminhos ilustrativos das minas gerais da época.

A cada percurso transposto por Riobaldo, surge um típico representante, encarnado e apresentado para o interlocutor da obra e nós, leitores, através dos desdobramentos identitários do protagonista, construídos e reconstruídos simultaneamente ao longo do enredo. Como ele afirma: "De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa." (GVS, p.115)

Ao mesmo tempo que realiza a transposição espacial, Riobaldo, paulatinamente, parece, corporificar identidades diferenciadas dele, também revela o lado subjetivo e as ideologias inerentes a elas. Esse processo inconsciente acontece naturalmente ao longo do enredo, pois como Nádia Biavati, Terezinha Bretas Vilarino e Patrícia Genovez explicam:

...as identidades se revelam no narrar "naturalmente" no plano da representação, do "ser" ou o "fazer" algo, investindo ideologias sobre o que é contado e recontado; desse modo, o realato e o reconto revalam marcas do subjetivo, do lembrado e de algo que remete, inclusive, aos processo do inconsciente. (2011 p.3).

Vejamos como se processa esse desenrolar identitário do protagonista na obra.

1.1. Riobaldo: o *enteado* abastado

A transição da infância para a adolescência é uma das fases que define a personalidade do sujeito. E com o menino Riobaldo não seria diferente. Bem novo, órfão⁸² (GVS, p.126-127), o protagonista é levado para a São Gregório para morar com seu padrinho Selorico. Ali, agrega as primeiras experiências que ficariam em definitivo

⁸²Na passagem o narrador relata que a mãe Bigrí morrera em Dezembro e que um vizinho caridoso o levava, numa viagem de seis dias, para a fazenda do padrinho

entranhadas na vida do narrador, como a madrugada que ele e o padrinho foram visitados pelo bando de Joca Ramiro. (GVS, p.138).

Na São Gregório, Riobaldo transita entre os trabalhadores, aprendendo com eles os afazeres, apesar de realizar as tarefas mais brandas. Nessa ocasião, como o narrador vive em uma fazenda, possivelmente, desenvolve habilidades como ordenhar vacas, participar do plantio e colheita, da alimentação dos animais, dos consertos da estrutura da fazenda, do roçado e capinado. Nesse momento, o aprendiz de fazendeiro está sob a proteção do padrinho, que lhe propicia esse espaço de aprendizagem. Entretanto, percebemos mais à frente, que o propósito de Selorico é mais paterno e ambicioso. Ele não quer apenas ensinar o afilhado os trabalhos e afazeres da fazenda. Mas também, instruí-lo na sobrevivência do sertão e se puder, influenciá-lo a se tornar um justiceiro das armas, nesse caso, um cangaceiro.

Alguns critérios são responsáveis por deduzirmos isso. O primeiro é o fato de Selorico ter presenteado Riobaldo com uma faca e um porrete, aparatos de sobrevivência no meio em que vive. E depois, a demonstração excessiva de admiração e respeito pelo grupo de cangaceiros de Joca Ramiro, que visita a fazenda. (GVS, p.136-137).

As influências que recebe do padrinho nessa fase da vida, demonstram, que, apesar de tênues, são laços que seriam decisivos para o tipo de vida que Riobaldo escolheria, no futuro, a de jagunço (GVS, p.131-132). Erik Erikson fala dessa apropriação paterna do adolescente com o aparato compartilhado com os pais, para a posterior formação de sua personalidade na qual "a maioria dos jovens, podem conviver com seus pais numa espécie de identificação fraterna, porque...endossam conjuntamente à tecnologia e à ciência a responsabilidade de prover a um modo de vida que se perpetue a si próprio e promova a sua própria aceleração." (1975, p.32).

Essa identificação de Riobaldo com Selorico aumenta após o adolescente retornar do Curralinho. Nessa época, a narrativa relata como o bando de Joca Ramiro é recebido com respeito e grande admiração pelo padrinho. Talvez o fato de Selorico ter acolhido com tanta solenidade o grupo de jagunços e, após isso, recontar o episódio intermináveis vezes ao afilhado, tenha tido, inconscientemente, grande peso para Riobaldo ter se tornado o futuro jagunço e líder do cangaço.

1.2. O adolescente abastado e o estudante cheio de regalias

Quando Riobaldo está um pouco mais velho, Selorico percebe que é hora de ele se instruir. Assim, o manda para estudar e morar com todo conforto, no Curralinho, na casa de Nhô Marôto (GVS, p.129). Lá o narrador se hospeda e recebe instrução de mestre Lucas. Essa é a primeira herança que Selorico deixa para Riobaldo. Claval fala desse legado, segundo ele:

Para cada um, a cultura é primeiramente uma herança...A transmissão é feita em diversas etapas no decorrer da infância e da adolescência. A família tem um papel essencial...Ela é seguida de forma mais ou menos completa pelos mestres especializados e, pela ampliação dos contatos permitidos aos adolescentes. (2007, p. 63-64).

Esse patrimônio cultural irá se aprimorar no Curralinho. Ali Riobaldo mostra sucesso nos estudos, sendo incentivado, pelo professor, a monitorar seus colegas de classe. Nesse período, Riobaldo é o estudante, sendo mantido pelo padrinho, de largas posses. Compreende que pode desfrutar de certas regalias, por essa posição. Como usufruir sua estada exclusivamente para os estudos, realizando ínfimas tarefas e farto de toda e qualquer necessidade: "Lá eu não carecia de trabalhar de forma nenhuma, porque padrinho Selorico Mendes acertava com Nhô Marôto de pagar todo fim de ano o assentamento da tença e impêndio, até de botina e roupa eu precisasse." (GVS, p.129)

O estudante abastado, então, desfila entre a alta sociedade rural do sertão de Minas Gerais, incorporando à sua identidade novos saberes, como os namoricos e o início na arte do amor, o entrosamento no comércio e até experiências alimentares, que desfruta com os comerciantes estrangeiros seo Assis Wababa e sua família. Como relata, "Aí, namorei falso, anaz...filha de negociante forte, seo Assis Wababa, dono da venda....ela era estranja, turca, eles todos turcos, armazém grande, casa grande...ele me agradava...diversas vezes me convidou para almoçar em mesa." (GVS, p.130)

Além dos hábitos alimentares adquiridos com o convívio com a família turca de seu Assis Wababa, também aprende com eles os modos adequados e a polidez para com os fregueses e clientes. Esse fino trato é o mesmo que Riobaldo usa para com o hóspede “interlocutor culto” quando ele se encontra de passagem em sua casa para conhecer o sertão.

1.3. baldo: o professor e secretário

Riobaldo, após terminar os estudos, regressa para a São Gregório, um pouco mais maduro e experiente. Tanto, que compreende, agora, comentários, quem sabe já feitos tantas outras vezes e passados despercebidos, sobre sua condição de filho e não de afilhado de Selorico. (GVS, p.138). No momento em que descobre ser filho de Selorico, Riobaldo fica desorientado, ajunta suas poucas coisas e sai sem rumo. Sem posses nem profissão, recorre-lhe procurar mestre Lucas para tentar encontrar uma colocação para se manter.

Mestre Lucas consegue para o ex-aluno o ofício de professor particular de um grande fazendeiro, Zé Bebelo, dono da fazenda Nhanva no Palhão, local que “enscarnava de gente homem-pralaprá de feira em praça.” (GVS, p.143). Uma fazenda vistosa “assobradada com grandes currais e um terreirão.” (GVS, p.143). Com sentinelas, patrulha de cavaleiros em armas e até soldados. O lugar causou admiração em Riobaldo, “mesmo antes de entrar..., fui vendo coisas calculosas, dei meio pra duvidar.” (GVS, p.143).

Ao primeiro contato com Zé Bebelo, Riobaldo percebe uma nova realidade: “Tudo nele, para mim, tirava mais para fora uma real novidade. (...) O comum, com Zé Bebelo, virava diferente adiante, aprazava engano... Ele era a inteligência! Vorava.” (GVS, p.144). Era um homem fora do comum com ideias muito modernas. Zé Bebelo não descuidava das suas tarefas e se desdobrava entre a administração da fazenda e os estudos, com tanto afinco e de tal modo que, em pouco tempo, passara a saber mais que o mestre. Riobaldo, então, já não sendo mais útil como professor, já que seu aluno, um ávido aprendiz, já sabe tanto quanto ele, passa a ser o secretário do ex-aluno. Na condição de secretário, tem acesso às ideias inovadoras e

progressistas de Zé Bebelo (GSV, p. 145-146), a de caçar e matar os cangaceiros.

Elas o repugnam⁸³. Riobaldo, então, foge, levando consigo, além da experiência do ofício de professor e secretário, a certeza daquilo que não gostaria de fazer parte, qual seja de perseguir e eliminar o sertão dos cangaceiros.

1.4. O cangaceiro *Tatarana*

Ao fugir de Zé Bebelo, o destino o conduz à vida no cangaço. A entrada de Riobaldo para o bando de Joca Ramiro se dá no Córrego do Batistério, sob a chefia de Titão Passos. No momento em que ele se integra ao grupo, assume uma nova faceta da identidade, a de cangaceiro. Essa condição implicava fazer parte de uma nova comunidade e lhe exigiria uma readaptação social.

À medida que o tempo passa, isso acontece. Riobaldo começa a viver e comportar-se como os amigos do cangaço. Então, paulatinamente, consegue o respeito e admiração do grupo, além do reconhecimento de sua inteligência e destreza com as armas. Quanto a esta última, lhe atribuem um cognome, qual seja, *Tatarana*, que significa lagarta de fogo, por sua exímia pontaria.

O mesmo não acontece com o narrador em relação aos cangaceiros. Ainda não inteirado da maneira de vida dos seus companheiros, demonstra certo preconceito quando, discursivamente se refere a eles como ignorantes, desqualificados moral e eticamente. De acordo com Woodward e Hall a “diferença pode ser construída negativamente – por meio da exclusão ou da marginalização daquelas pessoas que são definidas como ‘outros’ ou forasteiros.” (2000, p.50).

Entretanto, de acordo com Vera Lúcia, o grupo de cangaceiros não pode ser enquadrado de maneira convencional, pois, essa sociedade possui uma ética própria que segue as exigências do mundo em que vivem. Seguem suas palavras:

⁸³ Os planos de Zé Bebelo era eliminar o sertão dos jagunços, aprisionando ou matando “os criminosos”, com a intenção de entrar para a política e posteriormente ser deputado.

O modo de ser do jagunço deriva do próprio meio em que vive. Vivendo no sertão agreste, onde nada ou muito pouco lhe é oferecido, o jagunço possui como valores de vida exatamente aquelas características que irão servir-lhe como forma de sobrevivência. A valentia é a sua força maior de defesa. (1991, p.496).

O convívio diário com os novos companheiros também muda essa perspectiva e proporciona abertura para troca de conhecimentos porque, de acordo com Stuart Hall:

... a identidade é formada na "interação" entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o "eu real", mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais "exteriores" e as identidades que esses mundos oferecem. (2006, p.11).

Esse diálogo na obra é intermediado por Reinaldo ou Diadorim, como o amigo cangaceiro se dava a conhecer em segredo para Riobaldo. Diadorim é responsável pelo dilema que divide o protagonista entre o amor e a impossibilidade de concretude desse amor, já que Reinaldo se apresentava como homem. Diadorim terá um papel relevante nesse momento da vida de Riobaldo, pois, incansavelmente, ao lado do narrador, o instrui, na arte do jaguncismo. Nesse processo de instrução, Riobaldo vai nos apresentando a vida comum dos jagunços, a rotina desses forasteiros, como a prática da reza, os atributos e funções que cada um exerce. Também referenda as lutas, os constantes deslocamentos para se assegurarem e se protegerem, as amizades com fazendeiros e as cantigas ao redor da fogueira, cantadas docemente ao lado dos companheiros.

1.5. O líder *urutú-branco*

Por ser letrado, a argumentação e ponto de vista de Riobaldo sobre os diversos dilemas encontrados pelos cangaceiros, passam a ser mais aceitos e o protagonista se mostra qualificado para apresentar possíveis soluções para muitos impasses. (GVS, p.163)

Apesar de ser diplomático em diversas ocasiões, como no julgamento de Zé Bebelo(GVS, p.290-291), Riobaldo não apresenta significativas mudanças de comportamento até o provável pacto(GVS, p.435-441) com o diabo. Doravante, passa a ser um jagunço falante, impaciente(GVS, p.442-454), corajoso, independente, dono de si(GVS, p.452), a ponto de os companheiros se surpreenderem com a mudança.

Nos começos, aquilo bem que achei esquipático. E fui vendo que aos poucos eu entrava numa alegria estrita, contente com o viver, mas apressadamente.

- "Uai, tão falante Riobaldo? Quem te veja..."- me perguntaram...(GVS, p.440-441)

Esse sujeito, provável pactuário, incorpora paulatinamente aptidões até então não percebidas. Segundo Kathryn Woodward e Stuart Hall, "As posições que assumimos e com as quais nos identificamos constituem nossas identidades." (2000, p.55). Essas habilidades descritas na narrativa vão culminar para torná-lo em definitivo o chefe do bando.

O auge do episódio se dá no Rasga-em-Baixo, quando Riobaldo reivindica a liderança do grupo para si, até agora em mãos de Zé Bebelo. É aprovado por todos, principalmente, pelo agora ex-chefe Zé Bebelo, que o rebatiza de urutú branco, porque de acordo com Zé Bebelo, Riobaldo "é outro homem...revira o sertão...é terrível, que nem um urutú branco...(GVS, p.454)". O nome após alguns risos foi aceito e aclamado por todos.

Como urutú branco, Riobaldo se mostra um chefe carismático, cuja presença era suficiente para impor ordem, como entrevemos no momento posterior ao que Riobaldo assume a liderança do bando. "Da seguida, parado persisti, para um prazo de fôlego. Aí vendo que o pessoal meu já me obedecia, prático mesmo antes da hora. Como que corriam e mexiam, se aprontando para saída, sacudiam no ar os baixeiros, selavam os cavalos." (GVS, p.455)

Seguro de si como chefe, sua trajetória na liderança do grupo de cangaceiros é um sucesso. Riobaldo a relata, pontuando a vida como líder e suas estratégias nas lutas que os levam à batalha final no Paredão, onde, apesar de perder o amigo e inatingível amor(GVS,

p.615), vencem a batalha contra os judas, ou seja, o Hermógenes. (GVS, p.611)⁸⁴

Conclusão

O objetivo do trabalho foi mostrar a trajetória discursiva de Riobaldo pelo sertão de Minas Gerais, na obra *Grande Sertão: Veredas*, que de acordo com Norman Fairclough "se baseia em uma percepção da linguagem como parte irredutível da vida social dialeticamente interconectada a outros elementos sociais". (FAIRCLOUGH, 2003a).

Nesse processo, destacamos alguns territórios que exploramos a partir das ações empreendidas pelo narrador, que por sua vez, desvelaram o tipo social encarnado pelo protagonista ao contar sua história.

Pelo reconto narrativo, que permitiu dar sentido a algumas atitudes tomadas em diversas fases da vida do protagonista foi possível entrever algumas das muitas identidades do narrador adquiridas, paulatinamente, no contato com os grupos sertanejos que habitavam porções diversificadas do norte das minas gerais dos fins do século XIX e inícios do século XX. Nesse processo, tanto as identidades do narrador, como fazendeiro, estudante, aprendiz, iniciante e líder de um bando de cangaço, foram influenciadas pelos territórios transpostos, como o territórios entrevistados serviram como pano de fundo para ressignificar as práticas, os hábitos e as crenças da comunidade retratada. Ressaltamos, com isso, que as marcas identitárias e as concepções territoriais estão indissociáveis no discurso de Riobaldo em *Grandes sertões: Veredas*.

Podemos assim dizer que o itinerário discursivo adapta-se na obra, como as estradas vividas, e em quantidade tamanha que parecem intransponíveis. Caminhos sofríveis como o inóspito e fervilhante sertão, deleitosos como os campos depois da chuva, duvidosos como as encruzilhadas, infundáveis como o árido sertão e as águas do grande

⁸⁴ Hernógenes era homem de confiança de Joca Ramiro, que matara o chefe à traição e fugira. A partir desse momento passara a guerrear contra o bando órfão, que agora buscava justiça para a traição.

Chico, mas também amenos, livres e belos como o namoro do Monuêlzinho-da-crôa.(GVS, p.159).

Referências Bibliográficas:

ANDRADE, Vera Lúcia. Conceituação de Jagunça e Jaguncagem em grande Sertão: veredas. In:_____ **Guimarães Rosa**. 2ª ed. Org. Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 491-499 (Coleção Fortuna Crítica, 6) [De *Tese e antítese*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1964.] [Artigo de 1957]

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética: A teoria do Romance**. 5ª ed. São Paulo: Annablume, 2002, 439p

BLAVATI, Nádia Dolores Fernandes; VILARINO, Maria Terezinha Bretas; GENOVEZ, Patrícia Falco. Práticas Populares e memória de um agente sanitário do Sesp/médio Rio doce. In:_____. **Anais do IX Congresso Latino-Americano de Estudo ALED 2011: Discursos da América Latina: Vozes, sentidos e Identidades**. Belo Horizonte; UFMG, 1 A 4 Nov. 2011.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 7ª ed. São Paulo: Nacional, 1985.

CERTEAU, Michel. Relatos de espaço. In:_____. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 2011, p. 182-198

CLAVALL, Paul. **A geografia cultural**. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2001.

ERIKSON, Erik. **Identidade, juventude e crise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

FAIRCLOUGH, Norman. **Analysing discourse: textual analysis for social research**. London: Routledge, 2003a.

HALL, Stuart. A identidade em questão. In:_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. (trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro) 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006, p.7-22.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. 19ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, 624 p

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In:_____. **VVAA. A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 9-49

SANTOS, Milton. **Espaço e Método**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

TUAN, Yi-fu. **Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. São Paulo: Difel, 1980, 150p.

WOODWARD, Kathryn, HALL, Stuart. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000, 132p.

INFÂNCIA E DESAMOR EM ANDERSEN E DOSTOIÉVSKI

Isabelle Deolinda Pereira de SOUSA
Fernanda Maria Abreu COUTINHO
Universidade Federal do Ceará

RESUMO

Muito se escreveu acerca de Hans Christian Andersen e de Fíodor Dostoiévski, mas as personagens de “A pequena vendedora de fósforos” e de “A árvore de natal na casa do Cristo”, respectivamente, foram pouco exploradas. Pretende-se averiguar até que ponto elas se relacionam e de que forma o aspecto humano presente nessas histórias repercute no século XXI, realizando uma leitura comparatista entre esses dois contos. Conclui-se que a literatura comparada permite a aproximação de seres ficcionais de diferentes lugares.

Palavras-chave: CONTO; INFÂNCIA; PERSONAGEM.

1. Introdução

A infância corresponde a um período de grande importância na formação do ser humano. É nessa fase da vida que deveria ser permitido, naturalmente e com mais vigor, fantasiar, questionar, brincar, amar e ser amado, embora a realidade nem sempre aponte para isso. Cada vez mais se desconstrói a visão de que ela seria uma fase sem importância, pois muito dos valores humanos são apreendidos nesse período. Entretanto há casos em que isso não é percebido, tanto na realidade como no âmbito literário. O que era para ser uma época marcada pela ludicidade torna-se algo não vivenciado, ou seja, substituído pelas responsabilidades ou pelas obrigações impostas pelas circunstâncias.

Nesta pesquisa, investiga-se e enfatiza-se, então, a figura da personagem nos contos “A pequena vendedora de fósforos” (1846), de

Hans Christian Andersen, e “A árvore de natal na casa do Cristo” (1865), de Fíodor Dostoiévski por meio de uma leitura comparatista amparada em alguns teóricos, a exemplo de Brunel, Pichois e Rousseau (1995), de Silva (2010) e de Reuter (2011).

Essas histórias foram escolhidas por apresentarem vários aspectos semelhantes ao longo de suas narrativas, mesmo vindas de escritores de países diferentes (Andersen, da Dinamarca, e Dostoiévski, da Rússia), bem como pela proximidade do tempo em que se ocorrem os eventos ficcionais: o período natalino e o ano novo. A partir disso, surgem algumas hipóteses: é possível a aproximação de personagens construídos em sistemas literários e culturais tão distintos quanto o russo e o dinamarquês? A presença desse modelo social de infância pode auxiliar na compreensão que se tem sobre esta fase da infância no século XIX?

Assim, pretende-se estudar esta temática e refletir acerca de sua inserção na literatura; efetuar uma leitura mais aprimorada dos dois escritores; criar uma relação entre os modos de existir da criança no século XIX e na contemporaneidade.

Essa análise se inicia pela origem da palavra conto, seguido de um rápido percurso histórico. Em seguida, apresentam-se os autores; estuda-se a estrutura do subgênero observado para se chegar ao ser ficcional e estabelecer uma comparação entre eles, ilustrando-se as observações anotadas com algumas citações das narrativas e com figuras de um curta-metragem, de 2006, da *Walt Disney Feature Animation*, intitulado “*The little matchgirl*”.

2. O conto: etimologia, breve historicidade e estrutura

A palavra “conto” será utilizada na acepção de “história, narração, historieta, fábula, caso” (MOISÉS, 1979, p.15). De acordo com o mesmo autor (2004, p. 86-87), o emprego dessa palavra sofreu modificações ao longo do tempo: durante o período da Idade Média, referia-se a um relato de determinados fatos sem ligação particular com uma expressão literária; no século XVI, divide o espaço com a novela; entretanto é no século XIX que ganha uma conotação própria e passa a se diferenciar da novela e do romance. É nesse cenário que

se fazem perceber os nomes de Hans Christian Andersen, na Dinamarca, (1805-1875) e de Fíodor Dostoiévski, na Rússia, (1821-1881), assim como seus contos “A pequena vendedora de fósforos” (1846) e “A árvore de natal na casa do Cristo” (1865) respectivamente.

As obras de Dostoiévski se destacam no século XIX, na Rússia, e as palavras de Bakhtine mostram que ele era conhecido por valorizar o seu herói como “ponto de vista particular sobre o mundo e sobre ele próprio” (1970 *apud* SILVA, 2010, p. 707) e, neste conto, essa ideia não será tratada de forma diferente com relação a sua personagem.

Na Dinamarca, no mesmo século, Hans Christian Andersen tem notável importância com seus contos de fadas. Melancólico e solitário, costumava retratar a sua realidade nas suas narrativas (YUNES, 2006, p. 16), e uma delas trata a infelicidade das crianças que são renunciadas pelos pais, aspecto presente no conto a ser analisado.

“A pequena vendedora de fósforos” e “A árvore de natal na casa do Cristo” trazem uma proximidade entre as personagens. Neste caso, o foco desta análise se dará a partir da primeira estrutura, visto que o aspecto humano no que concerne à infância ainda é recorrente no século XXI.

Todavia, além da personagem, é preciso considerar algumas unidades dos contos, pois elas se relacionam diretamente com a figura dos seres ficcionais, como o conflito, o tempo e o espaço.

O conto gira em torno de um só conflito (unidade de ação) porque os seus componentes se concentram em um mesmo drama que tem fim em si mesmo (MOISÉS, 1979, p. 20). Nos dois contos, o conflito é semelhante: a busca de comida e de abrigo, pois o desenvolvimento e as consequências das duas histórias giram em torno dessa procura.

O tempo existente anterior ao conflito serve de preparação para o momento decisivo da personagem. Após o clímax, a continuação da história torna-se clara por conta do encerramento (morte), das ações que o determinaram ou pelo retorno dos protagonistas ao anonimato (MOISÉS, 1979, p. 21). A unidade de tempo presente nos contos analisados passa-se em uma só noite de Natal (Dostoiévski) e na noite

de Ano Novo (Andersen), ou seja, é uma questão de horas. Moisés (2004, p. 88) ainda explica que não é viável dissertar sobre tempo cronológico ou subjetivo porque a carga dramática diminui se ele se prolonga ou porque ele é como uma antecâmara para o momento mais importante do conto.

O espaço da narrativa é limitado (MOISÉS, 2004, p. 88) e, quando há deslocamento das personagens, não se evidencia a mesma dramaticidade, servindo de preparação para a ação principal. Somente um espaço contempla a unidade de ação: na história “A pequena vendedora de fósforos”, a garotinha anda por uma estrada e depois fica entre duas casas, onde se passa o evento principal; em “A árvore de natal na casa do Cristo”, a narrativa começa num porão, muda para duas ruas, em seguida as janelas das casas, o pátio onde havia o monte de lenha e a casa do Cristo por último. A caracterização das cidades também é comum aos textos por se apresentarem cobertas de neve, com baixa luminosidade e com poucas pessoas na rua. O ato de encolher as pernas, vislumbrado nas crianças, sugere uma ampliação do espaço, como se elas fossem pequenas, sem importância para o lugar que as rodeia e para as pessoas que transitam nele.

O ESPAÇO EM
"A PEQUENA VENDEDORA
DE FÓSFOROS"



Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=_rill4j6c0k>

Acesso em: 25 nov. 2012.

Finalmente, há a estrutura essencial presente nas narrativas que é o foco desta análise: a personagem. Reis e Lopes (1988, p. 215) afirmam que ela “revela-se, não raro, o eixo em torno do qual gira a ação e em função do qual se organiza a economia da narrativa”. De acordo com os mesmos autores (1988, p. 216-217), ela pode ser considerada uma unidade difusa de significação, se organizada de acordo com a narrativa, ou uma unidade discreta (pode-se reconhecer o nome, as características e o seu discurso). É através dessa segunda visão que essa pesquisa se desenvolve, pois as personagens não se constroem pela narrativa, mas são intensificadas por meio desta.

No que tange à classificação, é por meio do protagonista que se constitui o deuteragonista, personagem secundária que se sobressai, enquanto o antagonista se confronta com o actante principal (SILVA, 2010, p. 699-700). Sendo as crianças as protagonistas das narrativas, nota-se que os deuteragonistas são seus entes queridos (a mãe, no caso do menino, e a avó, para a menina) e que a antagonista é a sociedade pelo fato de desprezá-las.

Para Forster (1969, p. 54-55), as personagens planas são formadas em torno de uma ideia ou de uma qualidade que é única, não se modificam pela situação, deslocam-se através dela. É exatamente o que ocorre com as duas protagonistas: são vítimas do desamor e não mudam esse estado de ser. Visto isso, podem ser classificadas como tipos, como afirma Franco Junior (2009, p. 39), porque, neste caso, a personagem protagonista “é caracterizada a partir de uma categoria social e [...] suas ações correspondem previsivelmente a tal categoria”. Essa caracterização à qual o autor se refere é o vocativo utilizado pelo narrador para identificar a personagem: criança, garotinho, a menina, a vendedora e a menininha.

3. Histórias em torno de duas crianças

Apesar de Forster (1969, p. 36) ter enumerado os acontecimentos mais importantes na vida humana, relacionando-os ao romance, é válido ilustrar como eles se desenvolvem nos contos. O autor se refere ao nascimento, à alimentação, ao sono, ao amor e à morte. Nesta análise, eles podem ser relacionados com o desamor,

uma vez que esses aspectos se interligam para formar o modo de ser e de estar das personagens. O importante é perceber que esses fatores são manifestados, pelas crianças, por um “não ter” (não ter nome, amor, roupas adequadas, comida, abrigo, luz, atenção da sociedade etc.).

Com relação ao primeiro fator, as pessoas começam a vida através de uma experiência que não lembram (FORSTER, 1969, p. 37). O narrador de Dostoiévski aproxima a idade da personagem, cerca de seis anos, e diz que, provavelmente, ela e a mãe eram de uma outra cidade (há apenas breves descrições de onde vinham sem se dissertar a fundo sobre sua origem). Já o narrador de Andersen não especifica a idade da personagem, somente a chama de “menininha” (PERRAULT, Charles *et al.*, 2010, p. 204). Fica difícil fazer inferências sobre o nascimento das personagens, uma vez que essa informação não está contida no texto.

Em segundo lugar, fala-se do alimento ou, como o teórico diz, “o manter viva uma chama individual (FORSTER, 1969, p. 37). As duas personagens sentem fome, o que é dito nos trechos: “Pobre criaturinha, parecia a imagem da miséria a se arrastar, faminta e tiritando de frio.” (PERRAULT, Charles *et al.*, 2010, p. 204-205) e em “Mas, em compensação, lá [de onde vinha] era tão quente; davam-lhe de comer... ao passo que aqui... Meu Deus! Se ele ao menos tivesse alguma coisa para comer!” (DOSTOIEWSKI, 1996, p. 105).

O sono, nas narrativas analisadas, está associado à morte. Sobre essa questão, Forster indaga se a ficção seria parecida com a realidade: “entramos num mundo que é pouco conhecido, e nos parece, ao deixá-lo, ter sido em parte esquecimento, em parte uma caricatura deste mundo e, em parte ainda, uma revelação.” (1969, p. 38). A respeito da morte, assinala “à altura da morte de suas personagens ele [o romancista] as compreende, pode ser oportuno e imaginativo, sendo esta a mais forte das combinações” (FORSTER, 1969, p. 40). No conto de Dostoiévski, a morte da personagem vem através do sono para eufemizar o sofrimento para o leitor e para o próprio garotinho. Ela também servirá para as duas crianças como uma passagem para o mundo espiritual, daí o motivo da conexão entre o sono e a morte. No conto de Andersen, a morte é associada às visões da menina através

dos fósforos, o que seria também um eufemismo utilizado pelo narrador. Em Dostoiévski, o aconchego do lugar atrás do monte de lenha propiciava para a personagem um lugar com condições para ele dormir. Nas duas histórias, fica claro que os parentes mais estimados, a mãe e a avó respectivamente, aparecem para ampará-los nesse sofrimento ao qual as crianças são submetidas. Assim, junto ao sono e à morte, o amor é considerado, pois é o momento em que as crianças saem de um “não ter” para um “ter”, ou seja, elas obtêm sua sanção positiva por alcançarem seus desejos após a morte: não sentir frio, fome nem dor, além de estarem ao lado de quem elas amam. Isso é observado nos seguintes trechos: 'Alguém está morrendo', pensou a menina, pois sua avó, a única pessoa que fora boa para ela e que agora estava morta, lhe contara que, quando a gente vê uma estrela cadente, é um sinal de que uma alma está subindo para Deus.” e “ 'Oh, vovó!' [...] 'Leve-me com você! Sei que vai desaparecer quando o fósforo apagar [...]’ ” (PERRAULT, Charles *et al.*, 2010, p. 207). “- Mamãe! Mamãe! Como é bom aqui, mamãe!” e “ - Isso... é a árvore de Natal do Cristo – respondem-lhe. - Todos os anos, neste dia, há, na casa do Cristo, uma árvore de Natal, para os meninos que não tiveram sua árvore na Terra.” (DOSTOIEWSKI, 1996, p. 109). Na figura, à direita, abaixo, percebe-se o sentimento de pequenez que os autores procuram demonstrar nas suas personagens. Como elas são desprezadas pela sociedade, tornam-se pequenas diante do mundo e delas mesmas. O poste ampliado na figura sugere algo que elas estão longe de alcançar, como uma vida de amor.

IMAGEM QUE A MENINA TEM DA AVÓ NA
VISÃO PROPICIADA PELO FÓSFORO



Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=_rll4j6c0k>
Acesso em: 25 nov. 2012

A PEQUENEZ DA CRIANÇA



Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=_rll4j6c0k>
Acesso em: 25 nov. 2012

Com relação à pouca intensidade de luz, esse foi outro artifício usado pelos ficcionistas para compor o cenário de desamor das personagens. É outra questão ligada ao “não ter” dessa vez relacionada ao espaço, à cidade, percebida nas passagens: “[...] Nas ruas frias, escuras, você poderia ver uma pobre menininha sem nada para lhe cobrir a cabeça, e descalça.” (PERRAULT, Charles *et al.*, 2010, p. 204) e “Havia num porão uma criança, um garotinho de seis anos de idade, ou menos ainda. Esse garotinho despertou certa manhã no porão úmido e frio.” (DOSTOIEWSKI, 1996, p. 103).

A identidade das personagens geralmente se inicia com o nome, o que lhes dá vida e o que as distingue de outros seres (REUTER, 2011, p. 102). Porém as crianças não o portam, findando por sugerir uma generalização, ou seja, tornar o que acontece com elas como algo universal. O nome pode indicar até mesmo a condição social, o que possivelmente pode ser outro motivo pelo qual elas não o têm: suas misérias não lhes permitem uma identificação.

A vendedora de fósforos e o garoto são descritos, fisicamente, com fome, frio, tendo as mãos e os pés roxos. Essas descrições são percebidas em: “A menina caminhava com seus pezinhos descalços, que estavam rachados e ficando azuis de frio.” (PERRAULT, Charles *et al.*, 2010, p. 204) e “[...] enquanto os dedos de seus pobres pezinhos doem e o das mãos se tornaram tão roxos, que não podem mais se dobrar ou mesmo se mover.” (DOSTOIEWSKI, 1996, p. 106). Outro aspecto considerado é o de “não ter” roupas adequadas para o frio: um gorro, usado pelo menino, e um avental, usado pela menina, não seriam apropriados para os abrigarem do frio.

Psicologicamente, percebe-se uma maior aproximação entre as personagens. No garoto e na menina, estão presentes: a solidão; o abandono; o choro; o encolhimento dos pés e das mãos se sobressaem para intensificar a ideia de pequenez diante da sociedade e do mundo; a curiosidade e, ao mesmo tempo, o espanto com os devaneios (no caso da menina) e com os cenários familiares através da janela (no caso do garotinho); a imaginação os move como um escape das situações nas quais se encontram; enfim, tudo isso seria um reflexo da carência ligada ao desamor e à solidão.

Na pequena vendedora, nota-se o medo que ela tem dos próprios pais, medo devido ao trabalho infantil, pois ela ajudava na renda da família através da comercialização dos fósforos. O garotinho, por sua vez, apresenta o medo da cidade (no texto, surgem breves comparações com o local onde ele habitava anteriormente antes de se mudar com sua mãe) e das pessoas que o menosprezam e o humilham. Entretanto, apesar de todos os infortúnios que acontecem com eles, a bondade presente nos corações das crianças não é afetada. A essência delas é preservada ao longo das narrativas, permitindo uma coerência nas duas histórias e provando que o modo de ser das crianças é diferente do modo de ser dos adultos.

Para contrapor o amor alcançado nos finais dos contos, ao longo deles o desamor se manifesta. Uma das maneiras por que isso acontece é quando a sociedade despreza ou maltrata as duas crianças, como percebido nos trechos: “Levava um molho de fósforos na mão e mais no avental. Não vendera nada o dia inteiro e ninguém lhe dera um níquel sequer”. (PERRAULT, Charles *et al.*, 2010, p. 204); “Um agente de polícia passa ao lado da criança e se volta, para fingir que não a vê” (DOSTOIEWSKI, 1996, p. 105); “Hu! Com que gritos e gestos o repeliram!” (DOSTOIEWSKI, 1996, p. 106); “Um moleque grande, malvado, que estava ao lado dele, deu-lhe de repente um tapa na cabeça, derrubou o seu gorrinho e passou-lhe uma rasteira” (DOSTOIEWSKI, 1996, p. 107). No caso da menininha, além de a sociedade desprezá-la, ela ainda tem medo do próprio pai, como descrito em: “Seu pai com certeza iria surrá-la [por não ter vendido nenhum fósforo] [...]”. É somente no final que a sociedade lhes dá atenção, no momento em que encontram os corpos das duas crianças. Entretanto, ao mesmo tempo, parece ser algo trivial porque não lhes dão a devida atenção: “ ‘Ela estava tentando se aquecer’, disseram as pessoas” (PERRAULT, Charles *et al.*, 2010, p. 208); “[...] os porteiros descobriram o cadaverzinho de uma criança gelada junto de um monte de lenha. Procurou-se a mãe...” (DOSTOIEWSKI, 1996, p. 110).

6. Considerações finais

Para concluir essa análise, é necessário dissertar acerca dos temas uma vez que “eles são o grau zero da ideia” e são revestidos por ela (BRUNEL; PICHOIS; ROUSSEAU, 1995, p. 108). Faz-se necessário investigar os complexos temáticos já que não é apresentado apenas um tema (há a solidão, o abandono, o desamor, o trabalho infantil, a miséria, a fome, o frio, a estigmatização que lhes é dada pela sociedade, entre outros). Esses assuntos se interligam para que se compreenda melhor a ideia do enredo formada pelos narradores das duas histórias. Ainda de acordo com os teóricos, dividem-se os estudos temáticos em três estruturas: a temática pessoal, a de época e a ancestral (1995, p. 112).

A primeira relaciona o autor e a sua obra: “a página que ele escreve é inseparável do instante em que ele vive, mas também de um passado no qual ele mergulha suas raízes” (1995, p. 112). Andersen era filho de um sapateiro e de uma lavadeira, uma das camadas mais baixas da sociedade da Dinamarca no século XIX; teve uma infância solitária; era sensível e deprimido; nas suas cartas e nos seus diários, era revelada a sua carência de atenção e afeto (YUNES, 2006, p. 16). No caso de Dostoiévski, a mãe morreu de tuberculose quando ele tinha dezesseis anos, e o pai é assassinado no ano seguinte; perde a esposa e o irmão em 1864; em 1878, perde o filho de três anos de idade (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 254).

A temática da época contribui para a origem dos contos: a Dinamarca estava em crise econômica e cultural por ter apoiado Napoleão Bonaparte, derrotado pela Grã-Bretanha, pela Suécia e pela Rússia (YUNES, 2006, p. 15). No caso de Dostoiévski, ele também abordava a temática religiosa em algumas de suas obras, como *Crime e castigo* (1866), *O idiota* (1868) e *Os irmãos Karamázov* (1880). Vale ressaltar que esse segundo estrato pode ser a realidade política, social, literária ou artística (BRUNEL; PICHOIS; ROUSSEAU, 1995, p. 113).

“A literatura de uma determinada época pode sê-lo mais visivelmente do que a de outra. Mas ela o é sempre, e mesmo na época moderna talvez...” (BRUNEL; PICHOIS; ROUSSEAU, 1995, p. 114)

e compreende a temática ancestral ou eterna. O *topos* do abandono vem desde a Literatura Clássica com a história de Édipo, por exemplo, e se propaga ao longo dos séculos com outros autores.

A partir desses dois contos, a morte é como um livramento do sofrimento em que as crianças vivem, levando-as para os seus merecidos “paraísos”. O narrador não fornece informações suficientes de onisciência das personagens, gerando um abismo entre o passado e a circunstância apresentada nos textos. Entretanto, pelas situações, seus bons corações não são afetados e elas não questionam o motivo do desprezo que sofrem da sociedade. Pode ser que a morte prematura tenha evitado que elas tivessem o mesmo infortúnio dos pais.

Não é válido supor a existência de plágio entre os autores até porque isso não é questionado. Pode ser que os autores tenham retratado uma realidade comum aos dois países ou que modificaram um conto que perpassava oralmente o tecido social. O importante é saber que um dos fatores ligado a essas duas histórias emocionantes é a fortuna que as suas personagens carregam, suas diferenças, as semelhanças e a forma como elas se relacionam. Um outro fator a ser considerado seria a construção desses dois seres de ficção que se revela harmônica, sobretudo porque o ser e o fazer são coerentes: não há surpresas nas suas ações, uma vez que elas obedecem às naturezas dos seres.

Vendo o aspecto humano no século XXI, é possível aferir que Andersen e Dostoiévski são autores contemporâneos porque a solidão e o desamor ainda repercutem na vida da criança. Infelizmente, é comum ver nos noticiários e, em situações próximas de nós, mães que abandonam seus filhos recém-nascidos; que abortam devido às más condições financeiras ou psicológicas; o trabalho infantil que repercute nas regiões de extrema pobreza e nos grandes centros econômicos; a marginalização que se mostra mais atraente que a educação; a fome; crianças dormindo nas ruas e fora das escolas etc. Tudo isso contribui para desfigurar a imagem da criança, uma vez que muitas são vítimas da própria realidade que as cerca.

Referências bibliográficas

BRUNEL, P.; PICHOS, C.; ROUSSEAU, A. M. **Que é literatura comparada?** Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DOSTOIEWSKI, Fyodor. **Noites brancas e A árvore de natal na casa do Cristo.** Tradução de Ruth Guimarães. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

DOSTOIEVSKI, Fíodor. **O duplo.** Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2011.

FORSTER, E. M. **Aspectos do romance.** Porto Alegre: Globo, 1969.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas e ZOLIN, Lúcia Osana. **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas.** 3. ed. Maringá: Eduem, 2009. cap. 2. p. 33-58.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários.** 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. **A criação literária: prosa.** 9. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1979.

PERRAULT, Charles *et al.* **Contos de fadas:** de Perrault, Grimm, Andersen e outros. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa.** São Paulo: Ática, 1988.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração.** Tradução de Mario Pontes. 3. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. **Teoria da literatura**. 8. ed. Coimbra: Almedina, 2010.

THE little matchgirl. Direção: Roger Allers. Produção: Don Hahn. Estados Unidos: *Walt Disney Feature Animation*, 2006. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=_rill4j6c0k> . Acesso em: 25 nov. 2012.

YUNES, Eliana. Andersen: Duzentos anos de fantasia e verdade. **Revista MultiTextos**, Rio de Janeiro, ano 0, n. 4, 2006. Disponível em: <<http://www.puc-rio.br/sobrepuc/admin/ctch/publicacoes/pdf/multitextos%2004.pdf>> . Acesso em: 29 set. 2012.

Bibliografia

BRUNEL, Pierre e CHEVREL, Yves. **Compêndio de literatura comparada**. Tradução de Maria do Rosário Monteiro. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2004.

AS HORAS: A TRADUÇÃO DO FLUXO DE CONSCIÊNCIA LITERÁRIO PARA O CINEMA

Isadora Meneses RODRIGUES
Gabriela Frota REINALDO
Universidade Federal do Ceará

RESUMO

As técnicas utilizadas para descrever a consciência humana em obras de arte já são bastante desenvolvidas e estudadas pelas teorias literárias, mas relativamente ainda pouco discutidas pelos Estudos de Cinema. Este artigo tem por objetivo analisar a adaptação *As Horas* (2002), filme de Stephen Daldry baseado no romance homônimo de Michael Cunningham (1998). No livro, a técnica literária do fluxo de consciência é usada para representar a percepção interior subjetiva dos personagens. Tendo como base a teoria desenvolvida por Robert Humphrey (1976) sobre o uso do fluxo de consciência na literatura, o nosso intuito é analisar as estratégias fílmicas usadas por Daldry para traduzir em códigos de linguagem audiovisual o estado psíquico dos personagens do romance fonte. Para isso, trabalharemos autores que possibilitam enxergar a adaptação cinematográfica como um processo criativo de transformação do texto original, como Julio Plaza, Robert Stam, entre outros.

Palavras-chave: CINEMA; LITERATURA; TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA; ADAPTAÇÃO; FLUXO DE CONSCIÊNCIA.

1) Literatura e Cinema

Cinema e a literatura são artes marcadas por uma relação de atração e repulsão ao longo de suas histórias. A produção de filmes inspirados em obras literárias foi intensa desde o surgimento do

cinema, no fim do século XIX. Essas adaptações⁸⁵, de acordo com Robert Stam (2003), eram feitas com o objetivo de legitimar um meio que ainda era consideravelmente novo, o cinema, e atrair um público fiel, a burguesia, para a arte que surgia, mostrando ao público e crítica que o cinema poderia se igualar as outras artes e que “deveria ser julgado em seus próprios termos, com relação a seu próprio potencial e estética” (STAM, 2003, p. 49-50).

Essa intensa produção de filmes baseados em livros sempre causou controvérsia entre teóricos, público e criadores de ambas as áreas. As primeiras discussões a respeito das adaptações foram feitas por artistas e críticos da literatura e do cinema. Nesse primeiro momento, o paradigma da fidelidade, a superioridade da literatura e a busca pela essência do cinema eram os discursos mais utilizados.

Pessoas que vinham da tradição literária, como a escritora inglesa Virginia Woolf, propagavam um discurso de lamentação em relação ao que é perdido no processo de transição do romance ao filme. Em um ensaio de 1926, intitulado “The Cinema” (O Cinema), publicado no jornal *Arts in New York*, Virginia combate as adaptações fílmicas, colocando a literatura como vítima. A autora argumentava, ao analisar uma adaptação de Ana Karenina, de Tolstói, que o cinema precisava procurar sua especificidade particular para se estabelecer como arte e que isso não poderia ser feito por meio de adaptações que “difamavam” o texto original. “O cinema recai sobre a sua presa com uma voracidade imensa, e neste momento subsiste em grande parte sobre o corpo de sua pobre vítima. Mas os resultados são desastrosos para ambos. A aliança não é natural” (WOOLF *apud* SILVA, 2007, p. 60).

Muitos artistas e teóricos do cinema também condenavam as adaptações por motivos parecidos aos de Woolf. Os primeiros cineastas e teóricos da área tinham como uma de suas principais preocupações a busca pela essência do cinema, pois acreditavam que isso garantiria o status de arte ao novo meio. Buscando encontrar aquilo que seria próprio da linguagem cinematográfica, alguns

⁸⁵ O termo adaptação está sendo usado em seu sentido tradicional, de uma obra realizada diretamente a partir de outra, oriunda de um meio diferente. No caso do nosso objeto, a passagem de um texto literário para o cinema.

teóricos e cineastas defendiam o cinema puro, como Jean Epstein, na década de 1930, reivindicando “um cinema não contaminado pelas outras artes.” (STAM, 2003, p.49).

Segundo Stam (2006), uma dos principais responsáveis pela hegemonia do discurso da fidelidade nos primeiros estudos da área é a crença de que a literatura é uma arte superior ao cinema. O culto ao texto escrito em detrimento da imagem, segundo o autor, deve-se a seis preconceitos, que ele resume da seguinte maneira:

1) antiguidade (o pressuposto de que as artes antigas são necessariamente artes melhores); 2) pensamento dicotômico (o pressuposto de que o ganho do cinema constitui perdas para a literatura); 3) iconofobia (o preconceito culturalmente enraizado contra as artes visuais, cujas origens remontam não só às proibições judaicoislâmico- protestantes dos ícones, mas também à depreciação platônica e neo-platônica do mundo da aparências dos fenômenos); 4) logofilia, (a valorização oposta, típica de culturas enraizadas na “religião do livro”, a qual Bakhtin chama de “palavra sagrada” dos textos escritos); 6) anti-corporalidade, um desgosto pela “incorporação” imprópria do texto fílmico, com seus personagens de carne e osso, interpretados e encarnados, e seus lugares reais e objetos de cenografia palpáveis; sua carnalidade e choques viscerais ao sistema nervoso; 6) a carga de parasitismo (adaptações vistas como duplamente “menos”: menos do que o romance porque uma cópia, e menos do que um filme por não ser um filme “puro”). (STAM, 2006, p. 21)

A superação do paradigma da fidelidade foi resultado de estudos de diversas áreas do conhecimento. A primeira publicação teórica sobre adaptação foi o livro *Novels into Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema*, de George Bluestone, de 1957. Esse livro já quebra um pouco o discurso da fidelidade, ao construir seu argumento em torno da especificidade de cada meio. Porém, é importante ressaltar que outras teorias, vindas de diversas áreas do conhecimento e anteriores a publicação do livro de Bluestone, foram fundamentais para o progressivo enfraquecimento do paradigma da fidelidade nos estudos acadêmicos e para o surgimento e evolução dos

Adaptation Studies (Estudos das Adaptações). A teoria literária, a semiótica, os Translation studies (Estudos de Tradução) e os inúmeros momentos de desenvolvimento e consolidação da imagem cinematográfica têm papel fundamental na desconstrução da ideia de superioridade do texto escrito à imagem.

Os Estudos de Tradução, que durante um bom tempo se dedicaram a estudar apenas a relação entre textos escritos, incorporou, com o linguista Roman Jakobson (1995), a tradução intersemiótica com uma das categorias de estudo dos Estudos de Tradução. O autor foi um dos primeiros a apontar que a ideia de tradução vai além das relações entre linguagens semelhantes, inserindo a tradução intersemiótica ou transmutação em uma de suas categorias de tradução, definindo essa categoria como “a interpretação dos signos verbais por meio de signos não verbais” (JAKOBSON, 1995, p. 64-65).

Mesmo não fazendo referências à tradução entre meios diferentes, os linguistas John Catford e Eugene A. Nida e os Estruturalistas Even-Zohar e Gideon Toury também questionaram o discurso da fidelidade nos estudos de tradução e contribuíram para a construção da atual visão na análise de obras cinematográficas baseadas em textos literários. Esses autores influenciaram a corrente Culturalista de André Lefevere (2007). Lefevere apresentou um conceito fundamental para o atual posicionamento das traduções, o conceito de reescritura. Segundo o autor (2007), a tradução é a reescritura de um texto de partida. Essas reescrituras afetam profundamente a interpretação dos sistemas literários, sendo responsáveis pela recepção e sobrevivência dos textos. O autor dá importância fundamental ao texto traduzido, ao chamado texto não “original” e insere a sua análise dentro de uma percepção cultural e histórica da sociedade.

A semiótica peirceana também foi fundamental para a desconstrução do paradigma da fidelidade. Charles Sanders Peirce foi um filósofo americano que desenvolveu uma ciência geral de todas as linguagens, a semiótica, que abarca todos os fenômenos da natureza e da cultura como fenômeno de produção de significado e sentido.

Para Peirce, a natureza é regida por um processo de semiose (ação do signo) constante. O signo é “uma coisa que representa outra

coisa: seu objeto. Ele só pode funcionar como signo se carregar esse poder de representar, substituir uma outra coisa diferente dele.” (SANTAELLA, 2006, p.12). O autor define a semiose como algo constante e infinito, em que há sempre uma transformação de signos em novos signos.

Julio Plaza (2001) recorreu aos princípios semióticos peircianos para lançar um modelo de análise para as traduções intersemióticas, em que o paradigma da fidelidade não tem espaço. O autor sugere em seus estudos que aquilo que se compreende por criação passa a ser, de fato, uma tradução criativa e que estamos sempre recriando um "original", que é sempre tradução de algo anterior. Segundo Plaza (2001, p.30), numa tradução intersemiótica, os signos empregados formam novos objetos, sentidos e estruturas que tendem a se desvincular do texto-fonte. Esse texto inicial perde a “aura”, deixa de ser intocável e sagrado, podendo ser debatido de igual para igual com o texto que o traduz. O critério da fidelidade, então, perde o sentido e as mudanças passam a ser analisadas tendo em vista outros critérios.

Ao invés do critério da fidelidade, Plaza considera que a análise das traduções intersemióticas devem levar em conta as características de cada meio, suas singularidades e aproximações. No processo de tradução, o tradutor tem de fazer escolhas e muitas delas estão ligadas a essa mudança de meio, em que “o tradutor se situa diante de uma história de preferências e diferenças de variados tipos de eleição entre determinadas alternativas de suportes, de códigos, de formas e convenções. (PLAZA,1987, p.10). A noção de especificidade torna-se uma garantia de que cinema e literatura são diferentes e, portanto, uma narrativa literária adaptada para as telas deve ser analisada, também, por um método analítico próprio do cinema.

O nosso trabalho, portanto, não irá utilizar o critério da fidelidade para a análise do objeto, pois partimos do pressuposto de que livro e filme são meios diferentes e utilizam estratégias específicas para a sua realização, como afirma Ismail Xavier:

Livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação

dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos (XAVIER, 2003, p.62)

2) As Horas, de Michael Cunningham

O romance *As Horas*, publicado em 1998, do escritor norte-americano Michael Cunningham, narra três histórias paralelas ocorridas em tempos e espaços diferentes, mas relacionadas entre si pelo romance *Mrs. Dalloway*, da escritora inglesa Virginia Woolf. Para escrever *As Horas*, além de acrescentar personagens e temáticas modernas, o autor faz o que o pesquisador Carlos Augusto Viana da Silva chama de reescritura do universo literário de Virginia Woolf (SILVA, 2006, p. 166), na medida em que Cunningham, para escrever *As Horas*, se baseia no romance *Mrs. Dalloway* e em partes do diário pessoal e cartas de Virginia, os *The Diary of Virginia Woolf Volume III, 1920- 1924*, e *The Letters of Virginia Woolf, Volume VI, 1936- 1941*.

Virginia Woolf foi um ícone da literatura vanguardista no início do século XX e *Mrs. Dalloway*, de 1925, é considerado um romance experimental e vanguardista porque estrutura sua narrativa a partir da técnica do fluxo de consciência, em que os pensamentos dos personagens não se apresentam em uma cronologia exata e sim por meio de uma sucessão de reminiscências, quebrando o limite espaço-temporal da narrativa. Além de Woolf, outros escritores ficaram famosos pelo uso da técnica como James Joyce e William Faulkner.

As Horas, apesar de apresentar tempo e espaços marcados, não é uma história de começo, meio e fim tradicional, pois, embora a ação narrativa aconteça em um único dia, o material psicológico do livro perpassa toda a vida dos personagens. Na história, acompanhamos um dia na vida de três mulheres: Virginia Woolf, em Richmond, no momento da escrita de *Mrs. Dalloway*, em 1923; Laura Brown, leitora do romance de Woolf, em Los Angeles, casada com um herói da Segunda Guerra Mundial, mãe do pequeno Richard e grávida do segundo filho, em 1949; e Clarissa Vaughan, em 1998, editora de livros que prepara uma festa em homenagem ao amigo poeta Richard Brown, em Nova York. A interligação dos personagens é feita por

meio do livro *Mrs. Dalloway*, pois as dificuldades vividas por Virginia no momento de escrita repercutem na vivência das outras duas mulheres.

Essas três personagens são apresentadas no romance por meio de capítulos intercalados. Cada capítulo é interrompido em um momento chave para inserir o próximo. Segundo a pesquisadora brasileira Thais Flores Diniz (2005), a intercalação das histórias por seção assegura a continuidade e ligação entre elas. O nome de cada capítulo corresponde ao sobrenome da protagonista da narrativa de cada seção: Mrs. Woolf, Mrs. Brown e Mrs. Dalloway. Destaque para o título do capítulo referente a Clarissa Vaughan, o Mrs. Dalloway, que faz uma alusão direta à personagem principal do romance de Virginia Woolf.

Essa não é a única ligação entre os dois livros. As Horas tem uma construção narrativa toda pautada em *Mrs. Dalloway*. Podemos citar como outras aproximações o fato de Cunningham trazer a ideia central da narrativa de *Mrs. Dalloway* para As Horas: um personagem vivendo um único dia de sua vida e nesse único dia relembrando fatos anteriores e questionando possíveis ações futuras.

Outra referência clara ao romance de Woolf é a personagem Clarissa Vaughan que, assim como a Clarissa Dalloway, prepara uma festa. A questão do suicídio também marca as duas obras. É um suicídio que leva as duas personagens a reverem ações de suas próprias vidas. No romance de Woolf, o suicídio do ex-combatente da Primeira Guerra Mundial, Septimus Warren, faz com que Clarissa passe por um momento de profunda introspecção, passando a questionar o sentido das suas ações, como dar uma festa. Em As Horas, é o suicídio do poeta aléptico, amigo e ex-amante de Clarissa, Richard Brown, que faz com que a editora também sofra um choque e repense suas atitudes.

As Horas, ainda de acordo com Silva, apresenta uma narrativa linear e não vanguardista, diferentemente do romance de Woolf, mas ainda assim utiliza a ideia de contar a história subjetiva de seus personagens, característica marcante de *Mrs. Dalloway*. Durante o único dia que acompanhamos da vida dessas três mulheres compartilhamos suas apreensões, angústias e expectativas, muito mais

a partir das suas divagações internas do que de suas ações físicas. Apesar de em *As Horas* haver uma tentativa de sistematizar sequencialmente o tempo das três histórias, por meio da divisão dos capítulos, a compreensão do romance não pode ser entendida a partir de um encadeamento lógico do tempo. Segundo Silva,

os espaços físicos e os fatos externos que envolvem os personagens são apenas uma parte desse universo. Há, além disso, os espaços internos, inerentes à própria individualidade dos personagens como a memória e os fluxos de pensamentos que são atemporais e deslocam-se constantemente. (SILVA, 2007, p.184)

Além do intercâmbio com *Mrs. Dalloway*, encontramos no livro de Cunningham referências a outros romances escritos por Virginia Woolf e a partes do seu diário pessoal e cartas, além de alusão a outros escritores e a outros filmes.

3) O fluxo de consciência no cinema

Em relação ao espaço e tempo das narrativas, o romance *As Horas* é quase sempre narrado por meio dos pensamentos e vozes interiores das personagens, dando privilégio ao tempo psicológico. Diniz (2005) explica a seguir a prevalência do tempo psicológico e cita exemplos:

Em vez de recorrer apenas ao fluxo de consciência e ao monólogo interior, o filme funde lembranças do passado e antecipação do futuro, permitindo que o tempo cronológico deixe de ter primazia, para dar lugar ao psicológico. O efeito do livro de Virginia Woolf sobre Laura Brown e Clarissa Vaughan reitera a ligação entre as vidas das duas mulheres, através da linha invisível, enfatizada pelas disjunções e fissuras narrativas recorrentes, sobretudo nos capítulos da seção *Mrs. Dalloway* (DINIZ, 2005, p.6)

Uma das técnicas usadas por Cunningham para expressar esse tempo psicológico é o fluxo de consciência. Segundo o teórico Robert Humphrey (1976), o fluxo de consciência é uma técnica literária que possui um caráter narrativo que se desliga da fala do narrador e

inclina-se para o interior da mente das personagens, “um tipo de ficção em que a ênfase é posta na exploração dos níveis de consciência que antecedem a fala com finalidade de revelar, antes de mais nada, o estado psíquico dos personagens” (HUMPHREY, 1976, p.4). Cunningham leva esse método de composição para o seu livro *As Horas*, mas sem o caráter vanguardista que a técnica teve quando usada por Virginia Woolf e outros escritores do fluxo de consciência (SILVA, 2007).

Vejamos um trecho de *As Horas* a seguir em que uma das protagonistas, a editora de livros Clarissa Vaughan, está relembrando momentos de sua vida, em sua casa, após uma conversa com a sua companheira Sally. Nesse capítulo, como em boa parte do livro, a ação é mínima, tudo que interessa ao leitor está dentro da mente dos personagens.

Tinha parecido o começo da felicidade, e Clarissa ainda se choca, trinta anos depois, quando percebe que era felicidade; que a experiência toda repousa num beijo e num passeio, na expectativa de um jantar e de um livro (...). Permanece intacta aquela perfeição singular, perfeita em parte porque parecia, na época, tão claramente prometer mais. Agora sabe: aquele foi o momento, bem ali. Não houve outro. (Cunningham, 2007, p.83)

Alguns anos após o lançamento do livro, o cineasta inglês Stephen Daldry adaptou, em 2002, *As Horas* para o cinema, com título homônimo. No longa-metragem, o trecho do livro citado por nós foi transformado em uma cena com um diálogo entre duas personagens. A filha de Clarissa, Julia, acaba de chegar ao apartamento da mãe para ajudar na organização de uma festa. Ao encontrar a filha, Clarissa demonstra estar bastante angustiada. Clarissa começa a relembrar a sua juventude com a filha e a refletir sobre temas como felicidade e juventude de forma parecida com o trecho do livro, utilizando, inclusive, passagens iguais, apenas transformado em diálogo, como podemos ver nas imagens:



Figura 1- Clarissa e a filha Julia conversam sobre o passado

Clarissa: Se você perguntasse pra mim quando foi o momento mais feliz (pausa) Qual o momento que eu fui mais feliz?

Julia: Eu sei, eu sei. Foi há anos atrás. Tudo que você está dizendo é que queria ser mais jovem.

Clarissa: Eu me lembro de uma manhã acordando no amanhecer, havia uma sensação de haver tantas possibilidades. Você sabe, essa sensação? E eu me lembro de pensar: Então isso é o início da felicidade, é onde começa. E claro, sempre terá mais (risos). Nunca me ocorreu que não era o começo, era felicidade. Era o momento, bem ali. (DALDRY, 2002)

Como podemos observar, no cinema, o tempo psicológico foi transformado em ação, em diálogo. As personagens dizem o que era pensado e sentido no livro. Além do diálogo, a atuação das atrizes e a utilização de longos *close ups*⁸⁶ ajudam a passar os sentimentos que eram expressos por meio do fluxo de consciência no romance.

O modo como o roteirista David Hare e diretor Stephen Daldry incorporam a voz íntima dos personagens no filme é um dos aspectos dessa adaptação que mais fazem aflorar o discurso de adaptação criativa que estamos defendendo neste artigo. Segundo Mark Cousins (*apud* DINIZ, 2005, p.6), o cinema jamais conseguiria incorporar a voz íntima dos personagens sem usar o recurso do *voice-over*. Essa afirmação parece lógica devido à imensa quantidade de filmes adaptados a partir da literatura que usam o *voice-over*. O Sra. Dallaway (1997), de Marleen Gorris; O Nome da Rosa (1986), de

⁸⁶ O *Close up* é um dos tipos de plano cinematográficos que tem como característica principal o enquadramento fechado para destacar uma parte do objeto ou assunto filmado, no caso citado, o rosto do personagem.

Jean-Jacques Annaud; Madame Bovary (1991), de Claude Chabrol e Lolita (1962), de Stanley Kubrick são só alguns exemplos de adaptações cinematográficas que utilizaram a técnica, a lista é imensa.

Contrariando Cousins, Hare e Daldry utilizam uma série de outras estratégias para não ter que incorporar o *voice-over* no filme. A música melancólica e close ups são alguns exemplos das estratégias utilizadas no filme para passar ao público os pensamentos e intenções dos personagens. Além disso, muitas partes que no livro eram apenas reflexões de um único personagem foram transformadas em diálogos no filme.

Outras alterações ocorreram no processo de transmutação do livro As Horas para o cinema, mas devido ao espaço restrito do artigo escolhemos apenas um exemplo da adaptação para demonstrar que o filme é uma obra criativa e que utiliza o potencial do cinema para adaptar a literatura. O filme As Horas, como vimos, apesar da ligação com o romance que adapta, consegue utilizar recursos próprios do cinema para transpor para as telas características que presentes na obra literária, como o fluxo de consciência. A edição, a música, a interpretação dos atores e a valorização da ação, por meio dos diálogos, são alguns exemplos.

Referências Bibliográficas

CUNNINGHAM, Michael. **As Horas**. Trad. Beth Vieira, São Paulo: Caia. Das Letras, 1999.

DINÍZ, Thaís Flores Nogueira. **Adaptação criativa: As horas, de Stephen Dalry**. Claritas: Revista do Departamento de Inglês. São Paulo: Ed. PUC, v. 11, n. 1, p.31-43, maio 2005.

DALDRY, Stephen. (Diretor). **As Horas**, Filme da Miramax e Paramount Pictures, 2002.

HUMPHREY, Robert. **O Fluxo da Consciência**. Tradução de Gert Meyer. São Paulo: Editora McGraw-Hill do Brasil, 1976.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 15ª ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

LEFEVERE, A. **Tradução, Reescritura e Manipulação da Fama Literária**. Bauru, SP: Edusc, 2007.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001.

SANTAELLA, L. O que é semiótica. 1ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

SILVA, Carlos Augusto Viana da. . **Mrs. Dalloway e a reescritura de Virginia Woolf na literatura e no cinema**. 2007. 241 f. Tese (Doutorado) - Departamento de Letras, Universidade Federal da Bahia (ufba), Salvador, 2007.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2003.

STAM, Robert. **TEORIA E PRÁTICA DA ADAPTAÇÃO: DA FIDELIDADE À INTERTEXTUALIDADE**. Ilha do Desterro, Florianópolis, v. 1, n. 51, p.19-53, jul. 2006. Semestral.

Xavier, Ismail . **Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema**. In: Pellegrini, Tania et alii. Literatura, 2003.

WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway**. trad. Mário Quintana, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

SOLIDÕES: SILÊNCIO, DEVANEIO E TRANSCENDÊNCIA EM
OLHINHOS DE GATO E “REINO DA SOLIDÃO”Jennifer Pereira GOMES⁸⁷Fernanda Maria Abreu COUTINHO⁸⁸

Universidade Federal do Ceará

RESUMO

Esse artigo tem como principal objetivo observar de que maneira a solidão é representada no livro *Olhinhos de Gato* e no conto “Reino da Solidão”, obras de Cecília Meireles a partir do exame das categorias silêncio e som nessas narrativas. Partiremos da análise literária dos textos, e do estudo da construção da perspectiva dos narradores e das personagens – duas meninas mergulhadas em contrastes de som e silêncio. Essa solidão – que se estende pelos espaços da casa e do jardim, ambientes íntimos de observação do mundo – atua como caminho para a transcendência.

Palavras chave: SOLIDÃO; DEVANEIO; ESPAÇO; CECÍLIA MEIRELES.

Quando sonhava em sua solidão, a criança conhecia uma existência sem limites. Seu devaneio não era simplesmente um devaneio de fuga. Era um devaneio de alçar vôo. (Gaston Bachelard, A poética do devaneio, 2006, p. 94)

⁸⁷ Mestranda em Letras (Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC), jenniferpereira@gmail.com

⁸⁸ Prof.^{ta}. do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC. Contato: fernandacoutinho2@gmail.com

Introdução

Abordar a solidão como temática universal da literatura abre-nos espaço para examinar⁸⁹ rapidamente o que é considerado solidão. A palavra traz em seu campo semântico, a um primeiro olhar, a noção de falta. Pode-se estar sozinho porque não há companhia, ou pode-se, ainda, estar sozinho em meio a outras pessoas; nesse caso a solidão é em geral relacionada a um estado de espírito, poderia indicar uma falta (de alguém ou de algo) ou dever-se a uma iniciativa de isolamento. No entanto, a solidão pode ser ligada à ideia de completude. Aqui podemos relacionar à prática própria do estado meditativo, uma busca do silêncio da mente e, outra possibilidade, a de uma ligação transcendental com o mundo. Poderiam ser citadas ainda diversas nuances dessa temática. No entanto, voltamo-nos, nesse artigo, ao foco da representação da solidão em obras literárias. O que nos interessa aqui é perceber como as obras escolhidas mostram-nos suas refigurações da solidão.

Quando nos referimos ao termo representação literária apoiamo-nos na concepção de Paul Ricouer, mais especificamente no conceito de “refiguração” (ou “mimese III”):

O postulado subjacente a esse reconhecimento da função da refiguração da obra poética em geral é o de uma hermenêutica que visa menos restituir a intenção do autor por trás do texto que explicitar o movimento pelo qual um texto exhibe um mundo, de algum modo, perante si mesmo. [...] Em *Metáfora Viva*, sustentei que a poesia, por seu *muthos*, redescreve o mundo. Da mesma maneira, direi nesta obra que o fazer narrativo resignifica o mundo na sua dimensão temporal, na medida em que contar, recitar, é refazer a ação segundo o convite do poema. (RICOEUR, 20120, p. 123-4, grifos do autor).

⁸⁹ O artigo aqui apresentado faz parte do projeto de mestrado sob orientação da docente citada em nota anterior. Indicamos que essas questões serão aprofundadas ao longo da pesquisa já em curso.

A obra é resultado da re(a)apresentação, dessa “refiguração”, delineada pelo escritor e traz em si sua perspectiva do mundo: “os escritores apresentam outra vez o que o leitor já conhece” (MATA, 2010, p.12). Por conseguinte, como se refigura a solidão nos mundos das obras por nós estudadas?

Antes de nos aprofundarmos nessa questão, contextualizemos melhor as obras aqui observadas. Em *Olhinhos de Gato* encontramos a imaginativa menina Olhinhos de Gato, que vive com a avó Boquinha de Doce, a negra e ama Dentinho de Arroz e a jovem Maria Maruca. Ao longo da narrativa acompanhamos as aventuras cotidianas de Olhinhos de Gato, suas descobertas e observações. Examinaremos, neste trabalho, o capítulo 10, uma vez que nele é narrada a comemoração da Semana Santa: uma Sexta-feira da Paixão tomada pelo silêncio e um Sábado de Aleluia que traz os sons naturais de volta, ampliados, de certa forma, pela abstinência do dia anterior. Já “Reino da Solidão”, publicado na coletânea de contos *Giroflê, giroflá*, apresenta-nos uma menina que descobre no jardim de uma casa abandonada o reino trazido pelo título. Ela entra em contato com o espaço e os demais personagens, a princípio inanimados. A partir da exploração do jardim a personagem interage com o mundo, nele se integra e o transcende.

Solidão? Solidões.

“De onde vem o sussurro que zumba no fundo mais profundo do silêncio?” pergunta-nos o narrador do conto “Reino da Solidão”. A indagação nasce de um lugar onde som e silêncio se alternam ou que poderiam se condensar em névoas, como na sexta-feira da Paixão apresentada em *Olhinhos de Gato*. Seguimos essas inquietações trazidas pelas narrativas e observamos que a solidão está manifesta-se nelas, mas que se apresentam solidões de naturezas diferentes. Se, por um lado, a menina, personagem não nomeada por Cecília Meireles, de “Reino da Solidão” transpõe certo prazer ao saborear o silêncio, repleto de experiências sensoriais e trocas, momentos de completude, por outro, Olhinhos de Gato, protagonista do livro homônimo é trespassada pela falta de som, falta de atenção, pela falta em si, por um

vazio que não se completa. Observemos a relação entre protagonistas e as demais personagens.

Olhinhos de gato experimenta a solidão em meio às pessoas. Enquanto os adultos agem ela está perdida em devaneios: “Por entre os gatos, as plantas, os pianinhos quebrados, a boneca deitada, as caixas vazias, a menina olhava o tempo, por cima dos muros, das árvores, dos telhados.” (MEIRELES, 1980, p. 101). Sente-se sozinha, imobilizada: o narrador, para demonstrar essa impaciência de não se poder agir, repete duas vezes a expressão “Entrava-se, saía-se” na página 103. Olhinhos de Gato busca interagir, sem sucesso, com Boquinha de Doce: “E a menina ajoelhava-se, levantava-se, chegava-se para perto dela [Boquinha de doce], aninhava-se no seu colo, ficava entre o seu rosto e o livro.” (MEIRELES, 1980, p. 102).

Já a menina de “Reino da Solidão” fala com as flores, o musgo, as estátuas. Os vegetais lhe respondem, embora ela não entenda. Mas as estátuas não lhe respondem. A protagonista estabelece com as demais personagens uma relação de primeiro contato, como observamos a seguir:

A menina aponta para uma, para outra, e timidamente murmura: “Flor...” Mas as flores sacodem a cabeça, deixam cair o orvalho, e balbuciam: “Azaléa...” “Papoula...” “Glória da Manhã” E, ainda quando não as entenda, a menina percebe que há tênues vozes de esgarçada gaze perpassando. Vozes mais leves que o pólen e a abelha. (MEIRELES, 2003, p. 41)

A menina tem plena consciência do mundo no qual pretende entrar. Ela “adivinha” que adentra um reino, que ele possui regras, e se dispõe a explorá-lo.

Nesse momento, a menina que passa pela rua, sem rumo certo, encontra as altas grades, e adivinha: ah! Este é o Reino da Solidão.

Logo ao primeiro gesto, o sino do portão começa a cantar, e a pequena mão detém-se. Mas a leve cantiga de bronze diz apenas: ‘Não há ninguém! Não há ninguém!’ E a menina entra, esgueirando-se, com o ouvido atento a todos os rumores, as mãos esparsas, como em sonambulismo’ (MEIRELES, 2003, p. 40-1).

Ao invés disso, em Olhinhos de Gato o mistério e o segredo trazem e levam as mudanças no ambiente. Assim ocorre quando começa o dia da Sexta-feira Santa: “Mas, de repente, tudo entristece. Numa secreta noite, tudo isso se desmancha, e o que existia na véspera já não se encontra mais.” (MEIRELES, 1980, p. 101). E depois, na manhã do sábado de aleluia: “Mas de novo a noite secreta move suas invisíveis mãos. De novo muda o rosto do tempo, e entre o céu e a terra aparece outra vez o dia.” (MEIRELES, 1980, p. 104).

Essa submissão ao mistério, à busca incessante de agir, que não se realiza, não pode ser concretizada plenamente (durante a Sexta-feira da Paixão) e a tentativa de interagir diretamente com as demais personagens demonstra que Olhinhos de Gato experimenta a solidão como uma expressão da falta, de um vazio que não consegue preencher. Ao contrário, a menina de “Reino da Solidão” pela consciência do local o qual adentra, permite-se explorar o espaço e experimenta a solidão como completude, como conhecimento do mundo e de si, percebe-se envolvida por esse mundo:

É quando o vento matinal docemente desprende os pulsos das árvores, e descem dos ares as variadas mãos das folhas que tateiam pálidas o contorno do dia. Rodeiam a claridade, tocam a frescura da última névoa e caem sobre a menina que sonha. [...] é tão bom senti-las pelos ombros, vê-las, com amor e sem pena, como se fossem as verdadeiras mãos do mundo, as únicas mãos jamais havidas, as mãos para sempre eternas. (MEIRELES, 2003, p. 42-3).

Traçamos, a partir dessas leituras, dois parâmetros para avaliar a figuração da solidão nas duas narrativas: 1. O contraste entre som e silêncio nos textos selecionados, e 2. As protagonistas e sua interação com os respectivos espaços apresentados nas obras.

Som e silêncio

Compreendemos que o contraste entre som e silêncio parece dimensionar a solidão nos textos selecionados, essas diferenças são

marcadas por certos elementos e sua interação com as personagens e o espaço das narrativas.

Em *Olhinhos de Gato*, as nuvens tomam conta do espaço, dos objetos, das pessoas. São nuvens que instituem o silêncio da Sexta-feira da Paixão: “Nuvens, só nuvens, tudo nuvens. O céu forrado de nuvens, as montanhas vestidas de nuvens, as árvores enroladas em nuvens, as casas cobertas de nuvens, os quintais transbordantes de nuvens...” (MEIRELES, 1980, p. 101); “As franjas das nuvens pousavam nas suas costas” (MEIRELES, 1980, p. 102); “Maria Maruca perguntava com os olhos cheios de nuvens” (MEIRELES, 1980, p. 102).

As nuvens, que costumam trazer uma sensação de leveza, de ascensão, de possibilidade de sonhar, parecem imobilizar os movimentos das personagens, pesam sobre as coisas como o silêncio que perpassa a cena. “Para exprimir a sensação de abafamento provocada por um céu baixo, não basta ligar os conceitos de baixo e pesado. A participação da imaginação é mais íntima, a nuvem pesada é sentida como um mal do céu, um mal que aniquila o sonhador, um mal de que ele morre.” (BACHELARD, 2001, p. 196).

Lembremos que o feriado por si só é uma data marcada pela moderação nas ações, na voz. O silêncio da reflexão dos textos bíblicos (lidos por Boquinha de Doce) mostra-se também como homenagem pelos feitos de Cristo. Esse ambiente é narrado em parte do capítulo 10: “E um silêncio! Um silêncio tal que se ouvia lá de longe as negrinhas conversarem embaixo das árvores, que se sentia muito distante – em que rua? em que rua? – uma última carroça rodar tristemente pelas pedras.” (MEIRELES, 1980, p. 103); “Entrava-se, saía-se – dava-se uma volta por baixo das árvores – balançava-se o balanço agitando as nuvens. E o dia não terminava” (MEIRELES, 1980, p. 103); “E havia mantilhas negras estendidas nos quadros dos santos, de alto a baixo, todos os espelhos tinham sido cobertos de panos pretos.” (MEIRELES, 1980, p. 103).

Essa convergência entre os costumes da data e a presença das nuvens afeta *Olhinhos de Gato*, mas não apenas ela, também os animais que aparecem em cena parecem compartilhar essa falta promovida pela solidão tão espessa que chega a tomar forma de

nuvens e silenciar quase todas as coisas: “E o gato resvalava, encostava-se nas pessoas, miava sem som, como as teclas mudas dos pianos, erguia os bigodes, arreganhava a boca num bocejo vazio.” (MEIRELES, 1980, p. 103).

Ao chegar o Sábado de Aleluia o quadro se inverte, tudo volta ao normal. Assim como nos costumes populares, essa data também é cheia de barulhos na narrativa: abrem-se as janelas, aparecem os vendedores e seus gritos, as negrinhas tagarelam, os meninos reaparecem e se comunicam por assobios, o mascate matraqueia com as freguesas, Maria Maruca canta, vizinhos a convidam para malhar o judas, santos são descobertos, há sinos, pandeiros, gargalhadas.

Em *Olhinhos de Gato* as diferenças entre som e silêncio são bem definidas, no espaço e no tempo. O mesmo não pode ser dito em relação ao conto “Reino da Solidão”: há um “grande silêncio” que é constituído de diversos sons. Esse silêncio híbrido perpassa a narrativa e contribui para a exploração do espaço:

Grande é o silêncio em redor das casas fechadas. Emana das paredes, e parece respirar. É denso, intrincado, portentoso. De muitas camadas sobrepostas. A menina sente que o silêncio não é uma ausência de vozes, mas um tecido muito frágil de vozes etéreas onde há como sussurros distantes de insetos, de pássaros, de espumas crepitantes – e exclamações de fantasmas, – e um bocejo de marés extenuadas, e um suspiro de desertos, com as areias recaindo em seu regaço desmoronado. (MEIRELES, 2003, p. 43)

Mais do que ser o elemento propulsor da exploração do espaço, esse silêncio híbrido e tênue define a natureza do “Reino da Solidão”. No momento em que a menina se pergunta de onde vem o silêncio o medo toma conta dela e há uma revelação: “Isto é o Reino da Solidão, que ao mesmo tempo encanta e alucina. [...] Onde a linguagem é ‘impossível’.” (MEIRELES, 2003, p. 44-5).

Espaço: caminho para o devaneio

Observamos as protagonistas se relacionarem com as demais personagens, e notamos que há também uma proeminente interação com o espaço, seja por sua exploração (como ocorre em “Reino da Solidão”), seja pela aceitação de sua superioridade sobre a possibilidade de realizar ações (como percebemos em *Olhinhos de Gato*). Nesse momento torna-se interessante relembrar um aspecto importante das personagens: ambas são crianças.

Ao examinar a relação das personagens infantis com o espaço, em especial o da gruta, Gaston Bachelard, em seu livro *A Terra e os Devaneios do Repouso*, percebe que “o abrigo nos sugere a tomada de posse de um mundo” (BACHELARD, 1990, p. 145) e que “essa posse não era a de um proprietário, era a de um dono da natureza. A criança estava recebendo um brinquedo cósmico, uma morada natural” (BACHELARD, 1990, p. 146). Percebe-se que essa interação com o espaço apresenta importância visível para o relacionamento da criança com o mundo e com os outros.

Chombart de Lauwe, em *Um outro mundo: a infância*, no qual trata da representação da infância nas narrativas francesas, assevera sobre essa relação entre criança e espaço: “A natureza, com a qual a criança se encontra constantemente relacionada caracteriza-se, ora por seu aspecto familiar (jardim ou a imagem de um jardim), ora por sua selvageria ou seu primitivismo. Ela faz corpo com a criança ou lhe assegura um refúgio” (CHOMBART DE LAUWE, 1991, p. 268).

A pesquisadora propõe, ainda, a categoria de representação da infância da criança “evadida em outro mundo”, aquela que acessa um mundo imaginário a partir do espaço: “Os autores especificam ainda as condições desta evasão ou seu ponto de partida. A solidão, a maior parte do tempo em um espaço restrito [...] é um dos quadros mais frequentes do *devaneio*. Isolados e protegidos, muitas contemplam um espetáculo exterior, o movimento das nuvens ou da rua” (CHOMBART DE LAUWE, 1998, p. 114, grifo nosso).

Bachelard assim define devaneio:

Noutras palavras, o devaneio é uma atividade onírica na qual subsiste uma *clareza de consciência*. O sonhador

de devaneio está presente no seu devaneio. Mesmo quando o devaneio dá a impressão de uma fuga para fora do real, para fora do tempo e do lugar, o sonhador do devaneio sabe que é ele que se ausenta – é ele, em carne e osso, que se torna um ‘espírito’, um fantasma do passado ou da viagem (BACHELARD, 2006, p. 144, grifo nosso).

Esse espaço que ora incita à exploração, ora a obstrui, também se apresenta nas narrativas como um caminho a esse *devaneio*. Em *Olhinhos de Gato*, já em seu último capítulo, a protagonista, impossibilitada pelos adultos de sair por conta da fragilidade de saúde é presenteada com uma cadeirinha, na qual “Ela sentou-se para ver a rua – e viu o mundo”. Vendo o mundo dali Olhinhos de Gato adquire a “clareza de consciência” que não tinha antes:

Quando recuperou a vista, OLHINHOS DE GATO compreendeu que voltava de uma profunda viagem, e realizara um imenso descobrimento.

Começaram, então, as partidas sucessivas. Foi alternadamente a moça pálida e séria das longas trancas — e a menina loura movendo as mãos ao longe, no invisível piano: dó, ré, mi, ré, dó. . .

Sem sair do lugar andou por estranhos lugares, e sem que ninguém reparasse passou para dentro de todas as vidas. Tingiu-se de negro e desceu e subiu, com latas de água à cabeça, com filhos pequeninos ao colo. . . Perdeu a perna e vendeu bilhetes de loteria.

[...]

— OLHINHOS DE GATO! Que é que estás vendo, lá longe... lá longe?

Ela ficava logo perto. Como poderia explicar o que estava sendo, fora da sua vida?... (MEIRELES, 1980, p.130).

Em “Reino da Solidão” o espaço também propicia o devaneio:

Também sua pele vai tomando do sol um brilho de madre-pérola; e, semicerrado os olhos, encontra nas pestanas aquela incandescência mineral das pedras ricas, de que nem sabe o nome.

Esta sentada, agora, em ramos desenhados no chão. Desenhados em seu vestido, em seu corpo. É igual aos pássaros que pousam tão alto! Ah, tal como a Deusa, está com os pés na terra, e não está na terra. Viaja na luz, sem parentes, sem companhia, sem nome, sem fala... Começa a entender de tal maneira tudo como se a adormecessem os braços de céu, de um lado a outro do horizonte.

Isto é a menina parada no Reino da Solidão. Imóvel. Como o perfume na flor. Alada. Como o perfume no ar (MEIRELES, 2003, p.45-6)

Notamos outra convergência importante: é a partir desses devaneios que as protagonistas transcendem a realidade material e contribuem para um sentimento de ligação com o mundo, sentem-se como parte integrante do todo. A solidão apresenta-se, portanto, como fator de fundamental importância para dar início ao devaneio e garantir a realização dessa passagem. Essa solidão – que se estende pelos espaços da casa e do jardim, ambientes íntimos de observação do mundo – atua como caminho para essa transcendência.

Percebemos, ainda, que em ambas as narrativas é possível notar uma forte presença do narrador, as personagens se expressam poucas vezes pelo discurso direto. Tudo o que se passa nos é mostrado por esse narrador que, deduzimos, trata-se de um indivíduo adulto e que apresenta certa visão poética da infância: as duas meninas passam por episódios reflexivos e de uma ligação natural com o mundo. A escolha de rerepresentar a infância nesses moldes pode nos conectar à crença de que existe uma “infância permanente”: “Assim, as imagens da infância, imagens que uma criança pode fazer, imagens que um poeta nos diz que a criança fez, são para nós manifestações da infância permanente. *São imagens da solidão.*” (BACHELARD, 2006, p. 95, grifo nosso).

Conclusão

Se, como afirma categoricamente Bachelard, as imagens de infância “são imagens da solidão”, poderíamos concluir que essas narrativas podem ser consideradas manifestações dessa “infância

permanente” que habitaria em todos nós? Nesse momento vêm-nos à memória mais uma reflexão do filósofo: “E os espaços de nossas solidões passadas, os espaços em que sofremos a solidão, desfrutamos a solidão, desejamos a solidão, comprometemos a solidão, *são nos indelévels*. E é o ser precisamente que não quer apagá-los. Ele sabe por instinto que *os espaços da sua solidão são constitutivos*.” (BACHELARD, 1998, p. 115, grifo nosso). Não buscamos aqui respostas categóricas. No entanto, se levarmos em consideração a natureza mesma da representação na literatura, que cria um “mundo do livro” (esse possível espaço repleto de imagens de solidão constitutiva) capaz de ser reconfigurado pelo leitor, acreditamos ser possível compreender a solidão refigurada nas obras analisadas, solidão que traz aspectos da visão de mundo do autor (eximimo-nos aqui de avaliar até que ponto as vivências do autor influem na obra) a partir da leitura dos textos.

Percebemos, ao final desse trabalho (resultado parcial de uma pesquisa em andamento) que a solidão refigurou-se nas narrativas por meio de dois pontos de vista diferentes da mesma temática: a partir dos âmbitos da falta (no capítulo 10 de *Olhinhos de Gato*) e da completude (em “Reino da Solidão”). Que essas figurações da solidão apresentaram-se nas interações das protagonistas com as demais personagens e o espaço. Percebemos que som e silêncio alternam-se ora para contribuir com essa falta observada, ora para a exploração do espaço em busca daquela completude. Notamos que a solidão está presente mesmo quando há outros personagens na cena, e conduz, a partir do devaneio, a uma transcendência para além do cotidiano, por meio de um sentimento de ligação com o mundo.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. São Paulo: Nova Cultural, 1988. (Coleção Os Pensadores).

_____. **A terra e os devaneios do repouso:** ensaio sobre as imagens da intimidade. Tradução de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. **O ar e os sonhos.** Ensaio sobre a imaginação do movimento. 2 ed. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CHOMBART DE LAUWE, Marie-José. **Um outro mundo:** a infância. Tradução de Noemi Kon. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1991. (Coleção Estudos, v. 105).

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria:** literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

MEIRELES, Cecília. **Olhinhos de gato.** 2. ed. São Paulo: Moderna, 1980.

_____. Reino da Solidão. In: _____. **Giroflê, giroflá.** 3. ed. São Paulo: Moderna, 2003.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa.** Tradução de Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010. (v. 3).

O GROTESCO E O MAL NO *FRANKENSTEIN* DE MARY SHELLEY

Jéssica FONTENELE SALES
Ana Marcia Alves SIQUEIRA
Universidade Federal do Ceará

RESUMO

Partindo das considerações de Victor Hugo sobre o feio, inseridas no contexto da então moderna estética do Romantismo, o presente trabalho propõe-se a uma análise da relação entre os aspectos do grotesco e do mal no romance *Frankenstein*, de Mary Shelley. O grotesco, antítese do conceito clássico de belo, torna-se um fator relevante para a construção de uma identidade estética romântica em oposição aos padrões anteriores, passando a ser valorizado e cultuado pelo artista romântico devido às sensações singulares que provoca. Para Umberto Eco, as considerações sobre o belo passam, em tal contexto, a centrar-se nos efeitos causados pelo mesmo, em detrimento de regras que servissem como meio de defini-lo. Verifica-se que o grotesco, traço essencial do humanoide protagonista da referida obra, leva-o ao conflito com a sociedade tradicionalista que o cerca e, inevitavelmente, o repele. Dessa forma, dá-se a criação de um vilão romântico que tem plena consciência de sua marginalidade, irreversível por causa de sua aparência disforme.

Palavras-chave: IDENTIDADE ROMÂNTICA, MAL, GROTESCO.

Considerações Iniciais

Produto de uma revolução que possuía como principal meta a conquista de liberdade filosófica, política e artística, o Romantismo literário começa a manifestar-se já em fins do século XVIII, tendo sido posteriormente eleito marco artístico e cultural do século XIX.

É em tal contexto que se insere a obra *Frankenstein ou o Moderno Prometeu*, de autoria da inglesa Mary Wollstonecraft

Shelley, tendo sua primeira edição publicada de forma anônima em 1818.

Frankenstein trata das desventuras de uma disforme criação humanoide – uma criatura de aparência repulsiva que, rejeitada com veemência pelo próprio criador, o jovem cientista Victor Frankenstein, decide vingar-se a todo custo.

A principal causa da ruína do humanoide de Shelley reside em sua aparência grotesca. É a partir dela, das reações violentas despertadas nos humanos e no reflexo destas reações no espírito da criatura que se constrói o aspecto mau, cruel e assassino do personagem.

O grotesco é, segundo Victor Hugo, o feio característico do Romantismo. Traço essencial do referido protagonista de *Frankenstein*, o grotesco faz parte do plano estético-revolucionário romântico, que tinha como objetivo primordial o de libertar a literatura das amarras e padrões próprios dos clássicos. Ele representa a assimetria, a heterogeneidade, o hibridismo, o individual; servindo, dessa forma, como estandarte adequado às proposições românticas.

Diante disso, o presente trabalho tem como objetivo explicitar a relação intrínseca entre o feio grotesco e o mal presente no romance de Shelley, com base na importância do primeiro no contexto da estética romântica.

O feio romântico em *Frankenstein*

O caráter revolucionário do feio romântico reside em seu antagonismo em relação aos padrões da beleza clássica, permanecendo estes como verdades estéticas ainda na contemporaneidade em inúmeras sociedades ocidentais.

Victor Hugo pontua os aspectos da deformidade e da repulsa que o feio grotesco provoca, ao mesmo tempo em que louva, no prefácio de seu *Cromwell*, as inovações causadas por este na então moderna estética: “O que chamamos o feio [...] é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação.” (2010, p. 36).

Assim, em concordância com o caráter inovador do Romantismo em relação às estéticas anteriores, o feio assume um papel nobre no Romantismo: o de causador do prazer estético. Acerca do resgate romântico do feio, afirma Umberto Eco (2007, p. 272):

No século XVIII, a discussão sobre o belo se desloca [...] da pesquisa das regras que o definem para a consideração dos efeitos que produz, e as primeiras reflexões sobre o Sublime, menos que a seus efeitos artísticos, dizem respeito antes à nossa reação diante daqueles fenômenos naturais em que prevalecem o informe, o doloroso e o tremendo.

Sobre o Sublime cuja visão é a de Edmund Burke, diz ainda o autor (2007, p. 272): “Experimenta-se a sensação do Sublime [...] quando se goza do vazio, da escuridão, da solidão, do silêncio, da tempestade – todas impressões que podem resultar deleitosas quando se sente horror de algo que não nos pode possuir nem fazer mal.”.

O feio e suas implicações (o disforme, o grotesco, o repulsivo) não são mais evitados ou postos em categorias secundárias: são antes tomados como ideais, considerados meta e modelo. O medo, a dor e a expectativa do pior tornam-se sensações-alvo para o artista romântico, numa espécie de masoquismo estético.

Tem-se, dessa forma, no Romantismo, a correspondência entre grotesco e Sublime: marca crucial do romance de Shelley. A intenção da autora ao pensar na concepção da referida narrativa, como nos explica ela própria na introdução da obra, era a de provocar nos leitores o medo, o horror, a expectativa: caso contrário, não valeria a pena que a compusesse.

Moldado a partir de restos mortais humanos coletados em cemitérios, a criatura concebida por Victor Frankenstein pode ser considerada uma personificação do grotesco. Apesar disso, o humanoide não nos é apresentado como um ser inteiramente mau, tendo em vista que a classificação de vilão pode ser repensada ou relativizada. Para Ana Márcia Alves Siqueira, “[...] a vida para o romântico não pode mais ser definida de maneira mais ou menos exata, ao contrário, caracteriza-se por fundir todas as distinções possíveis entre os seres vivos.” (2007, p. 84).

Em *Frankenstein*, tem-se a impressão de que os papéis de vilão e herói são alternadamente assumidos por criatura e criador: este, por sua irresponsabilidade em ter concebido um ser dotado de sentimentos e consciência com meras preocupações científicas, sem nenhum senso ético; aquela, pela execução de sua vingança sem limites ou escrúpulos. Sobre essa questão, diz-nos Maria Cristina Batalha (2008, p. 188) que

[...] o grotesco, pela sua própria essência, vem colocar em crise a noção de unidade da personalidade humana, dotada de subjetividade uma, contínua e coerente, rompendo a harmonia que se projeta sobre a relação do corpo com o espírito e ilustrando de forma inequívoca o conflito da duplicidade do “anjo e do demônio”.

A Criatura poderia, inclusive, servir de confirmação à teoria russeauriana do bom selvagem, já que demonstra, no início, possuir elevado senso de solidariedade. Somente ao ser repellido com violência brutal por causa de sua aparência horripilante, após várias tentativas frustradas de socialização, é que decide tornar-se vil – o que corresponde a uma espécie de corrupção social.

O mal como consequencia do grotesco

Se no âmbito da estética o grotesco era posto em alta posição e eleito como chave para o Sublime, os personagens marcados por ele, nas narrativas do período, estavam quase sempre condenados ao insucesso e à solidão.

Ao contrapor a situação do humanoide de Shelley com a do personagem wildiano Dorian Gray, cuja exuberante beleza física permanece inalterada apesar de suas inquietações íntimas e atos escandalosos, Umberto Eco afirma ser possível, em se tratando da relação entre o feio e a infelicidade, imaginar “uma deformidade que arrasta a um destino trágico quem, mesmo nutrindo uma alma delicada, é condenado pelo próprio corpo.” (2007, p. 293). Em seguida, Eco propõe que o protagonista de *Frankenstein* tenha sido o primeiro “feio infeliz” do Romantismo, sendo o Quasímodo de Victor Hugo um de seus mais notáveis descendentes.

A aparência monstruosa do humanoide concebido por Victor Frankenstein nos é apresentada através do depoimento do próprio cientista-narrador. Depois de muitas noites insones e sacrifícios de caráter em nome da experiência (pois o jovem, inclusive, violara túmulos para conseguir a matéria-prima desejada), não há, por parte do rapaz, contentamento ou hinos de vanglória. Há, sim, a repulsa extrema, indizível:

Ninguém poderia suportar o horror de seu semblante. Uma múmia saída do sarcófago não causaria tão horripilante impressão. Quando o contemplara, antes de inocular-lhe o sopro vital, já era feio. Mas agora, com os nervos e músculos capazes de movimento, converteu-se em algo que nem mesmo no inferno dantesco se poderia conceber. (SHELLEY, 1998, p. 53-54).

A essência dramática de *Frankenstein* reside no confronto mortal e insustentável entre a Criatura (representante do feio, do estranho, do incompreensível, e, portanto, do indesejável) e a sociedade tradicionalista.

O humanoide de Shelley, figura romântica, reúne em si, inicialmente, o grotesco físico e o belo espiritual; situação inconcebível para alguns entusiastas clássicos e para a sociedade que o rejeita.

Para estes, segundo os quais a beleza do corpo (ou a falta dela) espelha os traços do caráter, a Criatura seria, sem sombra de dúvida, hedionda. É o que podemos constatar no livro III da República de Platão: “[...] a feiura, a arritmia, a desarmonia são irmãs da má linguagem e do mau-caráter, ao passo que as qualidades opostas são irmãs e imitações do caráter oposto, da sabedoria e da bondade da alma.” (apud ECO, 2007, p. 33).

Somente àqueles que não tivessem meios de alcançar a Criatura através da visão é que seria, então, possível enxergá-la de outro modo, como se percebe através do diálogo entre a Criatura e o ancião De Lacey, o camponês cego cuja amizade lhe era almejada. Dizia o ancião, ao ouvi-lo: “Sou cego e não tenho ideia de suas feições, mas noto em suas palavras algo de persuasivo, que me dá a impressão

de que é sincero.” (SHELLEY, 1998, p. 129). Porém Felix, filho deste, ao ver tal criatura grotesca abraçada ao pai, desespera-se.

De acordo com sua lógica, segundo a qual o grotesco é sinônimo do mal, tal matéria disforme e repulsiva não poderia estar ali com boas intenções; legítimo seria, portanto, agredi-la com intensidade. A confissão da Criatura sobre o referido episódio é a seguinte:

Num acesso de fúria, ele lançou-me ao chão e passou a bater-me violentamente com uma bengala. Eu poderia tê-lo feito em pedaços, como faz o leão ao antílope. Mas o coração afundou-se-me no peito, e contive-me.” (SHELLEY, 1998, p. 130).

A resposta da Criatura diante de tamanha falta de compaixão é praticar aquilo pelo qual a julgaram injustamente em princípio: a vilania, a crueldade, o mal. A vingança do ser desprezado consiste em tirar a vida de todos aqueles a quem seu irresponsável criador ama, sendo ele o principal culpado de sua desventura, que coincide desgraçadamente com sua concepção.

O desfecho é infeliz para ambas as partes, numa espécie de romance-tragédia. Em seus últimos momentos, logo após a morte do criador, a Criatura procura justificar-se: “Diante de tanta incompreensão e injustiça, tangido pela revolta, assassinei criaturas inocentes, que nem mesmo sabiam da minha existência.” (SHELLEY, 1998, p. 214).; mas nem por isso se redime da pena que infligira a si mesma: “Acenderei minha pira funerária em triunfo e exultarei na agonia das chamas. Minhas cinzas serão varridas pelos ventos e lançadas ao mar. Meu espírito partirá para a paz ou o degrado da eternidade. Adeus!” (SHELLEY, 1998, p. 214).

Considerações Finais

O objetivo do presente trabalho, ao explicitar a relação fundamental entre o grotesco e o mal presente no romance *Frankenstein*, cumpre-se, assim, na demonstração de que a Criatura

protagonista torna-se má devido às implicações sociais de sua aparência repulsiva.

Foram destacados, ainda, a importância do feio grotesco no plano estético-revolucionário romântico e o afastamento de *Frankenstein* dos padrões maniqueístas no que concerne à composição de seus protagonistas.

Tem-se, assim, a confirmação de que a referida Criatura, como sujeito romântico dotado de notável individualidade, está alheia aos padrões sociais dominantes e fadada à incompreensão, ao sofrimento e ao exílio.

Típica personagem romântica, a Criatura de *Frankenstein* é, por assim dizer, um feio belo, uma alma incompreendida, à parte do mundo; e que, como tal, sofre as devidas consequências, provocando em nós o horror, a piedade e a ternura.

Referências Bibliográficas

BATALHA, Maria Cristina. **O grotesco entre o informe e o disforme, um possível sentido**. Itinerários, Araraquara, n.27, p. 183-192, jul./dez., 2008.

ECO, Umberto. **História da feiúra**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**: tradução do “Prefácio de Cromwell”. Tradução e notas de Célia Berrettini. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Elos, 5)

SHELLEY, Mary. **Frankenstein ou O Moderno Prometeu**. Tradução de Éverton Ralph. São Paulo: Publifolha, 1998. (Clássicos da Literatura Universal)

SIQUEIRA, Ana Márcia Alves. **O Cabeleira entre a tradição e o cientificismo**: a construção do herói sertanejo e o projeto educacional de Franklin Távora. Tese (Doutorado). 235 f. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2007.

A RELAÇÃO FEUDAL NA POESIA POPULAR NORDESTINA

Jéssica Thais Loiola SOARES
Leonildo Cerqueira MIRANDA
Elizabeth Dias MARTINS
Universidade Federal do Ceará

“Ainda que popularmente pouco entendida, a Idade Média está presente no quotidiano dos povos ocidentais, mesmo daqueles que, como nós na América, não tiveram um “período medieval” (Hilário Franco Júnior)

RESUMO

O nordeste brasileiro tem muito da essência medieval europeia, pois os colonizadores que aqui chegaram trouxeram consigo os costumes, as crenças e todo o tipo de tradições mediévikas, sobretudo aquelas de natureza oral. Assim, a mentalidade do Velho Mundo continuou viva, apesar de em terras brasileiras, e, naturalmente, entrou em contato com outros modos de pensar. Desse modo, a tradição medieval permaneceu pulsando nas novas terras e adquiriu novas roupagens. Até mesmo a literatura popular, que muito deve ao medievo, sempre fez questão de perpetuar tais heranças, conscientemente ou não. Este trabalho, portanto, fará uma análise de dois poemas em que surge a relação entre coronel e sertanejo nordestinos, pois acredita-se serem estes uma retomada do que foram o senhor e o servo feudais na Europa. Para tanto, utilizar-se-á a Teoria da Residualidade como base teórica deste estudo. A Teoria, sistematizada por Roberto Pontes, pesquisador da Universidade Federal do Ceará, tem como maior premissa o fato de que na Literatura nada é original, ou seja, tudo o que se cria traz em si heranças de povos e culturas diferentes e, por vezes, distantes no tempo e no espaço, mas que de alguma forma se entrecruzaram. Portanto, pode-se concluir que o coronel e o sertanejo a serem retratados nos poemas “Pergunta de moradô”, de Geraldo Gonçalves de Alencar, e “Resposta de patrão”, de Patativa do Assaré, são resíduos da mentalidade feudal que se adaptaram ao novo contexto

socioeconômico, adquirindo, assim, novo formato, porém, mantendo a essência medieval.

Palavras-chave: TEORIA DA RESIDUALIDADE. IDADE MÉDIA. NORDESTE BRASILEIRO. POESIA POPULAR.

É cada vez maior o consenso entre estudiosos da Idade Média de que o sertão brasileiro é essencialmente medieval, ou seja, apesar de o Brasil não ter tido cronologicamente a vivência do medievo, é possível encontrar resíduos de tal época presentes na cultura sertaneja. A princípio pode parecer absurda essa afirmação, uma vez que o Brasil só foi descoberto no século XVI, período em que a Renascença aflorava no Velho Mundo; acontece que o europeu, ao chegar às novas terras, trouxe consigo as heranças que já estavam arraigadas nele. Essas eram justamente as heranças do medievo, pois não é tão simples e rápido apagar da memória de um povo todo e qualquer vestígio cultural. É verdade que a Europa desejava renascer naquele instante, porém, os que o queriam eram os mesmos que viveram dez séculos sob uma mentalidade toda própria, que se pode chamar mentalidade medieval: o modo de agir, sentir e ver o mundo naquele período. Assim sendo, o colonizador das Américas trazia em si enorme herança da cultura medieval passada a ele através das gerações que o antecederam e que produziram sob tal atmosfera: códigos de honra, religião, feitiçaria, mitos, cantorias, literatura, heróis cavaleirescos, reis, senhores, feudos.

Haveria esses homens, então, de apagar tudo isso de suas mentes como se, da noite para o dia, o mundo decidisse pensar sob a Renascença sem qualquer remissão ao *modus vivendi* anterior? Toda mudança é lenta e gradual, sobretudo quando se fala de mentalidade. Não seria diferente nesse caso. Por isso, o aventureiro que aqui chegou sob o sol renascentista foi o mesmo que sonhara no Velho Continente sob a lua medieval. Roberto Pontes (2001), defendendo essa ideia, diz que o Brasil entrou “na Idade Média pela porta da Idade Moderna.” (pp. 28 e 29).

Portanto, como não poderia ser diferente, muito do pensamento e dos costumes medievais permaneceram ao longo do tempo nas

tradições brasileiras. É isto, portanto, o que este trabalho pretende: analisar, por meio de dois poemas, a relação entre patrão e empregado que, acredita-se, tem muito da relação feudo-vassálica medieval. Para a comprovação, utilizar-se-á a Teoria da Residualidade, sistematizada por Roberto Pontes, e que tem por premissa o fato de na literatura e na cultura nada ser original, mas residual, ou seja, tudo o que se é, conhece-se e o que se produz é nada mais que a confluência de inúmeras e infinitas culturas, ainda que distantes no tempo e no espaço. É a famosa máxima de Lavoisier de que, na natureza, nada se cria, nada se perde, tudo se transforma. Assim, na literatura ou na cultura, de modo geral, as coisas passam por processos de constante transformação à medida que entram em contato com outras culturas, pois os povos tendem a absorver e a ceder a todo instante modos de pensar, de agir, de sentir e, conseqüentemente, de expressar; a esse processo de confluência dá-se o nome de hibridação cultural, que é a união de elementos de culturas diferentes, os quais podem originar algo novo a partir da cristalização: o surgimento de uma nova manifestação composta dos tais elementos variados e anteriores. Contudo, agora esses elementos estão de tal forma diluídos uns nos outros que se torna difícil saber as fontes de onde são provenientes, pois já se adaptaram e se mesclaram na cultura que os absorveu. Tais elementos são o que se chamam de resíduos, e são eles que se quer rastrear na Teoria da Residualidade e, portanto, neste trabalho.

Buscar-se-á aqui, como já mencionado, analisar a relação entre patrão e empregado no sertão nordestino, a qual apresentaria resíduos da relação feudal entre senhor e servo. Isso porque as características do feudo europeu teriam sido transplantadas para o Brasil no momento de sua colonização. Suas características foram incorporando-se à realidade brasileira já com a divisão do país nas doze capitanias hereditárias, sistema de colonização utilizado, mal sabemos, desde 1370, em ilhas de dominação portuguesa, conforme Weckmann (1993, p. 81):

Aquel experimento inovador, que resolvió de manera adecuada el problema más ingente del momento, o sea el de la falta de seguridad a lo largo de la costa brasileña, significó la introducción, en un marco de derecho feudal,

de un sistema colonial que había dado sus pruebas, desde la primera mitad del siglo XV, en las posesiones atlánticas portuguesas de las islas Madeira, Azores, del Cabo Verde y de Santo Tomás/Príncipe⁹⁰.

As capitánias hereditárias são, portanto, mais um transplante feudal, para usarmos expressão do próprio Weckmann (1993). Talvez seja aí onde residam os primeiros lampejos do nosso coronelismo, uma vez que o coronel – figura icônica em nossa história sertaneja — agirá como um perfeito senhor feudal europeu. Malheiro Dias (*apud* WEKMANN, 1993, p. 99) também nos fala das sesmarias, doações de terras pelos donatários das capitánias àqueles que quisessem cultivar. Diz ainda crer estejam nesses cultivadores as raízes da população rural brasileira. Sendo assim, o Brasil começou seu desenvolvimento bem ao modo medieval de ser, já que até as relações de suserania e vassalagem foram praticadas aqui; aliás, desde Portugal, quando o então rei D. João III resolve dividir o território brasileiro, a fim de que os donatários preservassem e desenvolvessem as terras sob seu poder. Isso é puramente o sistema feudal ainda em plena prática. Portanto, o território brasileiro foi habitado e desenvolvido sob um modo de pensar ainda europeu, ainda medieval.

Depois da dissolução do sistema de capitánias, a terra será concentrada, principalmente no Nordeste, nas mãos do senhor de engenho e, depois, na figura do coronel, tão senhor quanto aquele, substituindo apenas o fabrico do açúcar pela pecuária. Portanto, a essência do senhor de engenho, uma atualização brasileira do senhor feudal, perdurará no coronel do sertão nordestino; e percebe-se essa mentalidade de mandonismo e de subserviência ainda imperar até os dias de hoje em nossa cultura.

A poesia popular tem explorado em textos bem atuais o tema do mandonismo dos donos de terra sobre seus agregados, de modo

86 Sugere-se traduzir-se esta citação da seguinte maneira: “Aquele experimento inovador, que resolveu de maneira adequada o enorme problema do momento, ou seja, o da falta de segurança ao longo da costa brasileira, significou a introdução, no âmbito de lei feudal, de um sistema que havia dado suas provas, desde a metade do século XV nas possessões atlânticas portuguesas das ilhas da Madeira, de Açores, de Cabo Verde e de São Tomé e Príncipe”.

bastante recorrente. Isso leva a refletir-se acerca da permanência de aspectos da mentalidade dos primórdios da colonização do Brasil, como a suserania e a vassalagem, que têm origem no continente europeu do período medieval. Há, por exemplo, dois poemas escritos por autores diferentes, mas que curiosamente estabelecem um diálogo no pleno sentido da palavra. O primeiro, de Geraldo Gonçalves de Alencar, intitulado “Pergunta de moradô”, desde o título pede uma réplica, uma resposta, que é dada por seu patrão, em “Resposta de patrão”, de Patativa do Assaré. O segundo poema fora escrito, de fato, como resposta ao primeiro e é interessante como se veem resíduos claros da mentalidade feudal de superioridade do senhor, suserano inquestionável, sobre o agregado, pobre homem da terra, explorado e humilhado, mas sempre devedor de lealdade e sempre em dívida financeira para com o seu senhor. Acerca das condições em que vivem ambos, o “moradô” inicia o diálogo:

Meu patrão, não tenho nada,
O sinhô de tudo tem,
Porém a razão de cada
É coisa que me convém.
Meu patrão tem boa vida,
Tem gado, loja surtida,
Farinha, mio e feijão,
Já eu não pissuio nada
Vivo de mão calejada
Na roça de meu patrão
(ALENCAR, 2001, p. 128)

Logo de imediato, o agregado mostra a desigualdade econômica entre os dois por meio de antíteses bem evidentes, como nos dois primeiros versos: o agricultor que não tem nada, e o dono de terra que tem tudo (comércio, gado e comida). Além disso, o agricultor faz questão de enfatizar o esforço que tem de empreender na roça do tal patrão para sustentar tamanhos luxos, ao ponto de viver com a mão calejada. Mesmo vivendo nessa situação, o morador não tem alternativa; sua vida está submetida àquele coronel, o qual representa a segurança de moradia e alimentação, ainda que precárias. Ele deve ao patrão o pouco que tem. Percebe-se, por isso, certa reserva

de sua parte mais à frente, deixando claro estar indagando aquilo simplesmente porque deseja saber como as coisas funcionam, o porquê da condição desigual: “Perguntando assim não quero/ Metê a mão em seu prato” (ALENCAR, 2001, p. 128), e mais adiante, “Pode sê firme e sinsero/ Lhe juro como não quero/ Usá de tapiação”(p. 128).

A partir da terceira estrofe, o poema atinge maior tensão, pois o pobre não só fala da desigualdade, como pede ao senhor para imaginar caso a situação se invertesse — o patrão virasse empregado e este, aquele. São enumerados, então, vários pontos, sobre os quais podemos inferir a exploração do pobre sertanejo (o vassalo) pelo patrão (o suserano superior e despreocupado), conforme as passagens:

Qué que meu patrão fazia
Se eu passasse a sê patrão
E meu patrão de repente
Tomasse a minha patente
De cativo moradô,
Morando numa paioça
Trabaiando em minha roça
Sendo meu trabaiadô?

E enquanto no meu roçado
Tratasse do meu legume
Me visse todo equipado
Todo pronto de perfume
Entrá pra dentro dum carro
Fumando belo cigarro
Sem óia seu sacrifício
E o sinhô se acabrunhando
Trabaiando, trabaiando,
Acabando meu serviço? (ALENCAR, 2001, p. 129)

Aqui tomamos conhecimento da precária moradia do empregado, no verso: “Morando numa paioça”, contrária ao “palacete” onde o patrão mora, cuja referência será feita na quinta estrofe, no verso: “Me vendo num palacete” (ALENCAR, 2001, p. 129). Por sua vez, os versos: “Trabaiando em minha roça/ Sendo meu trabaiadô?”, lembram-nos a relação do vassalo que cuida da terra do suserano, tendo de produzir nela.

Na quinta estrofe, a propósito, o morador torna-se mais ousado, enfatizando a sua desvalorização, revelando passar necessidades que, a propósito, no sistema feudal, cheio de códigos de honra e de lealdade, seriam consideradas desonra por parte do senhor. Contudo, no sertão nordestino, a relação entre o coronel e o sertanejo não está cingida por tais códigos, por isso, o abuso torna-se ainda mais explícito:

Qué que meu patrão fazia
Se fosso meu moradô
Trabaiando todo dia
Bem por fora do valô?
Me vendo num palacete
Sabureando banquete
Daqueles que o sinhô come
E o sinhô no meu roçado
Trabaiando no alugado
Doente e passando fome?
(ALENCAR, 2001, p.129)

O tom do morador volta a abrandar nos últimos três versos da estrofe final. Parece que lhe torna o sentimento de submissão e lealdade, fazendo-lhe recuar e guardar-se novamente em sua condição de subalterno: “O senhor não se desgoste/ Se fô possíve arresposte,/ O que fazia o sinhô?” (ALENCAR, 2001, p. 130). Assim, termina a “Pergunta de moradô”, cujo rebate vem logo em seguida, em “Resposta de patrão”.

O que logo salta aos olhos é a linguagem em que o poema é escrito. Contrária ao primeiro, que reproduz o linguajar do sertanejo, a resposta é dada de modo mais próximo à norma de prestígio da língua; o que se pode constatar desde os títulos dos poemas: “Pergunta de moradô” e “Resposta de patrão”, e durante todo o desenvolvimento deles. Não é à toa que ambos usam, em certas passagens, as mesmas palavras, porém, seguindo as diferentes variantes⁹¹, conforme grifos abaixo:

87 Patativa do Assaré escreveu poemas tanto na norma de prestígio quanto na coloquial. Algumas edições trazem seus poemas alterados na forma, pois o que deveria estar escrito na norma coloquial por opção estilística é, às vezes, transcrito

De “Pergunta de moradô”:

Qué que meu patrão fazia
Se **fosso** meu **moradô**
Trabaiando todo dia
Bem por fora do **valô**?
(ALENCAR, 2001, p. 129)

De “Resposta de patrão”:

Me pergunta o que eu faria
Se **fosse** seu **morador**
Trabalhando todo dia
Bem por fora do **valor**!
(ASSARÉ, 2001, p. 133)

Outro fato curioso na resposta que é dada pelo patrão é a nítida consciência e o cinismo aberto para com a situação exploratória de um homem sobre outro. O coronel de “Resposta de patrão” leva a cabo a mesma forma de pensar do senhor medieval, pois, como Marc Bloch (s/d, p. 271) salienta sobre o servo medieval: “o seu lugar na sociedade se define pela sujeição para com outro homem”, ou seja, o coronel do sertão brasileiro vai ver no seu agregado uma propriedade sua, a qual, por lhe pertencer, deve-lhe obediência, submissão e fidelidade, tanto quanto o servo medieval: “Da mesma forma que nas relações paternais-filiais biológicas, também aqui devia haver respeito e fidelidade, um sustentando, outro servindo, um liderando, outro lutando.” (FRANCO JÚNIOR, 1992, p. 76).

No entanto, a consciência da exploração é tamanha que o patrão do poema, desde o início de sua resposta, deixa claro o absurdo proposto pelo empregado: o senhor colocar-se hipoteticamente em seu lugar numa tentativa de compreender o lado sofrido do trabalhador:

O que você perguntou,

para a norma de prestígio. Por isso, quer-se enfatizar que todos os comentários aqui feitos quanto ao uso de variantes linguísticas partirá do pressuposto que a edição usada neste trabalho – referenciada ao final – é fidedigna quanto a este recurso estilístico do autor.

Pobre infeliz agregado,
Com a resposta que eu dou
Ficará mais humilhado.
Se você fosse o patrão
E eu na sua sujeição,
Seria um estado horrendo
O meu grande padecer
E teria que fazer
O que você está fazendo
(ASSARÉ, 2001, p. 131)

Note-se o adjetivo “infeliz” empregado no segundo verso. Isso denota ser a condição de agregado algo indesejado, porque infeliz. Ademais, percebe-se a satisfação do patrão em humilhar o morador, quando proclama que a resposta será arrasadora, deixando-o “mais humilhado” do que já está. Há nesse discurso o reconhecimento da condição menor do servo, afinal, trata-se de estar abaixo de outro homem numa escala de hierarquia inquestionável e confortável apenas para quem a ocupa de uma posição superior. Veja-se, por exemplo, os versos seguintes, dos quais se destacou uma palavra: “Se você fosse o patrão/ E eu na sua **sujeição**”. Essa passagem ratifica a posição de subalterno ocupada por um empregado que deve sujeitar-se ao patrão, dando a este a imagem de alguém superior e, por isso, melhor que o agregado.

Mais a frente, à quinta estrofe, o coronel confirma o que foi dito pelo morador na primeira estrofe da “Pergunta”:

Tenho fazenda de gado,
Tenho grande agricultura
E é a custa do agregado
Que eu faço grande fartura
(ASSARÉ, 2001, p. 132)

Juntar riquezas à custa do trabalho servil de outro não é um fato raro nas relações socioeconômicas. March Bloch (s/d, p. 263), por exemplo, fala como isso ocorria na Europa feudal:

[O servo] trabalha nos campos ou nos prados do domínio. Ou ainda o vemos transportar, por conta do senhor, pipas de vinho ou sacos de trigo, para

residências mais distantes. É à custa do suor dos seus braços que são reparados os muros ou os fossos do castelo.

Há de se concordar a proximidade do relato com o trecho de “Resposta do patrão” anteriormente citado: “É à custa do agregado/ Que eu faço grande fartura”. Note-se: O patrão não esconde sequer do empregado que tudo o que ele possui é fruto do árduo trabalho deste, porém, mesmo assim, vê-se que a exploração do sertanejo é tida como algo normal tal é a naturalidade e até o sarcasmo com o qual o senhor trata a situação.

Contudo, é na sequência de versos seguinte, que se encontra a confissão mais degradante desse sistema exploratório, quando o patrão coloca de modo categórico a real condição do sertanejo, segundo a sua maneira de ver, a qual deve ser absoluta e aceita por todos os envolvidos em semelhante sistema:

[...]
Se um homem a outro explora,
Sei que ninguém ignora,
É fraqueza da matéria
E você, pobre agregado,
Tem que me escutar calado
E se acabar na miséria
(ASSARÉ, 2001, p. 132)

Está-se diante de outro resíduo medieval, pois essa maneira de pensar, colocando o servo em condição humilhante, eterna e inquestionável é o mesmo modo de pensar do sistema feudal da Idade Média, encarado como algo de lei natural, instituído por Deus, de acordo com os pecados de cada um. Obviamente, os senhores feudais agarravam-se a essa justificativa para fazer valer ainda mais o seu poder exploratório e ficarem tranquilos com a impossibilidade de um servo ascender ao mesmo nível de um senhor. Observem-se as palavras de Franco Júnior (1992, p. 72):

Servindo-se de um material antigo (textos bíblicos, autoridades eclesiásticas, cronistas, etc.), ele [bispo Adalberon de Laon] chegou à seguinte formulação: “o

domínio da fé é uno, mas há um triplo estatuto na Ordem. A lei humana impõe duas condições: o nobre e o servo [...]. Esta raça de infelizes [os servos] não tem nada sem sofrimento. Fornecer a todos alimentos e vestimenta: eis a função do servo. A casa de Deus, que parece una, é portanto tripla: uns rezam, outros combatem e outros trabalham.”

Franco Júnior (1992, p. 72) continua, elucidando o pensamento do bispo:

[...] a natureza reservou aos servos o trabalho, a tarefa de através do seu esforço, do suor do seu rosto, alimentar os demais [...]. Assim, o trabalho era permitido a eles como forma de resgatar as faltas; era uma penitência.

[...] o discurso clerical não negava a desigualdade, mas a justificava através da reciprocidade de obrigações.

Levando em conta o que a Teoria da Residualidade, que embasa o presente estudo, defende, seria possível cogitarmos a seguinte hipótese: poderia estar na justificativa religiosa medieval a raiz do pensamento de um coronel ao dizer ao seu empregado: “Tem que escutar calado/ E se acabar na miséria” (ASSARÉ, 2001, p. 132).

Nota-se a reprodução do mesmo pensamento difundido no período medieval, colocando o servo em condição imutável porque imposta pela natureza, trabalhando para alimentar a todos — e de forma sofrida — para pagar seus pecados, conforme se viu nas citações ainda há pouco. A situação não deve ser questionada por se tratar de predestinação, o único direito de um servo é calar-se e trabalhar, nada mais. Note-se o calar como ato de obediência, tão caro ao sistema feudal e ao latifundiário, como já se pode ver até aqui. O servo deve obedecer, aceitando seu estado subserviente, uma vez que é impossível o agregado não terminar seus dias, senão na mesma miséria em que passou toda a vida.

Na penúltima estrofe de “Resposta de patrão”, encontra-se uma declaração talvez das mais contundentes, pois resume todo o pensamento desse sistema de dependência e, portanto, obediência servil; o que torna o homem, de acordo com March Bloch (s/d), cada

vez mais de outro homem. A dependência pressupõe o pertencimento; esse é o espírito feudal e, curiosamente, o espírito do latifúndio de séculos mais tarde no sertão brasileiro:

Porém, você está sabendo
Que em minha terra morando,
Passa a vida me pagando
E vai morrer me devendo.
(ASSARÉ, 2001, p. 133)

A dependência do morador para com o seu patrão é demasiada: de qualquer forma ele está preso ao sistema. Nem a morte pode findar sua relação de pertencimento, afinal, se ele continua a dever ao patrão, ainda lhe pertence. Não há, portanto, nenhum meio de escape para esse indivíduo explorado, senão, consolar-se com os fatos, aceitar a ideia de predestinação. A propósito, a última estrofe reafirma toda a hierarquia, pois nela o patrão encerra o diálogo, deixando sua “verdade” bem clara para o empregado e mantendo sua postura inquestionável e superior até o último verso. Confira-se o final do poema:

Com a minha habilidade
Eu me defendo e me vingo,
Expondo minha verdade
Acabo seu choromingo
Quando você perguntava
Achou que me encabulava
Com o seu grande clamor,
Mas tomou errado o bonde,
É assim que patrão responde
Pergunta de morador.
(ASSARÉ, 2001, p. 133)

Diante do que se discutiu até aqui, percebe-se que o sertão nordestino brasileiro é influenciado em sua essência por muito do modo de pensar medieval, apesar de, como dito no início, não ter havido Idade Média, no sentido cronológico, no Brasil. Mas o medievo, ainda assim, se faz presente no imaginário sertanista, haja vista as heranças trazidas pelos colonizadores que, ao chegarem nestas

terras, difundiram seus costumes e crenças, os quais, por sua vez, ao entrarem em contato com outras tradições (a nativa e a africana, por exemplo), passaram por um processo de hibridação cultural, em que a mistura de várias culturas resulta em algo novo (BURKE, 2003); neste caso, a cultura brasileira. Por isso, é possível encontrar nela resíduos, ou seja, permanências de manifestações que, em essência, pertencem a outras tradições. É o caso da relação entre o coronel e o sertanejo agregado, na qual se percebe elementos perfeitamente correspondentes com as relações feudais da Europa medieval: elementos que vão desde a posse das terras por um indivíduo “superior” até a postura de subserviência de outro “inferior”.

Em “Pergunta de moradô”, encontra-se a figura do servo medieval, enquanto em “Resposta de patrão”, encontra-se a do senhor feudal; ambos, porém, em contexto sociotemporal diferentes do medievo. Não que tais indivíduos tenham viajado no tempo e reaparecido no Brasil atual, mas sua essência, quanto ao seu modo de pensar e de agir; ou seja, seus resíduos é que permaneceram, resistindo ao tempo, sendo repassados a cada geração através da mentalidade do povo. Portanto, essa essência mantém-se e manifesta-se em diferentes contextos, adaptando-se aos novos tempos. Aliás, é essa capacidade de renovação e adaptação do resíduo que garante a sua permanência. Por isso, pode-se dizer que tanto o morador como o patrão dos poemas abordados neste estudo apresentam resíduos da mentalidade do servo e do senhor feudal, respectivamente.

Referências

ASSARÉ, Patativa. Pergunta de moradô; Resposta de patrão. In: _____. **Ispinho e fulô**. Fortaleza: BC, 2001.

BLOCH, Marc. Condições materiais e tonalidade econômica; A homenagem vassálica; O feudo; Vassalo e senhor; O senhorio. Servidão e liberdade. A feudalidade como tipo social. In: _____. **A sociedade feudal**. Trad. Liz Silva. Lisboa: Edições 70, s/d.

BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. Trad. Leila Souza Mendes. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. As estruturas sociais; As estruturas mentais; O significado da Idade Média. **A Idade Média**: o nascimento do ocidente. São Paulo: Brasiliense, 1992.

LE GOFF, Jacques. **A Europa Feudal, séculos XI-XII**. In: _____. **As raízes medievais da Europa**. Trad. Jaime A. Clasen. Petrópolis: Vozes, 2007.

PONTES, Roberto. **Residualidade e mentalidade trovadorescas no Romance de Clara Menina**. In: III ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS MEDIEVAIS, 1999, Rio de Janeiro. Atas do III Encontro Internacional de Estudos Medievais. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2001.

WECKMANN, Luis. Introducción; Transplantes feudales. In **La Herencia medieval del Brasil**. México: Fondo de Cultura, 1993.

WILLIAMS, Raymond. Dominante, residual e emergente. In: _____. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

MANUEL CANHO: VIAGEM E COMPORTAMENTO ÉPICO

Jesus Frota Ximenes*

RESUMO

Buscaremos abordar, neste trabalho, o tema “viagem” dentro do romance *O Gaúcho*, do escritor cearense José de Alencar. A partir do mesmo, pretendemos mostrar a importância da viagem realizada pelo personagem Manuel Canho, visto que, durante o seu percurso, ele, em alguns momentos, apresenta um posicionamento característico de um herói épico. Visamos problematizar também como se dá a “viagem” ao sentimento pela natureza feito por Alencar, e mostrar como ele se revela durante a narrativa de *O Gaúcho*. A partir desse posicionamento épico e do apego ao que é da natureza iremos fazer uma viagem literária por dentro do romance alencarino. Para isso, teremos como apoio teórico, Paul van Tieghem, Afrânio Coutinho, René Wellek, dentre outros estudiosos.

Palavras-chave: VIAGEM, MANUEL CANHO, HERÓI ÉPICO, NATUREZA, JOSÉ DE ALENCAR.

Percebemos em Manuel Canho, personagem principal do romance *O Gaúcho*, do romancista cearense José de Alencar, ações próprias de um herói épico.

A narrativa se desenrola nos pampas gaúchos, e tem início quando Manuel Canho, ainda criança, vê o pai sendo assassinado, crime o qual ele jura vingar. O tempo passou, e Canho não esquece a promessa que fez ao pai no leito de morte. Quando atinge os vinte e dois anos de idade, despede-se de sua mãe e de sua irmã, fruto do segundo matrimônio daquela, e sai em busca do assassino.

* Mestrando em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará e membro do Grupo de estudos de estética, filosofia e literatura (GEELF).

Canho parte em busca de seu destino e durante o seu percurso pelos pampas o narrador apresenta ao leitor os pertences que ele leva consigo, dizendo que

Parando à sombra de uma árvore na beira do rio, o gaúcho saltou no chão e sacou em um momento os arreios do animal. Enquanto o morzelo se espojava na grama para desinteirçar os músculos entorpecidos pelo arrocho da cinta, o viajante batia o fuzil e tirava fogo para acender um molho de galhos secos.

A sela é ao mesmo tempo a bagagem do gaúcho; esse viajante do deserto, como o sábio da antiguidade, pode bem dizer que leva consigo quanto possui.

A xerga lhe serve de cama; a sela forrada com o lombinho, de travesseiro. Nas caronas traz a maleta com roupa de muda; na guaiaca patações ou xerga e a manta, estende um pedaço de carne que o calor do animal cozinha durante a jornada. (ALENCAR, 1951, p. 32-33).

Nesta passagem, Alencar nos faz uma apresentação do homem gaúcho do século XIX, bem como mostra o gaúcho trazendo consigo, em suas viagens, o que possui, ou melhor, o necessário para a sua sobrevivência nos pampas.

O “herói” gaúcho sai de sua casa montado a cavalo com a ideia de cumprir sua promessa de vingança. Em uma de suas paradas, Manuel depara-se com um homem da região que o reconhecera e o chamara de “Manuel Canho... De Ponche-Verde” (ALENCAR, 1951, p. 31). Aqui podemos observar que o nome do personagem está ligado ao seu lugar de origem, como forma de documento, identidade do personagem, que é típico da antiguidade, pois, na *Odisseia*, por exemplo, Ulisses, ao se identificar, apresenta-se como Ulisses de Ítaca.

Outro elemento que o autor de *Lucíola* destaca em *O Gaúcho* é a natureza, elemento já destacada por Alencar em *Como e porque sou romancista*, em que a reconhece como grande inspiradora:

o mestre que eu tive, foi esta esplendida natureza que me envolve, e particularmente a magnificência dos desertos que eu perlustrei ao entrar na adolescência, e foram o pórtico majestoso por onde minha alma

penetrou no passado de sua pátria (ALENCAR, 1951, p. 69).

Assim, percebemos que a natureza recebe um tratamento especial em José de Alencar, que a chama de mestre (1951, p. 69). Pois que esta o envolveu, e particularmente o esplendor dos seus desertos, que ele percorreu ao entrar na adolescência, e que constituíram o suntuoso pórtico por onde sua alma entrou no passado de sua pátria. “A natureza, o primeiro poeta do mundo, no meio de uma cena agreste e rude, entre as sáfaras e os rochedos, tem sempre desses caprichos; e lá existe um cantinho de terra onde se esmera em depositar todo o seu luxo e todos os seus tesouros” (ALENCAR, 1960, p. 912).

No Brasil, o sentimento do meio natural manifestou-se na exaltação da natureza, transformando-a em objeto de culto religioso. O fascínio do meio natural brasileiro, seu encanto e sua exuberância desempenharam um verdadeiro fascínio sobre a mente dos autores, cujas obras foram responsáveis pela disseminação dessa natureza, ao mesmo instante em que aceitavam integrar-se panteisticamente à sua beleza exuberante, alcançando um nível de comunhão ou de um elo entre a paisagem e o estado de alma de seus idealizadores, poetas ou romancistas. Como podemos ver na passagem a seguir, em que Afrânio Coutinho nos relata que

o sentimento da natureza, um dos caracteres essenciais do Romantismo, traduziu-se na Literatura brasileira de maneira exaltada, transformando-se quase numa religião. A atração da natureza americana, sua beleza, sua hostil e majestosa selvajaria exerceram verdadeira fascinação sobre a mente dos escritores, que lançaram à sua conquista e domínio pelas imagens e descrições, ao mesmo tempo que se deixavam prender panteisticamente aos seus encantos e sugestões. Como que se desenvolveu um estado de comunhão ou correspondência entre a paisagem e o estado de alma dos escritores, poetas ou romancistas. [...] com o Romantismo o sentimento de natureza transformou-se num dogma e num culto, fixando-se na literatura de prosa e verso com sua presença absorvente, elevando à categoria distintiva o poder descritivo do escritor e

mobilizando a capacidade humana de admitir e espantar-se diante da grandiosidade e mistério da natureza tropical (COUTINHO, 1999, p. 26).

Seguindo avante com a ideia da natureza ser um elo entre o Homem e o Todo, ou uma comunhão total com o Deus, Merleau-Ponty afirma que

existe uma espécie de reciprocidade entre a Natureza e eu enquanto ser senciente. Sou uma parte da Natureza e funciono como qualquer evento da Natureza: sou, por meu corpo, parte da Natureza, e as partes da Natureza admitem entre elas relações do mesmo tipo que as de meu corpo com a Natureza. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 192).

Essa mesma ideia, a encontramos em Nicola Abbagnano (2012), que define a natureza como o princípio de vida e do movimento de todas as coisas existentes. A partir dessa definição, pode-se perceber que tudo lhe faz parte, ou seja, a natureza é um todo, constituído de fragmentos, mas que não refuta sua integração com as partes que lhe constituem. Por um lado, “é próprio do romantismo expressar a identificação e a fusão do macro e do microcosmos, a analogia entre homem e natureza”. (HEYNEMANN, 1995, p. 36). Já que “a natureza [recebe] tratamento místico: [sendo] a imagem do mundo transcendente, ou o milagre divino, o atestado da magnanimidade do *Ser Supremo* que doou tal objeto para deleite e elevação da *alma* humana” (CARVALHO, 2005, p. 52).

A obra alencarina aqui estudada é marcada, em toda sua narrativa, pela presença significativa do elemento natural. A trama se desenvolve na região dos pampas do Rio Grande do Sul, e o autor põe, à disposição do homem, a figura do cavalo como um membro da família. A relação homem-cavalo é passado de pai para filho. O “herói” gaúcho tem apego ao cavalo, que é o seu melhor companheiro nos momentos mais difíceis da jornada. “A amizade do homem [gaúcho] inspira, sobretudo ao cavalo, uma emulação generosa, um heroísmo admirável” (ALENCAR, 1951, p. 210), e em certos instantes o animal demonstra respeito e até mesmo “oferece” proteção

ao seu dono. Assim, vemos que Homem e Cavalo (Natureza), nesse romance alencarino, possuem um elo que culminará na formação de um único ser. Pois, unindo “as duas naturezas incompletas: este ser híbrido é o gaúcho, o centauro [pampeano]” (ALENCAR, 1951, p. 72). Porque “entre homem e natureza existem correlações óbvias, que [são] sentidas com intensidade máxima [...] [e] um herói violento e tempestuoso precipita-se para a tempestade que ruga lá fora” (WELLEK; WARREN, 1976, p. 275).

Depois de muito cavalgar, Manuel Canho avista “uma casa sobre a esplanada da coxilha. Seu coração bateu com alvoroço. Ali morava o assassino de seu pai. Chegara enfim o dia, o momento da vingança esperada pacientemente” (ALENCAR, 1951, p. 104). A partir dessa passagem, o leitor é induzido a pensar que Canho cumprirá sua promessa; porém, percebendo algo estranho na residência do criminoso, ao se aproximar, reconhece que o assassino de seu pai está muito enfermo, no leito de morte. Manuel decide, então, não acabar com a vida do criminoso, pois é desonroso matar alguém indefeso. Seu desejo é ver o assassino de seu pai morto em uma batalha leal, com o mesmo a morrer sabendo o motivo da luta. Com isso,

vendo Manuel o desamparo em que estava o enfermo, pelo desespero da mulher e medo que inspirava a outros o contágio da moléstia, não teve ânimo de retirar-se naquele instante. Custava, porém, à sua natureza enérgica assistir impassível ao sofrimento de uma criatura, sem tentar um esforço qualquer para salvá-la (ALENCAR, 1951, p.110).

Presenciando a triste situação, Manuel Canho decide servir de enfermeiro ao doente. Em certa ocasião, ouvindo o moribundo pedir água, “circulou com os olhos os cantos e percebendo um cântaro de barro, encheu a caneca, e matou a sede ao moribundo. Para isso foi preciso passar-lhe o braço pelas costas e erguer o busto” (ALENCAR, 1951, p.109). Cuidados tais de um filho com o pai – e não de inimigo para inimigo –, que somente um espírito nobre seria capaz de ter. Depois do ocorrido, “Manuel [continuou a passar] a noite, como o dia, fazendo o ofício de enfermeiro. Apenas deixava o aposento do doente

para ir ver seus amigos, a baia e os outros animais a quem havia acomodado no potreiro [...]” (ALENCAR, 1951, p. 111).

Notamos que o comportamento de Canho é típico de um herói épico, cuja honra está acima de tudo, pois se sujeita a cuidar do seu inimigo para poder lutar dignamente com o mesmo. Sem esse ato seria visto como um homem indigno, pois estaria agindo covardemente, mesmo sendo um ato de vingança. Aqui “estava a razão. Aquele homem era sagrado para ele como a vítima já votada ao sacrifício. Aquela vida lhe pertencia; fazia parte de sua alma; pois era o objeto de uma vingança tanto tempo afagada” (ALENCAR, 1951, p.114). Porém, “a ideia de que ele havia de matar o Barreda, [o] tornava [...] compassivo não para o assassino de seu pai, mas para o enfermo que se revolvía no leito de dores” (ALENCAR, 1951, p. 114), visto que,

o gaúcho não tinha ódio ao Barreda. A vingança da morte do pai não era para sua alma a satisfação de um profundo rancor; mas o simples cumprimento de um dever. Ele obedecia a uma intimação que recebera do céu; à ordem daquele que sempre tinha presente à sua memória. E obedecia friamente, com a calma e impassibilidade do juiz, que pune em observância da lei (ALENCAR, 1951, p. 154).

Percebe-se nessa passagem que Manuel Canho sempre agiu com calma e impassibilidade, atitude também característica do herói épico, pois este não pode ser imprudente ao tomar alguma decisão, visto representar um grupo ou um povo. Como podemos observar, ele é a representação do seu povo e, a partir de suas atitudes, o leitor fica sendo conhecedor do homem gaúcho. Assim, as ações do herói são individuais, porém são refletidas em um todo: o povo pampeano. Ainda em comparação com Ulisses, o sentimento de dever em relação à vingança apresenta-se para Canho tal como se apresenta a Ulisses em seu retorno a Ítaca, ao ter que enfrentar os pretendentes à mão de sua esposa Penélope. O herói da *Odisséia* não os mata por satisfação, mas em puro cumprimento de dever, como a lição que deve ser dada ao que erra.

Com efeito, o autor de *Ubirajara* parece mostrar-se preocupado em associar o termo “assassino” ao personagem Manuel Canho, já que a palavra transmite ao leitor a ideia de violência gratuita. Por isso Alencar direciona o protagonista do romance para combater o assassino de seu pai em uma luta justa. Assim, com a sua dignidade, ele representará um povo digno de ser

honrado. “Por doquier se estima que la sensibilidad es guía más segura que la razón, pues el espíritu del hombre se modifica con las épocas, pero su corazón no cambia” (TIEGHEM, 1958, p. 204). Todavía,

a decadência do homem, [que é] operada inevitavelmente pela sociedade, desde o momento em que esta [...] [acaba de] [...] afastá-lo completamente da natureza, [...] [determina] assim o empobrecimento de suas virtudes naturais, físicas e psíquicas, sóficas, políticas, morais, sentimentais, em tudo antinaturais e violentadoras de sua liberdade individual (AMORA, 1977, p. 271).

Depois que Barreda recuperou-se de sua enfermidade, Canho o chamou para a batalha que tanto esperava.

- Não tenhas medo: se eu fosse um assassino como tu, há muito tempo já teria-te estendido morto, antes que soltasses ai Jesus! Vim para te matar em combate, e restituir a teu coração a lança que deixaste no corpo de meu pai. Encilha o cavalo, toma as armas, e sai cá para o campo (ALENCAR, 1951, p. 154-155).
É a lança com que há doze anos feristes meu pai à traição. Eu jurei que havia de cravá-la em teu coração, mas depois de vencer-te em combate leal. Chegou o momento (ALENCAR, 1951, p. 156).

Sendo considerado “o cantor épico do nosso passado” (GRIECO, 1951, p.13), José de Alencar usa de elementos clássicos para dar mais força ao caráter digno de seu personagem. Foi necessário um intervalo de doze anos, após a morte do pai de Manuel Canho, para que a vingança fosse cumprida. Assim, José de Alencar apresenta ao seu leitor diversos tipos de viagens em *O Gaúcho*, como a viagem temporal, a psicológica, a emocional e a viagem interliterária, já que ele escreveu um romance apoiado em elementos do gênero epopéico. A viagem de Canho é um retorno ao seu passado e sua única possibilidade de futuro, tal como a de Ulisses, marcando um reencontro consigo mesmo, a consagração de seus objetivos.

Referência bibliográfica:

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ALENCAR, José de. Como e porque sou romancista. In: **Obra Completa**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, v. I.

_____. O Gaúcho. In: **Obra Completa**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, v. IX.

_____. Cartas sobre a Confederação dos Tamoios. In: **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1960, vol. IV.

AMORA, Antônio Soares. **A Literatura Brasileira**. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1977, vol. II.

CARVALHO, Flávia Paula. **A natureza na literatura brasileira: regionalismo pré-modernista**. São Paulo: Hucitec/Terceira Margem, 2005.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil: era romântica**. Afrânio Coutinho (dir.). 5ª ed. São Paulo: Global, v. 3, 1999.

GRIECO, Agrippino. Alencar. In: ALENCAR, José de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, v. IX.

HEYNEMANN, Cláudia B. **Floresta da Tijuca: natureza e civilização no Rio de Janeiro – século XIX**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução de Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Martin Claret, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A natureza. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

TIEGHEM, Paul Van. **El romanticismo en la literatura europea.** Tradução e notas de José Almoína. México: UTEHA, 1958.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura.** 3. ed. Biblioteca Universitária, 1976.

OS LIMITES DA TRANSGRESSÃO EM *FLÁVIA, CABEÇA, TRONCO E MEMBROS*

Lázaro BARBOSA

Alex BEIGUI

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

RESUMO

Millôr Fernandes (1923-2012) possui um amplo trabalho como dramaturgo, sendo recebido com reações as mais variadas por parte da crítica e do público. Nesta comunicação, me detenho no texto *Flávia, Cabeça, Tronco e Membros*, examinando as relações entre moral, lei e transgressão aí existentes. A ênfase recairá nas relações entre a personagem-título, Flávia Morelli, e a personagem Paulo Moral. Para isso, recorro aos filósofos Jacques Derrida (1930-2004) e Georges Bataille (1897-1962), empregando os conceitos de justiça (Derrida) e erotismo (Bataille). A personagem Flávia Morelli, criminosa acusada de assassinato e, durante boa parte do texto, tida como transgressora e subversiva, passando por cima dos códigos morais e jurídicos então existentes, se vê paradoxalmente refreada pela atitude do juiz Paulo Moral, que contraria as expectativas da moça ao condená-la não ao cárcere, mas a uma “liberdade perpétua” – o que aponta para um afrouxamento dos limites da transgressão desses códigos. Com seu texto, Millôr Fernandes instiga a reflexão sobre a condição humana, apontando nela o fardo da liberdade irrestrita e a fraqueza nas instituições morais e jurídicas de nosso tempo.

Palavras-chave: TRANSGRESSÃO, EROTISMO, VIOLÊNCIA.

Flávia, Cabeça, Tronco e Membros (1963) é um texto dramático singular, especialmente quando situado em meio à produção dramaturgia de Millôr Fernandes (1923-2012). Em primeiro lugar, é o único a não ser escrito por encomenda (Millôr Fernandes costumava escrever suas peças a pedidos de amigos, diretores ou produtores teatrais). Em segundo lugar, o autor o colocou em posição

de destaque por longo tempo, tanto pelos procedimentos estilísticos quanto pelo tema da transgressão e o modo como é tratado. Flávia Morelli, uma jovem carioca de Copacabana, atravessa a trajetória da trama chocando os demais personagens com o livesco assumido por suas ações. Parece mesmo que não conhece limites – ou melhor, os conhece tanto que necessita ultrapassá-los, respondendo a uma necessidade pulsante de demonstrar a força de sua vida.

Podemos notar, inicialmente, dois aspectos nos quais se dá esse movimento transgressor. O primeiro deles diz respeito à expressão crua do desejo. Com efeito, Flávia comete suas licenciosidades por puro prazer, encontrando eco no assombro de (quase) todos os personagens. O segundo, concernente à justiça e à lei, expõe a audácia notória nos crimes que a jovem realiza – a tal ponto que, em um deles, tem a ajuda de um delegado de polícia (Alberto) que havia se apaixonado por ela quando a viu, pela primeira vez, na delegacia.

No prefácio a *Flávia, Cabeça, Tronco e Membros*, Millôr observa, acerca das circunstâncias nas quais escreveu:

Vivíamos no regime do absoluto *interesse criado* (Jacinto Benavente). Ninguém se dava. Trocava-se. Se me lêes, te leio. Ninguém exigia. Barganhava-se. Os que gritavam estavam apenas querendo o posto de coordenador do grito, ou, pior, censurador do grito, impedidor do grito que não fosse o seu. Os que ouviam os gritos não concordavam com eles, mas deixavam-se intimidar (FERNANDES, 2007, p. 10; grifo do autor).

Estamos tratando, aqui, de um autor que passou pelo crivo da censura com bastante frequência. Não obstante, era alguém que, assim como a garota de Copacabana, continuava “sem o menor anseio de pedir licença para subsistir” (FERNANDES, 2007, p. 9). O elemento implícito da violência presente nessa proposição se desenvolve contínua e obstinadamente ao longo do texto dramático, não poupando o leitor de qualquer choque daí advindo. Georges Bataille, filósofo e escritor francês, notava que a violência é o objeto das interdições humanas (BATAILLE, 1988, p. 36). O mundo do trabalho controla e impede que os indivíduos sucumbam demasiado à violência que, de

um modo ou de outro, se relaciona intimamente ao erotismo – tanto em questões estritamente voltadas ao sexo quanto naquelas concernentes à morte. “Do erotismo pode dizer-se que é a aprovação da vida até na própria morte” (BATAILLE, 1988, p. 11) – eis o resumo, se quisermos, do projeto existencial de Flávia Morelli.

O erotismo é, segundo a fórmula do filósofo, aquilo que põe o ser do homem em questão. Tal questionamento depende do equilíbrio entre interdição e transgressão. O erotismo pode, a um só tempo ou separadamente, realçar ambos. “Tudo, doutor. (*Silabando*) EU QUERO TU-DO!” (FERNANDES, 2007, p. 32) – o cinismo, a volúpia com que Flávia responde ao delegado Alberto dão o tempero a seu *modus operandi*. Chegando à casa de seu novo tutor, que é o próprio delegado (Flávia, no início da peça, surge num quarto de bordel aos dezoito anos – incompletos), e vendo a acolhida aliviada de sua tutora (esta já havia sabido da fama da jovem), Flávia não perde a oportunidade de deixá-la pasma, despindo-se do alto da escada e ficando completamente nua: “Desculpe Olga. Esqueci de devolver a capa do seu marido” (FERNANDES, 2007, p. 43).

A partir do erotismo, podemos ver também as tortuosas ligações existentes entre vida e morte. Bataille assevera sobre o “movimento de prodigalidade da vida e o medo desse movimento”: “É preciso muita força para descortinar o vínculo que existe entre a promessa de vida, que é o sentido do erotismo, e o aspecto luxuoso da morte” (BATAILLE, 1988, p. 52). A dificuldade em lidar com esse problema se manifesta no sentimento de náusea. Temos problemas quando nos deparamos com um cadáver, excretas humanos, sangue ou órgãos genitais. Podemos, assim, examinar o primeiro assassinato cometido por Flávia. Seu comportamento é, nesse sentido, a exceção que comprova a regra. Não se trata de um crime comum, com recurso à violência física; a arma principal da personagem foi o simples recurso à persuasão. Por inveja da situação da vítima (que era, aliás, sua amiga), Flávia a aconselhou a suicidar-se após se entregar “a um homem por quem estava apaixonada”, mostrando-lhe a foto de um monge budista pegando fogo (FERNANDES, 2007, p. 48). A tranquilidade com que o monge sofria o incêndio foi assimilada pela suicida:

O mar tão calmo. É isso mesmo: depois de um mês de chuvas e ressacas o mar tão calmo, antes de ontem. Me despedi dela quando começou a clarear e ela saiu nadando, feliz como ninguém, até o limite total de suas forças. Eu tinha dito a ela: “Até o limite total de suas forças. De longe ainda deu adeus (FERNANDES, 2007, p. 47).

Como compreender, então, o impacto da personagem⁹² ? Bataille assevera que o componente da transgressão responde à interdição. “A proibição existe para ser violada” (BATAILLE, 1988, p. 56). Para cada aspecto da vida no qual se sobressaia a interdição, existe um aspecto transgressor. Temos, assim, a atividade de guerra, que transgride o imperativo do “não matarás”; temos a orgia, que viola o respeito à atividade sexual monogâmica. Entretanto, vale sublinhar que a transgressão não ultrapassa a interdição de modo absoluto: a transgressão levanta a interedição sem a suprimir (BATAILLE, 1988, p. 30). Ambas se entrelaçam de tal modo que não se pode expressá-la como uma relação de pares opostos.

Para além de qualquer oposição, podemos considerar aqui a *différance* derridiana enquanto momento anterior ao estabelecimento dos termos opostos. Jacques Derrida, aliás, é tributário de Bataille, na medida em que faz referência explícita à noção de dispêndio. Segundo Bataille, o dispêndio é o excesso de energia produzida na vida (aqui há uma generalização, valendo para todos os seres vivos em geral, não apenas os seres humanos), podendo ser usado “quer para o

⁹² Quando trata da prostituição em *O Erotismo*, Bataille escreve: “Em princípio, tanto um homem pode ser objecto do desejo duma mulher como uma mulher pode ser objecto do desejo dum homem. No entanto, o romper inicial é mais frequentemente a procura da mulher pelo homem. (...) na atitude passiva que é a delas, as mulheres tentam obter, suscitando o desejo, a conjunção que os homens atingem perseguindo-as. As mulheres não são mais apetecíveis, mas propõem-se mais ao desejo. Melhor: propõem-se como objecto ao desejo agressivo dos homens” (BATAILLE, 1988, p. 114). Se é verdade que há um olhar masculino e agressivo sobre Flávia, também não é menos verdadeiro que sua trajetória ao longo da trama está longe de ser meramente passiva. Desse modo, é um engano não só pretender que a personagem faz uma espécie de “prostituição por outras vias”, mas considerar, como Bataille, a existência de um nexu causal entre a prostituição e a atitude feminina.

crescimento da unidade visada, quer em pura e simples perda” (BATAILLE, 1988, p. 81). Recuperando esse último sentido, Derrida indaga: como pensar a *différance* “como relação com a presença impossível, como dispêndio sem reserva, como perda irreparável da presença, usura irreversível de energia, mesmo como pulsão de morte e relação com o inteiramente-outro que, na aparência, interrompe toda e qualquer economia” (DERRIDA, 1991, p. 52)? Ora, não podemos situar Flávia exatamente como o elemento que mobiliza uma vasta quantidade de recursos para levar uma existência caprichosa e gratuita, causando notório estranhamento por onde transita? Esse estranhamento deve ser entendido de duas formas: constatação da estranheza da personagem no contexto da peça e a ignorância dos motivos (por falta de palavra mais apropriada) que a levam a agir de seu modo tão estranho, tão abjeto.

O julgamento do assassinato de Olga (a esposa de Alberto, que a deixaria para ficar com Flávia) expressa a dimensão desse excesso. Virtualmente, todos os personagens participam desse episódio. No início do segundo ato (no qual se passa o julgamento), o Promotor comenta o crime:

(...) um ato nefando como ao que assistimos perpetrado com sadismo e, por que não dizer?, eficiência, cheio de sangue e de horror, esse é multiplicado em milhares de exemplares, em milhões de aspectos, em bilhões de opiniões, em centenas de bilhões de vozes, que o repetem, noite adentro, como um gol sinistro de Pelé (FERNANDES, 2007, p. 75).

No momento do veredito, por outro lado, vemos a contrapartida do livresco de Flávia na decisão proferida pelo juiz Paulo Moral. Aqui, devemos atentar para o lugar fundamental da violência numa conferência de Derrida, publicada em *Força de Lei: O Fundamento Místico da Autoridade* (DERRIDA, 2010). A lei, seu fundamento, sua fundação, sua instauração, “elas mesmas são uma violência sem fundamento”, pois só pode se apoiar sobre si mesma (DERRIDA, 2010, p. 26). A estrutura do direito aí assentada, segundo o filósofo, é desconstruível, seja pelas “camadas textuais interpretáveis e transformáveis”, seja por seu fundamento não fundado (idem, ibidem). A partir daí, Derrida desenvolve três proposições, que

afirmam, respectivamente: a) a desconstrutibilidade do direito; b) a indeconstrutibilidade da justiça; c) a desconstrução como aquilo que se dá “no intervalo que separa a indeconstrutibilidade da justiça e a desconstrutibilidade do direito”, “ali onde, mesmo que ela não exista, se não está *presente*, ainda não ou nunca, *existe* a justiça” (DERRIDA, 2010, p. 27; grifo do autor).

Em outro lugar, Millôr sentencia, num de seus numerosos textos aludindo à dimensão do direito: “A Justiça, como se sabe, é a busca da Verdade. Ao contrário da Lei, que, como também se sabe, é o encobrimento da Mentira” (FERNANES, 2005, p. 137). E, paradoxalmente, é no instante mesmo do julgamento em que a mentira da lei é exposta – não por Flávia, mas por Paulo Moral: “Estão todos absolvidos! São todos inocentes!” (FERNANES, 2007, p. 109). No entanto, Flávia não se conforma com a sentença, exigindo ser condenada e pedindo que o Promotor apele. Mas o juiz é implacável: “Sua sentença está dita: liberdade perpétua, sem condicional, até o fim da vida” (idem, ibidem). O único condenado é Noronha, o feirante negro, simplesmente por ser negro. “Ah, por mais 2.000 anos ainda serão condenados por nossos padrões brancos. É um vício em nós tão arraigado. Serás submetido à pena capital, espancamento, ao laço, à solitária, à guilhotina e tudo mais que houver na Enciclopédia” (FERNANDES, 2007, p. 110).

Esse veredito é sintomático de uma aporia apontada por Derrida: a *epokhé* da regra. Um julgamento só pode ser considerado justo quando o juiz, em sua decisão, inventa e re-legitima a lei que lhe serve de baliza. Não há justiça nem quando o juiz aparece como uma máquina de cálculo, submetendo-se aos procedimentos técnicos rotineiros de seu exercício decisório, nem quando, pelo contrário, sua decisão não estiver amparada em nenhum direito, quando estiver suspensa no indecidível ou simplesmente improvisada (DERRIDA, 2010, p. 45). Ainda assim, devemos tomar cuidado: não podemos afirmar, simplesmente, que a decisão de Paulo Moral foi injusta. Em vez disso, sugiro que a trajetória dispendiosa de Flávia Morelli, no âmbito do texto inteiro, faz paralelo com a trajetória igualmente dispendiosa de Paulo Moral, no âmbito da justiça. Ambas são extremamente violentas – e é exatamente a violência que se encontra

no cerne da temática do erotismo e da justiça. De modo significativo é a estranheza de seu veredito – não tanto pela libertação de todos os personagens ou por sua suposta inocência, mas pelo impacto sobre a jovem. É o reverso da estranheza que esta provoca, justamente por ser a transgressão de como um juiz deve se portar diante de uma ré confessa – o que não é inteiramente inesperado, se considerarmos as falhas existentes no imaginário judiciário, quando sabemos da existência de sentenças judiciais que condenam quando deveriam absolver, e vice-versa. Daí o caráter violento do veredito, pois ultrapassa desmesuradamente a ordem jurídica vigente.

A exposição dessa violência se corporifica no texto por meio da estética do grotesco. É grotesca a declaração de Alberto sobre o assassinato cometido com Flávia: “E quando eu a serrei, senti um prazer inteiramente novo” (FERNANDES, 2007, p. 104). Quando Alberto, conversando com a amante, declara que “só falta a condenação, depois de tudo”, Flávia ajunta: “E logo a morte! Eu quero morrer logo olhando com desdém para os que ficam, os que ainda vão esperar anos e anos por essa surpresa viagem à Europa. Não sou uma mulher realizada?” (idem, ibidem). Vejamos, de modo conciso, o poder da estética do grotesco em *Flávia, Cabeça, Tronco e Membros*:

Sob a deformação grotesca transparece a precariedade do real que a personagem Flávia ajuda a expor. Basta que ela exponha a amoralidade, a sensualidade e o ímpeto destrutivo para que essa imagem libertária atue sobre as caricaturas ampliadas do Poder Judiciário, do Exército, da Igreja Católica e dos trabalhadores (LIMA, 2003, p. 112).

Dentro de *Flávia, Cabeça, Tronco e Membros*, tanto o erotismo quanto a lei estão imbuídos do grotesco. O grotesco se acha frequentemente associado ao humor e ao riso – e, *a fortiori*, à transgressão e à violência. Assim é que a peça se investe de um caráter conseqüentemente cômico. Mas isso tem um preço: o ostracismo daqueles que aparecem sob o signo do humor. Flávia Morelli e Paulo Moral são personagens malditos, pelo grotesco que incorporam e pelo

riso daí advindo. Não é por acaso que Millôr Fernandes acentua tanto seu lugar como humorista:

O humorista é o último dos homens, um ser à parte, um tipo que não é chamado para congressos, não é eleito para academias, não está alistado entre os cidadãos úteis da República, não planta, não colhe, não estabelece regras de conceito ou comportamento. (...) Assim, o humorista tem de ser mais infeliz que outros artistas, porque não pode aceitar o louvor precário que lhe oferece a falível humanidade que critica. No momento em que o aceita e passa a se julgar com direito a ele, já perdeu substância como humorista (FERNANDES, 1974, pp. 68-69 *apud* SALIBA, 2003, p. 97).

REFERÊNCIAS

BATAILLE, G. **O Erotismo: O Proibido e A Transgressão**. Trad. João Bénard da Costa. Lisboa: Antígona, 1988.

DERRIDA, J. **Força de Lei: O Fundamento Místico da Autoridade**. Trad. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. **Margens da Filosofia**. Trad. Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Campinas: Papirus, 1991.

FERNANDES, M. **Flávia, Cabeça, Tronco e Membros**. Porto Alegre: L&PM, 2007.

_____. **Todo Homem É Minha Caça**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

LIMA, M. A. Teatro Completo. **Cadernos de Literatura Brasileira**, v. 8, n. 15, jul. 2003, p. 102-120.

SALIBA, E. T. Patrimônio Humorístico. **Cadernos de Literatura Brasileira**, v. 8, n. 15, jul. 2003, p. 94-101.

JOSÉ EDUARDO AGUALUSA E ANTÓNIO LOBO ANTUNES:
HISTÓRIA, MEMÓRIA E IDENTIDADE

Lila Léa Cardoso Chaves COSTA
Juscelino Francisco do NASCIMENTO
Sebastião Alves Teixeira LOPES
Universidade Federal do Piauí

RESUMO

Pretende-se realizar uma análise comparativa e intertextual entre as obras *O Vendedor de Passados* (2006), do angolano José Eduardo Agualusa; e *Os Cus de Judas* (2010), do português António Lobo Antunes, que serão utilizados para investigar intertextualidade e memória. No romance *O Vendedor de Passados* (2006), as memórias são construídas a partir do tempo histórico pós-guerra angolano. Na rememoração, o passado é reinventado pelas personagens que, possivelmente, procuram uma representação capaz de situá-los social e historicamente na sociedade em que vivem. *Os Cus de Judas* (2007) apresentam uma fragmentação da memória na qual o narrador conduz a narrativa retomando, por meio da memória, fatos históricos que apresentam um país marcado por uma lembrança traumática de guerra. A pesquisa utilizará conceitos teóricos sobre intertextualidade e memória, onde discutiremos a respeito da influência da história e identidade na construção do enredo, entendendo que os pressupostos teóricos de Bakhtin (2010), Edward Said (2003), Santo Agostinho (2004), Homi K. Bhabha (2003) podem ampliar as possibilidades de análises. Tentaremos verificar como esses elementos se localizam nos romances, sendo examinados aspectos objetivos e/ou subjetivos nos procedimentos do narrador e estratégias ficcionais. Consideramos que o enredo pode ser resultado de um trabalho seletivo do autor, que organiza literariamente elementos importantes para unidade e coerência narrativa. A verificação da memória como instrumento nas produções ficcionais estabelecem possibilidades de alavancarmos a pesquisa em um espaço crítico.

Palavras-chave: INTERTEXTUALIDADE. HISTÓRIA. MEMÓRIA. IDENTIDADE.

O Vendedor de Passados e Os cus de Judas

Iniciaremos nossas considerações com *O Vendedor de Passados*, obra de José Eduardo Agualusa, ressaltando que nos importa traçar o perfil de alguns personagens na narrativa. Aqueles que procuram um passado distinto dos seus seriam os mesmos que desejam reinventar seu passado por não aceitá-lo, considerando que um status histórico lhes garantirá um presente satisfatório; assim, esquecer será a motivação dos personagens da narrativa. De acordo com Homi Bhabha (2003), podemos ressaltar que “é através da sintaxe do esquecer – ou do ser obrigado a esquecer – que a identificação problemática de um povo nacional se torna visível” (BHABHA, 2003, p. 226). Na trama, Félix Ventura, comerciante de memórias, recebe desde clientes de toda sorte de passado, alguns que participaram da independência de Angola, outros que se sentem motivados a modificar toda a sua história por acreditarem que somente assim não comprometem seu futuro, o que nos leva a perceber diferentes aspectos da memória na obra. O título se refere à atuação de Félix Ventura, que ganha sua vida construindo passados para seus clientes, o que inclui ancestrais, local de nascimento, profissão dos pais, avós, origem, todos os dados necessários para se apresentar uma árvore genealógica completa.

No contexto narrativo de *O Vendedor de Passados*, há uma passagem em que um ministro, após ter modificado todo o seu passado em prol de uma nova descendência, um novo sobrenome, tem sua história silenciada porque situações no presente alteraram, ou melhor, sua ilustre descendência corria o risco de ser esquecida por conta da retirada do nome da suposta família que nomeava um prédio naquela cidade. A ausência do nome tradicional no tal prédio provocaria a perda de representatividade, deixando-os menos ilustres, visto que a ausência poderia provocar esquecimento e a memória poderia ser esquecida diante da cidade. Vejamos a passagem:

Porra! Quem teve a estúpida idéia de mudar o nome do liceu? Um homem que expulsou os colonialistas holandeses, um combatente internacionalista de um país irmão, um afro-descendente, que deu origem a uma das mais importantes famílias deste país, a minha. Não, cota, isso não fica assim. Há que repor a justiça. Quero que o liceu volte a chamar-se Salvador Correia e lutarei por isso com todas as minhas forças. Vou mandar fazer uma estátua do meu avô para colocar à entrada do edifício. [...] Então sou descendente de Salvador Correia, caramba!, e só agora sei disso. Muito bem. A minha senhora vai ficar feliz (AGUALUSA, 2004, p. 121).

Percebemos as substituições da memória dos fatos históricos, delimitando novas condições de identidades. A esse respeito, Homi K. Bhabha (2003) define um colapso identitários em torna dessa ruptura, ou melhor: “A anterioridade da nação, significada na vontade de esquecer, muda inteiramente nossa compreensão do caráter passado do passado e do presente sincrônico da vontade de nacionalidade” (BHABHA, 2003, p. 227). Uma descendência ilustre encaminha-nos para compreender a negação de uma memória nacional, o ato de esquecer “se torna a base para recordar a nação, povoando-a de novo, imaginando a possibilidade de outras formas contendentes e liberadoras de identificação cultural” (BHABHA, 2003, p. 226-227), como se a mudança do passado garantisse uma identificação cultural em torno de uma nova memória coletiva. Dado significativo é que toda narrativa é conduzida com certo humor por uma lagartixa que se lembra de sua vida anterior, como se o colapso social pudesse estabelecer-se ironicamente em meio à comédia. A lagartixa conversa com Félix Ventura; pelos sonhos, de forma interessante, lembra-se dos sonhos que mobiliza seu potencial inventivo, ajudando seguramente seus clientes com suas criações históricas que retratam pequenos detalhes muito bem elaborados na intenção de convencer qualquer ouvinte. A preparação envolve uma credibilidade naquilo que está sendo construído, embora jamais tenha ocorrido de fato, o que sustenta a ficção como realidade fatídica. Somos provocados a questionar várias conjecturas na narrativa, entretanto, percebemos uma relação significativa da memória e sua relação com a identidade. A criação ficcional na obra aproxima-se da imprecisão que podemos

estar enveredados em nossas realidades, constituindo-se como um jogo para o leitor reavaliar sua postura diante de tudo que considera história real e ficcional, num liame imperceptível que separa e une ao mesmo tempo, aproximando aquilo que pode ser construído nos dois planos, paralelo às sugestivas representações identitárias que logo seriam moldadas com a elaboração de passados. A identidade seria desvelada ao plano da enunciação, a depender da sua influência no meio.

Não podemos deixar de focar que a obra revela uma nova literatura angolana, de maneira provocativa, crítica e também leve. Divide-se em 32 partes independentes que podem ser organizadas como crônicas num dialogismo constante. A esse respeito, Bakhtin (2010) diz que há uma pluralidade de vozes polifônicas que não desembocam numa verdade unificada, estabelecendo um diálogo interno na obra.

Paralelamente, em *Os cus de Judas* temos um contexto diferenciado, no qual pode haver um diferente uso no trato memorialístico. Temos um protagonista que, ao retornar a Portugal, após servir como médico na Guerra Colonial da África, trava um monólogo com uma moça em um bar, aparentemente sem identidade e sem voz, o que gera uma nova discussão. O que nos interessa é avaliar a conjectura em que a memória é retratada: o personagem não consegue superar a dor provocada por suas memórias, encontra-se arrasado pelas marcas do conflito. Sua permanência na guerra provocou a separação da mulher e das filhas. Quando rememora tais fatos com a desconhecida, busca, aparentemente, uma retomada de lembranças que possa, também, afastá-lo do sofrimento, da solidão, numa tentativa frustrada de superação.

Lembra-se da partida para Angola a bordo de um navio cheio de militares. Nesse momento, ocorre a primeira sensação de distanciamento, fuga ou imprecisão. O peso de suas decisões ao alistar-se na guerra vem à tona quando se vê afastar de Portugal. Num horizonte impreciso, o personagem questionava suas motivações e, em seu aparente monólogo com a mulher, fala dos bordéis, das bebedeiras, do momento em que foi chamado no rádio para receber a notícia do nascimento da sua filha; relembra que se casou quatro meses antes da

partida, conta fatos intrigantes como o momento que se deparou com pessoas encerradas em uma senzala, sendo alimentadas em latas enferrujadas com restos de comida vindas do quartel. Em meio às adversidades, relembra seu tórrido caso de amor com Sofia, uma lavadeira negra, com quem teve um filho, mas foi sequestrada e supostamente morta durante sua ausência. Mesmo revoltando-se, nada fez para tentar resgatá-la e acaba por não prolongar a narrativa a esse respeito. Já em seu apartamento, ainda em companhia da mulher desconhecida, continua discorrendo sobre a guerra, até o momento em que estabelece uma união sexual fracassada, o que sugere as dificuldades do protagonista em sentir-se inteiro novamente, num afastamento que não permite que ele se reintegre à sociedade de forma eficaz.

Diante do exposto, temos memórias ficcionalizadas nos romances. Em *Os cus de Judas*, o autor toca no epicentro da guerra, contextualizando ficcionalmente dados históricos, possivelmente por conta de sua memória e fatos que tenham sido registrados e ampliados na ficção, desfaz-se de rodeios e incita o leitor a questionar a veracidade dos fatos, ressalta que, para a maioria, não havia como escapar do destino, a missão era matar e oprimir em prol de um poder político, como se pode observar abaixo:

Por volta do meio-dia, o navio recolhia as escadas e os cabos, a sirena apitava e, durante alguns anos, a instalação sonora tocava uma marcha intitulada ‘Angola é nossa’, independentemente do destino – um ritual abandonado nos anos mais próximos do fim da guerra. O navio afastava-se lentamente, virava a proa à foz do Tejo, passava por baixo da ponte e deslizava diante da Torre de Belém (ANTUNES, 2003, p.51).

A narrativa revela a importância de estratégias metatextuais, modelando uma narrativa que desdobra a multiplicidade de enunciados possíveis e a consequente heterogeneidade do seu saber. Esse processo reenvia para uma reflexão social e histórica, assim como para uma reflexão sobre a literatura enquanto espaço de expressão e de afirmação de identidades, abordando diferentes formas de construções identitárias. Pode-se instalar um jogo entre o contexto

da obra e o leitor, onde é concebível rever todas as representações, pois a narrativa suscita curiosidade no leitor que se envolve nas situações descritas.

Poderíamos dizer que António Lobo Antunes posiciona-se a partir de critérios ideológicos que o levam a contextualizar e apresentar o seu ponto de vista, tendo em conta as diversas estratégias ficcionais e enunciativas. Faz-nos rever as lutas promovidas na estrutura ficcional das literaturas africanas. Na obra *Os Cus de Judas*, temos representações da história angolana e portuguesa, colonialismo e as problemáticas identitárias que delas decorreram e podem ser ampliadas especificamente seguindo uma nova ótica e diferentes perspectivas. Quando atentamos para um personagem-narrador que se encontra num bar lisboeta na companhia de uma mulher, nesse momento se inicia uma longa narrativa que tenciona toda a trama por conta das revelações a partir das memórias do protagonista. Tal rememoração se dá durante toda a noite, encerrando sua narrativa somente no dia seguinte. O personagem revela fatos e circunstâncias cruéis do período que passou em Angola durante a guerra e recorda o casamento desfeito, traumas, medos e angústias. Essa rememoração articula-se utilizando a memória como uma ferramenta visivelmente disposta para elaboração de um contexto ficcional pós-guerra, elaborado com várias críticas que encaminham o leitor a considerar que não há justificavas para a promoção da opressão e escravidão.

Emergência da Memória e Considerações sobre História e Identidade

A emergência de diferentes vozes revela um passado reprimido e expõe um conjunto de acontecimentos fragmentado nas narrativas tornando-as compreensíveis e significantes. Na pesquisa verificamos retomadas memorialísticas ou de reinvenção de um passado histórico em *O Vendedor de passados*, outras que surgem a partir da guerrilha, no caso d'*Os cus de Judas*, sendo inseridas no presente da narrativa que revelam a história ficcionalizada. Em uma via de mão dupla, enquanto a escrita se movimenta em direção ao

presente formulando novas hipóteses e discussões, a memória toma a direção oposta nas narrativas por colocar em ênfase aquilo que estava silenciado. O passado se torna o instrumento de referência e lugar de reorientação para o presente onde a escrita cumpre um papel importante nesse processo, pois o ato de registrar as memórias possibilita um espaço para reflexão e retomada das discussões sobre história e memória.

Ao retratar o que poderia ser real temos uma imagem invertida que faz emergir um contexto que pode ser igualmente significativo ao propiciar uma contextualização do passado. Em meio à narrativa de guerra angolana, por exemplo, o escritor parece estabelecer a função de organizar o contexto para tornar um momento histórico compreensível ou possibilitar novas discussões em torno desse referencial que nos permite alavancar os estudos em torno do tema. No processo de revisitar o passado percebe-se o resgate de imagens no estabelecimento de sua ordem temporal, podendo-se obter uma nova visão sobre essas representações. Se a memória e a escrita são importantes no retorno ao passado histórico, igualmente importante será a representação se considerarmos que o trabalho literário está permeado pelas culturas daquele espaço. Esse aspecto nos parece ainda mais relevante nessa discussão, uma vez que o escritor traz consigo traços culturais bem delineados podendo-se perceber isso nos romances.

O sentimento de ausência de liberdade e subserviência em *Os cus de Judas* coloca em ênfase o perfil do colonizador que expande as referências na vivência do passado e parecem ser o fio condutor da narrativa de antuniana. Essa condição fragiliza o sujeito representado na obra por encontrar-se preso aos ditames culturais e de exploração. A condição de embate e enfrentamento de sujeito à margem, explorado e inferiorizado pelo colonizador, estabelece uma comparação do homem angolano com os outros que os exploram colocando-o diante de si mesmo, demarcando uma sensação de ansiedade em relação ao desejo de estabelecer sua condição como sujeito livre, embora estando na condição de colonizador que gera uma instabilidade constante, diferentemente do processo que ocorre em *O Vendedor de Passados* de José Eduardo Agualusa, a negação e

necessidade de reverter o passado criando uma nova história, descortina para o leitor o quanto a afirmação do presente para alguns está associada a um passado que coloque o sujeito representado numa situação de superioridade. Através do estranhamento em relação aos outros e da necessidade de estabelecerem-se culturalmente os personagens buscam condições de visualizar a si mesmo e se constituir enquanto sujeito ao reelaborarem criteriosamente o novo passado. Os personagens tentam impor por meio da memória uma origem que não lhes cause distanciamento, uma memória imergente, que estabelece um novo presente, dessa forma, sentem-se firmados no local cultural estabelecendo tendências culturais e étnicas que são refletidas num momento de afirmação de identidade, o que pode gerar mais investigações.

O escritor transita por histórias e passados diferenciando-os pela origem social, denominações históricas que faz com que o novo sujeito repouse em um novo mecanismo de libertação do passado que lhe causava temor, mas agora em um novo contexto expõe repouso e autoestima, como se as novas memórias estabelecidas pelo vendedor de passados se tornassem um mecanismo de libertação das velhas memórias que os oprimiam culturalmente, fazendo-os deixar de lado o sentimento de deslocamento de sua origem familiar. Tais deslocamentos proporcionados pelas novas memórias realizam um jogo que estabiliza o sentimento de pertencimento naquele espaço, em uma condição que fortifica os personagens. A angústia embutida na necessidade de estabelecerem-se por meio das novas memórias, nos faz também destacar que a marginalização que motiva os personagens também é a motivação que os fazem elencar novas memórias que contribua nos seu percurso como novos sujeitos, com novas identidades. A tentativa nos compele estranhamente a refletir se havia um sentimento de exílio por conta do passado que eles aspiram negar, afastando a possibilidade de sentirem-se como exilados por possuírem histórias que não seriam honrosas. A esse respeito Edward Said (2003) nos convida a reavaliar os sentimentos de um exilado e posicionamos o exílio como algo terrível, sendo como uma fratura recorrente entre o ser humano e o lugar de origem, entre o eu e seu lar, no contexto seria entre o presente e seu passado, formatando uma

insatisfação difícil de ser superada. Percebemos que a literatura e a história nos apresentam episódios heroicos, gloriosos e até triunfais da vida de um exilado, de um soldado que se encontra preso dentro de suas frustrações, de famílias que encontram novos rumos a partir de novas histórias. Em ambas as narrativas os personagens retratados não medem esforços para superar a dor provocada por suas histórias, buscam a reparação na busca e reconstrução em prol de uma liberdade e nova identidade.

Os personagens da obra *O vendedor de passados* sentem uma necessidade urgente de reconstituir suas vidas e preferem ver a si mesmos como parte de uma ideologia triunfante ou de um povo ilustre evidenciando um tipo de restauração. Crucialmente nota-se uma situação de exílio com uma ideologia criada para reagrupar uma história estabelecida em um novo status por sentirem-se, provavelmente, num isolamento social. Ao tomar consciência dessa possibilidade uma cultura para achar uma concordância no grupo é assumida, o que faz com que os sujeitos encontrem conforto buscando reconstruir suas identidades. O desenvolvimento das identidades será moldado através da narrativa ficcional, retomando lembranças que nunca existiram. A forma como a obra de arte literária foi organizada, pode indicar ao leitor/pesquisador a importância do contexto histórico e cultural na reconstituição da ideia de identidade, o que colabora para o entendimento da memória ao fazer do passado na reorientação de novas perspectivas de embate no presente. Talvez essa reflexão possa nos ajudar a compreender a tentativa de se acomodar culturalmente e identitariamente, assumindo a necessidade de se desvencilhar do passado.

Ao analisar as referências do passado na narrativa d'*Os cus de Judas* se torna possível perceber dados históricos que possibilitam novas discussões em torno desse referencial. A esse respeito, retomamos algumas considerações de Santo Agostinho quando enfatiza que no presente narramos os acontecimentos passados, então o tempo presente é um tempo que se volta para o passado. Ainda que se narrem os acontecimentos passados como se fossem verdades, a memória reproduz não as coisas passadas em si, pois o tempo passado já não é mais presente, mas as palavras nascidas das representações do

passado, que ao passar se fixaram na memória, mediante os sentidos, como se fossem a nosso ver, vestígios do que se foi.

Vale ressaltar que nas Confissões de Santo Agostinho, o tempo passa a ser pensado em termos de atividade psíquica/espiritual: se estamos dentro do tempo e o percebemos, o medimos, o comparamos, o avaliamos é porque há um movimento introspectivo da memória que me permite lembrar, ver, prever e descrever. Santo Agostinho esclarece:

De que modo existem aqueles dois tempos – o passado e o futuro -, se o passado já não existe e o futuro ainda não veio? Quanto ao presente, se fosse sempre presente, e não passasse para o pretérito, já não seria tempo, mas eternidade. Mas se o presente, para ser tempo, tem necessariamente de passar para o pretérito, como podemos afirmar que ele existe, se a causa de sua existência é a mesma pela qual deixará de existir? Para que digamos que o tempo verdadeiramente existe, porque tende a não ser? (AGOSTINHO, 2004, p. 322).

Na narrativa antoniana, existe um processo de revisitar o passado em que é perceptível o resgate de imagens no estabelecimento de sua ordem temporal, podendo-se obter uma nova visão sobre essas representações do passado reconfiguradas no presente da narrativa. Santo Agostinho acrescenta a discussão ao afirmar que:

Se existem coisas futuras ou passadas, quero saber onde elas estão. Se ainda o não posso compreender, sei todavia que em qualquer parte onde estiverem, aí não são futuras nem pretéritas, mas presentes. Pois, se também aí são futuras, ainda lá estão; e, se nessa lugar são pretéritas, já lá não estão. Por conseguinte, em qualquer parte onde estiverem, quaisquer que elas sejam, não podem existir senão no presente. Ainda que se narrem os acontecimentos verídicos já passados, a memória relata, não os próprios acontecimentos que já decorreram, mas sim as palavras concebidas pelas imagens daqueles fatos, os quais, ao passarem pelos sentidos, gravaram no espírito uma espécie de vestígios. Por conseguinte, a minha infância, que já não existe presentemente, existe no passado que já não é. Porém,

sua imagem, quando a evoco e se torna objeto de alguma descrição, vejo-a no tempo presente, porque ainda está na minha memória (AGOSTINHO, 2004, p. 326).

Santo Agostinho não deixa seus pensamentos inconclusos, parece asseverar as dúvidas e dilemas que perseguem a análise histórica ao pensar em um fato ou mesmo num dado tempo. Se a memória e a escrita são importantes no retorno ao passado histórico, igualmente importante será a representação se considerarmos que o trabalho literário está permeado também pela cultura daquele espaço. Não podemos desconsiderar as arguições de Santo Agostinho porque a partir delas as motivações da nossa pesquisa parecem ainda mais relevantes nessa discussão, uma vez que o Lobo Antunes traz consigo traços culturais bem delineados, embora seja possível perceber isso no romance, não é fato que consideremos sua obra simplesmente um dado histórico porque está sendo rememorado, mas a partir do trato que o autor confere a narrativa cerceando de ficcionalidade cremos que ela deva ser abordada como tal, embora que dotada de criticidade em todos os aspectos.

Podemos concretizar a possibilidade de que não há verdades absolutas nos homens concretos, mas ações concretas de homens que tentam superar sua própria contingência histórica, daí eles buscarem, na reconstrução dos seus passados, a força que os impulsiona a transformar o presente, alterando o que podia ser instituído com o passado, mesmo que o percurso evidencie uma morte inevitável, porque o passado já é hoje.

Considerações Finais

Nas representações da memória, pode-se comparativamente constatar no romance *Os cus de Judas* resultados da guerra como marcas pós-coloniais, confirmando a ideia de que há uma realidade que nos dá evidências de fatos negligenciados na história quando retratada ficcionalmente. Não se pode negar que a guerra colonial angolana é um episódio sangrento associado ao povo português e se a literatura é o reflexo da cultura, através dela nos sentimos autorizados

à capturar algumas das características da identidade nacional que surgem à sombra das representações ficcionais da guerra colonial. Em *O Vendedor de passados* temos uma estrutura ficcional com diferentes perspectivas sociais, que provocam uma tomada de consciência e anuncia uma percepção de memória criativa, disposta à atender exigências de um grupo, de forma que a organização dos elementos narrativos são elaborados em torno do uso da ferramenta memorialística, que nos possibilita ampliar reflexões acerca do valor e sentido da memória nos romances, das diferentes relações ideológicas e culturais que nos são perceptíveis, manifestando novas interlocuções. Os autores utilizam distintas estratégias textuais, desconstroem valores, fazem uso da ironia que ampliam as representações, o que nos faz perceber uma realidade que realiza intercâmbios entre o passado e o presente num jogo intertextual e memorialístico no espaço ficcional.

Os romances propõem questionamentos a respeito da história, memória e identidade, temos o imperativo da necessidade de um novo presente reformulado por conta do passado negado e reconstruído, o que nos leva a considerar que para os personagens esta possa ser a única forma de preservação do sonho de igualdade, ou mesmo de se buscar uma identidade sem restrições. Em contraposição temos um espaço onde as representações da memória ativam um jogo crítico a respeito da história angolana e portuguesa, apresentando um novo perfil do colonizador e do colonizado, expondo as fraturas dolorosas daqueles que porventura se submeteram a estabelecer o caos e terror em um povo fragilizado.

Referências

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Porto, Livraria Apostolado da Imprensa, 2004.

AGUALUSA, José Eduardo. **O vendedor de passados**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004.

ANTUNES, António Lobo. **Os cus de Judas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço Reis, Gláucia Gonçalves, Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio**. In: Reflexões sobre o exílio e outros ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DAR FORMA AO NADA. UM DIÁLOGO ENTRE ALGUMA POESIA BRASILEIRA E PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA

Lúcia Liberato EVANGELISTA

Rosa Maria MARTELO

Eugénia VILELA

Aesthetics, Politics and Arts Research Group.

Universidade do Porto.

RESUMO

O trabalho se propõe a pensar a poesia contemporânea de língua portuguesa, com ênfase nas obras publicadas por autores portugueses e brasileiros nas últimas décadas. Partindo do embate da crítica acadêmica, tanto em Portugal quanto no Brasil, acerca da perda de capacidade transfiguradora da realidade de alguma “festejada” poesia contemporânea, nos propomos a pensar como essa poesia plasma e, ao mesmo tempo resiste, a uma contemporaneidade cuja configuração social é baseada no esvaziamento da dor e da raiva, na hedonização ostensiva e na proliferação dos discursos do nada. Para tanto, priorizaremos alguns poetas já representativos nas cenas culturais brasileira e portuguesa. Do Brasil, trabalharemos sobretudo com Paulo Henriques Britto (do qual tomo do seu último livro o título deste trabalho), Eucanãa Ferraz e Carlito Azevedo. Em Portugal os poetas selecionados foram Ana Luísa Amaral, Adília Lopes, Manuel de Freitas e José Miguel Silva. A seleção foi realizada não com o objetivo de traçar um cenário generalizante das produções poéticas nesses dois países, já em que, em ambos os casos, estas se apresentam em imensa diversidade. A ideia é, através da singularidade das obras de cada um desses poetas, pensar traços convergentes que nos ajudam a viver a arte como espaço de experimentação e de questionamento do hoje.

Palavras-chave: POESIA BRASILEIRA E PORTUGUESA. DISCURSO DO NADA. RESISTÊNCIA.

*(...) resistir é então antes do mais “parar e olhar para trás”.
Mas também é, ainda em latim (...), “enfrentar”
e “opor-se”, naturalmente ao caminho em que se vai, só que
agora activamente e sem olhar para trás.
Alberto Pimenta (2012)*

Durante o período do meu mestrado, tive a oportunidade de ouvir a professora e crítica literária Iumna Maria Simon, da Universidade de São Paulo, num seminário ministrado na Universidade do Porto⁹³. O texto então apresentado, encontrei-o publicado no número 61 da revista *Piauí* com o título: “Condenados à tradição. O que fizeram com a poesia brasileira”. Logo no início, o texto deixa muito claro a que veio:

Nesse momento de esgotamento do moderno e superação das vanguardas, instaura-se o consenso de que é possível recolher as forças em decomposição da modernidade numa espécie de apoteose pluralista. É uma noção conciliatória de tradição que, em lugar da invenção de formas e das intervenções radicais, valoriza a convencionalização a ponto de até incentivar a prática, mesmo que metalinguística, de formas fixas e exercícios regrados. (SIMON, 2011, *s/p*)

E, na sequência, escreve:

O passado, para o poeta contemporâneo, não é uma projeção de nossas expectativas, ou aquilo que reconfigura o presente. Ficou reduzido, simplesmente, à condição de materiais disponíveis, a um conjunto de técnicas, procedimentos, temas, ângulos, mitologias, que podem ser repetidos, copiados e desdobrados, num presente indefinido, para durar enquanto der, se der. (*Ibdem*)

Para Iumina, esse uso acrítico e simplesmente estilizado da

⁹³ Seminário ministrado em 25 de maio de 2011, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. O seminário foi divulgado com o título “Fim e permanência da tradição na poesia brasileira contemporânea: a retraditionalização frívola”.

tradição, ou nos próprios termos da autora, essa “retradicionização frívola”, “utilizará” os materiais artísticos da tradição, sobretudo da tradição moderna, numa lógica semelhante à do mercado de bens de consumo.

Em um outro ensaio intitulado “Negativo e ornamental”, de autoria de Iumina e Vinícius Dantas, os críticos irão se voltar à leitura de um poema do Carlito Azevedo para defender que essa poesia – e por extensão a boa parte de poesia brasileira contemporânea – faz um uso desculpabilizado e hedonista da tradição. Segundo os autores, as referências de Carlito Azevedo vão do modernismo drummoniano à poesia marginal brasileira para construir um “artefato poético” ostensivo em sua beleza, porém vazio de significado.

Escrevem Iumna Simon e Vinícius Dantas:

O que passa a ocupar o primeiro plano é uma arquitetura de efeitos que, camada por camada, vai sobrepondo imagens, alusões ou intercâmbios mas para criar uma sobre-realidade inteiramente estetizada, uma espécie de dissolução referencial, registrada de um ângulo hedonista em espasmos de tensão e distensão. Aí o impulso de expressão se apaga, o eu pode se alienar terapeuticamente, encasulado na beleza, e na beleza apenas, desse espetáculo de superfícies que são só aparências e, em sua irre realidade palimpsestica, atendem ainda assim o desejo de um sujeito residual (o que quer que seja) se perder na vertigem noite adentro. Porque(...), esse eu tampouco se reconhece no que viu ou no que viveu (ou quis, ou sonhou viver); é precisamente essa alienação perceptiva, sensorial e existencial que aumenta o hedonismo da descrição, a qual dispensa a configuração de um juízo mais analítico. (DANTAS e SIMON, 2011, p.112, 113.)

Ambos os textos a que me referi causaram, obviamente, uma imensa polêmica entre a crítica literária brasileira. Mas para o propósito de agora, vou me fixar na discussão gerada no momento do seminário, pois é ela que me permite pensar nos contornos que a poesia contemporânea brasileira e portuguesa estão assumindo hoje diante do nossos contextos sociais e políticos. Sim, porque a crítica

elaborada nos textos citados é uma crítica que podemos chamar claramente de política. No melhor e mais complexo sentido que se pode ter de uma crítica política. Para Iumna e Vinícius Dantas, o problema de pobreza literária é, sobretudo, um problema de pobreza da dimensão política da arte contemporânea.

No texto apresentado no seminário, aquele publicado na revista *Piauí*, dois poetas foram enfocados pela professora Iumna, Eucanaã Ferraz e Carlito Azevedo. No momento das discussões, após a apresentação, Rosa Maria Martelo – uma das principais estudiosas de poesia moderna e contemporânea em Portugal –, que estava entre os ouvintes, chamou atenção para a influência que a produção poética portuguesa da década de 60 havia exercido na poesia de Eucanaã Ferraz e que talvez essa influência seja uma “pista” para a leitura da poesia desse autor.

Ao afirmar isso, creio que Rosa Martelo nos convida a olhar para essa espécie de “autotelia” da poesia brasileira contemporânea, sob um ponto de vista, digamos que, mais generoso e, porque não dizer, mais responsável. Pois foi diante de julgamento semelhante em relação aos poetas publicados em 60, em Portugal, sob o título *Poesia 61*⁹⁴, que Rosa Martelo afirmara⁹⁵: “nunca as técnicas de construção discursiva desenvolvidas por poetas como Fiamá, Gastão Cruz ou Luiza Neto Jorge tiveram “um fim em si mesma[s], como sugeria Gaspar Simões” (MARTELO, 2007, p. 23). E convocando o crítico Gaspar Simões quando ele afirma que “o que toca os jovens poetas no estilo dos de 61 é aquilo em que o homem não aspira a viver em extremos, mas exprimir-se em extremos” (SIMÕES, *apud* MARTELO, 2007, p.23, 24), Rosa Martelo irá dizer que:

a opção de “exprimir-se em extremos” correspondia precisamente a uma tentativa de escrever contra a norma da linguística, num exercício de desestabilização que

⁹⁴ Refiro-me aqui ao conjunto de plaquetes publicado em 1961 por cinco poetas: Casimiro de Brito, Luiza Neto Jorge, Gastão Cruz, Fiamá Hasse Pais Brandão e Maria Teresa Horta. O título *Poesia 61* acabou por ser usado para designar todo um movimento poético no período.

⁹⁵ No ensaio “Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961” publicado em *Vidro do Mesmo Vidro*.

devia ter repercussões do ponto de vista gneusológico e que configurava uma poética de resistência. [...] Na verdade, o experimentalismo linguístico perseguido por estes poetas procurava reavivar o poder de negação das vanguardas estéticas do início do século. (MARTELO, 2007, p. 24)

Dando a devida diferenciação em relação a formação poética do Brasil e de Portugal, assim como marcando a distância cronológica entre as poéticas de 60 portuguesas e a poesia brasileira contemporânea, a aproximação apontada por Rosa Martelo entre Eucanaã Ferraz e as poéticas de 61⁹⁶, permite-nos, pensar a consistência do contemporâneo na poesia. O que está aqui em jogo é, pois, a opção de olhar para poesia produzida hoje pelas forças do atual que a atravessam, ao invés de pensá-la como uma espécie de “vítima” ou, então, uma “comparsa” – ainda que ingênua – de um poder

⁹⁶ Aproximação que é comprovada através dos prefácios aos livros de Eucanaã escritos pelo poeta Gastão Cruz – um dos expoentes e o principal teórico da Poesia 61. Em um desses prefácios, do livro *Desassombro*, Gastão Cruz teria já antecipado a discussão que venho desenvolvendo neste ensaio, afirmando – no contexto de uma comparação entre a poesia portuguesa contemporânea e a intensidade das produções de poetas dos anos 50, como Sophia de Melo Breynner Andersen e Carlos de Oliveira; e dos poetas de 60 como Fíama Paes Brandão e Luíza Neto Jorge – que: “É certo que, em alguma da poesia revelada na década de 70, as coisas abrandaram e tal abrandamento acabou por ser teorizado, em nome de um pretenso e inútil “voltar ao real”, ainda hoje novamente e nervosamente brandido contra um fantasma chamado “linguagem da linguagem”. E se, nos anos 80, essa espécie de informalismo chegou a ser banida (a obra violentamente construída e elaborada de Luís Miguel Nava poderá ser apontada como exemplo maior de uma outra concepção poética), na nova poesia surgida entre 1990 e o presente voltam a predominar estilos que parecem preferir não correr grandes riscos e afastar-se daquela “aventura da linguagem” que, no dizer de Ruy Belo, toda a poesia deveria ser” (CRUZ, in: 2011, s/p). A influência da Poesia de 61 sobre Eucanaã Ferraz também é apontada por Eduardo Prado Coelho, em resenha ao livro *Rua do Mundo*: “A sua poesia, onde as influências de alguma da “Poesia 61” são manifestas, é uma curiosa combinação de fragmentos de grande simplicidade e legibilidade, e de dispositivos complexos em que predominam as construções verbais sofisticadas e as rupturas e elipses” (COELHO, in: 2004, s/p).

maligno que não cessa de nos manipular.

A intuição que tenho é que os poemas de autores como Eucanaã Ferraz ou Carlito Azevedo, ao se ancorarem na tradição, ao criarem com a modernidade uma relação, sobretudo, intertextual e ao se voltarem para uma dicção que quebra a referencialidade entre texto e mundo, têm como resultado não uma forma estritamente estética, hedonista, mas estética porque também política. Ao contrário de uma relação alienada e estetizada com a realidade, acredito que esses autores continuam fazendo do artístico a experimentação de *formas* de vida que se contrapõem ou aparecem como alternativa às *formas* de vida (e de poesia) já dadas como possíveis através da legitimação de certos discursos.

Tomo, pois, a comparação entre poéticas cronologicamente mais próximas para mostrar a *forma* que elas dão à experiência contemporânea. E destaco aqui que as poesias brasileira e portuguesa produzidas por autores que começaram a escrever e a publicar nos anos oitenta e noventa e no início deste século, apresentam, claramente, uma dissonância. Enquanto, em Portugal, autores como Ana Luíza Amaral, Adília Lopes, Manuel de Freitas e José Miguel Silva, para citar alguns, optam por um pacto de referencialidade com o leitor através de uma projeção autobiográfica, de um discurso muito próximo à linguagem comum e de uma crítica política, muitas vezes, direta e incisiva, ou seja uma maior aproximação ao “real”; a poesia produzida hoje no Brasil – sobretudo, aquela a que se refere a crítica de Iumna Maria Simon – apresenta uma contenção de linguagem, um textualismo, a presença de uma intertextualidade que provoca a resistência do texto à fruição e, conseqüentemente, um distanciamento em relação a uma realidade mais facilmente reconhecível pelo leitor.

Agora, de um jeito ou de outro, penso que esses poetas experienciam o contemporâneo e experimentam a tradição de uma forma nada conciliadora. E não é por acaso que a crítica negativa em relação a poesia que se produz hoje no Brasil e em Portugal vá exatamente tocar a frustração de uma expectativa do que haveria de vir em termos poéticos nos dois países.

No Portugal de um lirismo tão acentuado, e que teve esse lirismo revolucionado pela heteronímia pessoana, é uma surpresa estarmos

diante de uma geração de poetas que ironizam o poético, afirmando sem cessar que a poesia não vale nada; que colam o sujeito lírico a uma ideia de sujeito empírico que vive e testemunha as suas experiências como qualquer pessoa comum. Dois dos poetas que aqui abordo, Manuel de Freitas e José Miguel Silva, se deram a conhecer através de uma polémica antologia chamada de *Poetas sem Qualidades*. Importante tomar essa antologia, sobretudo, pelo prefácio que traz um sentido de manifesto já não muito comum nas poéticas dos finais do século XX e início do século XXI em Portugal. Nele Manuel de Freitas escreve: “A um tempo sem qualidades, como aquele em que vivemos, seria no mínimo legítimo exigir poetas sem qualidades” (FREITAS (*org.*), 2002, p. 9). Atente-se que o termo utilizado pelo autor está no plural. A questão não é de uma poesia sem qualidade literária, mas sem qualitativos que a rotulem.

O compromisso desses novos “puetas” – como ironiza Freitas – é serem uma espécie de testemunha de um tempo que já é dado em falta. Esses autores se relacionam com o real de uma maneira bastante pós-moderna, na medida que compartilham a ideia de que realidade nada mais é que um simulacro, isso tanto numa concepção negativa – formatação de um mundo falso que nos distancia do real (Baudrillard) – quanto numa concepção produtiva proposta através de uma forma de realidade que está sempre em construção (Nietzsche). Diante deste simulacro compartilhado, o que resta ao poeta, é debruçar o olhar para a vida e para a linguagem com uma certa desconfiança: olhar sabendo que não se está vendo tudo, pois o que nos aparece já é um falso.

Pouco resta a poesia a não ser testemunhar esse falso, ser o reflexo de um mundo em falta. É uma poesia que olha e conta, porque para ela “Não vale a pena empurrar o discurso/ até aos nulos da linguagem. Não vale a pena/ nomear o vazio com palavras mais estereis ainda” (FREITAS, 2001, *s/p*). Ao contrário da poesia da tradição de 60 que via um grande poder na poesia de criar realidades alternativas, essa vai assumir que não dá conta desse projeto e vai preferir trazer o vazio para dentro de si, assumindo sua inutilidade. Mais ou menos como nos diz José Miguel Silva num poema:

Eu ia para o amor e deste-me sexo, grande porra
a minha vida...

Isto ia ser o começo de mais um poema
sobre a idade das trevas.
Mas agora vou deitar no contentor de lixo
estes óculos e falar de coisas
mais felizes como, por exemplo, a dor nas costas
que hoje me atormenta, pois dessa
conheço tudo, a origem o significado.
(Foi ontem, ao empurrar uma estante;
a minha vida parece resumir-se a isto:
deslocar dúvidas de um quarto a outro.) (SILVA, 2003,
p. 64)

Há uma catábase do poético. A poesia vive diretamente a
experiência da vida comum, como nas palavras de Adília Lopes:

a poetisa é a mulher-a-dias⁹⁷
arruma o poema
como arruma a casa
que o terremoto ameaça
a entropia de cada dia
nos dai hoje
o pó e o amo

como o poema
são feitos
no dia a dia (LOPES, 2002, p.447)

Em uma contemporaneidade em que a estética é tantas vezes
usurpada de sentido ético e que o artifício discursivo é o alicerce das
construções políticas, económicas e sociais, esses poetas não se “dão o
direito” de criar uma linguagem poética que se diga autossuficiente e
que se despregue de uma experiência mais concreta de um mundo
reconhecível. A poesia funciona sob uma estratégia de sabotagem. Ela
entra no discurso para mostrar as suas fragilidades. Vemos isso
presente mesmo numa poeta com uma dicção dotada de um lirismo
que anseia absoluto, o sublime, como a de Ana Luíza Amaral:

Que falasse de marcas de shampô
mas não falasse enfim, assim

⁹⁷ “Mulher-a-dias”, em Portugal, tem o mesmo sentido de “diarista” no Brasil.

devia ser este poema. De cores
que não falassem para mim,
mas para a vida em cena,
esta que agora se atravessa, clara,
em redor de festejos,
de aniversários brandos, amigáveis,
a taça de champanhe tão macia
a acompanhar o bolo mal comprado
de pressas e feriados,
as palavras amigas, mas os sofás ainda
(e para sempre) a precisar os forros. (AMARAL, *in*
2011, p. 59)

No Brasil, a poesia contemporânea segue outros caminhos, que não deixam de estar na contramão de uma história na qual a literatura, esteve sempre tão ligada à construção e à problematização da identidade nacional e tão diretamente vinculada às crises que atravessaram o país. Mas os novos caminhos da poesia não deixam de ser também uma resposta (ou uma pergunta lançada) à uma realidade compartilhada. Diante do nada do discurso corrente, da ausência de clareza de alternativas políticas, diante da encruzilhada em que o capitalismo nos colocou, o que os poetas contemporâneos parecem nos dizer é que é hora de parar e refletir. E a tensão dessa reflexão faz com que a linguagem mesma faça-se “ensimesmada”. Como parece nos sugerir o poema “Equilibrista” de Eucanaã Ferraz:

Traz consigo resguardada
certa ideia que lhe soa
clara, exata
No entanto, hesita: que palavra
a mais bem medida e cortada
para dizê-la?
Enquanto não lhe vem o verso, a frase, a fala
segue lacrada a caixa
no alto da cabeça (FERRAZ, 2004, p. 47)

O poema abre-se na sua possibilidade de por vir. Sem saber direito pelo que esperar, a poesia continua sendo escrita num estado de esperança. A poesia é alternativa para o silêncio. Ainda que uma alternativa que já nasce falhada: “A ideia é não ceder à tentação/ de

escrever o poema desse não-// lugar, desse círculo congelado,/ sem vasos comunicantes, fechado// em si, em sua pose, sua espera,// a ideia é alcançar a outra esfera”, nos diz um poema de Carlito Azevedo (2010, p. 19).

Semelhante às produções dos autores portugueses, a incapacidade do poema diz também respeito à crise de representação que na contemporaneidade passa a ser uma crise quase que consensual. Acontece que se, em Portugal, a crise de representação toma uma proporção em termos de reconhecimento de identidade nacional, de expressão política; no Brasil – , que atualmente vive um verdadeiro “oba-oba” identitário, no qual o alegria carnavalesca e o suingue em lidar com os problemas econômicos é festejado globalmente – a crise tomará contornos mais indefinidos.

Creio, pois, que estamos aqui no Brasil, vivendo uma intensidade de crise diferente daquela experienciada em Portugal. Mas por ser diferente não quer dizer que ela não exista. E que não exista em poesia. A poesia é espaço de intervenção, mas essa intervenção está relacionada sobretudo a criação de alternativas de *linguagem-mundo*. A poesia é lugar de embate do discurso e no discurso. E num país que criou uma marca – que vem sendo cada vez mais exportada – de euforia, espontaneísmo, eloquência e alegria, acho justo que alguns dos nossos poetas optem por um poética de reflexão, de contenção, de um afastamento que beira o silêncio. Eles se colocam, sim, numa posição privilegiada. Revindicam, sim, uma alternativa vincada na sensibilidade e na beleza. Mas em momento algum esta alternativa aparece, no poema, como seguramente a mais viável. E é a força dessa fraqueza de assertividade, que faz do poema um campo de resistência em meio a imposição dos discursos.

Um livro como o *Formas do Nada* do poeta Paulo Henriques Britto é representativo do jeito como a poesia brasileira vive hoje a tensão entre se manter viva e se calar. Diante de uma sede revolucionária que se dissolveu num progresso capenga e de uma história literária que alcançou o *status* de cânone mundial, os poetas optam por viver e testemunhar o hoje – ainda que esse hoje esteja calcado num vazio de experiência – simplesmente porque não há como deixá-lo para depois. Em um poema de *Formas do Nada* lemos:

A nostalgia pior
é a do instante presente -
sentir que se vive agora
mas não suficiente,
desejar tê-lo vivido
em vez de o viver no ato
pra então poder possuí-lo
na nostalgia de fato. (Britto, 2012, p. 71)

E já partindo para a conclusão, me reporto a um questionário realizado neste ano de 2012 pelo Grupo de Estudos *Lyra Compoetics*, da Universidade do Porto. O questionário nos dá uma certa dimensão da dissonância na maneira como se configura a relação entre estética e política em Portugal e no Brasil. A pergunta que se faz a poetas brasileiros e portugueses é a seguinte: “A poesia é uma forma de resistência? Sempre, por definição? Ou apenas em determinados contextos – sociais, políticos, culturais? Como pode resistir a poesia e a quê?”. As respostas dos poetas brasileiros são, sem dúvida, em sua maioria mais teóricas, aparentemente menos politizadas e mais literárias – se assim quisermos separar as coisas. Enquanto em Portugal, as respostas aparecem mais próximas da realidade social em que esses poetas estão inseridos. Mas, em ambos os casos, as respostas deixam transparecer uma relação problemática com a consistência da poesia e com seu papel na sociedade.

Nesse sentido, apoio-me na resposta do poeta português Alberto Pimenta⁹⁸, no qual um trecho serviu de epígrafe a este ensaio. Diz ele:

Consultei o dicionário de latim, procurei *resisto/resistere* e achei como primeira entrada “parar e olhar para trás”. (...)

E penso: resistir é então antes do mais “parar e olhar para trás”. Mas também é, ainda em latim (vi a seguir), “enfrentar” e “opor-se”, naturalmente ao caminho em que se vai, só que agora activamente e sem olhar para

⁹⁸ Alberto Pimenta começou a escrever nos anos 70 e ainda hoje publica livros deliciosamente sarcásticos.

trás. Já não é só desviar os olhos, é enfrentar o próprio caminho. E então continuo a pensar: talvez sejam, de facto, essas as duas maneiras possíveis de resistir; parar, deixar de olhar para o que está à vista, ou então olhar, ver, e não aceitar. Não resistir será então persistir no caminho, o qual, como é próprio dos caminhos, foi já traçado anteriormente por quem traça os caminhos e as respectivas pontes (neste caso, pontífices). Resistir é não seguir esse caminho, optando ou por virar-lhe as costas, ou por enfrentá-lo. E, tratando-se de poesia, é no contorno da palavra que tudo se passa. (PIMENTA, 2012, *s/p*)

Olhar para trás e criar um embate com o que vem a frente, eis a tarefa da poesia, que é essencial à sua própria existência. A poesia solicita a resistência; exige que façamos o esforço de olhar para o presente na sua obscuridade ou neste excesso de luminosidade que nos cega e nos imerge no nada.

Bibliografia

AMARAL, Ana Luiza. “Marcas de Poema”, *in*: **Inimigo Rumor**, número 11, 2º semestre de 2011, p. 59.

AZEVEDO, Carlito. **Sublunar (19991-2001)**. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2010.

BRITTO, Paulo Henriques. **Formas do Nada**. São Paulo, Companhia das Letras, 2012.

CRUZ, Gastão, “Desassombro: ‘a juba um tanto suja’ da poesia”, *in*: **Desassombro**, Eucanaã Ferraz, Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições, 2001.

COELHO, Eduardo Prado, “O belo óbvio”, **Público**, Mil Folhas Lisboa, 04/12/2004. Disponível em

http://www.eucanaaferraz.com.br/sec_livro_mostra.php?texto=51&id_livro=14&resenha=1

Acesso em: 5 de dezembro de 2012.

DANTAS, Vinícius e SIMON, Iumna Maria, “Negativo e Ornamental. Um poema de Carlito Azevedo em seus problemas”. **Novos Estudos - CEBRAP**, 91, novembro 2011, pp. 109-120.

FERRAZ, Eucanaã, **Rua do Mundo**. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

FREITAS, Manuel. **Os Infernos Artificiais**. Lisboa, Frenesi, 2001.

FREITAS, Manuel de. **Poetas sem qualidades**. Lisboa, Averno, 2002.

LOPES, Adília. **Dobra: Poesia Reunida [inclui Os namorados pobres]**. Lisboa, Assírio & Alvim, 2009.

MARTELO, Rosa Maria. **Vidro do mesmo vidro. Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961**. Porto, Campo das Letras, 2007.

PIMENTA, Alberto. “Resposta ao inquérito *Poesia e Resistência*”, Disponível em: <http://www.lyracompoetics.org/pt/poesia-e-resistencia/>. Acesso em: 5 de dezembro de 2012.

SILVA, José Miguel. **Vista Para Um Pátio seguido de Desordem**. Lisboa, Relógio D’ Água, 2003.

SIMON, Iumna Maria. “Condenados à tradição. O que fizeram com a poesia brasileira”, **Revista Piauí**, número 61, outubro de 2011. Disponível em <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-61/aceleracao-do-crescimento/condenados-a-tradicao>. Acesso em: 5 de dezembro de 2012.

GILGAMESH E MARDUK, HEROIS DA ANTIGUIDADE,
VERSUS LILITH, O DEMÔNIO FEMININO⁹⁹Luiz Henrique Cardoso dos SANTOS¹⁰⁰Orlando Luiz de ARAÚJO¹⁰¹

Universidade Federal do Ceará

RESUMO

Nesta pesquisa analisamos comparativamente a natureza de Lilith, demônio feminino presente na cultura suméria e judaico-cristã, e sua relação com Gilgamesh e Marduk, nos textos: *A Árvore Huluppu*, em que aparece Gilgamesh; e na *Oração de “mão erguida” A Marduk*, principal deus da mitologia babilônica. Também utilizamos *O Livro do Profeta Isaías* no qual Lilith é mencionada semelhantemente ao texto *A Árvore Huluppu*. Consideramos a partir da análise comparativa que ela não seria páreo para os dois heróis em questão.

Palavras-chave: MITOLOGIA; LITERATURA COMPARADA; LILITH; GILGAMESH; MARDUK.

Considerações iniciais

Através dos mitos o homem explica o inexplicável. Muitos destes expandem-se de uma determinada cultura para outras, sejam elas geográfica ou cronologicamente distantes, de forma natural ou imposta. Um determinado elemento ou figura mitológica pode perder

⁹⁹ Artigo apresentado em comunicação oral no IX Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários. UFC. 2012.

¹⁰⁰ Autor: Graduando 5º semestre do Curso de Letras da Universidade Federal do Ceará (UFC).

¹⁰¹ Orientador: Doutorado em Letras (Letras Clássicas). Universidade de São Paulo, USP, Brasil.

suas principais características fundamentais no ocorrer desse processo, ou permanecer com eles, vindo até mesmo a adquirir novas especialidades com o tempo. Dentre esses mitos está o de Lilith, do qual esteve presente no imaginário dos povos da Antiga Mesopotâmia e dos judeus. Para enfrentar esse demônio, esses povos antigos contavam com a ajuda de deuses, dentre eles Marduk e Gilgamesh.

Esta pesquisa tem como objetivo investigar a natureza maligna e sombria de Lilith, o demônio feminino, presente nas culturas sumérica, acádica e judaica, a relação de Marduk, principal deus da mitologia babilônica, e Gilgamesh, o fantástico rei de Uruk, com esse demônio, nos textos: *Oração de “mão erguida” A Marduk* e em *A Árvore Huluppu*, em que Gilgamesh é considerado um herói. Além desses textos utilizamos *O Livro do Profeta Isaías* no qual Lilith aparece com as mesmas características presentes no texto *A Árvore Huluppu*.

O mito de Lilith na cultura sumérica e judaica

O mito de Lilith pertenceu inicialmente às culturas da Antiga Mesopotâmia, no qual estava relacionado ao ciclo da lua. Para a tradição sumérico-acadiana, Lilith era um demônio feminino que tinha o poder de trazer doenças para as pessoas. Quanto a sua aparência, tratando de grosso modo, tinha um corpo de mulher, asas e pés de pássaro e portava alguns amuletos, segundo a sua conhecida representação primitiva em alto relevo¹⁰². Quanto a sua origem e de seu nome:

na tradição sumérico-acadiana se conhece um deus Lillu que literalmente significa “parvo”, irmão de Egime, a “princesa dos me”, do qual se tem poucas notícias. [...] Na liturgia acadiana e mesopotâmica se apresentam [...] preces e encantamentos apresentando os nomes de Lilitu, Lilu, como figuras malignas de demônios e potências malignas. Em 2.000 a.C. parece que o nome se transformou em Lilike; a propósito, Graves cita uma

¹⁰² Disponível em:

http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Lilith_Periodo_de_Isin_Larsa_y_Babilonia.JPG

tabuleta sumérica de Ur que conta a história de “Gilgamesh e o salgueiro”. (SICUTERI, p. 22).

O mito desse demônio não se restringiu aos primeiros povos da Mesopotâmia, com o tempo seria “absorvido” por outros, como os babilônicos e os judeus. Na mitologia judaica Lilith seria a primeira mulher de Adão. Nessa versão do *Gênesis*, Deus teria criado o homem e a mulher no mesmo instante: Adão e Lilith, porém esta se negou a ficar abaixo do homem no ato sexual. Lilith se revoltou e fugiu do paraíso, Deus ainda mandou alguns anjos busca-la, mas ela não os ouviu. Depois desse episódio, foi que Deus, vendo a solidão e tristeza de Adão, cria Eva a partir de uma costela do próprio homem. Eva então seria a sua segunda mulher, e Lilith passaria desde então a ser considerada como um demônio:

o mito de Lilith pertenceu à grande tradição dos testemunhos orais que estão reunidos nos textos da sabedoria rabínica definida na versão jeovítica, que se coloca lado a lado, precendendo-a de alguns séculos, da versão bíblica dos sacerdotes. [...] Nós deduzimos que a lenda de Lilith, a primeira mulher de Adão, foi perdida ou removida durante a época de transposição da versão jeovítica para aquela sacerdotal, que logo após sofre as modificações dos pais da Igreja. (SICUTERI, p. 11).

A pesar da lenda e Adão e Lilith ter sido retirada e quase totalmente esquecida, a figura de Lilith ainda se faz presente na *Bíblia Sagrada*, especificamente no *Livro do Profeta Isaías* uma única vez, junto a outros seres míticos e animais. Aqui não abordamos Lilith segundo a perspectiva do mito que foi retirado ao *Gênesis*, focamos em como se caracteriza sua presença nos textos: *Oração de “mãos erguida” a Marduk*; *A Árvore Huluppu* e em *Isaías*.

O Livro do Profeta Isaías

Escrito aproximadamente em 700 a.C. nele estão contidos profecias, promessas, ameaças, indagações sobre a inutilidade de adorações a outros deuses, além de críticas sociais. O livro descreve

algumas entidades míticas como: Adônis, divindade cananéia da vegetação¹⁰³ (Is 17: 10); Leviatã-Raab, a serpente personificadora do caos, conhecida como Tiamat na cultura babilônica (Is 27: 1) e (Is 51: 9); Bel-Merodaque, que na Babilônia era denominado de Marduk (Is 46: 1); a famosa alusão que contribuiu para a origem da história de Lúcifer, considerado o Diabo pelos judeus e cristãos (Is 14: 12); Serafins, seres celestes (Is 6: 2); além dos sátiros (Is 13: 21) e (Is 34: 14), que trataremos a seguir, e Lilith (Is 34: 14), que assim como na cultura sumérica também era considerada um demônio feminino:

13 e crescerão espinhos nos seus palácios, urtigas e cardos nas suas fortalezas; e será uma habitação de chacais, um sítio para avestruzes. 14 E as feras do deserto se encontrarão com hienas; e o sátiro clamará ao seu companheiro; e Lilite pousará ali, e achará lugar de repouso para si. 15 ali fará a coruja seu ninho, e porá os seus ovos, e aninhará os seus filhotes, e os recolherá debaixo de sua sombra; também ali se juntarão os abutres, cada fêmea com o seu companheiro. (Is 34:13-15)¹⁰⁴

Nas edições atuais da *Bíblia Sagrada*, a palavra Lilith ou Lilite já não aparece, o vocábulo foi trocado por uma expressão. Na 48ª edição da *Bíblia Sagrada* da editora Ave Maria, traduzida pelo Centro Bíblico Católico, revista pelo Frei João José Pereira de Castro, a palavra Lilith é trocada: “[...] o espectro noturno frequentará esses lugares e neles encontrará o seu repouso.” (Is 34: 14). Porém ainda assim a nota de rodapé da mesma página aponta quem seria esse espectro: “espectro noturno; a Lilith, demônio feminino noturno, malfazejo e sempre agitado.”. Na *Bíblia Sagrada*: Nova tradução na Linguagem de Hoje (1998) e palavra Lilith é trocada pela expressão “bruxa do deserto”, não apresentando nota de rodapé para informar quem seria essa bruxa, existindo assim a possibilidade de com o

¹⁰⁴ Bíblia Sagrada, tradução de João Ferreira de Almeida.

tempo o nome Lilith ser esquecido completamente no livro, perdendo assim sua única ocorrência em toda a *Bíblia Sagrada*.

Gilgamesh e A Árvore Huluppu

Gilgamesh é um personagem consagrado na literatura mundial graças a sua obra *A Epopeia de Gilgamesh*, em que aparece como rei, filho de um humano com uma deusa, que muitas vezes não agradava as pessoas. Esse fantástico semideus da cidade de Uruk viveu muitas aventuras, como a sua luta com Enkidu, um indivíduo com força equivalente a sua, em que os dois ao perceberem tal fato, desistem de continuar o confronto. Existem outros textos onde podemos desfrutar e conhecer mais esse herói como: *Gilgamesh e Aga*; Gilgamesh, Enkidu e o Mundo Inferior; Gilgamesh na Terra dos Vivos e A Árvore Huluppu. Esse último texto conta a história de uma árvore que foi encontrada pela deusa Inanna e levada às margens do rio Eufrates para o seu jardim sagrado. Inanna cuidou da árvore, esperando o momento certo para corta-la e fazer um trono e uma cama, mas foi frustrada, pois na árvore se instalou uma “cobra que não podia ser encantada”; um pássaro chamado “Anzu” e a donzela Lilith: “Aqui, Lillake seria, também ela, uma figura feminina demoníaca que habita dentro do tronco do salgueiro, que era religiosamente guardado pela deusa Inanna.” (SICUTERI, p. 22).

Então uma serpente que não podia ser encantada
Fez seu ninho nas raízes da árvore huluppu.
O pássaro Anzu pôs seus filhotes nos galhos da árvore
E a donzela Lilith construiu sua casa no tronco.
Eu chorei.
Como eu chorei
(Ainda assim eles não deixaram a árvore.).
(A Árvore Huluppu)¹⁰⁵

¹⁰⁵ Disponível em:

<http://www.templodoconhecimento.com/portal/modules/smartsection/item.php?itemid=138> Acessado em 23/02/2012.

A deusa pede então ajuda ao deus Utu, mas ele nega-a. No dia seguinte, ela recorre a Gilgamesh, seu irmão, para espantar os seres, dentre eles a Lilith. O rei de Uruk atende ao pedido da irmã, veste sua armadura, pega um machado e “golpeia a serpente”, espantando assim o pássaro Anzu e a Lilith:

Gilgamesh bateu na serpente que não podia ser encantada.
O pássaro Anzu voou com sua ninhada para a montanha,
E Lilith destruiu sua casa e fugiu para os locais selvagens e desabitados.
Gilgamesh então desprende as raízes da árvore de Hulupu,
E os filhos da cidade, que o acompanharam, cortaram os galhos.
(A Árvore Huluppu)¹⁰⁶

Após espantar esses seres, Gilgamesh derrubou a árvore e com ela fez o trono desejado por Inanna, que ficou muito grata, como observamos no verso final do texto: “da coroa da árvore Inanna moldou um mikku para Gilgamesh, o rei de Uruk”. Essas e outras proezas comprovam a coragem de Gilgamesh perante os perigos, sejam eles feras selvagens, demônios poderosos ou até a própria morte, que em alguns textos ele recebe o título de herói.

A Oração “de mão erguida” a Marduk

Marduk é o deus protagonista da obra Enuma Elish também conhecida como Epopeia Babilônica da Criação, onde derrota Tiamat, a deusa dragão, personificadora do caos primitivo. Após saberem que Tiamat pretendia matar seus próprios filhos, irmãos de Marduk, este foi encarregado de destruí-la. Com a ajuda de algumas armas ele vence-a e com o corpo da deusa, faz a terra e o céu. Depois dessa vitória, Marduk é considerado um herói dentre os deuses: “do heroico filho, seu vingador, eles chamaram: nós, a quem ele socorreu....!”.”

¹⁰⁶ Ibidem.

(Tábua 6. P. 06)¹⁰⁷. Nada mais seria comparado ao poder de Marduk, sendo que a mais poderosa deusa fora morta por ele.

Na Oração de “mão erguida” a Marduk, este deus corajoso é invocado como “rei do céu e da terra”, “misericordioso” dentre outros nomes, além de invocar o seu nome para fazer-lhe pedidos, como vemos no fragmento:

misericordioso entre todos os deuses,
misericordioso, que se compraz em dar vida ao morto.
Invoquei o teu nome, declarei tua grandeza,
e louvarei a invocação do teu nome (entre a) dos deuses,
celebrarei tua loa.
Quanto ao doente, saia seu mal!
Namtar, Asakku, Samana,
Espírito mau, Alú mau, espectro mau,
Gallú mau, deus mau, Rabissu mau,
Lamastu Labasu Abbazu,
Lilú, Lilitu, serva de Lilitu,
Namtar mau, Asakku maligno, doença maligna,
trabalhos maus, sujeira, afecção de pele;
(...) febre, icterícia, má cara, língua má,
saíam de sua casa. (SICUTERI, p. 28)

No fragmento da oração estão presentes várias coisas ruins, sobre as quais o deus Marduk teria o poder de afastar. Todas essas apresentam caráter sobrenatural, como: espíritos maus; doenças; feitiaria; deuses e demônios, dentre eles: “Lilú, Lilitu e a serva de Lilitu”, ambos considerados demônios, sendo que, como já vimos a palavra Lilitu é sinônima de Lilith: “Marduk tinha em particular o sumo poder de manter afastados os demônios dos homens e de curar de qualquer modo as suas enfermidades; as invocações tinham sempre presente os perigos que provinham das ameaças de Lilith.” (SICUTERI, p. 27). Não é de se admira que Marduk fosse capaz de afastar demônios, pois para chegar ao poder supremo do universo teve que derrotar Tiamat, a mãe de todas as coisas, liderou os outros

¹⁰⁷ Enuma Elish. Tradução feita por L.K.King, retirado das Sete Tábuas da Criação, Londres 1902.

deuses e ainda criou o homem a partir do sangue de um aliado do dragão.

A natureza de Lilith nos textos

O pouso da sombria Lilith

Os textos abordados neste trabalho nos dão poucas informações sobre esse demônio, porém a escassez delas faz de Lilith uma das figuras mitológicas mais misteriosas que podemos estudar. A sua presença enigmática cria uma atmosfera obscura em que não sabemos precisamente o que esse demônio procura.

Em Isaías, vimos que ela pousa em lugares abandonados, tais locais através dos vegetais, dos animais e dos demônios, é construída uma singular atmosfera que faz desagradável e sombrio. Em *A Árvore Huluppu* inicialmente ela pousa em uma árvore sagrada, após ser espantada, vai para “lugares selvagens e desabitados”. Temos aqui uma concordância nos textos quanto aos locais em que esse demônio se faz presente. Assim como ele, esses lugares são carregados de mistérios e selvageria.

Quando a seu comportamento também não temos muitas informações, porém de modo geral, observamos que Lilith é um demônio inquieto que sempre está procurando um lugar para descansar. Em *A Árvore Huluppu*, Lilith ignora o sofrimento de Inanna, tal comportamento denuncia ser caráter maligno. Quando Gilgamesh golpeia a serpente, Lilith abandona a árvore, certamente por medo, mas atentemos para um fato interessante, curiosamente antes de ir embora da árvore, ela destrói sua moradia: “e Lilith destruiu sua casa e fugiu.” (*A Árvore Huluppu*). Talvez ele tenha agido assim para não deixar vestígios de sua presença na árvore.

Os companheiros sinistros de Lilith

Lilith curiosamente não é mencionada isoladamente em nenhum dos textos abordados. Ela sempre é acompanhada por uma lista de animais selvagens e/ou demônios. Em *Isaías*, a palavra coruja é substituída por serpente: “o espectro noturno frequentará esses

lugares. E neles encontrará o seu repouso A serpente lá fará seu ninho e porá ovos, Chocá-lo-á e fará sair da casca os filhotes.” (Is 34: 14-15)¹⁰⁸ Tais versículos ficam muito semelhantes aos seguintes versos de *A Árvore Huluppu*: “então, uma serpente, que não podia ser encantada / Fez seu ninho nas raízes da árvore de huluppu / O pássaro Anzu pôs seus filhotes nos galhos da árvore / E a donzela negra Lilith construiu sua casa no tronco”. (*A Árvore Huluppu*)¹⁰⁹. Lilith é acompanhada por uma serpente, em ambos os textos, que procura um lugar para fazer seu ninho e por seus ovos. Simbolicamente as serpentes são animais de natureza misteriosa para os povos antigos, além de serem agressivas e traiçoeiras, seria o animal ideal para acompanhar Lilith, mas não somente a serpente a acompanha, outros seres também estão presentes como os sátiros.

Os sátiros são mencionados algumas vezes no *Livro do Profeta Isaías*, como no capítulo 13, versículo 21: “as feras farão aí seu covil, os mochos frequentarão as casas, as avestruzes morarão aí, e os sátiros farão aí suas danças”. Segundo a nota de rodapé do referido versículo, os sátiros: “designavam-se os demônios peludos, tidos como frequentadores de ruínas e desertos, e dançarinos.” (Is 13: 21). Então os sátiros presentes aqui são de natureza semelhante à de Lilith, ambos são demônios.

Além desses seres demoníacos, junto a Lilith também estão: “o pelicano, o ouriço, e o corvo” (Is 34: 11), “as avestruzes, chacais, abutres, gatos e cachorros selvagens”, e em algumas edições “a coruja”. Todos esses seres são selvagens, perigosos e traiçoeiros, ou apresentam um caráter misterioso e obscuro, como no caso das corujas e das cobras. Há um destaque para a vegetação do ambiente: “cardos, espinhos e ortigas” todos esses pertencentes a um mesmo campo semântico, pois se encontram em desertos ou lugares abandonados, e podem incomodar e ferir.

¹⁰⁸ Bíblia Sagrada traduzida pelo Centro Bíblico Católico.

¹⁰⁹ Disponível em:

<http://www.templodoconhecimento.com/portal/modules/smartsection/item.php?itemid=138> Acessado em 23/02/2012.

Em *A Árvore Huluppu*, Lilith tem a companhia de uma cobra e de um pássaro, “um pássaro com cabeça de leão e com mau caráter”¹¹⁰, e na oração mesmo não sendo uma narrativa de um episódio, Lilith é mencionada em meio a uma série de demônios, deuses, feitiços, doenças e inclusive por servos. Nos dois casos é construído um campo semântico onde Lilith está inserida junta a seres tenebrosos e malfazejos. Atentemos então que ela sempre aparece bem acompanhada por seres de natureza semelhante a ela, assim como em lugares repletos de assombro e de mistério.

Os heróis: Gilgamesh e Marduk, afugentadores de Lilith A armadura e o machado

Inanna pede ajuda a Gilgamesh, pois talvez não existisse outro ser com poder suficiente para enfrentar os seres que estavam na árvore. Gilgamesh era um rei conhecido por sua valentia e arrogância, já que derrotara o “Touro do céu” na clássica *Epopéia de Gilgamesh*: “Gilgamesh foi então atrás da fera, agarrou o talo de sua cauda, enfiou a espada entre sua nuca e seu chifre e o matou. Depois de mataram o Touro do céu, eles arrancaram seu coração e o ofereceram a Shamash.”¹¹¹ O fato ele ser um semideus o fez temido pelas pessoas e respeitado pelas divindades, pelos monstros e demônios.

Antes de afrontar os seres da árvore, Gilgamesh veste uma armadura muito pesada pega um machado de bronze, pois sabia que enfrentaria seres sobrenaturais. Por já passar por situações semelhantes esse herói era o mais preparado para o desafio. Lilith não é ferida por seu machado, apenas a serpente é golpeada e morta. Vendo isso, Lilith destrói seu ninho e foge, percebeu que estava diante de um adversário poderoso e determinado a cumprir seu objetivo. Gilgamesh não a feriu, mas conseguiu o que queria: tirar os seres infernais da árvore da deusa, fazendo valer seu título de herói.

¹¹⁰ Pesquisa na internet: <http://www.angelfire.com/me/babiloniabrasil/glossa1.html>
Acessado em 23/02/2012.

¹¹¹ *Epopéia de Gilgamesh*. Tradução: Carlos Daudt de Oliveira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

A força da oração

No texto *Oração a Marduk*, mesmo que não seja uma narrativa em que Marduk fique diante de Lilith, compreendemos, a partir desse texto, que Marduk tinha poder suficiente para afugentá-la. Assim como no texto anterior, temos um pedido de alguém para espantar esse demônio de algum lugar. Marduk era um deus poderoso, pois tinha criado o céu e a terra, além dos humanos, e já tinha lutado com outros monstros assim como Gilgamesh, porém diferentemente deste, Marduk se mostra mais forte, sendo que a invocação de seu nome seria o bastante para afastar Lilith.

Não temos conhecimento de alguma narrativa em que Marduk enfrente Lilith pessoalmente, mas se a tivéssemos certamente ele a derrotaria ou, como no texto da árvore, a afugentaria.

Quadro de relação de semelhança entre os textos

Texto 01 – *Isaías*

Texto 02 – *A Árvore Huluppu*

Texto 03 – *Oração à Marduk*

Aspectos semelhantes presentes nos textos	01	02	03
Misticismo geográfico	X	X	
Presença de seres mitológicos	X	X	X
Presença de entidades infernais	X	X	X
Presença de animais simbolicamente sinistros ou infernais	X	X	
Pedido para alguém afastar Lilith		X	X
Lilith permanece sempre em silêncio, só é mencionada.	X	X	X
Lilith está se refugiando em algum lugar	X	X	

Considerações finais

Comparando esses textos podemos verificar que a natureza de Lilith não muda, ela sempre é acompanhada por entidades infernais e animais simbolicamente sinistros ou também infernais. Ainda que nas culturas mesopotâmicas ela fosse um demônio temido, mesmo assim não seria páreo para enfrentar os grandes heróis do mundo antigo Gilgamesh e Marduk. Embora tenha ficado frente a Gilgamesh, ela permaneceu em silêncio. Temos somente a sua presença misteriosa. Talvez o silêncio seja uma das suas marcas mais características.

Demonizada pelos judeus por ser insubmissa ao marido, Lilith escolheu vagar pelos cantos mais obscuros e desertos do mundo, onde, na presença de outros seres indesejáveis, procurava um lugar para descansar. Após ser possivelmente retirada do *Gênesis*, ficou somente seu nome mencionado uma única vez em toda a *Bíblia* em *Isaías*. Mesmo com essas supostas tentativas de apagar seu mito, Lilith resiste até os dias de hoje, na mitologia de certa forma nas religiões judaico-cristãs, mesmo que seja como uma “bruxa do deserto” um “espectro noturno” ou um “fantasma” não mais identificável.

Referências

ANÔNIMO, A **Epopeia de Gilgamesh**. Tradução: Carlos Daudt de Oliveira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BÍBLIA SAGRADA. Português. **Bíblia Sagrada**. Tradução dos originais pelo Centro Bíblico Católico. 48ª edição. São Paulo: Ave Maria, 1985.

BÍBLIA SAGRADA. Português. **Bíblia Sagrada**. Nova Tradução na Linguagem de Hoje. Barueri (SP): Sociedade Bíblica do Brasil, 2001.

BÍBLIA SAGRADA. Português. **Bíblia Sagrada**. Tradução de João Ferreira de Almeida. L.C.C. – Publicações Eletrônicas. Versão para eBook. eBooksbrasil.com. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/biblia.html>

L.W. King, **Enuma Elish**: O Épico da Criação. Tradução de L.W. King. Londres, 1902.

SICUTERI, Roberto, **Lilith A lua Negra**. Tradução: Norma Telles e J. Adolpho S. Gordo. 3ª edição, (sem cidade): Paz e Terra, (sem data).

Pesquisa na internet:
<http://www.angelfire.com/me/babiloniabrasil/enkina.html>. Acessado em 23/02/2012.

Pesquisa na internet: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Lilith>. Acessado em 23/02/2012.

Pesquisa na internet: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Isa%C3%ADas>. Acessado em 23/02/2012.

Pesquisa na internet:
<http://www.templodoconhecimento.com/portal/modules/smartsection/item.php?itemid=138> Acessado em 01/12/2012.

Pesquisa na internet:
<http://www.angelfire.com/me/babiloniabrasil/enelish.html>. Acessado em 23/02/2012.

A IDENTIDADE DE ÚRSULA E A SOCIEDADE DE MACONDO EM *CIEN AÑOS DE SOLEDAD*

Luiz OLIVEIRA

Elisângela SILVA

Laiane PAZ

Roseli CUNHA

Universidade Federal do Ceará

RESUMO

O romance *Cien años de soledad* (1967), do autor colombiano Gabriel García Márquez, narra a história da família Buendía. Ao longo das seis gerações retratadas há vários personagens femininos importantes. Segundo o crítico Mario Vargas Llosa (2007) as mulheres têm a responsabilidade de “manter a casa de pé”, decidindo as trocas e melhorias. Em nossa sociedade moderna ocidental assim como ao longo do romance as mulheres foram ocupando seu espaço, um exemplo é a personagem Úrsula Iguarán da obra em questão. A presença do patriarcalismo é bem comum na obra. Com base nesta visão é que este trabalho analisa a importância que tem Úrsula, não simplesmente como personagem da obra, mais como um exemplo de doação, dedicação e resistência. Revelando a humanidade antiga e o simbolismo feminino na vida da família Buendía. Como sabemos; desde os tempos mais remotos, as mulheres não tinham liberdade de escolha como há hoje para conseguir o que queria. Hoje em dia, é comum ver mulheres que são mandadas a tomar atitudes que por diversas vezes são contra a sua vontade. Além de Úrsula, como exemplo de uma grande mulher, também temos Amaranta, uma forte personagem e mulher de grande destaque nesta obra. Para tratar dos personagens femininos da obra e principalmente da matriarca, Úrsula, trabalhos com as seguintes contribuições bibliográficas: Candido (1985), Shaw (1998) e Vargas Llosa (2007).

Palavras-chave: ÚRSULA, PERSONAGEM, MULHER.

Atualmente, em pleno século XXI, as mulheres estão conquistando cada vez mais seus espaços na sociedade, onde até tempos atrás, isso não era tão perceptível como é hoje. A trajetória até elas alcançarem a presença em postos de trabalhos geralmente ocupados por homens não foi fácil. Com o passar dos anos, elas foram encontrando dificuldades e barreiras que dificultavam sua atuação. Entretanto, ficavam mais unidas e fortes, fazendo com que não desistissem de melhores condições de vida e direitos que deveriam ser igualitários, ao do sexo oposto. Portanto, é sempre interessante recordar que em épocas antigas, estas soberanas não eram tão diferentes quanto são hoje em dia.

A literatura sendo produto de uma situação socioeconômica e cultural muitas vezes aborda essas questões. Uma exemplificação dessa força da mulher em lutar no que elas acreditam é encontrada no livro *Cien Años de Soledad* (1967) do autor Gabriel García Márquez, onde pode ser analisada, a questão de uma dama encarar seus desafios, com um lado viril, característico dos homens, mas não deixando o lado sensível, que é algo marcante na sua figura. Para tratar dos personagens femininos da obra e, principalmente da matriarca, Úrsula, trabalhamos com as seguintes contribuições bibliográficas: Candido (1985), Shaw (1998) e Vargas Llosa (2007). Esses teóricos nos deram uma importante contribuição no desenvolvimento deste artigo.

A matriarca Úrsula Iguarán é uma personagem que se enquadra nas características de uma esposa que não temia enfrentar o que está obstinada a enfrentar futuramente, e, além disso, viveu uma vida sem medo de errar. “Não espanta, portanto, que a personagem pareça o que há de mais vivo no romance...” (CANDIDO, 1985, p.54).

Segundo o autor do romance, a personagem é descrita como uma consorte com características rudes, como geralmente esta aptidão se associam mais aos homens se tivesse traços psicológicos de um homem, mas também há aspectos femininos, que como qualquer outra, tem seus momentos de emoção, sentimentos e vários outros, de alguém que sofre e é sensível diante de determinadas situações.

La laboriosidad de Úrsula andaba a la par con la de su marido. Activa, menuda, severa, aquella mujer de

nervios inquebrantables, a quien en ningún momento de su vida se la oyó cantar, parecía estar en todas partes desde el amanecer hasta muy entrada la noche, siempre perseguida por el suave susurro de sus pollerines de olán. (2007, p. 6).

A ousadia é uma marca forte e importante entre os seres humanos do sexo feminino nos dias atuais e na figura de Úrsula, presente na obra de García Márquez. No fragmento que destacamos, ela deixa claro, que nem todas as mulheres eram submissas aos homens: “Si es necesario que yo me muera para que se queden aquí, me muero.” (p. 8). José Arcadio Buendía, marido de Úrsula, não acredita nas palavras de sua cônjuge. Veja-se o que comenta o narrador: “José Arcadio Buendía no creyó que fuera tan rígida la voluntad de su mujer” (p. 8).

É difícil não haver comparação à imagem feminina em épocas distintas, tanto a mulher de hoje, como a de antigamente, porque assim como o tempo se altera, as pessoas tendem a mudar também. Todavia algumas características permanecem, podendo ser percebidas em uma delas, tanto da mulher em épocas antigas, como aquelas mais modernas, por exemplo, o medo de não ousar e arriscar. Não eram todas as senhoras de épocas remotas e até mesmo as do século XX que tinham essa ousadia de levantar a palavra na frente do seu marido, mas Úrsula parecia não seguir esse temor. O substantivo “mulher” é geralmente associado a diversas qualidades como companheira, mãe, amiga, atenciosa, carinhosa. No romance *Cien años de soledad* (1967) esses adjetivos estão associados à personagem Úrsula Iguarán. Esta matriarca retrata muito bem as definições do que costumeiramente se entende por gênero feminino. Desde o começo da obra, já em seus primeiros destaques o autor nos faz perceber tal importância deste personagem de ascendência forte. Um dos momentos iniciais que marcam esta produção literária é quando Úrsula sai em busca do “caminho para o mundo”.

Segundo Mario Vargas Llosa em “Cien años de soledad. Realidad total, novela total” (2007, p XXIX) “Através de Ella vemos converstirse La exigua aldea casi prehistórica en una pequeña ciudad activa de comerciantes.” Desde este momento é que Macondo passa a

ser descoberto, pois até então a família Buendía na obra era apenas um pequeno povoado que vivia distante da civilização. Dentre tantos, um dos pontos mais importantes da caracterização da personagem, é que apesar de seu espírito de religiosidade, quando a mesma, apesar de temer as reprovações de Deus, resolve casar-se com seu primo José Arcadio e somente por causa da opinião contrária de alguns de seus familiares sobre a proibição e castigo de Deus a respeito da união matrimonial entre familiares, Úrsula não se sentiria tão nervosa em sua união conjugal ao ponto de imaginar que seus descendentes nasceriam com “cola de cerdo”, seu medo era tão grande que ao início de sua vida percebemos a sua impaciência através do trecho... “Úrsula se ponía antes de acostarse um pantalón rudimentario que su madre le fabrico con lona de velero y reforçado com um sistema de correas...” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1967, p.10).

O que a sociedade poderia pensar sobre sua vida também fazia com que Úrsula esquecesse os pensamentos e medos que rondavam seus pensamentos e sua consciência. Eis que mais adiante a obra nos mostra nesta grande mulher as características geralmente relacionada à figura materna: preocupação, dedicação, proteção, bondade e desejo de uma vida plena e feliz para os filhos. Chega então o momento do nascimento de seu primeiro filho, onde ela toma como primeira atitude a verificação no momento do parto se o ser que saiu de suas entranhas era normal. Úrsula nada mais é que uma mãe que deseja tocar e sentir o filho, sua própria criação que passou nove meses dentro de seu ser, o presente que Deus lhe deu, é desde aquele momento que uma mãe passa a se preocupar mais ainda com seu descendente, percebendo a partir daí o que cada ser, que saiu de suas origens deseja e sente, como quando Úrsula sentia as aflições nas batalhas e necessidades de vida sentidas pelo do coronel Aureliano, mesmo este estando longe de suas vistas.

Outro ponto que merece ser estudado é o que se relaciona a sua timidez. A timidez parece um sentimento fraco diante de seus muitos feitos, mas podemos percebê-la em sua personalidade quando... “Una noche Úrsula entró en el cuarto cuando él se quitaba la ropa para dormir, y experimento um confuso sentimento de verguenza y piedad...” (p.12).

Lealdade e confiança também são atribuições desta matriarca quando entrega todas suas economias guardadas para um momento de necessidade, reservadas com tanta dificuldade, nas mãos do marido José Arcadio Buendía para que ele pudesse realizar suas estranhas experiências, influenciadas pelo seu amigo Melquíades.

Cuidar da família e dos filhos e ainda da própria cidade de Macondo a qual Úrsula ajuda a crescer e se desenvolver, demonstra a nós leitores o espírito de iniciativa e capacidade da personagem, onde inúmeros são seus feitos, assim como afirma o crítico e escritor Mario Vargas Llosa (2007, p. XLIV) que ela é o verdadeiro suporte, a coluna vertebral da família, ativa, infatigável, magnífica Úrsula Iguarán, que guia a “casa de loucos” com punho firme, até mesmo depois do dilúvio quando tudo parece inevitável.

Outra demonstração de sua personalidade forte e marcante é quando Ursula já com idade avançada consegue perceber tudo que se passa ao seu redor, sentindo o clima e organizando todas as irregularidades indisciplinares de seus familiares, e mesmo quando as doenças que chegam juntamente com a idade, ela não deixa de realizar seus afazeres, nem tampouco de organizar a casa, chamando atenção e disciplinando seus descendentes, ela deixa bem claro até para os próprios netos que já tem o costume de brincar com ela, que está viva sim, está também totalmente ciente de suas faculdades mentais.

Fidelidade e respeito para com os outros são outras qualidades que fazem parte de qualquer ser humano, mas estão presentes na alma desta nossa personagem, pois mesmo depois de tanto anos, quando alguém deixou um tesouro escondido em sua casa, Úrsula segue guardando o próprio tesouro muitos anos depois, esperando que seus donos venham buscá-lo de volta, ninguém sabe onde ela guarda, este é um dos segredos que Úrsula levou consigo após sua partida deste mundo para o outro, mesmo com as intensas investidas de seus familiares em saber onde ela havia escondido o tesouro.

A ideia de fidelidade e temor para com Deus não deixa de transparecer em Úrsula até mesmo em seus últimos momentos de vida quando ela pede para que os familiares não se unam matrimonialmente entre si, para que os descendentes dos mesmos não

nasçam com “cola de cero”. “...y para que cuidara que ningún Buendía fuera a casarse con alguien de su misma sangre...” (p. 141).

Esse medo persistente desta figura dramática pode ser percebido ao longo de toda obra, um dos momentos é quando ela rompe o contato entre a sua supostamente filha adotiva Rebeca e seu filho de sangue José Arcadio pelo fato de que eles se uniram como um casal. A matriarca não aceita este fato de bom grado e mesmo com a interferência do próprio sacerdote de Macondo lhes ressaltando que os dois não eram realmente irmãos, portanto a união dos dois não seria de total uma transgressão de preceito religioso. Entretanto, há que se recordar que ela também na juventude foi contra sua família e resolveu casar-se com seu primo.

Esse sentimento de angústia é passado a todas as gerações da família Buendía, mesmo assim as personagens femininas na obra seguem mantendo às escondidas relacionamentos com familiares, assim como Amaranta, que se relaciona com o sobrinho, não dando atenção as advertências de sua mãe.

Não é apenas Úrsula a única personagem feminina de grande iniciativa. A obra nos traz outros exemplos de mulheres fortes e dispostas a empreender e ousar defendendo seus direitos e opiniões.

Rebeca era uma criança órfã que chega a Macondo trazida por alguns homens, tendo ela em mãos uma carta que dizia que ela seria filha de primos de Úrsula, e então foi criada pela família como uma filha. A menina tinha hábitos estranhos como o de comer areia, barro da parede às escondidas e chupar dedo, estes hábitos retornam, geralmente, quando tem uma crise emocional.

Amaranta e Rebeca sempre foram amigas, todavia após apaixonarem-se pelo mesmo homem, Pietro Crespi, a amizade transformou-se em rivalidade, que cresceu com reciprocidade da paixão do rapaz por Rebeca. Ao passar do tempo, apareceu José Arcadio o qual teve um relacionamento às escondidas com Rebeca que ainda estava comprometida com Pietro.

Rebeca e José Arcadio casaram-se mesmo contra a opinião da matriarca Úrsula, mãe de ambos. Ou seja, sendo que Rebeca sua filha adotiva e José Arcadio seu filho natural o que faz romper deste modo, qualquer vínculo existente entre mãe e filhos.

Mesmo com o caminho livre deixado por Rebeca, Amaranta não esquece sua raiva, e não se interessa mais por Pietro, preferindo levar uma vida solitária, sem relacionamento matrimonial com qualquer outro homem. Dedicou grande parte do seu tempo a cuidar de seu sobrinho, que aos poucos se transformou em um relacionamento amoroso proibido e levado adiante às escondidas, mantendo relações sexuais com ele. Este incesto passou de geração em geração era como se fosse algo já destinado a está família.

Assim além de terem em comum o fato de vivenciarem o incesto, pode-se perceber também a solidão que une essas personagens femininas; Amaranta apesar de ter relações com seu sobrinho termina só, e Rebeca após a morte de seu esposo que ninguém sabe a causa, fica só e dizem que também ficou louca, ela se insola dentro de casa ninguém mais a ver.

Elas fazem parte da segunda geração dos Buendía, e tem um destino bem diferente de outra personagem feminina que é Remedios Mascote, uma criança meiga que logo após sua primeira regra, se casa com o coronel Aureliano Buendía, tempos depois morre muito jovem e grávida de gêmeos; e devido ser muito querida na família seu nome vai ser utilizado em outras gerações.

São muitos os personagens femininos, uma árvore genealógica complexa, talvez devido à herança dos nomes e uma grande mescla de parentesco da mesma família; temos, por exemplo; Pilar Ternera, uma personagem próxima da família e que se diz adivinha do futuro através de leitura de cartas, e que se envolvem com dois irmãos da família Buendía tendo um filho com cada.

Santa Sofía de la Piedad faz parte da terceira geração mulher de Arcadio, porém nunca se casaram, tiveram filhos gêmeos e uma filha chamada *Remedios, la bela*, na qual herdou a beleza da sua mãe. Era muito inocente e chamava a atenção dos homens da cidade. Dizia que tinha o poder de matar, pois, os homens que a desejavam acabavam morrendo.

Passando para a quarta geração temos além de Remédios, a *Fernanda del Carpio* que se casa com Aureliano segundo, sendo ela uma mulher muito bonita além de tudo triste e com um caráter neurótico, dominante e perfeccionista. Passou sua infância e

adolescência num convento, na qual foi preparada para ser rainha, tendo assim diversas manias que a família não gostava.

Fernanda e Aureliano Segundo tiveram duas filhas que fazem parte da quinta geração, e a última, que tem personagens femininas; A primeira filha foi: Renata Remédios, apelidada Meme, que foi enviada a escola para aprender tocar instrumentos musicais e se dedica bastante.

Ela conhece um rapaz Mauricio Babilônia e começam a namorar, porém sua mãe uma mulher que queria ser muito correta e preservar a filha quando soube do namoro pediu ao prefeito que colocasse guarda na casa durante a noite, e durante uma das visitas noturnas que Mauricio fazia a Meme um dos guardas dispara um tiro, o deixando inválido.

Fernanda depois obriga Meme a ir para um convento, esta devido ao trauma que sofreu passou o resto de sua vida sem falar. E algum mês depois descobre que esta grávida, na qual manda o seu filho para que sua família possa criá-lo. Vivendo sempre na tristeza morre anciã, mas lembrando do seu amor.

Já a outra filha Amaranta Úrsula que tem as mesmas características de Úrsula, a matriarca, passou sua infância num convento, depois se casou, mas nunca soube que a criança enviada à família Buendía era seu sobrinho. A mesma se apaixonou por este sobrinho chamado Aureliano Babilônia, com quem manteve relacionamento secreto até o momento que seu esposo foi embora.

Algumas vezes pensaram serem irmãos, mas nada os impedia de ficar juntos não tinham medo do que poderia acontecer; ao contrário das primeiras gerações que tinham medo que os descendentes nascessem com algum defeito como *cola de cerdo*.

Como já foi citado, anteriormente, dois pontos são constantes. O primeiro deles, o incesto; perceptível com o relacionamento de Amaranta e seu sobrinho, o porquê de tanto medo da parte de Úrsula e o cuidado para que seus descendentes não tivessem relações, pois poderiam nascer com *cola de cerdo*, com ocorreu com o filho de Amaranta, na qual era o maior medo dessa matriarca, que teve a sorte que seus primeiros descendentes não tivessem nenhum “defeito”.

O outro ponto è solidão que também é constante nestas personagens, algumas não conseguem viver nem um tipo de amor, ficam na solidão, como é o caso *Remedios, la bela*; outras morrem, como é o caso de Amaranta Úrsula; o então ficam viúva, sem poderem assim disfrutar o amor, como aconteceu com Rebeca. São poucas as pessoas hoje em dia, que conseguem ficar só, pois a solidão é algo triste, precisamos, constantemente, de uma companhia.

Cem anos de solidão narra a saga fantástica (em todas as acepções que esta palavra evoca) de sete gerações da dinastia Buendía, no fictício e remoto vilarejo de Macondo, uma família nascida da união incestuosa dos primos José Arcadio Buendía e Úrsula Iguarán e que, por meio de sua trajetória que se funde com a da própria Macondo, acaba por compor uma alegoria da América Latina e, por conseguinte, da própria condição humana e dos mitos mais fundacionais do nosso imaginário civilizatório...” (MATTA, 2007).

Não é difícil deixar de perceber e destacar o papel significativo e importante que a imagem humana feminina desempenhava antigamente e que perdura até os dias de hoje. As senhoras antes não tinham tanta liberdade como tem hoje. Elas deveriam respeitar o marido, ter cordialidade, manter um comportamento e outras características que simplesmente a sociedade da época não pensasse diferente. Entretanto, a figura de Úrsula Iguarán não se restringiu a estes parâmetros de que a esposa não se resumia somente as características citadas anteriormente de uma típica mulher que devia ficar em casa, ajudando nos trabalhos domésticos e a cuidar dos filhos. Em sua visão, ela poderia ter muito mais a oferecer do que se restringir somente a desempenhar estas funções.

Úrsula demonstrava que não necessariamente na sua mentalidade, ela devesse adequar-se nesse perfil de esposa que era, alguém que somente deveria trabalhar em casa e viver uma vida de uma dama, e sim de oferecer do que ela pode ter de melhor, seu lado patriarcalista que é uma característica típica de um homem daquela época. Ela era uma esposa extremamente participativa e, além disso, não deixava de ousar, lutar pelo que acreditava proteger os que

amavam mandar ou qualquer outra característica bem similar a de um homem. A própria Úrsula retrata como é atualmente a figura da mulher, não deixando seus lados emocionais e também de uma pessoa que não tem medo de errar, independente da dimensão de seu desafio.

Referências bibliográficas

CANDIDO, Antonio. **A personagem do romance** In: A personagem de ficção. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 51-80.

GÁRCIA, Marques, Gabriel. **Cien años de soledad**, 1967

MATTA, Luiz Eduardo **Algumas leituras marcantes de 2007**. Rio de Janeiro, 2007.

SHAW (1998) **Entre o boom e o pós-boom: dilemas de uma historiografia literária latino-americana**” Ipotesi, Juiz de Fora, v. 12, n. 1, p. 119 - 133, jan./jul. 2008.

HENRIQUETA LISBOA E MAURICE BLANCHOT: DIÁLOGO E CONCEPÇÃO DO FAZER POÉTICO SIMBOLIZADO PELA MORTE

Marcia de Mesquita ARAÚJO¹¹²

Cid Ottoni BYLAARDT¹¹³

Universidade Federal do Ceará

Resumo:

Este trabalho pretende mostrar como a poesia de Henriqueta possibilita um diálogo com o pensamento de Maurice Blanchot sobre o fazer poético. O entrecruzamento desses dois textos, literário e teórico, ocorre por reflexões acerca do processo da escrita literária. Há concepção de escrita simbolizada pela morte, não a morte em um espaço físico, em sua possibilidade soturna, de mundo real, mas dentro do espaço literário e em sua polissemia. Assim estaremos diante da construção de um novo olhar: indeterminado, mas plenamente liberto, independente, propondo-se pensar o lugar da literatura como espaço para além do infinito, do absoluto, no caminho no qual o escritor renegaria o mundo físico e sua existência real para a autonomia da escritura, da obra de arte. Concepção esta somente possível pela linguagem literária.

Palavras-chave: HENRIQUETA LISBOA, MAURICE BLANCHOT, POESIA, ESCRITA LITERÁRIA, MORTE.

A ideia deste estudo construiu-se a partir das leituras dos poemas de Henriqueta Lisboa, cuja obra *Flor da Morte* (2004), fonte de minha pesquisa acadêmica, se encontra permeada de reflexões acerca da escrita literária. Como suporte teórico mais determinante

Aluna do Programa de Pós-Graduação em Letras/Literatura - Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: luamarcia@gmail.com.br.

Professor adjunto do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará (UFC) e professor do Programa de Pós-graduação em Letras da mesma instituição. E-mail: cidobyl@ig.com.br

temos o crítico Maurice Blanchot, dono de um pensamento ímpar, que coloca em xeque a maior parte das teorias em torno da literatura. A obra deste crítico francês que mais contribui para corroborar essas ideias-reflexões-pensamentos é *O espaço literário* (1987), tudo sob o viés da literatura contemporânea e suas ricas possibilidades de interpretações.

Refletir sobre a morte é o nosso intuito, mas não a morte em um espaço físico, em sua possibilidade soturna, de mundo real, mas pensada dentro do espaço literário e em sua polissemia, como um risco inevitável que nos seduz, assim como a escrita literária.

Blanchot experimenta, na escrita, uma fascinante aproximação com a morte, a morte-devir (movimento da experiência artística), a morte para a vida da obra de arte, em que “para escrever um único verso, é necessário ter esgotado a vida” (BLANCHOT, 1987, p. 85), assim, ele nos passa a ideia de que a arte é uma experiência, uma pesquisa, algo não determinado, ou seja, o artista deverá abrir mão da vida pela busca da arte, de uma arte que somente nos dá a certeza dessa incerteza e da paixão absoluta que nos exige.

Essa concepção de morte ligada à escrita não se trata da morte física, é como um aniquilamento de si mesmo, do artista, a obra é que arranca o artista do mundo real para que ela possa falar, é o que Blanchot menciona, em um de seus ensaios do *O espaço literário* (1987)¹¹⁴, de “morte contente”, ao se referir sobre uma nota do diário de Franz Kafka (1883-1924). Kafka demonstra uma aptidão para morrer contente.

Blanchot interpreta que Kafka sente profundamente que a arte é relação com a morte. E nos lança a pergunta “Por que a morte? Porque ela é o extremo”. Assim, quem dispõe dela se dispõe de si completamente, é integralmente poder, mas poder no sentido de realizar, de poder fazer, é nesse momento que a arte “é senhora suprema”.

A morte contente, então, é poder deixar o mundo e entregar-se à escrita, no momento em que se olha para a arte já se está distante da vida, pois quando você é seduzido pela obra, a vida deixa de ter

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

importância para a arte ser soberana, essa é a aptidão kafkiana para morrer contente: quando a relação com o mundo normal está quebrada e esse dom está vinculado ao ato de escrever.

A palavra morte pode ser sinônimo de conclusão? Sim, se pensarmos no mundo real, mas para Blanchot a palavra morte está ligada ao infinito, não uma morte para o finito, pelo contrário, é um estar sempre a morrer, mas que nunca morre, que nunca acaba, pois a arte não finda. A arte vive a morte porque na arte a morte está sempre acontecendo, é o inacessível, e tudo isso só pode se realizar dentro do espaço literário.

Temos aí não só uma concepção, mas uma condição para a escrita ligada à morte, a de que precisamos nos deixar tragar, seduzir pelo espaço literário — o canto das sereias, o desconhecido —, essa é a condição para a escrita literária, e essa condição nos coloca, então, na profundidade dessa experiência.

Mergulhemos no poema de Henriqueta Lisboa, o qual nos desperta ainda mais reflexões a respeito do fazer poético. Será?:

O Saltimbanco

Brinca com a morte o saltimbanco.
Que morte? A de soltos cabelos
e corpo elástico de onda,
gêmea, esposa, parelha?

Será morte igual à outra,
esta com que o saltimbanco
brinca, nos fios ariscos,
dançante na bicicleta,
no galope do ar com flores
vencendo de um salto a abóbada?

Será outra, acaso fúlgida
como os acenos da turba
enlouquecida de vinhos
em cascata despenhando-se
pelas montanhas da aurora?
Será mais bela que a vida
a morte do saltimbanco
— Ofélia sorrindo n'água

com fascínio de amante
e seios deliquescentes?

Ah, o saltimbanco brinca:
lírio em voo de núpcias.
(LISBOA, *Flor da Morte*, 2004, p. 177)

Este poema está permeado de reflexões a respeito do fazer poético; o poema todo é construído por interrogações, há um espetáculo da morte, uma dança, um mistério que nos atrai. Dentro do espaço literário, podemos pensar no saltimbanco como o poeta, o ser errante, um ser incerto, como incerto e obscuro é o mundo poético, obscuro no sentido de indefinido, da mesma forma que indefinida é a arte, a poesia, a literatura, não há uma verdade única, não há nem mesmo uma verdade determinada dentro do espaço literário.

O saltimbanco brinca, e esse verbo brincar é não falar a sério, é gracejar, é expressão do desejo, assim como a inspiração que também o é. Brincar com a morte é não olhar para ela nem com pavor e medo nem como algo que nos traia, muito menos algo de que possamos ser senhores, ter o domínio. Mas o saltimbanco sabe que a morte é um risco, e o risco é entregar-se ao não-essencial, esse não-essencial que é a matéria da literatura, da arte. Entenda-se como não-essencial aquilo que não está destinado a uma função, a um saber destinado a algo ou alguém, ou seja, que não está dentro da lógica da metafísica ocidental. Temos, então, uma concepção de arte, fazer arte é correr risco, é correr risco porque estamos entregues a uma insegurança ilimitada, é morrer para a finitude, essa morte é uma morte que jamais acaba porque ela está sempre acontecendo, é o morrer sem morrer, o estar sempre a morrer, a impossibilidade da morte.

Mas de onde vem esse pensamento? Blanchot nos fala que o escritor para escrever deve morrer para o mundo, isso nada mais significa que entregar-se profundamente à literatura, assim, podemos compreender que o autor francês nos leva a pensar em uma arte pura, uma arte não contaminada pelas coisas do mundo ou que se desvie delas, morrer para o mundo é não contaminar a obra com as coisas externas. Um escritor não escreve a obra, ele escreve um livro, ele não apreende a obra, mas ele tenta uma aproximação com ela, “uma ilusão

sob a forma de livro” (BLANCHOT, 1987, p. 13), porque ele não determina a obra, ele a escreve, mas é ela que se apodera dele, é ela que segura sua mão e o leva para o *outro lado* “o lado que não está voltado para nós, nem é iluminado por nós” (ibid, p.130), é o que Blanchot chama também de “relação pura”, “o fato de estar, nessa relação, fora de si, na própria coisa e não numa representação da coisa” (BLANCHOT, 1987 p. 132). É mesmo o outro lado.

Sobre esse outro lado Blanchot diz:

Seria, portanto, o que nos escapa essencialmente, uma espécie de transcendência, mas da qual não podemos dizer que tenha valor e realidade, da qual sabemos somente que estamos “desviados” dela (BLANCHOT, 1987, p. 131).

Esse desvio, esse não poder voltar-se para ela, a obra, dar-se por conta de sermos seres ilimitados, “o limite detém-nos, retém-nos, desvia-nos” (BLANCHOT, 1987, p. 131), ter acesso ao ilimitado, ou seja, ao espaço literário, “seria, portanto, entrar na liberdade do que é livre de limites” (BLANCHOT, 1987, p 131.), entrar no lado obscuro, por isso o escritor não tem o domínio da obra, não tem a obra, mas uma representação dela. Uma representação da obra não é a obra. Só podemos ter acesso a esse ilimitado através da linguagem, o autor não tem a sua obra, o que ele tem é um discurso sobre ela, e um discurso não é a obra. “[...] a obra só é obra quando através dela se pronuncia, na violência de um começo que lhe é próprio, a palavra ser, evento que se concretiza quando a obra é a intimidade de alguém que a escreve e de alguém que a lê.” (BLANCHOT, 1987, p. 13) O artista pertence à obra, mas o que pertence a ele é somente o objeto, um livro, um quadro, ainda a esse respeito continua Maurice Blanchot:

O escritor pertence à obra, mas o que lhe pertence é somente um livro, um amontoado mudo de palavras estéreis, o que há de mais insignificante no mundo. O escritor que sente esse vazio acredita apenas que a obra está inacabada, e crê que um pouco mais de trabalho, a chance de alguns instantes favoráveis permitir-lhe-ão, somente a ele, concluí-la. Por tanto, volta a por a mão na obra. Mas o que quer terminar continua sendo o

interminável, associa-o a um trabalho ilusório. E a obra, em última instância, ignora-o, encerra-se sobre sua ausência, na afirmação impessoal, anônima, que ela é — e nada mais. (BLANCHOT, 1987, p. 13).

Na primeira estrofe do poema nosso Saltimbanco brinca com a morte, mas que morte seria essa?

[..] A de soltos cabelos
e corpo elástico de onda,
gêmea, esposa, parelha?

E ainda:

Será morte igual à outra,
esta com que o saltimbanco
brinca, nos fios ariscos,
dançante na bicicleta,
no galope do ar com flores
vencendo de um salto a abóboda?

Que morte seria essa de soltos cabelos, assim parelha, gêmea, esposa, como algo que lhe pode parecer íntimo, sem ressalvas e medos? A de corpo elástico de onda, que vem e que torna, que pode surgir de um salto a retornar com ele? Que morte seria essa em que o saltimbanco mergulha sem medo, que brinca, que se entrega mesmo sabendo do risco da morte? Seria o salto a inspiração?

Blanchot nos fala de uma noite, sendo que ele a denomina de primeira noite, aquela em que há uma função: a do repouso, a do silêncio e do descanso, a noite em que se dorme, é a que é acolhedora, do sono, em que tudo desaparece. Porém quando tudo desapareceu surge então a “outra noite”, que é a inspiração, “é o que se pressente quando os sonhos substituem o sono” (BLANCHOT, 1987, p.164), essa outra noite é a noite da literatura, é a que é incerta, a que não acolhe, a que não se abre, nela “está-se sempre do lado de fora” (BLANCHOT, 1987, p.164), e que tampouco se fecha. Não é a verdadeira noite, é a noite sem verdade, a qual, entretanto, não mente nem é falsa, “não é a confusão onde o sentido se desorienta, que não engana” (BLANCHOT, 1987, p.164), mas que também não garante o correto.

Essa “outra” é o outro lado, é a inspiração, é aquele lado que o artista está sempre buscando, mas que nunca tem um fim, é a morte que não se encontra, “é o esquecimento que se esquece, que é no seio do esquecimento a lembrança sem repouso”. Morrer é, assim, “abrange a totalidade do tempo e fazer do tempo um todo, é um êxtase temporal” (BLANCHOT, 1987, p. 164):

Nunca se morre agora, morre-se sempre mais tarde, no futuro, um futuro que nunca é atual, que só pode chegar quando tudo estiver consumado, e quando tudo estiver consumado não haverá mais presente, o futuro será de novo passado. Esse salto pelo qual o passado se junta ao futuro por cima de todo presente é o sentido da morte humana, impregnada de humanidade. (BLANCHOT, 1987, p. 165).

O saltimbanco tem o olhar sobre a morte, o olhar de fascínio de ultrapassar o limite através do salto, correndo o risco. Fascinar-se é correr o risco de perder-se, mas perder-se para o infinito, adentrar a tempo sem tempo e soçobrar.

Isso ressoa como uma espécie de possível pacto com a morte, um pacto que precede o risco ao mesmo tempo em que fascina e nos convida a quebrar as regras, as amarras, as determinações, para voar ao indeterminado, ao desconhecido, para atirar-se ao abismo sem a certeza do amparo. Na última estrofe do poema parece que temos esse pacto: “Ah, o saltimbanco brinca: / lírio em voo de núpcias.”

O saltimbanco brinca com a morte, o lírio da dissimilação, transformação, mudança, há necessariamente um estado de transformação, um estado profundo que o atinge totalmente, seduzido pelo risco, pelo desejo, pelo salto que o levará ao infinito, é o destino do saltimbanco, é o destino do poeta, é a maior dimensão de si mesmo, ao saltar para o voo ele olha de frente o pavor, mas o medo não há, e se há é tão meramente fictício ou menor. É uma força que não reconhecemos, mas que sobrepuja. Então o saltimbanco voa através do mais belo salto sem nenhuma ressalva, totalmente livre em um voo de núpcias.

Núpcias, essa palavra sim nos ressoa como a grande união voluntária com a morte, talvez para superá-la, superar é ultrapassar,

superar a morte é ultrapassar a nós mesmos sem visar a um objetivo do outro lado, é superar sem dominar, sem possuir, sem poder. Morte é obra

A respeito dessa dominação, Heidegger fala, em *Parmênides* (2008, p.16), sobre um saber essencial, ele diferencia saber essencial e saber científico. O saber científico seria aquele o qual por obtermos o conhecimento das coisas passaríamos a dominá-las, ou seja, esse “saber” de dominação se apossa do ente, domina-o, e dessa forma vai para além dele, ultrapassando-o continuamente. O “saber essencial não domina sobre o que lhe é dado saber, mas é tocado por ele”, é um retroceder diante do ser, permitindo assim uma visão e percepção mais apurada.

A tarefa de morrer é também a tarefa artística, o salto do artista é incerto, ele não sabe se ao saltar atingirá o cume da abóbada, mas salta para o incerto, o infinito, salta para a morte — o voo de núpcias —, salta para a arte, pois a arte também é um caminho desconhecido, em que toda a prática, o talento, o saber soçobram rumo ao incerto.

O saltimbanco, mesmo com todas as possíveis técnicas acrobatas, não tem a certeza de nada, mas inspirado, mesmo assim, opta pelo salto para o infinito. Ele tem que ignorar o mundo, porque esse é finito, é o mundo dos homens. O artista quer fazer uma obra e fazer da morte sua obra, pois o caminho da arte é como o caminho da morte: desconhecido.

Blanchot nos explica que a arte é esse caminho desconhecido, é uma ideia interessante de pensar a arte, livre de todos os saberes que o homem tenta imprimir nela, a ideia de uma obra autônoma, ou seja, fazer arte é ignorar que já existe uma arte, fazer arte é ignorar que existe um mundo, isso é uma forma de morrer para o mundo, para a cultura, para a arte preexistente, só assim podemos pensar em uma arte pura ou desviada ao máximo desses saberes e verdades.

Assim, na leitura do poema apresentado, podemos refletir sobre uma concepção do fazer poético, que esteja fora do mundo, do tempo cronológico do mundo, e que em um salto acrobático nos leva a pensar na busca de uma arte pura, da busca incessante, que esteja fora do tempo e do espaço, descontaminada de determinações e saberes,

uma arte que só nos permita sua fala através da “outra noite”, do lado de fora, do lado de lá, onde nada está a serviço do homem, nem tem utilidade e hierarquia, uma arte que tenha o mínimo de contaminação das coisas e sentimentos do mundo, em que o artista esteja alheio, ou seja, tenha que morrer constantemente para a realização da escrita, essa é sua experiência de êxtase — sua experiência de morte — onde o que pode parecer vazio na verdade é plena fecundidade.

Referências

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad.: Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

LISBOA, Henriqueta. *Convívio poético*. Belo Horizonte, Publicação da Secretaria de Educação de Minas Gerais, 1955.

_____. *Flor da morte*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

ASPECTOS DA INFÂNCIA NO CONTO “A MENINA” DE
NATÉRCIA CAMPOS

Margarida Pontes TIMBÓ
Fernanda Maria Abreu COUTINHO
Universidade Federal do Ceará

RESUMO

Este artigo apresenta como debate a noção de infância atrelada ao conto “A Menina” da escritora Natércia Campos e publicado no livro *Iluminuras* (2002). O objetivo deste estudo é criar possibilidades de discutir o conceito de infância na literatura tendo como base o referido conto de Natércia. A metodologia, de caráter teórico-bibliográfico pautou-se em autores como Ariès, (1971), Yunes (1986), Chombart de Lauwe (1991), Kohan (2005), Cohn (2009) dentre outros. Percebemos que a temática da infância é um traço recorrente na literatura e também em discussões de ordem teórica, inclusive, sua visão foi mudando, consideravelmente, de acordo com a transformação social sofrida ao longo da história, desde a era medieval até as teorias freudianas. Logo, a literatura contribuiu para retratar suas diferentes perspectivas. No conto literário em estudo, a narradora sugere que a infância é uma fase de recordação e de descobertas, porquanto a personagem criança percebe a presença do sobrenatural, diferentemente, dos adultos que, atribulados com o dia a dia não observam a assiduidade com que a alma circula a casa. Ao mesmo tempo em que retoma o “mito da infância feliz”, o conceito de infância apresenta no conto suas particularidades, sobretudo, a partir do discurso poetizado dos personagens. As reflexões geradas a partir deste estudo mostraram que a infância pode se configurar como um dos traços culturais delineados pelas obras literárias.

Palavras-chave: INFÂNCIA. LITERATURA. CULTURA.

1. Introdução

Este artigo procura destacar alguns aspectos da infância no conto “A menina”, da escritora cearense Natércia Campos. Sabemos que o conceito acerca desta fase da vida foi construído socialmente, conforme a evolução histórica, e ainda, variando de acordo com o modo como foi compreendido pelos sujeitos.

Colin Heywood, em seu livro *Uma história da infância* (2004), destaca que a infância só pode ser compreendida como uma construção social. Além disso, os termos “criança” e “infância” variam de formas diferentes, em épocas e lugares distintos, condicionados a questões culturais, geográficas, filosóficas, econômicas e, por muitas vezes, religiosas.

Nesse sentido, a literatura resgata as prováveis memórias da infância, sobretudo, quando se compromete em representar este estado do sujeito como um dos pontos cruciais para o desenvolvimento intelectual, emocional e social do indivíduo. A respeito da literatura, Chombart de Lauwe (1991, p.11) argumenta que alguns escritores literários direcionam seus trabalhos sobre infância para a Psicologia, a fim de mostrar como a criança se desenvolve e como ela integra uma rede de organismos.

Em contrapartida, é conveniente desvendar os motivos, a representatividade e os temas que circundam a relação intrínseca entre a imagem da criança e a literatura. “A criança se torna objeto da consciência, sob forma de imagens, conceitos, representações, e como este objeto, através do veículo da personagem, se torna uma linguagem entendida pelos leitores” (CHOMBART DE LAUWE, 1991, p.15).

Portanto, esperamos discutir os pontos que formam a ideia de infância no referido conto de Natércia Campos, assim sendo, identificaremos possibilidades de refletir acerca desta etapa da evolução humana a partir da literatura.

2. Aspectos da infância no conto “A Menina” de Natércia Campos

Os aportes teóricos sobre a infância adentram os conhecimentos da Psicologia, Sociologia, Antropologia, Literatura e

Filosofia. Nessa direção, a epistemologia dos estudos de infância alcança várias perspectivas, bem como em seus achados apresenta caracteres saudosista, edênico, idealizado e até demonizado. A partir do momento em que os teóricos manifestam positivamente o prazer da infância o fazem de forma simbólica, primando pelo lúdico associado ao mito e à fantasia. Numa abordagem de cunho psicanalítico, Marie-José Chombart de Lauwe (1991, p.3) esclarece:

Falamos da criança e da infância, o primeiro termo evocando um ser humano em devir, o segundo, um período da existência que constitui uma camada da população universal, já que presente em toda sociedade. O estado da infância, transitório para cada ser, acaba, no processo de mistificação, por se tornar um outro modo de existir, em função do qual todo meio recebe qualificações particulares.

Nesse sentido, compreendemos que há uma relação representativa baseada na linguagem que envolve a criança e a ludicidade com os campos de pesquisa da Psicologia, Sociologia, religião e sexualidade. Então, ao tomar com base de reflexão a análise de textos literários torna-se possível abarcar o discurso literário formado sobre o perfil dessa fase da vida e, também, o modo como serviu de expressão crítica para as áreas do conhecimento. Na verdade, a personagem da criança ainda serve de ponto de partida para uma criação mítica vigorosa, segundo as formas que a linguagem adota no tempo atual (CHOMBART DE LAUWE, 1991).

Nesta direção de pensamento, o conto “A Menina” de Natércia Campos apresenta um enredo de cunho fantástico que circula em torno de uma criança, isto é, a menina que dá título ao conto redescobre as belezas da infância através de sua sensibilidade e envolvimento com o sobrenatural, neste caso, a morte. Esta, por sua vez, é narrador-personagem e relata o convívio que tem com a família, realçando empatia especial pela menininha indefesa e delicada:

Foi no meio da tarde que ouvi as vozes, e as estranhei assustada, pois até esquecera estes sons: eram um homem, uma mulher e uma menina. A menina me fascinou no instante em que a vi. Uma energia quase

volátil se desprendia dela e seus olhos brilhavam, devassando os recantos (CAMPOS, 2002, p. 83 e 84).

Na citação acima percebemos que a voz do narrador-personagem, isto é, a morte antropomorfizada destaca o modo pelo qual se sente deslumbrada pela imagem da criança. Essa atitude da narradora em relação à menina coaduna-se com a perspectiva antropológica da infância defendida por Clarice Cohn (2009), especialmente, quando sugere que, “a criança pode ser a tábula rasa a ser instruída e formada moralmente, ou o lugar do paraíso perdido [...] Ela pode ser a inocência (e por isso a nostalgia de um tempo que já passou) ou um demoniozinho a ser domesticado [...]” (COHN, 2009, p.7). Em outros termos, a menina – personagem do conto – caracteriza-se como um ser frágil que precisa ser ensinada sobre os perigos da vida, bem como necessita de atenção e cuidado. Vale destacar que a morte antropomorfizada comporta-se como a “mãe protetora” desta criança:

A menina foi quem primeiro subiu a escada, e o carneiro, ruminando, acompanhou-a com esforço. Em cima, explorou devagarinho os dois quartos conjugados com pequenas janelas dando para o mar. Olhou, surpresa, o teto rebaixado em madeira, pois, antigamente, havia sido um sótão. Achou também o banheiro desproporcional, estreito, com uma só minúscula porta. Estava escuro e ela retrocedeu sem entrar. Desceram, então, a menina e o carneiro aos trotes, caindo desatradamente já no final da escada. Intervim de imediato, evitando um acidente maior. Ao levantar-se, aturdida, ajoelhou-se ao lado do carneiro e falou-lhe carinhosamente (CAMPOS, 2002, p.84).

Esta relação mostra a criança como um ser incompleto que precisa de ajuda para sua formação humana, psicologia e social. Walter Kohan, ao estudar os diálogos de Platão e sua tentativa de conceituar a infância, assevera que “a infância representa também seu caráter de incompleta, sua falta de acabamento. Porém é verdade que, para Platão, a vida humana e o gênero humano como um todo são considerados como incompletos” (KOHAN, 2005, p.40). Clarice

Cohn também compartilha desse pensamento, sobretudo, quando afirma que a dificuldade em se estudar a criança ocorre, principalmente, porque elas são seres incompletos. É necessário percebê-la como um sujeito social e em construção. Os estudos pioneiros sobre criança assinalam a importância de se conhecer os diferentes contextos sociais de cada criança e sua cultura. Na verdade, isso requer uma delimitação do que é natural e do que é cultural, bem como uma divisão daquilo que é inato e do que é adquirido.

Assim, no conto em discussão, o comportamento da criança em relação aos adultos é inacabado, e ainda, mostra-se com extrema dependência: “No dia seguinte, o pai começou a fazer uma pequena grade para ser colocada no lado da escada, evitando, assim, que a filha voltasse a cair” (CAMPOS, 2002, p. 84).

Nesse sentido, a criança do conto precisa ser protegida e “domesticada” para interagir dentro da casa. Isso nos leva a raciocinar sobre a infância como símbolo da ausência ou do vazio de conhecimento seja ele empírico ou científico, propriamente dito: “Na infância não é possível saber sobre o justo e o injusto; é o tempo da incapacidade, das limitações no saber e, também, no tempo; é a etapa da falta de experiência; é a imagem da ausência do saber, do tempo e da vida” (KOHAN, 2005, p.45).

Vale lembrar que a própria etimologia da palavra remete à ideia, ou seja, infância significaria, justamente, a incapacidade de falar. A definição do vocábulo infância possui diferentes significações, e, segundo Philippe Ariès, em *História social da criança e família* (1981), o termo “infância” nem sempre teve a acepção da atualidade. No mundo medieval a noção de infância foi ignorada, isto é, não se percebia o período de transição entre a infância e a idade adulta. Daí, na época medieval a criança era vista como um “adulto em miniatura”, inclusive, é comum em algumas pinturas observar a criança como esse adulto em miniatura, reforçando a visão teocêntrica do mundo medieval, para a qual retratar a humanidade não era essencial.

Com base nos estudos dos diálogos de Platão, Kohan concluiu que “a criança é a fera mais difícil de manejar porque, por sua potencial inteligência ainda não canalizada, é astuta, áspera e insolente” (KOHAN, 2005, p. 42). Além disso, podemos destacar

também o desejo infantil de quase todas as crianças, sejam elas fictícias ou não, de cuidar de um animal de estimação. No caso do conto em estudo, o animal de estimação que acompanha a vida da personagem é bastante inusitado: um carneiro que divide com a menina suas aventuras e angústias diante das descobertas cotidianas: “Ao levantar-se, a menina desamarrou o carneiro e saíram pela praia. Estava uma manhã clara e o sol devagarinho ia iluminando o mar, areias, pedras e dunas até não deixar quase nenhuma sombra” (CAMPOS, 2002, p.84).

Na verdade, estas manifestações da infância dentro do conto estudado demonstram a tentativa de localizar suas possibilidades de abordagem teórica e prática. Em outros termos, a menina, personagem da narrativa, comporta-se como criança, devido a seus desejos, ao comportamento e à consciência da importância que consegue dar a pequenas coisas da vida: “A menina encantara-se com aquele local, onde havia sombra, areia molhada e a ventania lhe trazia arrepios. Estava interiramente entregue ao seu mundo de criança” (CAMPOS, 2002, p.85).

Estes aspectos, típicos da infância, despertam na narradora do conto a percepção diante do mundo desvalorizado por ela:

Eu a observava, sentindo o fascínio e a seriedade daquele universo tão dela. Muito mais tarde, a maré começou a encher, as ondas tornaram-se pesadas, alongando-se, e, no seu topo, a branca espuma parecia alada, borrifando o ar. O carneiro acercou-se dela e começou a balir. Foi quando novamente interferi para que ela ouvisse o fragor das águas e recuasse. [...] E, assim, pouco a pouco, fui apegando-me àquela menina, que me revelava, inconscientemente, todos os dias, as belezas que me cercavam e eu, até então, fora incapaz de percebê-las (CAMPOS, 2002, p.85).

Assim sendo, o sentimento de infância é idealizado e, ao mesmo tempo em que se mostra como um momento feliz, carrega vestígios de sua etimologia, haja vista a incapacidade de fala da menina do conto. Como não há diálogos na narrativa, identificamos as ações da personagem criança pela voz da narradora, além disso, até a ausência de nome desta personagem permite vislumbrarmos sua

consciência diante do mundo. Isso remete à ideia de que nessa fase da vida, o sujeito-criança é induzido, ou mesmo obrigado a seguir as regras estabelecidas pelos adultos. Como um ser em formação, cabe à criança seguir os ensinamentos da família.

Nesse contexto, a imagem da criança, no conto, busca um ideal de vida, de comportamento, de família. Eliana Yunes, em *Infância e infâncias brasileiras: a representação da criança na literatura* (1986) aponta o aspecto cultural da formação do indivíduo:

Ao nascer, a criança se encontra em um grupo social que simultaneamente a acolhe e repele: a consciência de si mesma, a identidade cultural se desenvolve pelas sucessivas interações com os outros. Estas relações não são contudo espontâneas e 'naturais' mas correspondem a um padrão ou modelo que cada cultura sistematiza como expressão que lhe parece adequada à sua experiência coletiva (YUNES, 1986, p. 116).

A família, como outro ponto importante no que tange à infância, especialmente, na literatura, desempenha um papel fundamental no desenvolvimento da criança e no processo de socialização. No conto em estudo, o papel da família é encoberto pela voz da narradora que procura proteger a menina.

Certa noite, a menina estava sorrindo diante do luar que se espalhava nas copas dos coqueiros e, a seu lado, senti toda a beleza daquele momento. Lembro-me do dia em que, brincando à procura de coral nos atóis, descobriu ali, para ela e para mim, que a seguia como se fora seu carneiro, um fervilhar de vida nas pequenas e fundas cavidades, entrelaçadas de algas flutuantes e rendilhadas [...] Um dia, ao debruçar-se sobre um córrego de água doce, que descia dos altos barrancos, perdeu o equilíbrio, caindo na parte mais profunda. Alcei-a, mansamente, para cima dos pedregulhos, que margeavam o córrego, e tive a singular impressão de que me pressentira (CAMPOS, 2002, p. 86).

No trecho acima notamos a personificação da morte que acalenta, protege e cuida da personagem. Seu intuito não é fazê-la sofrer, mas sim auxiliá-la no entendimento dos perigos do mundo,

como no caso do riacho que pode parecer encantador para uma criança, mas ao mesmo tempo ameaçador. Assim também em outros momentos da narrativa percebemos essas ações:

Tempos depois, notei-lhe certa aflição ao ver, presa no cimo da viga do banheiro, uma curtida pele de raposa, que o pai ali colocara para afugentar os imensos morcegos. Resolvi, então, tirá-la de lá, escolhendo uma noite em que ela estava já deitada e os pais haviam saído para a praia. Postei-me na porta do banheiro, olhando-a. A luz do luar banhava-lhe o rosto. Ela se mexeu, virando-se para o lado onde me encontrava (CAMPOS, 2002, p.87).

Logo, o sentimento de infância é quebrado quando a menina percebe a presença da morte acompanhando-a o tempo todo.

Habituar-me tanto a ela, que deixei minha afeição aflorar e permitir que me vislumbresse. Lembro, com uma clareza que até hoje me fere, seu agudo grito de terror. Levantou-se, correu para o quarto dos pais e chegou à escada, encontrando a grade, que não consegui transpor. Gritou completamente apavorada, sem coragem de abrir os olhos. Surpreendi-me já na praia, onde consegui que seus pais viessem logo para casa. Eles a encontraram enrodilhada junto à grade, soluçando, banhada de suor. Apreendi, tarde demais, que nunca deveria ter transposto a barreira existente entre nós (CAMPOS, 2002, p. 87).

A partir deste momento, a menina toma consciência do sobrenatural que se manifesta em seu lar, acompanhando-a no dia a dia. Nessa direção, o sentimento de infância de desfaz, para Cohn esse aspecto seria “uma formulação sobre a particularidade da infância em relação ao mundo dos adultos, como o estabelecimento de uma cisão entre essas duas experiências sociais” (COHN, 2009, p.22). Logo, a menina toma conhecimento dos perigos sobrenaturais que a envolvem: “Ela, desde este dia, não mais voltou sozinha a seu quarto” (CAMPOS, 2002, p.87).

Em outros termos o mito da infância feliz acaba-se no conto talvez para a personagem da menina, mas o sentimento de tempo idílico registrado no leitor não se dissolve, haja vista que a infância como tempo de felicidade irrecuperável mostra-se ainda na memória da narradora como neste trecho final da narrativa:

Seguiu-se um período de chuvas torrenciais e as inúmeras goteiras os obrigaram a partir. No dia em que se foram, esgueirei-me atrás deles na vã tentativa de ir junto, mas algo mais forte me deteve. Vi distanciar-se, até perder o contorno, a figurinha da menina, acompanhada de seu inseparável carneiro. Ficou em mim, guardado como numa concha, tudo que ela me trouxe e que eu acalento como algo precioso e sagrado (CAMPOS, 2002, p.87).

No fragmento acima observamos que a infância continua sendo um período edenizado, ou seja, o mito da infância feliz é reforçado pela voz da narradora. Nessa perspectiva de estudo, o momento em que a consciência infantil se manifesta na literatura, especialmente, ao compreender o mundo, talvez quebre a idealização de uma infância idealizada na felicidade e harmonia.

Portanto, os aspectos que visualizamos acerca da infância no conto “A Menina” relacionam a complexidade de como ocorre o resgate dessa condição do devir na literatura.

Considerações finais

Com base no exposto neste trabalho tentamos comentar alguns enfoques em relação à presença da infância no texto em discussão.

Além disso, interessamo-nos pela relação da criança, personagem do conto, com o elemento sobrenatural atuante na narrativa. Em síntese, podemos dizer que a construção do mito da infância feliz e o modo como a criança se configura no texto revivifica o imaginário do leitor.

Referências

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Tradução de Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC Livros Técnicos e Científicos, 1981.

CAMPOS, Natércia. **Illuminuras**. 3^a. ed. Fortaleza: Premium, 2002.

CHOMBART DE LAUWE, Marie-José. **Um outro mundo: infância**. Tradução de Noemi Kon. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

COHN, Clarice. *Antropologia da criança*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

HEYWOOD, Colin. **Uma história da infância**. Da Idade Média à Época contemporânea no ocidente. Tradução de Roberto Cataldo Costa. São Paulo: Artmed, 2004.

KOHAN, Walter Omar. *Infância. Entre educação e filosofia*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

YUNES, Eliana. **Infância e infâncias brasileiras: a representação da criança na literatura**. Rio de Janeiro, 1986. Departamento de Letras. Pontifícia Universidade Católica. (Tese de Doutorado em Literatura Brasileira).

PORQUE ESCREVER? EM JEAN-PAUL SARTRE

Maria Thaís da Silva da CRUZ¹¹⁵Eliana Sales PAIVA¹¹⁶

Universidade Estadual do Ceará – UECE

RESUMO

Jean-Paul Sartre (1905-1980) filósofo existencialista francês foi um dos grandes críticos do século XX, escreveu diversas obras como ensaios, biografias e vários artigos sempre mostrando seu olhar crítico e ao mesmo tempo irônico sobre as problemáticas do seu tempo. Recebeu muitas críticas em sua vida e é em uma delas que esse trabalho se baseia. Em *O que Literatura?* (1947) Sartre propõe dissertar a respeito da literatura mostrando seu olhar sobre essa arte; motivado pelas várias críticas que as suas obras recebiam, ele propõe-se a responder o que é escrever? Por que escrever? e Para quem se escreve? No entanto, essa comunicação terá *por que escrever?* como texto base. No início do texto, Sartre nos antecipa que escrever seria uma projeção do próprio escritor, que apela ao leitor para que este faça uso da sua inteligibilidade, e tenha sua obra desvendada pelo leitor, através da leitura. Para Sartre esse desvendar é criação que têm seu início com a percepção. A percepção e a criação que fazem parte da literatura estão totalmente dentro da liberdade do leitor, quando este escolhe o que irá criar em seu intelecto. Entretanto buscando responder através do escrito sartreano, por que escrever? Veremos como resposta, que o autor necessita do leitor para que sua obra seja desvendada e sua liberdade reconhecida.

Palavras-Chaves: Literatura, Escrever, Liberdade.

111 Graduanda do curso de Licenciatura plena em filosofia da Universidade Estadual do Ceará – UECE e Membro do Grupo de Estudos Sartre – GES.

112 Professora adjunta da Universidade Estadual do Ceará – UECE e Coordenadora do Grupo de estudos Sartre - GES

Introdução

Jean-Paul Sartre (1905-1980) filósofo existencialista francês foi uns dos grandes críticos do século XX. Se engajou em muitos debates que políticos e escreveu diversas obras como ensaios, biografias e vários artigos sempre mostrando seu olhar crítico e ao mesmo tempo irônico sobre as problemáticas do seu tempo. Recebeu muitas críticas em sua vida e é uma delas que esse trabalho se baseia. Em *O que Literatura?* (1947) Sartre propõe dissertar a respeito da literatura mostrando seu olhar sobre essa arte; motivado pelas várias críticas que as suas obras recebiam, ele propõe-se a responder o que é escrever? Por que escrever? e para quem se escreve? No entanto este artigo terá a segunda parte do livro como texto de referência, para responder por que escrever? em Jean-Paul Sartre, neste sentido apresentaremos a relação de apelo que o autor tem para com o leitor, onde a leitura de destaca como elemento essencial, conectando o autor ao leitor, ambos fazendo uso da sua liberdade.

Desenvolvimento

Para termos o ambiente necessário para responder a nossa pergunta é preciso o desenvolvimento de alguns conceitos sartrianos que facilitaram a compreensão do argumento do filósofo, dentre os conceitos temos projeto, engajamento, escolha e liberdade, veremos mais adiante como esses conceitos do filósofo se interligam. Esses conceitos são trabalhados pelo existencialista na sua obra *O Existencialismo é um humanismo* (1946), livro também trabalhado para a construção desse artigo, mas tais, conceitos são centrais na filosofia de Sartre, e podem ser vistos não somente nessas obras, mas, também no restante de seus trabalhos.

O interessante é que a origem do livro supramencionado, também surge de uma polêmica que Sartre se propõe a responder, que era dizer o que era o movimento existencialista, movimento o qual ele mesmo se destaca sendo um dos principais representantes na Europa. O texto tem em sua conclusão a afirmação do título, que o existencialismo é um humanismo, uma vez que a preocupação do existencialismo gira em torno do humano.

Mas retornando ao objetivo desse trabalho, teremos que apresentar a definição de escrever, que é dada no texto *O que é literatura?* nele Sartre nos responde o que é escrever, sendo este o ofício do escritor, posteriormente a isso desvendaremos como o francês trata a relação escritor e leitor.

Em *O que literatura?* Sartre afirma quem escreve, escreve para dizer alguma coisa de algum modo. A escrita requer escolha e método, o ato de escrever é mantido por uma iniciativa de ação, é um ato de criação que é uma forma de engajamento no mundo, para Sartre o escritor “engajado” sabe que a palavra é ação; sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar. Ao escrever o escritor desempenha uma ação crítica, devido ato da argumentação que ele emprega no texto, quem pretende escrever quer dizer algo e isto advém da sua relação com o mundo, é fruto das suas apreensões no mundo, é seu posicionamento no mundo, lembrando que para Sartre o mundo é repleto de pessoas com projetos diferentes do nosso, que são uma liberdade posta em nossa frente e que vivemos uma constante relação na tentativa de dominação. O filósofo acredita que no mundo é impossível manter uma imparcialidade seja ela em qualquer situação, o homem tem que escolher, isto é, posicionar-se, é impossível que isso não ocorra, pois mesmo quando optamos por não opinar já tomamos uma escolha.

Sartre descreve o projeto da seguinte maneira:

“[...] de início, o homem é um projeto que se vive a si mesmo subjetivamente ao invés de musgos, podridão ou couve-flor nada existe antes desse projeto; não há nenhuma inteligibilidade no céu, e o homem será apenas o que ele projetou ser”. (SARTRE, Jean-Paul. *Existencialismo é um humanismo*, 1947, p. 15).

No projeto sartriano, mostrado em *O Existencialismo é um Humanismo*, o filósofo parte da ideia de que nascemos um completo nada, ao nascermos somos um projeto vazio ainda por fazer e esse fazer é de total responsabilidade do próprio indivíduo, que tem responsabilidade para como ele e toda a humanidade. O homem nasce livre e sem natureza o que ele tem é a sua existência, por isso dizer que é homem é a sua própria existência, não existe uma moral pré-

estabelecida que ele seja obrigado a aceitar; a moral do indivíduo é uma criação feita por ele mesmo, uma vez que, homem é um ser totalmente livre para escolher, não há um determinismo para intencionar diretamente seus atos, o indivíduo pode exercer a sua liberdade em atos que ele acha conveniente e assumir a responsabilidade deles frente aos outros.

Agir conforme a sua interpretação do mundo é agir engajadamente. Ao engajarmos, pretendemos mudar o que já está estabelecido, uma vez que colocamos em questão o que acreditamos ser o melhor, não só para nós, mas, também para toda a humanidade. Essa pretensão de mudança vem acompanhada da escolha, ou seja, de um posicionamento e isso ocorre de uma forma particular, nos posicionamos de uma forma única, uma vez que quando experienciamos uma situação estamos nós mesmo em situação, junto com nossos valores, o que motivara nossas escolhas.

A escolha é precedida por um juízo avaliativo da situação, onde o sujeito é ordenado por vários sentidos que o próprio indivíduo emprega na situação, vindo das nossas experiências. A concepção do que é bom ou certo vem na medida em que eu decido algo, e atrelado a isso não nos foge a responsabilidade de nosso ato perante o outro, uma decisão é seguida por uma consequência, de nossa total responsabilidade, isso só é possível devido a nossa liberdade, que Sartre define como uma condenação do ser humano, o que resulta na sua conhecida frase, “o homem esta condenado a ser livre”.

Para Sartre, quando escolho por minha liberdade, por um posicionamento, acredito que ele também seja o mais viável para toda a humanidade, mas para que eu seja livre necessito também, da liberdade do outro, uma vez que é através do outro ou frente ao outro que tomo um posicionamento, portanto, minha decisão vem junto com a responsabilidade que eu tenho em relação ao outro.

Em suma, ação do homem, é consequência da percepção que ele tem do mundo e seu posicionamento diante dele; é embutido de um compromisso social, que se inicia no sentido que ele dar ao que esta em sua volta. Mas vejamos como Sartre apresenta a relação autor e leitor, para esclarecer esses conceitos.

O exercício do escritor é escrever, isso todos sabem, mas por trás do ato de escrever temos um indivíduo com uma visão de mundo, condição que não é exclusiva dele. O escritor, para Sartre é um homem em situação como pode ser também um médico, um operário, uma dona de casa ou qualquer outro indivíduo que faça alguma ação; o escritor ao escrever, esta executando uma ação, e como já dissemos anteriormente quem escreve, escreve para dizer algo de alguma forma; ele quer dizer algo a alguém, e de alguma forma e esta forma é a escrita, esse alguém é o seu público e a partir do momento que o mesmo escolhe o seu tema ele também escolhe o seu público.

A escrita é meio pelo qual o indivíduo pode posicionar-se, certo que existem vários outros e a escrita é apenas um, no entanto não deixa de ser uma forma de posicionamento. Ao escrever o escritor, como já sinalizamos, quer dizer algo, e tem liberdade para isso, da mesma forma o leitor tem liberdade para ler o que quiser. Citação:

“Assim, o autor escrever para se dirigir à liberdade dos leitores, e a solicita para fazer existir a sua obra. Mas se limita a isso e exige também que eles retribuam essa confiança neles depositada, que reconheçam a liberdade criadora do autor e a solicitem, por sua vez, através de um apelo simétrico e inverso. Aqui aparece então experimentamos a nossa liberdade, mais reconhecemos a do outro; quanto mais ele exige de nós, mais exigimos dele”. (SARTRE, 1947, p.43).

A leitura é a relação que o leitor mantém com o escritor, nela é onde o leitor doa a sua inteligibilidade, para que a proposta do escritor tome forma em seu intelecto, é o ambiente onde a liberdade dos dois sujeitos se encontra, uma vez que quando o leitor, ler uma obra, acaba reconhecendo a liberdade que o autor teve em fazê-la e é esse reconhecimento que o autor quer, ou seja ele quer ter a sua liberdade reconhecida. E isso só acontece devido a leitura, trabalhada pelo leitor, nela o mesmo doa a sua inteligibilidade para animar o livro ou qualquer outro objeto impresso, sem isso esse objeto não teria sentido, ou seja, sem a leitura esse objeto, não desempenha a finalidade que o autor desejava. Citação:

“Em resumo, a leitura é criação dirigida. De fato, por um lado o objeto literário não tem outra substância a não ser a subjetividade dos ser. cada palavra é um cominho de transcendência, dá forma e nome às nossas afeições; ela as atribui a uma personagem imaginária que se incube de vivê-la por nós e que tem como única substância essas paixões emprestadas; a palavra lhe confere objetos, perspectivas, um horizonte.. Assim, para o leitor tudo está por fazer e tudo já está feito; a obra só existe na exata medida das suas capacidades; enquanto lê e cria, sabe que profundamente; com isso a obra lhe parece inesgotável e opaca, como as coisas”. (SARTRE, Jean-Paul. O que é literatura? p.38-39)

Conclusão

Percebemos que a arte de escrever para Sartre é uma forma de engajamento, e a partir do momento que eu exerço a minha liberdade de escolha e decido fazer algo, vejo que posso fazer isso de várias formas, há uma infinidade de possibilidades, a escrita é apenas uma delas, mas tudo esta sujeito a decisão do individuo. Sartre nos mostra que essa relação de diálogo entre autor e escritor, se dá quando o leitor através da leitura doa a sua inteligibilidade para construir o posicionamento do escritor em seu intelecto, é uma ação que esta por fazer e esta feita ao mesmo tempo. Tudo esta relacionado com o projeto que traçamos para nossa vida, com as concepções que temos de mundo, de posicionamento e intencionalidade no mundo, uma vez que, a ação no mundo, relaciona-se com a intenção de mudá-lo.

Referências bibliográficas

COX, Gary. **Compreender Sartre**. Trad. Hélio Magri Filho. Petrópolis: Vozes, 2007.

NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1999.

SARTRE, Jean-Paul. **Qu'est-ce que la littérature?** Gallimard: Paris, 1947 (Situations II).

_____. **O que é literatura?** Trad. Carlos Felipe Moisés. 3. ed. Ática: São Paulo, 2004.

_____. **O existencialismo é um humanismo.** Lisboa: Presença, 2004 (Coleção Síntese).

_____. **O existencialismo é um humanismo.** 3.ed. São Paulo, Nova Cultural: 1987 (Os pensadores).

O CABELEIRA: A REDENÇÃO DO HERÓI-BANDIDO PELO AMOR

Marília Angélica Braga do NASCIMENTO
Ana Marcia Alves SIQUEIRA
Universidade Federal do Ceará

RESUMO

Em 1876, o escritor cearense Franklin Távora publica o romance *O Cabeleira*, obra considerada como inauguradora da chamada Literatura do Norte. Na narrativa, o autor traz à cena uma personagem que contraria o modelo tradicional de herói bom e virtuoso, haja vista sua índole violenta e sua fama de bandido cruel e impiedoso. O objetivo deste trabalho é mostrar o papel preponderante do sentimento amoroso no resgate e redenção do herói-bandido que protagoniza o referido romance. Nesse contexto, a figura feminina assume uma função crucial. Luisinha, o antigo amor de infância de Cabeleira, é a maior responsável pela transformação do rapaz, na medida em que consegue reincutir nele os bons sentimentos que haviam sido suplantados pela vida errante do malfeitor. Ao passo que peregrina pelos sertões da província de Pernambuco, o bandido, com a ajuda de sua amada, reaprende valores morais e espirituais, desejando tornar-se um homem de bem. Não obstante o esforço empreendido, o rapaz é incompreendido pela sociedade e submetido a um fim trágico, executado publicamente na forca.

Palavras-chave: CABELEIRA. LUISINHA. AMOR.

Publicado em 1876 e considerado como romance inaugurador da chamada Literatura do Norte, idealizada por Franklin Távora, seu autor, *O Cabeleira* relata a história de vida e o trágico fim do bandido José Gomes, conhecido pela alacunha que dá título ao livro. A partir

de documentos históricos¹¹⁷ e da poesia oral, Távora recria a trajetória daquele que espalhou terror pelas paragens da província de Pernambuco e de regiões circunvizinhas. Assim, história e ficção se entrelaçam formando um tecido narrativo que se estrutura mostrando a um só tempo propósitos estéticos e ideológicos.

Entre os intuitos contemplados pelo escritor cearense, destaca-se o desejo de exaltar os valores e tradições da região Norte¹¹⁸, alçando-os ao plano nacional. Além disso, Távora procurou chamar a atenção para o problema capital da falta de instrução do homem sertanejo, que o leva ao estado de barbárie.

Recriado sob a ótica da tese rousseauniana que postula a bondade natural do homem, José Gomes é apresentado como aquele que nasce com uma índole boa, mas é desvirtuado pelos maus exemplos da figura paterna, responsável por encaminhá-lo à vida criminosa, repleta de roubos, assassinatos, violência e crueldade:

¹¹⁷ Franklin Távora afirma, no posfácio, que “A parte propriamente histórica [do romance] foi escrita de acordo com passagem das *Memórias históricas da província de Pernambuco* por Fernandes Gama” (TÁVORA, 1997, p. 159).

¹¹⁸ Faz-se oportuno esclarecer que o termo “Norte” utilizado por Távora refere-se não apenas à região Norte como se configura hoje em nosso mapa, mas a “todo o extenso território formado pelo que se convencionou chamar de Nordeste e Norte.” (AGUIAR, 1997, p. 259). A propósito, o trabalho de Durval Muniz de Albuquerque Júnior fornece-nos importantes esclarecimentos acerca da formação do Nordeste. Com base na análise de variados discursos a respeito dessa região, o historiador reflete sobre seu processo de formação, mostrando-a como “uma produção imagético-discursiva formada a partir de uma sensibilidade específica, gestada historicamente, em relação a uma dada área do país”. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2006, p. 49). Nessa ótica, o Nordeste é resultado do desmoronamento da antiga geografia do país, ou seja, da velha repartição entre Norte e Sul, e surge como espaço construído a partir de símbolos, tipos, fatos que formam um todo configurador de um novo recorte nacional. De acordo com Albuquerque Júnior, essa construção teve motivações econômicas e políticas (da parte de produtores de algodão e açúcar, de comerciantes, de intelectuais a eles ligados), estando ligada às grandes obras contra as secas. O termo Nordeste teria sido utilizado primeiramente como designação da área de atuação da Inspeção Federal de Obras Contra as Secas (IFOCS), instituição criada em 1919. Assim, na década de 20, a separação Norte e Nordeste começa a aparecer nos discursos, conferindo a este novo recorte regional uma dimensão cultural e artística, que vai além da definição geográfica ou política.

Segundo as tradições mais correntes e autorizadas o Cabeleira trouxe do seio materno um natural brando e um coração benévolo. A depravação, que tão funesta lhe foi depois, operou-se dia por dia, durante os primeiros anos, sob a ação ora lenta ora violenta do poder paterno, o qual em lugar de desenvolver e fortalecer os seus belos pendores, desencaminhou o menino e o reduziu a uma máquina de cometer crimes. (TÁVORA, 1997, p. 41).

No que se refere ao manejo da temática amorosa na narrativa, a figura feminina apresenta-se com papel crucial na modificação que se opera no protagonista. Luisinha, amor de infância de José Gomes, mostra-se uma personagem forte, constituindo-se, de certa forma, em elemento civilizador do bandido sertanejo, pois atua no sentido de (re)incutir nele os valores cristãos perdidos na idade infantil, quando fora arrancado do seio materno.

Conforme assinala Ana Marcia Siqueira (2007, p. 98), “a trajetória de violência de Cabeleira entra em crise quando o rapaz reencontra seu amor de infância, que lhe desperta sentimentos recônditos de uma vida outrora feliz, contemplada pela ação materna.” A pesquisadora chama a atenção também para a existência de um repositório cavaleiresco no romance, notável pela presença de elementos típicos do modelo medieval, a saber: a promessa de casamento feita na infância (de modo similar ao que ocorre com o par Amadis e Oriana na novela *Amadis de Gaula*, ressurgindo depois em romances românticos, como *A Moreninha* de Macedo, por exemplo); o reencontro sem o reconhecimento imediato seguido de abalo emocional sofrido pelo herói nessa ocasião; o afastamento necessário, o que provoca obstáculo; o trajeto para reconquistar a amada até a declaração final.

Todavia, diferentemente dos Amadis, que apresentam um final feliz, *O Cabeleira* apresenta um desfecho trágico, dado tipicamente romântico. Desse modo, o amor de Luisinha e Cabeleira é o chamado amor infeliz ou trágico, popular na Idade Média e resgatado pelo Romantismo.

Mas a hesitação de caráter e de comportamento do herói se manifesta ainda depois do reencontro com Luísa. Ele se vê abalado

pelo acontecimento, revolvendo em sua mente inúmeras lembranças de infância. O impacto tem ressonâncias nos sentimentos do rapaz: “Pela primeira vez depois de tantos anos, o músculo endurecido que ele trazia no peito dobrou-se a uma impressão profunda, a uma força irresistível e fatal, como a cera se dobra ao calor do lume.” (TÁVORA, 1997, p. 60). Assim, o coração que se tornara insensível com a vida criminosa sente agora o abalo do amor, descrito então como “força irresistível e fatal”. Em meio ao turbilhão de pensamentos e recordações suscitados pela visão da moça, Cabeleira mostra-se mesmo preocupado com os julgamentos dela em relação a ele: “- Que juízo ficaria fazendo de mim Luisinha? [...] - Ah! Que pôde ela pensar de mim senão que sou um assassino?” (TÁVORA, 1997, p. 61). Para o bandido, o abismo que havia entre ambos aumentara ainda mais depois da violência cometida contra Florinda, mãe adotiva da moça, a quem agredira covardemente. Agora, em vez de afeição e pena, a moça deveria nutrir por ele desprezo e ódio. A prova cabal da revolução que se processou no íntimo de José foram as lágrimas que ele sentiu nos olhos, “ele o grande assassino que sempre se mostrara insensível ao longo pranto que por toda a parte fazia correr.” (TÁVORA, 1997, p. 62). Entretanto, esse sentimentalismo se dissipa com o pedido de ajuda dos demais malfeitores do bando, ou seja, o assobio e os tiros vindos do esconderijo:

Então uma nuvem de sangue envolveu a vista do infeliz mancebo. O passado caiu-lhe novamente em pedaço aos pés. O espírito de vingança fustigou-o com veemência no coração, teatro de encontradas e profundas paixões. Cabeleira voltou a ser outra vez fera, e rápido deslizou-se como uma cobra por entre as árvores e por debaixo da folhagem. (TÁVORA, 1997, p. 62).

Vislumbra-se, dessa forma, um embate maniqueísta no comportamento dúbio da personagem, que se vê dividida entre as preocupações provocadas pelo sentimento amoroso e a prática de ações criminosas. De fato, o que vemos se seguir quando Cabeleira vai a socorro de seus comparsas é uma luta entre ele e Liberato, irmão de Gabriel, o crioulo morto por Joaquim, pai do bandido.

É justamente o amor reacendido pelo reencontro com a amada, juntamente com os valores que ela vai transmitir, que vai operar mudança significativa na trajetória do bandido. Nas palavras do narrador, “seu coração, que se havia convertido em foco de paixões sanguinárias, era agora ninho de doce e indefinível sentimento.” (TÁVORA, 1997, p. 71); esse sentimento é identificado a uma fatalidade benévola tão poderosa que o rapaz é incapaz de resistir.

Pelo amor que sente por Luisinha, Cabeleira é capaz de enfrentar o próprio pai, quando este quer tomar posse de sua amada, lançando-lhe em rosto a culpa pela vida criminoso que seguiu: “- Não tenho pai; só tenho mãe que me ensinou o caminho do bem; pai nunca tive nem tenho. Não é meu pai aquele que só me ensinou a roubar e a matar.” (TÁVORA, 1997, p. 89).

Mas a dualidade que marca a personagem acompanha-a ainda por algum tempo. Depois que se separa do bando e se vê somente na companhia de Luísa, esta o faz jurar que não matará mais ninguém. Entretanto, o rapaz, logo que percebe o perigo que cerca os companheiros, quer ir ajudá-los e diz que vai “matar gente sem piedade” (TÁVORA, 1997, p. 94). Luísa lembra-lhe o juramento, fazendo-o mudar de ideia. Ele ainda titubeia em outros momentos da narrativa, mas as súplicas da moça o impedem de quebrar o juramento: “- Não levantarei mais minha mão contra ninguém, Luisinha.” (TÁVORA, 1997, p. 121), “O Cabeleira não é mais o assassino, Luisinha. O ladrão, o matador já não está aqui ao pé de ti. Quem aqui está é um homem que quer ser um homem de bem.” (TÁVORA, p. 124).

Ao lado da amada, em fuga das autoridades policiais, o protagonista passa por uma espécie de purgação, que consiste em renunciar à vida errante, em abandonar completamente a prática criminosa, despojando-se dos maus instintos para se converter ao bem, abraçando os valores da religião. Nesse percurso, a jovem Luísa desempenha o papel de guia, de anjo bom que auxilia o rapaz em sua conversão. A força dos argumentos utilizados pela moça tem a capacidade de transformar o caráter violento de seu companheiro, operando nele uma verdadeira mudança interior.

Sobre a relação do herói com o universo feminino, Pierre Brunel, em seu *Dicionário de mitos literários*, atribui à mulher uma função fundamental geradora de mudança na trajetória do guerreiro:

O herói vive num universo de brutalidade e de paroxismo [...] a mulher pode então aparecer como a Sabedoria, ou, num universo cristão, como a Graça, que traz a doçura, a reconciliação do furibundo consigo próprio, a serenidade, um outro tipo de alegria que não aquela dos triunfos guerreiros. (BRUNEL, 2005, p. 470).

Sabe-se também que essa postura atribuída à figura feminina foi bastante difundida pelo Romantismo, estética que tem como um de seus aspectos essenciais o predomínio do elemento sentimental sobre o racional, sendo o amor o sentimento supremo. A título de ilustração, podemos citar o exemplo de Simão e Teresa, par romântico da novela *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco. O casal é levado a um desfecho trágico pelas circunstâncias que se opõem à concretização de seu amor. À semelhança do que ocorre com Simão quando se vê apaixonado por Teresa, Cabeleira passa por uma transformação quando se depara com a pureza do sentimento amoroso que nutre por Luisinha. E, assim como o casal camiliano, o de Távora conhece um fim igualmente trágico.

Assim, as características apontadas por Brunel podem ser perfeitamente aplicadas ao caso em análise, uma vez que Luísa configura-se como representante dessa “Graça” que traz doçura a um coração enrijecido pela crueldade e pela prática de atos reprováveis e proporciona reconciliação do herói de Távora consigo próprio. O narrador expressa a revolução íntima que se começa a operar no bandido com as seguintes palavras:

Não se pôde descrever o abalo que experimentou Cabeleira ao reconhecer Luísa, [...]. Pela primeira vez depois de tantos anos, o músculo endurecido que ele trazia no peito dobrou-se a uma impressão profunda, a uma força irresistível e fatal, como a cera se dobra ao calor do lume. (TÁVORA, 1997, p. 60).

De acordo com Antonio L. Furtado (2006, p. 16), “Na sexta das Elegias de Duino, Rilke dá sua versão do papel desempenhado pela mulher que cruza o caminho do herói – para ele poder seguir adiante, ela o ajuda mas, com isso, ao mesmo tempo o transforma”. Desse modo, enquanto peregrina pelo sertão com sua amada, Cabeleira experimenta as provas que o ajudarão no processo de mudança. Depois de ter jurado redimir-se, prometendo não mais derramar sangue, ele titubeia em dois momentos: quando é flagrado apoderando-se de duas melancias de plantação alheia e quando tentam lhe tirar o cavalo que roubara. Em ambas as situações, ele quebra a promessa feita, pois usa da violência agredindo dois homens. Luísa repreende o rapaz, lembrando o juramento e mostrando-se magoada com suas atitudes. Diante dos rogos da moça, o bandido reafirma a palavra dada e, como prova, despoja-se de suas armas.

Em certo momento do percurso, Cabeleira sonha com uma vida feliz ao lado de seu amor, dando mostras de uma substancial mudança:

Pois eu te mostrarei que se pode ser feliz no deserto, no fundo das brenhas. Não matarei mais a ninguém, meu amor. Bem dentro da mata virgem, em um lugar que só eu conheço, há uma olho d’água, que nunca deixou de correr. Junto deste olho d’água há uma chã, no fim da chã um bosque, e por detrás do bosque uma montanha imensa que rompe as nuvens. O olho d’água nos matará a sede todo o ano; na chã levantarei uma casinha de palha para nós; no bosque abrirei um roçado que nos há de dar farinha, macaxera, feijão e milho com abundância; e quando a seca for muito forte, como esta, subiremos à serra, e aí passaremos dias melhores. (TÁVORA, 1997, p. 123).

Após descrever para Luísa o paraíso terreno, espécie de *locus amoenus*¹¹⁹, em que, para ele, ambos viveriam, assegura à jovem: “O Cabeleira não é mais o assassino, Luisinha. O ladrão, o matador já não

¹¹⁹ Utilizamos a expressão aqui com o sentido de “lugar aprazível”, exaltado por árcades e românticos. Massaud Moisés exemplifica-o, em seu *Dicionário de termos literários*, citando Curtius, com o seguinte trecho: “uma bela e ensombrada nesga da natureza”, geralmente composta por árvores, uma campina, um regato, pássaros e flores. (MOISÉS, 2004, p. 447-448).

está aqui ao pé de ti. Quem aqui está é um homem que quer ser um homem de bem.” (TÁVORA, 1997, p. 124).

Depois de caminhar um pouco mais, em virtude da aproximação da noite, o casal para numa clareira a fim de descansar. Nesse sítio, ocorre um episódio que corrobora ainda mais para a transformação do bandido. Ao procurar lenha para fazer uma fogueira, ele se depara com uma cruz fincada no local onde assassinara, um ano antes, um homem. Transtornado pela lembrança do crime, o rapaz corre para os braços de sua amada e conta o motivo de seu terror. A moça, então, o reconduz à sepultura e o ensina a rezar, acendendo a fé em seu coração. A religião é exaltada neste e em outros momentos da narrativa porque tem importância fundamental na mudança da personagem. Finda a cena descrita, o narrador assegura ao leitor: “Datou desse feliz momento o arrependimento do Cabeleira” (TÁVORA, 1997, p. 127).

Desse modo, por meio de argumentos fundamentados na fé em Deus e na religião, Luísa consegue “reconduzir Cabeleira ao caminho do Bem”. Exemplo disso é o momento em que a jovem o ensina a rezar:

Quando houveram de passar à ave-maria, o Cabeleira tinha já os olhos pregados na cruz, e a fé, que começava a germinar em seu espírito, elevava-o insensivelmente a regiões desconhecidas, onde, sem que ele pudesse explicar como, lhe davam a respirar confortos que só podiam ser celestiais. (TÁVORA, 1997, p.126).

Como ressalta o narrador, data deste momento o arrependimento do bandido. Na análise de Siqueira (2007, p. 121), “Luísa representa o aspecto humano, a sensibilidade e a religião dos quais Cabeleira foi afastado na infância”. Essa visão é confirmada pelas próprias palavras do protagonista quando, logo depois que terminam a oração, ele relembra o esforço da mãe em ensinar-lhe a rezar.

Nesse contexto, é notória a importância do papel desempenhado pela figura feminina, sublimada pelo Romantismo, fundamental para a conversão do criminoso. Relembremos as

considerações de Brunel (2005) a respeito desse papel transfigurador da mulher na caminhada do herói. Ela representa a Sabedoria e a Graça purificadoras do coração corrompido pelos vícios do crime.

Mas o herói não muda, desejando abandonar o mal e praticar o bem, somente para atender aos pedidos da amada. A partir dela, ele passa a se reconhecer como sujeito capaz de refletir e de julgar seus próprios atos. Uma consciência moral é despertada em seu íntimo após a experiência do reencontro. O tumulto de ideias que lhe vem à mente, junto com as indagações sobre o que Luísa pensaria a seu respeito, indica essa tomada de conhecimento:

Ah! que pôde ela pensar de mim senão que sou um assassino? Luísa tinha-o, de feito, nomeado por esta palavra, havia poucos instantes, entre as lágrimas que lhe arrancaram o desespero. Era pois certo, e o bandido bem o compreendia, que o abismo que já na meninice de ambos os separava, longe de se ter arrasado, se tornara mais fundo com o correr dos anos. Agora ele não judiava só com os animais como em outro tempo; ele saqueava povoações e matava gente; e desta verdade era irrecusável prova o que acabara de praticar com Florinda. (TÁVORA, 1997, p. 62).

Cabeleira reconhece-se, portanto, como praticante de ações vis, como transgressor das leis sociais, das regras de convivência pacífica em comunidade. Vê-se como assassino hediondo, digno da reprovação de Luísa e de seus semelhantes. Percebe-se, nesse momento, como indivíduo responsável pelos atos praticados por sua livre vontade. Ele começa a compreender sua condição de marginalizado e, ao fazê-lo, vislumbra também os limites entre o bem e o mal. Começa a entender, ainda que de modo incipiente, que o bem está relacionado ao interesse comum, à preservação dos valores do conjunto e que todo aquele que age de modo a contradizê-los pratica o mal.

Essa compreensão é ampliada à proporção que o herói vai recebendo e pondo em prática as instruções de sua amada, enquanto peregrinam pelo sertão, fugindo das tropas do governo. Durante a trajetória, o rapaz externa o desejo de voltar a viver como pessoa, na acepção de Roberto DaMatta (1990), ao lado da mulher que ama e de se reintegrar à sociedade: “- Não esmoreças, meu bem; disse o

mancebo. Havemos de ser felizes. [...] – Olha, Luisinha. Os homens me deixarão logo que eu não os ofender mais. Não sei ainda trabalhar, mas hei de saber. Tu me ensinarás, e eu aprenderei.” (TÁVORA, 1997, p. 123). O anseio pela felicidade, a esperança de ser aceito pela comunidade e a intenção de se dedicar ao trabalho revelam a mudança da personagem e sua inclinação aos valores comuns socialmente instituídos.

A transformação sentimental que se opera no rapaz fica ainda mais patente quando ele se dá conta da morte da amada: “ânimo varonil, que sempre se mostrara inteiro e imoto, agora agitado por comoções tão violentas, dobrou-se enfim e deu larga prova da fragilidade humana. Dos olhos do bandido irrompeu uma torrente de lágrimas.” (TÁVORA, 1997, p. 128). Luísa torna-se, assim, heroína e mártir por ter se sacrificado na intenção de converter a alma pecadora de seu amado. Morre, porém, tendo cumprido sua missão.

O penúltimo capítulo do romance oferece provas da mudança substancial que se processou no caráter do protagonista, inclinando-o aos valores do bem. Tal modificação demonstra-se sobretudo na sensibilidade do rapaz e no convívio social. A descrição feita pelo narrador acerca do momento em que Cabeleira é conduzido pela tropa logo após a prisão fornece indícios dessa efetiva mudança: “Sua fisionomia estava triste; mas não tinha a carregada expressão da perversidade, nem o vil abatimento da covardia.” (TÁVORA, 1997, p. 147).

Enquanto aguarda, na casa do capitão-mor responsável por sua prisão, o momento de ser levado à cadeia de Recife, o bandido regenerado tem ocasião de demonstrar seus sentimentos e o retorno de gestos de respeito às regras sociais de boa convivência. No pavimento inferior da casa, Cabeleira entrega-se a cogitações, lembra-se, comovido, de sua amada Luísa e chora sua morte: “As lágrimas saltaram-lhe dos olhos em impetuosa torrente.”; “- [...] Estou chorando de me haver lembrado da única mulher, a quem, depois de minha mãe, quis bem nesta vida.” (TÁVORA, 1997, p. 148).

Após saber que Luisinha fora dignamente enterrada, num gesto de gratidão, ele tenta correr ao soldado que lhe dera a notícia e que sepultara a moça “para o apertar em seus braços em sinal de

reconhecimento” (TÁVORA, 1997, p. 149), mas é impedido pela corda que o prende pelos braços. Desejando desabafar a dor e tristeza sentidas nesse momento, pede ao mesmo soldado que lhe arranje uma viola para tocar. Segundo o narrador, os sons retirados do instrumento “levaram melancolia e saudade ao coração de todo aquele de quem se fizeram ouvir” (TÁVORA, 1997, p. 149), comovendo, inclusive, o capitão-mor e sua esposa, que chega a rogar ao marido pela liberdade do prisioneiro.

Ao descer ao quintal para ouvir mais de perto as melodias da viola tangida pelo rapaz, a piedosa senhora surpreende-se com os seus gestos: “Assim que nos viu, ele levantou-se, e nos saudou respeitosamente. [...]. Vendo-o tão moço, tão artista e tão infeliz, todos nos sentimos comovidos da sua sorte; e ele, ele o prisioneiro chorava e soluçava como uma criança.” (TÁVORA, 1997, p. 150).

Os gestos da personagem, expressos na sensibilidade resgatada, na passividade e no modo cordial e respeitoso com que se dirige às pessoas revelam, desse modo, o abandono da maldade e da violência e a inclinação ao bem. Quem age agora não é mais o indivíduo hostil e selvagem, o cruel malfeitor sedento por bens materiais, é, antes, o jovem arrependido, redimido, que voltou a considerar os valores do bem comum, respeitando as leis de bom convívio em sociedade. Dá testemunho disso o discurso final proferido momentos antes de ser enforcado: “- Morro arrependido dos meus erros. Quando caí no poder da justiça, meu braço era já incapaz de matar, porque eu já tinha entrado no caminho do bem...” (TÁVORA, 1997, p. 156).

Coerente com a concepção veiculada na obra, o autor confere um fim trágico ao seu herói, conforme dissemos. Depois de perder sua companheira, que falecera durante a noite, o rapaz foge ainda por algum tempo da tropa que vinha em sua procura, sendo finalmente preso, julgado e condenado à forca, mas não sem despertar compaixão naqueles que presenciaram seu triste fim e nem sem ser redimido pelo amor e pela religião, como vimos.

Assim termina a trajetória daquele que, segundo o narrador, “se celebizou na carreira do crime, menos por maldade natural, do que pela crassa ignorância que em seu tempo agrilhoava os bons instintos e deixava solta as paixões canibais” (TÁVORA, 1997, p. 15),

e que se tornou um “herói legendário” por sua audácia e pelas atrocidades cometidas.

Observa-se, portanto, por meio da análise proposta e dos exemplos expostos, que o herói de Távora apresenta em sua construção a presença notória de um dualismo que ora o inclina ao bem, ora ao mal, mas esta ambivalência se resolve através do resgate redentor do amor, sentimento este permeado por valores religiosos cristãos.

Referências

BRUNEL, Pierre. “Heroísmo (o modelo – da imaginação)”. In: **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind *et al.* Rio de Janeiro José Olympio, 2005, p. 467-473.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 5 ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990.

FURTADO, Antonio L. O herói guerreiro. In: **Mitos e lendas**: heróis do Ocidente e do Oriente. Rio de Janeiro: Nova Era, 2006, p. 9-19.

SIQUEIRA, A. M. A. **O Cabeleira entre a tradição e o cientificismo: a construção do herói sertanejo e o projeto educacional de Franklin Távora**. Tese. 2007. 235 f. (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

TÁVORA, Franklin. **O Cabeleira**. Fortaleza: Verdes Mares, 1997.

TECENDO O UNIVERSO FEMININO EM *LISÍSTRATA*: A RESPEITO DE DEUSAS E MORTAIS

Milena NOBRE
Ana Maria César POMPEU
Universidade Federal do Ceará

RESUMO

O presente estudo pretende analisar as relações existentes entre os planos divino e humano, político e sexual, como também as relações que se estabelecem entre esses planos e o texto dramático, a partir da peça cômica *Lisístrata*, do poeta grego Aristófanes. *Lisístrata* tem como enredo uma greve de sexo promovida por uma aliança entre as mulheres gregas para obrigar seus maridos a acabarem com a guerra. Mostraremos como os elementos textuais e discursivos são preponderantes para a elaboração das personagens femininas que se contrapõem aos personagens masculinos seja através do discurso seja através das imagens simbólicas, desde o ideal de herói até a administração política da cidade. Abordaremos dentre alguns aspectos a ironia, o trocadilho e o exagero, buscando também comprovar como o discurso constitui importante particularidade para a composição da peça, com o qual as mulheres tomam o poder da cidade. Abordaremos criticamente as imagens relacionadas ao tecer/fiar que exemplificam a correlação entre o processo de criação/narração. Acreditamos que desta forma poderemos compreender como a dramaturgia grega antiga, através do único poeta grego da comédia antiga do qual nos chegaram textos completos, alcançou aprovar o discurso feminino para a sociedade da época na qual à mulher não era dada nenhuma autonomia discursiva. Utilizaremos para comprovar nosso pensamento algumas obras de referência sobre os estudos clássicos, como Homero e Hesíodo, além de estudos feitos por VERNANT (1977), SILVA (2007), BRANDÃO (1985, 1986, 1987) e POMPEU (1997).

Palavras-chave: ARISTÓFANES, COMÉDIA, GÊNERO.

Imitar e contar são próprios do ser humano e isso é um fato indiscutível, pois há diversos estudos sobre isso desde Aristóteles, por exemplo. Ele, já na Antiguidade, advertia que a comédia “é imitação de pessoas inferiores” enquanto que a tragédia seria a imitação dos superiores. Mas a afirmação aristotélica, embora muito tenha influenciado alguns trabalhos sobre o drama, ainda nos permite outras leituras. Explica Junito Brandão, em seu livro *Teatro Grego* (1985, p. 71), que a comédia é o “antônimo” da tragédia, “já que sua finalidade é contemplar a vida de um ponto de vista antitético”. Entretanto há outros estudos apontam que a relação entre o plano divino e humano, ainda objeto de estudo nos dias de hoje, está sujeita à crítica mais significativa, considerando não apenas o texto aristotélico. Há também uma relação de semelhança ao passo que, por vezes, uma terá aspectos mais próprios da outra, ou seja, quer seja o herói trágico que aparece em cenas cômicas quer seja o herói cômico que se vê em cenas trágicas.

O poeta cômico Aristófanes é considerado o mais antigo representante da comédia clássica. Diferentemente da tragédia que exalta as virtudes e os sentimentos nobres, a comédia satiriza os excessos, a ironia, a mentira, os sentimentos mesquinhos e até mesmo a corrupção. E, sendo antagônica à tragédia, não pretende comover, mas fazer rir. Aristófanes escreve com admirável consciência sobre as dificuldades de sua época, desde problemas políticos ou mesmo sociais, contribuindo para compreensão da vida grega do século V a. C. Desta maneira sua atividade de comediógrafo foi determinante para o teatro da época, exercendo influência até hoje. As críticas do poeta Aristófanes alcançavam a tudo e a todos, desde os chefes políticos, o povo ou até mesmo as mulheres. É provável que o poeta Aristófanes sofresse algumas perseguições por conta de outras peças ou mesmo de suas críticas, fato que o levou a refrear seu discurso, agora disfarçado num discurso feminino.

A irreverência de Aristófanes que se revela através da paródia e da ironia, ridicularizou Eurípides, considerado um dos maiores poetas trágicos entre os gregos, na peça *As Tesmoforiantes*; Sócrates, o divisor de águas na História da Filosofia também é personagem cômico em sua célebre *As Nuvens*; oradores e políticos também serão

alvo de seus trocadilhos e associações imprevistas. Desta maneira Aristófanes reformula o antigo provérbio latino *Ridendocastigat mores* [rindo castiga os costumes], quando faz clara referência em cena, aos órgãos sexuais masculinos e femininos, às necessidades fisiológicas, aos sentimentos mais vis, ou seja, às diferentes fraquezas humanas, tão comuns em toda a sociedade.

Lisístrata data de 411 a.C. e foi produzida, encenada e aplaudida por uma plateia masculina. Nesse sentido acreditamos que seja um exercício de crítica política e social, pois mesmo que Aristófanes nos apresente uma peça fantasiosa ressalta a sublime missão de propor a tão sonhada paz. Para tanto ele dá voz na polis ateniense a uma mulher, ou melhor, ele permite que falem as mulheres da Grécia inteira.

A peça cômica ora analisada tem como enredo uma greve de sexo promovida por uma aliança entre as mulheres gregas para obrigar seus maridos a acabarem com a guerra. As mulheres, cansadas de sofrer pela perda de seus maridos durante a Guerra do Peloponeso, que já dura vinte anos, resolvem acabar definitivamente com a situação deprimente em que se encontra a cidade, pois com os homens em guerra há tanto tempo não é mais possível pensar o futuro para a Grécia. A ateniense Lisístrata propõe então realizar uma greve de sexo, mesmo que para isso as mulheres tivessem que lutar contra seus próprios desejos sexuais. Num esforço singular de reunir as mulheres de várias cidades-estados, como Atenas, Esparta, Corinto e até da Beócia, para terem novamente a vida doméstica anterior à guerra, ou seja, para terem os maridos de volta, e a cidade, enfim, poder ter seu crescimento e desenvolvimento assegurados, a peça apresenta um discurso acalorado sobre os problemas que a guerra produzia.

As imagens relacionadas ao tecer/fiar que exemplificam a correlação entre o processo de criação/narração estão presentes em *Lisístrata*. O poeta nos apresenta os passos do método da tecelagem, para que “através da analogia entre essa atividade tipicamente feminina e a administração da pólis” (LESSA, 2002, p. 19) possamos compreender a astúcia da estratégia usada pelas mulheres para fazerem os homens terminarem com a guerra, pois a mulher já sabe administrar uma vez que a ateniense vivia a maior parte de seu tempo

em casa, atendo-se à manutenção e organização da casa. O bom senso feminino presente na peça prevalece através da representação da tessitura, da elaboração do tecido.

Assim como a mais famosa tecedeira, Penélope, tecia e destecia um manto no intuito de lograr seus pretendentes (BRANDÃO, 1987, p. 326), o texto de Aristófanes vai construindo e refazendo os ideais que a cidade perdera ao longo do tempo.

No texto *Privacidade da vida feminina na Pólis dos atenienses* (LESSA, 2002, p. 15), o autor nos chama atenção para o seguinte:

A tecelagem, além de ser uma atividade virtuosa para a esposa, se constituía em uma tarefa que pressupunha, quase sempre, um grupo para a sua realização; isto porque as esposas, exercendo tal atividade em conjunto, formavam uma equipe eficiente, e com isso produziam mais que se estivessem atuando em separado.

A simbologia do fio presente no texto aristofânico perpassa por mitos diversos ligados à mulher, em que o tecer torna-se recorrente. Como podemos observar em diversos mitos, a ideia da vida e da morte é inseparável do papel feminino de fiar, em que nem mesmo os deuses podem interferir, pois podem colocar a ordem universal de todas as coisas em risco. No universo grego antigo tanto a tecelagem como a fiação faziam parte dos afazeres femininos, ocupando grande parte de seu tempo. Isso justifica a recorrência do tecer e fiar nas narrativas sobre as mulheres desde a Antiguidade.

Vejamos como alguns desses mitos estão simbolicamente retratados na peça. O primeiro é sobre as Moiras personificadas, as fiandeiras. Conta-nos Hesíodo que Zeus uniu-se a Têmis (Lei divina, Equidade) e nasceram as Moiras: Cloto, a que segura e puxa o fio da vida, Láquesis, aquela que enrola o fio e sorteia quem vai morrer e, por último, Átropos aquela que corta o fio (BRANDÃO, 1987, vol. 1, p.158). Sua característica é a de serem implacáveis senhoras do destino, conduzindo a cada um sua parcela. Na peça a protagonista, Lisístrata, diz que para colocar ordem na cidade elas farão de modo muito simples “como um fio, quando está embaraçado, como este, tomando-o, puxando-o com fusos deste lado e daquele outro, assim

também esta guerra acabaremos” (ARISTÓFANES, **Lisístrata**, versos 567-569), evidenciando uma estreita relação com as Moiras, que em grupo se organizam para estabelecer a ordem. De maneira alguma as mulheres querem o poder ou tomar a cidade permanentemente ao seu comando, contudo precisam tomar o fio que as conduzirá para reestabelecer a vida anterior à guerra.

Outro mito que se relaciona à ideia do fio é o de Ariadne. A filha do rei Minos, apaixona-se por Teseu, herói ateniense. Tendo ele sido encerrado no Labirinto, em Creta, ela lhe deu um novelo de fios, que ele ia desenrolando, à medida que entrava no Labirinto para que pudesse encontrar o caminho de volta. O fato de Teseu ter utilizado o fio para não se perder dentro do labirinto reforça a ideia de que as mulheres “conduzem” os homens, também não permitindo que se percam no caminho, daí a ideia de fio condutor. Quando Lisístrata diz ao Conselheiro que “[...] tendo te cingido passas a tear mascando favas” (verso 536), estabelece que será preciso passar de uma condição (a guerra) a outra (a paz) pelo auxílio do fio que ele mesmo deveria conduzir no tear.

Outra relação que se estabelecemos na peça *Lisístrata* é das mortais com as deusas do Olimpo. Ártemis é filha de Zeus e de Leto, e irmã de Apolo. A deusa avessa ao amor e ao casamento, ou o convívio com os homens, conserva-se virgem e eternamente jovem. Ártemis é a deusa da caça selvagem que maneja habilmente o arco e a flecha; é vingativa e impetuosa, além de extraordinariamente bela. Para alguns estudiosos ela teria pedido a seu pai Zeus para que pudesse auxiliar as mulheres durante o parto, sem dúvida nenhuma, por influência de ter realizado o parto de seu irmão gêmeo, Apolo. Desta forma torna-se também a deusa dos limites, pois está na idade limite de se casar, embora não case, e realizando partos estabelece o limite entre uma vida e outra. Na peça de Aristófanes aqui analisada percebemos também essa característica da deusa: o limite entre a paz e a guerra.

É interessante o estudo feito por Junito Brandão de Sousa (1987, vol. 3, p. 349) sobre a deusa, em que ele aponta uma relação desta com a mulher, e que nós exemplificamos através da protagonista da peça, vejamos:

Ártemis era a personificação da total independência do espírito feminino. O arquétipo por ela representado capacita a mulher a buscar seus objetivos em terreno de sua livre escolha, conferindo-lhe uma habilidade inata para, através da competição, afastar de seu caminho a quantos lhe desejam embargar os passos.

Assim como Ártemis ,a deusa caçadora, é o protótipo da divindade que desconhece obstáculos, Lisístrata, protagonista da peça, também não mede esforços em sua empreitada. Ártemis traduz qualidades idealizadas por mulheres ativas, como aquelas que Aristófanes coloca na peça, que não se deixam dominar. Podemos comprovar isso nesse trecho da peça em o coro dos velhos e o Coro das Mulheres discutem vigorosamente (ARISTÓFANES, **Lisístrata**,versos 357 - 360).

Coro dos velhos

Ó Faísca, deixaremos que tagarelem tanto?

Não seria preciso quebrar tua vara batendo-a sobre elas?

Coro de mulheres

E nós colocemos então os vasos no chão, para que, se alguém levantar a mão, que isto não me impeça.

O arquétipo da deusa Ártemis sugere a independência feminista, o que prepara as mulheres da comédia em estudo para a guerra contra os homens. Aparecem agitadas, prontas a qualquer custo a defender seus ideais, colocando-se como combatentes ativas do movimento rebelde que visa ao ideal pan-helênico, tão caro no século V. daí sua estreita relação também com as Amazonas, que são a representação feminina do arquétipo guerreiro, do típico herói grego que luta em nome de um rei, cuja honra sobreleva-se. Numa referência explícita às Amazonas (*Ibdem*,v. 676- 679) diz o coro dos velhos:

E se elas se voltarem para a hípica, eu risco da lista os cavaleiros;

Pois a mulher é o que há de mais hípico e firme se até
Não escorregaria mesmo a galope. Observa as Amazonas,

As que Mícon pintou combatendo a cavalo contra os homens.

Assim como as Amazonas, as mulheres reúnem-se em assembleia como uma tropa (*Ibdem*,v.93); a guerra seria ocupação dos homens, mas passa a ser a preocupação das mulheres (*Ibdem*,v. 545), uma vez que não há mais como se ocuparem dos lares abandonados pelo maridos em virtude da guerra.

Noutra referência às mulheres que se rebelam o texto aristofânico compara as mulheres da peça às mulheres de Lemnos, do qual diz o coro dos velhos (*Ibdem*,v.296-299):

Que terrível, ó senhor Hércules,
lança-se da panela sobre mim
como uma cadela enfurecida morde os olhos.
E este fogo é de Lemnos

Lemnos é uma referência quando se trata de mulheres na Grécia, pois como nos mostra POMPEU (1997,p.52) podemos observar que há “semelhanças da estrutura de *Lisístrata* com a do mito e do rito de Lemnos, a combinação indissociável a separação e ginecocracia, que representam a greve de sexo e a tomada da Acrópole, respectivamente.” A separação refere-se aos planos político e sexual, uma vez que as mulheres separam-se dos homens quando assumem o poder na acrópole e com a greve do sexo.

Ainda com relação a agressividade feminina o coro dos velhos reflete que “não há fera mais indomável que uma mulher” (ARISTÓFANES,v. 1014), pois já cansados de discutir com as mulheres, Percebem que todos os gregos estão sofrendo as consequências da greve de sexo. Desta maneira concordamos com o que nos diz Fábio de Sousa Lessa (2002, p.13), citando outros pesquisadores, que a solidariedade, a reciprocidade e a amizade são elementos coesivos desses grupos de mulheres.

Em outro trecho diz o Coro das Mulheres que Lisístrata é “rainha desta empresa e do plano!” (v. 706) manifestando mais uma característica da heroína, que se propõe desde o início a lutar pelo ideal da paz, em que seu discurso, permeado pela alteridade, ressoa em toda a Grécia. Diz ainda o coro feminino (*Ibdem*,v. 1108-1111):

Coro

Salve, ó mais viril de todas; eis que é preciso agora tu seres terrível e delicada, boa e má, venerável e doce, multi-experiente; para que os primeiros gregos pelo teu encanto tomados cedam a ti.

Para Ana Margarida Chora (2012, p. 119-127):

Existe heroísmo guerreiro e individualismo entre figuras femininas na Cultura Clássica. É o caso de Atena, de Artemisa, das Amazonas. [...] Contudo, o que torna as três primeiras singulares não é apenas o princípio do poder nem a força física. É o princípio lunar, a sua ligação à lua, à castidade, ao heroísmo e ao individualismo celibatário. [...] O heroísmo guerreiro feminino pode surgir como próprio, ou como mediação de armas ou atavios guerreiros que interferem na composição de outros elementos ou Personagens. [...] No segundo caso, a heroína pode ser intermediária de elementos bélicos ou simplesmente colocar a sua marca num episódio determinante. Na *Teogonia* de Hesíodo, Atena adorna a primeira mulher (Pandora) que surge como resultado da vingança de Zeus, Pelo fato de Prometeu ter roubado o fogo dos deuses. Coloca-lhe roupas prateadas, uma grinalda com flores e uma coroa na cabeça (vv. 565-584). Palas Atena é, portanto, a mediadora da criação do mal no mundo.

Como, por exemplo, temos a ajuda da deusa Atena a Héracles nos doze trabalhos, pois o é o cinto da rainha das amazonas Hipólita que dá capacidades bélicas excepcionais a Héracles. E é exatamente por causa de um cinto que Mirrina se atrasa “É que com dificuldade achei meu pequeno cinto no escuro”, refletindo a incapacidade de sair de casa sem ele. Tais dados são interessantes para o estudo da ação heroica das mulheres da peça, uma vez que elas serão mediadoras entre atenienses e espartanos na negociação da paz, mas neste caso mediadoras do bem, ou de algo melhor para os gregos.

De acordo com o coro das mulheres o discurso feminino é justo, pois elas cumprem todos os rituais sagrados que lhes são determinados segundo a própria cultura, sobre os quais refletem nos versos a seguir (ARISTÓFANES, p. 642-647)

Desde os sete anos de idade eu era arréfora;
depois fui moleira, aos dez anos, para nossa patrona,
e deixando cair a túnica amarela era ursa nas
Baurônias;
e, enfim, fui canéfora sendo uma bela moça, tendo um
colar de figos secos.

Na peça encontramos a discussão de temas tão sérios e difíceis quanto os de hoje: a paz, as mulheres, a democracia, as questões éticas e valor mesmo das guerras. Unindo todas as mulheres gregas para terem novamente a vida doméstica anterior à guerra, ou seja, para terem os maridos de volta e a Cidade, enfim, poder ter seu crescimento e desenvolvimento assegurados, a peça apresenta-se cômica, notadamente, a partir dos jogos de sedução e a querela do coro bipartido, o coro de velhos e o coro de mulheres, como no seguinte trecho (*Ibdem*, versos 370 - 375):

Coro de mulheres

Levantemos os vasos de água, ó Eguarrosa.

Coro de velhos

E por que, ó inimiga dos deuses, tu vieste aqui trazendo água?

Coro de mulheres

E tu então trazendo fogo, ó túmulo? Para incendiar-te?

Coro de velhos

Eu, para que tendo feito uma fogueira queime tuas amigas.

Coro de mulheres

E eu, para que com esta água possa apagar tua fogueira.

Coro de velhos

Tu apagarás meu fogo?

Percebe-se claramente um jogo com as palavras fogo/ água e desejo/ repulsa que evidenciam que a linguagem simbólica ganha mais sentido quando dramatizada por personagens mais velhas o que resultaria em outra metáfora, a da vida e morte.

As mulheres tomam a Acrópole, ou seja, tomam o poder, pois lá está o tesouro da Cidade. Sendo assim não há como financiar a guerra e os homens se encontram numa difícil situação, pois sem os recursos financeiros não será possível manter os homens em batalha.

A linguagem viva e latente do sujeito social e historicamente constituído na Peça, que se faz “ouvir” ao longo do tempo. Por esse motivo concordamos com Maria de Fátima Silva que diz que a comédia conseguiu retratar com mais fidelidade a realidade da Atenas clássica, que “é urbano o quadro desenhado pela comédia, saído do quotidiano de uma Cidade em guerra, onde a crise instalada sobre as famílias está bem visível” (SILVA, 2007, p. 198). É exatamente contra essa “crise instalada sobre as famílias” que as mulheres da peça lutam, reivindicando o autêntico direito de terem seus lares e, por conseguinte, sua cidade de volta.

Quanto aos recursos discursivos podemos, de imediato, pensar no aspecto jocoso e irônico da linguagem aristofânica. Para Henri Bergson “obtem-se um efeito cômico quando se toma uma expressão no sentido próprio, enquanto era empregada no sentido figurado” (2007, p. 62), ou seja, desde que pensemos na materialidade de uma metáfora, a imagem anunciada torna-se risível. Nesse caso o trecho abaixo (ARISTÓFANES, v. 706-715) exemplifica muito bem essa questão:

Coro de mulheres

Rainha desta empresa e do plano, por que me saístes destes muros com olhar sombrio?

Lisístrata

As ações e o coração feminino das cruéis mulheres me fazem desencorajar e andar de um lado a outro.

Coro de mulheres

O que dizes? O que dizes?

Lisístrata

A verdade, a verdade.

Coro de mulheres

E o que há de grave? Fala às tuas amigas.

Lisístrata

Mas é vergonhoso para dizer e difícil de calar.

Coro de mulheres

Não me escondas então o mal que sofremos.

Lisístrata

Queremos trepar, é o modo mais curto de dizer isto

Há ainda o caso dos trocadilhos e insinuações, em que o exemplo abaixo é singular, pois com a jocosa linguagem de Calonice

o texto ganha certa vitalidade e nas respostas de Lisístrata há uma dinamicidade própria do cômico aristofânico nos versos 89-93, vejamos:

Lisístrata

E a outra criança, quem é?

Lampito

Proeminente, pelos Dióscuros,
mas, coríntia.

Calonice

Proeminente, por Zeus,
é saliente estando de frente e de costas

Diante do que foi exposto, acreditamos que a dramaturgia grega antiga, através de *Lisístrata*, alcançou aprovar o discurso feminino para a sociedade da época na qual à mulher não era dada nenhuma autonomia discursiva. Entretanto, o fato de que os poetas escrevem sobre aquilo que acreditam, mesmo quando permeados pelo preconceito, não impossibilita, de forma alguma, outros estudos, pois na literatura encontramos visões distintas sobre a mulher - ora ela é representada como mãe virtuosa, cumpridora de seus deveres, ora como "maliciosa", ora pérfida, o que por si só exige uma abordagem crítica sobre o gênero e a literatura.

Referências

ANDRADE, Marta Mega de. **A vida Comum** – Espaço, cotidiano e cidade na Atenas Clássica. Rio de Janeiro: FAPERJ/DP&A, 2002.

ARISTÓFANES. **Lisístrata**. Trad. Ana Maria C. Pompeu. Introdução de I. T. Cardoso. São Paulo: Hedra, 2010.

_____. *Lisístrata*. Tradução de Ana Maria C. Pompeu. São Paulo: Editorial Cone Sul, 1998.

ARISTÓTELES. **A Poética**. Trad. de Eudoro de Souza. 2ª ed. São Paulo: Ars Poética, 1993.

AUERBACH, Erich. **Mimeses: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BARROS, Gilda N. Maciel de. **A mulher grega e os estudos helênicos**. Londrina: Editora da UEL, 1997.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação da comicidade**. 2. ed. São Paulo: Martins fontes, 2007.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Vol1. São Paulo: Vozes, 1986.

_____. **Mitologia grega**. Vol2. São Paulo: Vozes, 1987.

_____. **Mitologia grega**. Vol3. São Paulo: Vozes, 1987.

_____. **O teatro grego: origem e evolução**. Petrópolis: Vozes, 1985.

CARDOSO, Zelia de Almeida; DUARTE, Adriane da Silva.(Org.) **Estudos sobre o teatro antigo**. São Paulo: Alameda, 2010.

CARVALHO, Margarida Maria de. **A mulher na comédia antiga: a Lisístrata de Aristófanes**. História Revista, v.1, jan/jun, 1996, p. 27-42.

CHORA, Ana Margarida. O individualismo das heroínas. Mitos femininos e a subversão dos esquemas heroicos. In: PINTO, Ana Paula; SILVA, João Amadeus; LOPES, Maria José.

GONÇALVES, Miguel (Orgs.). **Mitos & Heróis. A expressão do imaginário**. Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia. Universidade Católica Portuguesa, 2012.

DUARTE, Adriane da. **O Dono da Voz e a Voz do dono – A Parábase na Comédia de Aristófanes**. São Paulo: Humanitas, 2000.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FERNÁNDEZ, Luís Gil. **Aristófanes**. Madri: Gredos, 1996.

LESSA, Fábio de Sousa. **Privacidade da vida feminina na *Pólis* dos Atenienses**. *Hélade*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 13-22, jan./jun. 2002.

POMPEU, A.M.C. **Lisístrata e seus planos: Mulheres e Acrópole Homens não entram**. Aristófanes, *Lisístrata*. Estudo e tradução. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 1997.

SILVA, Maria de Fátima. **O trabalho feminino na Grécia Antiga: lenda e realidade**. *Clássica Brasil*, v. 20, nº .2, 2007, p. 182-201.

_____. **Crítica Literária na Comédia Grega. Género Dramático**. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1983.

_____. **Políticos e Mulheres na Comédia Grega. Línguas e Literaturas – Revista da Faculdade de Letras do Porto**. N.º 3 ,1986, p. 127-151.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

PRECONCEITO E EXCLUSÃO SOCIAL EM “LE GONE DU CHAÂBA”: MARCAS DE UM PASSADO RECENTE

Paola Karyne Azevedo JOCHIMSEN
João Paulo Melo FERNANDES
Kall Lyws Barroso SALES
Universidade Estadual do Ceará

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo principal apresentar no livro *Le gone de Chaâba* de Azouz Begag a relação entre a sociedade francesa e os imigrantes da década de 1960 que resolvem deixar sua pátria na esperança de obter melhorias que não seriam possíveis no seu país. O preconceito e a exclusão social, assim como a resistência de ambas as partes são expostas de modo marcante, fato este que não se distancia da realidade atual.

Palavras-chave: AZOUZ BEGAG, EXCLUSÃO SOCIAL, *LE GONE DU CHAÂBA*, PRECONCEITO.

Com efeito, todos sabemos que a literatura, como fenômeno de civilização, depende, para se constituir e caracterizar, do entrelaçamento de vários fatores sociais. Mas, daí a determinar se eles interferem diretamente nas características essenciais de determinada obra, vai um abismo, nem sempre transposto com felicidade. (CANDIDO, 2006, p. 20)

1. Considerações iniciais

A relação entre França e Argélia apresentou-se delicada desde o início do processo de ocupação desta em meados do século XIX. Os trinta anos de investidas francesas na tentativa de impor sua supremacia findaram por dizimar um terço da população local. Em 1865 o território argelino foi anexado oficialmente à França e

decretado que todo aquele que renegasse o estatuto mulçumano receberia em troca a cidadania francesa.

A Argélia foi o lugar no qual muitos *pieds-noirs*¹²⁰ tentaram a sorte ou foram deportados, segundo Lippolt a colonização de povoamento dos franceses permitiu que estes mesmos *pieds-noirs* comprassem ou ganhassem as terras expropriadas dos nativos regulamentado pela Lei de Warnier¹²¹, mesmo no período entre guerras continuou o processo de expropriação de terras.

Os argelinos há muito reivindicavam a sua independência, porém após a Segunda Guerra Mundial esse sentimento tornou-se ainda mais vivo, posto que esta mesma independência havia sido prometida pelo General De Gaulle¹²². Este fato originou o massacre de Setif, no qual manifestantes nacionalistas foram sangrentamente reprimidos.

O processo de independência da Argélia foi marcado por inúmeros conflitos e pela morte de mais de 260 mil pessoas, ainda hoje é uma ferida que não está totalmente cicatrizada, embora os franceses reconheçam a brutalidade dos acontecimentos não foi possível apagar os fatos da memória dos argelinos. Neste contexto Azouz Begag nos apresenta as cicatrizes herdadas deste passado.

2. Begag, um ilustre franco-argelino desconhecido dos brasileiros

Azouz Begag nasceu em 1957, em Lyon. Filho de imigrantes argelinos que vieram para a França em 1949 em busca de melhores condições de vida. Passou a infância em uma favela dos subúrbios de Lyon e enfrentou dificuldades para se integrar à sociedade francesa, que o percebia como estrangeiro e este se sentia como um argelino. Ainda muito jovem, refugiou-se na literatura, nas obras de Albert Camus, Romain Gary, Hemingway e Stefan Sweig.

¹²⁰ Termo que designava os franceses originários das antigas colônias do Maghreb (Tunísia, Argélia e Marrocos), ainda que este termo seja contestado.

¹²¹ Lei que fez predominar a lei francesa no que diz respeito a bens imobiliários argelinos em favor da colonização.

¹²² Após o final da Segunda Guerra Mundial seria concedida ao argelinos a independência.

Em seu primeiro romance, baseado nas experiências vividas na infância em uma favela de Lyon, *Le gone du Chaâba* publicado em 1986, Begag recriou a sociedade que o rodeava, as dificuldades de integração de jovens provenientes de famílias de imigrantes, o preconceito e a exclusão social daqueles oriundos de uma Argélia pós-independência.

3. Destino final: França

Devemos levar em consideração o contexto no qual a obra está inserida, já que o livro faz referencia a um período posterior ao de uma França devastada pela Segunda Guerra Mundial, que sofreu perdas humanas e territoriais, carente de mão-de-obra para se reerguer, desta forma houve o encorajamento da imigração proveniente de suas até então colônias.

O processo migratório a priori pode parecer um pouco contraditório e nas palavras de DERVER (On-line),

“Ce phénomène peut sembler a priori contradictoire : une émigration volontaire et massive vers la métropole qui mène la répression et le conflit contre l’indépendance. Mais la misère et la violence coloniale dont souffre la population dite musulmane sont évidemment exacerbées.”¹²³

A criação de campos de reagrupamento foram medidas tomadas pelo exercito francês para absorver a quantidade de imigrantes provenientes da Argélia. Esta mesma imigração foi de cunho econômico, posto que os homens ocupavam empregos mal remunerados principalmente na construção civil e setor metalúrgico. Tal reagrupamento em muito se assemelha ao descrito por Azouz:

¹²³ “O fenômeno pode parecer a priori contraditório: a imigração voluntaria e massiva para a metrópole que lidera a repressão e o conflito contra a independência. Mas a pobreza e violência colonial cuja sofre a população dita mulçumana são evidentemente exacerbados.” (Tradução nossa)

“Mon père a une petite maison à lui avec un grand terrain.C'est pour ça qu'il a invité son frère Saïd et ses amis d'El Ouricia (Algérie) qui fuyaient la pauvreté ou la guerre... Ça fait comme un village. Nous, on appelle ça le Chaâba”.¹²⁴(BEGAG, 1986, p.55)

4. Análise do livro: Preconceito de Exclusão Social

O livro abrange o período anterior e posterior a independência da Argélia, é narrado em primeira pessoa. O enredo é bastante simples, início da vida em uma favela na periferia de Lyon e melhorias sociais, e apesar de seu personagem principal Azouz ainda ser criança, este apresenta questionamentos existenciais e morais semelhantes criança que contém profundo teor filosófico.

Um dos primeiros questionamentos de Azouz surge na escola, no momento em que ele percebe o desnível existente na sala de aula, o quanto ele se sente inferiorizado se comparados aos franceses, pois as piores notas e desenvolvimento escolar são dos árabes¹²⁵:

“J’ai honte de mon ignorance. Depuis quelques mois, j’ai décidé de changer de peau. Je n’aime pas être avec les pauvres, les faibles de la classe. Je veux être dans les premières places du classement, comme les Français.”¹²⁶
(op. cit., p.60).

Ainda na escola temos outra demonstração preconceituosa, aqui a professora ironiza, quando no primeiro dia de aula ela nota que existe outro “árabe” na sala e o mais inacreditável, com boas notas:

- Nous avons un nouveau aussi?!

¹²⁴ “Meu pai tem uma pequena casa com um grande terreno. Por causa disso ele convidou seu irmão Saïd e seus amigos de El Ouricia (Argélia) que fugiam da pobreza ou da guerra... Isto é como uma aldeia, nós a chamamos o Chaâba”.
(Tradução nossa)

¹²⁵ Aqui no livro, independente de nacionalidade, aquele que é mulçumano.

¹²⁶ “Eu tenho vergonha da minha ignorância, depois de alguns meses decidi mudar um pouco. Eu não gosto de estar entre os pobres, os fracos da classe, eu quero estar nos primeiros lugares de classificação como os franceses.” (Tradução nossa)

Elle me fixe. Dans les rangs, toutes les têtes se tournent curieusement vers moi.

Mme. Valard tient à la main mon carnet scolaire, celui que M. Grand lui a certainement envoyé pour préciser mon pedigree. Elle dit tout fort:

- Ah! Ah! Nous avons un petit génie avec nous!
(BEGAG, p.193, 1986)¹²⁷

Madame Valard tem destaque no livro, ela é aquela que deveria dar aos alunos apoio para assim superarem as dificuldades, mas ao invés, ela faz um jogo de diferenciação entre franceses e árabes, sempre sugerindo que estes não poderiam avançar nos estudos.

Ao descrever o Chaâba podemos os contrastes entre a vida dos imigrantes e a vida dos franceses, Azouz revela a miséria e pobreza do lugar onde ele cresceu e a vergonha de levar um colega da escola para visitá-lo:

"Je sais bien que j'habite dans un bidonville de baraques en planche et en tôles pendulées, et que ce sont les pauvres qui vivent de cette manière. Je suis allée plusieurs fois chez Alain, dont les parents habitent au milieu de l'avenue Monin, dans une maison. J'ai compris que c'était beaucoup plus beau que dans nos huttes.

Et l'espace ! sa maison à lui, elle est aussi grande que notre Chaâba tout entier, (...) moi j'ai honte de lui dire où j'habite. C'est pour ça qu'Alain n'est jamais venu au Chaâba."¹²⁸(op. cit., p.59).

¹²⁷ "Nós temos um novo também !? Ela me fixa. Das fileiras, todas as cabeças se voltam curiosamente para mim. Madame Valard tem à mão meu boletim escolar, aquele M. Grand enviou para certificar meu pedigree. Ele diz em tom grave: - Ah! Ah! Nós temos um pequeno gênio conosco." (Tradução nossa)

¹²⁸ "Eu bem sei que eu moro numa favela de barracos com tábuas e chapas de aço penduradas e que são os pobres que vivem desta maneira. Eu fui várias vezes a casa de Alain, cujos pais moram no meio da Avenida Monin, numa casa. Eu compreendo que era muito mais bonito que nossas cabanas. E o espaço! A casa dele, ela é tão grande quando o nosso Chaâba inteiro, (...)eu, eu tenho vergonha dizer a ele onde eu moro. É por isso que o Alain nunca veio ao Chaâba."

Azouz novamente se questiona o porquê de sua situação social não ser semelhante à dos franceses, no momento que ele se encontra na feira para vender algumas flores colhidas na floresta e ganhar algum dinheiro, ele encontra Monsieur Grand, seu professor na escola:

"Comment vais-je faire, lundi, en retrouvant mon maître à l'école ? Que faut-il lui dire ? Va-t-il parler de ce qu'il a vu devant tous les élèves de la classe ? La honte ! Je crois que le hasard m'a joué un très mauvais tour. Est-ce que c'est bien, pour la morale, d'aller vendre sur le marché des fleurs qu'on a seulement cueillies dans la forêt ? Non. Quand on est bien élevé, on ne fait pas des choses comme celle-là. D'ailleurs, au marché, il n'y a pas de petits Français qui vendent des lilas, seulement nous, les Arabes du Chaâba. " (op. cit., p.75)¹²⁹

Depois de passar a noite pensando no que poderia acontecer quando encontrasse Monsieur Grand na escola percebe pelas palavras deste que sua situação social não era das melhores, sua vida era difícil:

"Le lundi matin, après une nuit terrible. j'ai retrouvé M. Grand, non sans avoir pris garde de contourner le directeur et son équipe. Avant d'entrer dans la salle, il m'a glissé quelques mots gentils à l'oreille pour me mettre à l'aise. Je sais maintenant que je lui ai fait pitié. Il a dû se dire : "Ce petit étranger est obligé d'aller travailler sur les marchés pour aider ses parents à s'en sortir ! Quelle misère et quel courage !" (op. cit., p.76)¹³⁰

¹²⁹ "Como vou fazer, segunda-feira, encontrando meu mestre na escola? O que é necessário dizer a ele? Ele vai falar disso que ele viu na frente de todos os alunos da sala? A vergonha! Eu acho que o acaso me pregou uma peça. É bom para a moral ir ao mercado vender flores que a gente somente colheu da floresta? Não, quando se é bem-educado, não se faz coisas como essa. Em outro lugar do mercado não tem pequenos franceses que vendem lilás, somente nós, os árabes do Chaâba." (Tradução nossa)

¹³⁰ "Segunda-feira, depois de uma noite terrível. Eu encontrei M. Grand, não sem ter tomado cuidado em contornar o diretor e sua equipe. Antes de entrar na sala, ele me soltou algumas palavras gentis ao pé do ouvido para me deixar confortável. Eu sei que eu o fiz ter pena. Ele deixou-se dizer: 'Este pequeno estrangeiro é obrigado a ir trabalhar nos mercados para ajudar seus pais! Que miséria e que coragem'". (Tradução nossa)

O livro permite reconhecer as dificuldades encontradas pelos imigrantes que tentaram se integrar a sociedade francesa, embora tenham sido encontradas hostilidades de ambas as partes. Neste trecho quando a família de Azou se mudou para um lugar um pouco melhor, o pai de Azouz dá uma demonstração de sua intolerância, a ausência de confrontação com a sociedade francesa e os preconceitos trazidos da Argélia são evidenciados quando Bouzid presencia uma cena de beijo na televisão:

“S’il n’y avait pas, eu ce baiser obscène à la télévision, nous aurions sûrement passé une agréable soirée. Mais voilà, ce cochon d’acteur a voulu toucher la langue de la fille, devant nous tous, et ça, Bouzid ne l’a pas supporté. Il s’est emporté à nouveau:
- Coupez-moi cette cochonnerie! On n’est pas dans la rue ici?!!

Aucun de nous n’a bougé, alors il s’est précipité vers la télé, a appuyé au hasard sur un bouton c’était le son; sur un deuxième : c’était le contraste; sur un troisième : c’était la tonalité. Alors, pris de folie, il a arraché le fil de la prise et toute l’installation électrique de la maison a sauté. L’obscurité était totale et la situation cocasse.”

¹³¹(op. cit.,p.198).

Assim podemos observar no decorrer da leitura do livro que este vai se alternando ao mostrar que o preconceito vem tanto do lado francês como do argelino, tornando o processo de integração difícil. As condições de vida de imigrantes em pouco se assemelha com a dos franceses, os habitantes do Chaâba são analfabetos ou pouco sabem

¹³¹ “Se não tivesse tido o beijo obsceno na televisão, nós teríamos certamente passado uma noite agradável. Mas vejam só esse porco de ator quis tocar a língua da moça na frente de todos nós, e isso, Bouzid não suportou. Ele perdeu a calma de novo:- Interrompam essa porcaria! Nós não estamos na rua aqui?!! Nenhum de nós se mexeu, então ele se apressou em direção a televisão, empurrou por acaso um botão que era o volume; em um segundo: era o contraste; um terceiro: era a tonalidade. Então, tomado pela loucura, ele puxou o fio da tomada e toda a instalação elétrica da casa saltou. A escuridão era total e a situação engraçada.” (Tradução nossa)

ler e escrever, com empregos mal remunerados, eles vivem na miséria, sem eletricidade sem saneamento e ruas cheias de lama. O personagem principal encontrou na escola a única possibilidade de progredir na vida

5. Considerações Finais

Com a análise da obra *Le gone du Chaâba* buscamos apresentar como a sociedade francesa da década de 1960 esteve marcada pelo aumento do número de imigrantes provenientes da Argélia e como estes se viram deslocados socialmente, em virtude não só das diferenças culturais como também educacionais.

Embora Azouz em vários momentos se sinta a margem da sociedade, vivendo em condições precárias e experimentando algumas situações desagradáveis nos deixa que o preconceito e hostilidade lhe fechem possibilidades. O livro é uma crítica a sociedade e aos costumes franceses.

Os fatos acontecimentos atuais não se distanciam do descrito no livro, onde os imigrantes não sabem qual seu papel na sociedade francesa, nem os franceses sabem como inseri-los e tenta-se de alguma forma encontrar uma solução para que ambas as partes saiam favorecidas.

Referências

BEGAG, Azouz. **Le gone du Chaâba**. Paris: Seuil, 1986.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9ª Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006

DERDER, Peggy. **1954-1962 : Les immigrés algériens dans la guerre d'indépendance.** On-line. Disponível em: <http://www.histoire-immigration.fr/histoire-de-l-immigration/dossiers-thematiques/caracteristiques-migratoires-selon-les-pays-d-origine/l-immigration-algerienne-e->. Acesso em : 18 out. 2012

KOVACS, Stéphane. **France: 12 millions d'immigrés et d'enfants d'immigrés.** Le Figaro, Paris, 10 out. 2012. On-line. Disponível em: <http://www.lefigaro.fr/actualite-france/2012/10/10/01016-20121010ARTFIG00262-immigration-les-chiffres-de-l-insee.php>. Acesso em: 15 out 2012.

LIPPOLT; Walther Günther Rodrigues. **O pensamento anticolonial de Frantz Fanon e a Guerra de Independência na Argélia.** Monografia. Faculdades Porto-Alegrenses, Porto Alegre, 2005. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/81667919/2/O-Colonialismo-Frances-na-Argelia>. Acesso em: 15 out 2012.

OUSTINOFF, Michäel. Tradução: história, teorias e métodos. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

MONTEIRO, Lúcia. Argélia X França: relações explosivas. Disponível em: <http://guiadoestudante.abril.com.br/aventuras-historia/argelia-x-franca-relacoes-explosivas-435070.shtml>. Acesso em: 25 set. 2012.

O EFEITO PARODÍSTICO NAS PEÇAS *OS ACARNENSES*, AS *TESMOFORIANTES* E AS *RÃS*, DE ARISTÓFANES

Paulo César de Brito TELES JÚNIOR
Ana Maria César POMPEU
Universidade Federal do Ceará

RESUMO

O presente trabalho propõe analisar como se realiza a paródia nas peças *Os Acarnenses*, *As Tesmoforiantes* e *As Rãs*, textos em que o dramaturgo Aristófanes (aprox. 444 a.C. – 385 a.C.) satiriza algumas obras do poeta Eurípides (aprox. 480 a.C. – 406 a.C.), como *Télefo*, *Helena* e *Andrômeda*. Tendo conhecimento de que a paródia é um recurso utilizado para imitar ou ridicularizar aspectos de uma obra ou de um artista, observamos que Aristófanes aplica o recurso parodístico em seus escritos, especialmente, como forma de criticar o realismo euripidiano. Primeiramente, buscaremos fazer uma síntese das características da obra aristofânica. Em seguida, buscaremos tecer alguns comentários sobre o uso da paródia em trabalhos artísticos, e, por fim, examinar como este recurso é utilizado por Aristófanes para criticar o poeta Eurípides. Para isso, utilizaremos como suporte teórico os estudos sobre a paródia de Sant’Anna (1998). Como embasamento metodológico, abordaremos os trabalhos de Bergson (1987), Kelly (2007) e Brandão (2009). Concluímos, portanto, que o discurso parodístico nas peças de Aristófanes nos mostra um poeta, de certa forma, conservador, contrário às inovações presentes na obra de Eurípides, mas que reutiliza tais inovações na sua própria comédia.

Palavras-chave: PARÓDIA, COMÉDIA GREGA, ARISTÓFANES.

1. Introdução

Aristófanes foi um dramaturgo ateniense do séc. V a.C. e é considerado o principal representante da Comédia Antiga. Em suas onze comédias que sobreviveram ao tempo, percebemos que os principais objetivos do poeta consistem em levar o público ao riso e

fazer críticas à sociedade de sua época. Ao analisar suas obras, verificamos que Aristófanes mostra-se compromissado em chamar a atenção sobre os problemas que circundavam Atenas, uma vez que “aparece dominado por uma preocupação que freqüentemente ressalta das suas comédias: a necessidade de, assumindo o papel, que cabe ao poeta, educar o povo, alertar os Atenienses para o futuro sombrio que a guerra anunciava.” (SILVA, 1980, p. 11).

Junito de Souza Brandão comenta acerca do teor crítico de Aristófanes:

Não é fácil descobrir nas comédias aristofânicas uma sistemática filosófica, ética, política, religiosa ou mesmo literária, porque salta aos olhos o que o poeta ataca, mas não precisamente o que ele defende. O que Aristófanes condena e satiriza não são propriamente os sistemas, mas os abusos que se introduziram nesses sistemas. O poeta, quando critica a democracia, não é bem a democracia a que ele visa, mas ao regime ultrademocrático de Atenas com todos os vícios que lhe eram inerentes. (2009, p. 76).

Além disso, observamos que Aristófanes defendia os valores antigos e a paz, tema frequente em seus textos. O poeta também fazia constantes menções ao dramaturgo Eurípides em suas obras, chegando a fazer deste um personagem, como na obra *As Rãs*, representada em Atenas por volta de 405 a.C.

Eurípides é um dos grandes expoentes da tragédia grega clássica. Considerado um criador de mendigos e coxos e constantemente satirizado nas comédias aristofânicas, ele reproduz as mudanças sociais e ideológicas constatadas em Atenas. Assim, notamos que Aristófanes se prendia a valores mais arcaicos, mostrando-se mais conservador que Eurípides. Este compôs memoráveis peças, que traziam inovações para o seu tempo. Ele empregou, em sua obra, personagens que antes eram pouco representados, como camponeses, atuando ao lado de príncipes. Abordou, ainda, aqueles que ficavam à margem da sociedade ateniense, como mulheres, velhos e escravos.

Verificamos, portanto, que Eurípides era mais realista. Para a época, esse “realismo” não era bem visto. Aristófanes criticava-o quanto ao emprego exagerado do disfarce utilizado pelos seus personagens, censurava-o por falar abertamente sobre as particularidades do universo feminino, julgava a linguagem de sua obra, que aparentava ser menos culta (característica de uma comédia de cunho mais popular), e emitia opiniões desfavoráveis quanto à métrica e à musicalidade das obras euripidianas. Segundo Stuart Kelly, em *O Livro dos Livros Perdidos*:

As críticas de Aristófanes às peças de Eurípides são exageradas, mas não mentem. Eurípides chocara o público ao mostrar reis vestidos de mendigos, no perdido *Télefo*, por exemplo. O *Belerofonte* trazia outro governante reduzido a circunstâncias ignominiosas e – bem assim diz Aristófanes – escandalizou tanto a audiência que todos os seus membros decentes tomaram veneno imediatamente depois. Sófocles dizia que mostrava os homens como deveriam ser, mas Eurípides os mostrava como são. (2007, p. 76).

Neste trabalho, procuraremos esclarecer como se dá a paródia nas peças *Os Acarnenses*, *As Tesmoforiantes* e *As Rãs*, de Aristófanes. A paródia, desse modo, é um recurso que pode ser utilizado para imitar comicamente um ponto de uma obra. Segundo Sant’Anna (2004), o texto parodístico é “uma nova e diferente maneira de ler o convencional. É um processo de liberação do discurso. É uma tomada de consciência crítica”.

2. Paródia

A paródia é um efeito frequente na arte contemporânea. Mas isso não significa que ela seja uma criação recente. Há muito tempo, ela já se manifestava em trabalhos das civilizações greco-romanas e da Idade Média. Na *Poética*, de Aristóteles, a origem da paródia é ligada a Hegemon de Thaso (séc.V a.C.) porque ele empregou o estilo épico para representar os homens como seres inferiores, diferente do modo como eram apresentados em outras epopéias, como heróis comparados

aos deuses. O uso da paródia, porém, se intensificou na arte ocidental a partir dos movimentos renovadores, sobretudo o Futurismo (1909) e o Dadaísmo (1916). Teóricos como Tynianov, Bakhtin e Sant'Anna são estudiosos da problemática da paródia. Observamos que, em seus trabalhos, a paródia é constantemente estudada ao lado da paráfrase, um efeito que se contrapõe ao campo parodístico.

Enquanto a paródia pode ser utilizada como forma de ridicularização, de zombaria ou de caricatura do estilo e dos efeitos técnicos de um artista, a paráfrase é a reafirmação da idéia geral desse estilo e desses efeitos. A paródia está mais para uma quebra de normas, enquanto a paráfrase se aproxima de uma imitação. Assim:

Mais do que um efeito retórico e estilístico ela [a paráfrase] é um efeito ideológico de continuidade de um pensamento, fé ou procedimento estético. (...) Pode-se assim considerar que onde a ciência usa a paráfrase como um passo formal para clarificar afirmações e fórmulas, a religião e a arte a usam como modo de transmitir valores ou manter a vigência ideológica de uma linguagem (SANT'ANNA, 1998, p. 22).

A paródia, no entanto, é sempre inauguradora de um novo modelo. Ela pode estabelecer o amadurecimento de um discurso ou de uma linguagem. Observamos claramente, portanto, que a paráfrase, que tem bases construídas no idêntico e no semelhante, pouco faz para que uma linguagem possa evoluir. Por isso:

A ideologia tende a falar sempre do *mesmo* e do *idêntico*, a repetir suas afirmações tautologicamente diante de um espelho. Por isto é que, assumindo uma atitude contra-ideológica, na faixa do contra-estilo, a paródia foge ao jogo de espelhos denunciando o próprio jogo e colocando as coisas fora de seu lugar “certo”. Já a paráfrase é um discurso sem voz, pois quem está falando está falando o que o outro já disse. É uma máscara que se identifica totalmente com a voz que fala atrás de si (SANT'ANNA, 1998, p. 29).

Nesse sentido, a paródia também pode oferecer um desempenho catártico, como forma de liberação das tensões e de se

contrapor aos momentos de muita dramaticidade. Por fim, como veremos ao longo deste trabalho, a paródia representa uma nova forma e uma maneira diferente de interpretar o convencional. É um método de libertação da linguagem e uma tomada de consciência crítica.

3. *Os Acarnenses*

Em *Os Acarnenses*, peça de 425 a.C., o enredo parece simples. Trata-se da história de um velho camponês chamado Diceópolis, que significa “cidade justa”. Diceópolis, ao deixar o anonimato, sai do campo e vai à cidade disposto a lutar pela paz de Atenas que estava ameaçada. Primeiramente, o personagem decide expor suas idéias na assembléia popular de Atenas, na Pnix. Através de sua fala, percebemos o drama do personagem que se lamenta por ter deixado sua terra e logo vê que o local se encontra vazio, demonstrando o desinteresse dos cidadãos:

Ai, cidade, cidade! Pelo que me toca, sou sempre o primeirinho a chegar à assembléia e a sentar-me. E então, enquanto estou só, começo com as lamentações, abro a boca, espreguiço-me, dou uns traques, fico sem saber que fazer, traço uns rabiscos, arranco pelos, deito contas à vida. Lá me ponho a contemplar o meu campo, desejoso de paz. Tenho horror da cidade, e saudades da minha terra. (vv. 28-35).

Observamos, nessa passagem, uma leve crítica à falha do sistema democrático ateniense, demonstrando a falta da participação e empenho daqueles que, dessa maneira, ignoravam os assuntos referentes àquilo que era considerado de interesse comum.

Diceópolis, então, encontra-se determinado a falar sobre a paz: “Ora, cá estou eu desta vez decidido – e bem decidido! – a berrar, a intervir, a insultar os oradores, se algum falar de outro assunto que não seja a paz” (vv. 38-40). Quando a assembléia se reúne, Diceópolis se vê contrariado pelos seus membros, que são a favor da guerra. Sendo assim, ele e sua família fazem - sozinhos - tréguas com o povo inimigo, os Lacedemônios. O coro, por isso, o persegue e atira-lhe pedras. Diceópolis consegue fazer seu discurso de defesa pelo fato de

ameaçar apunhalar um cesto de carvão, principal produto da Acarnes. O personagem é, então, obrigado a fazer sua defesa sob a condição de que, se o seu discurso não for convincente, sua cabeça será cortada: “Por pouco não morreram os carvões do Parnes por culpa dos seus concidadãos. (...) Tudo aquilo que eu quero dizer sobre os Lacedemônios, vou dizê-lo com a cabeça no cepo, embora tenha muito amor à vida.” (vv. 349-356). Vai, desse modo, à casa de Eurípides e lhe pede uma roupa de mendigo:

É de pés no ar que tu compões, quando bem o podias fazer com os pés em terra! Não admira que cries personagens coxas. Para que são esses farrapos de tragédia que aí trazes, essa roupa de fazer pena? Não admira que cries mendigos. Mas, Eurípides, pelos teus joelhos te peço, dá-me um farrapo daquela tua tragédia já antiga. Tenho de fazer ao Coro um grande discurso, que há-de ser a minha morte, se o faço mal. (vv. 411-417).

Nesses versos, observamos um dos julgamentos que Aristófanes faz a Eurípides ao criticar seus personagens. É a partir desse momento que se inicia a paródia que Aristófanes faz ao poeta. Diceópolis se veste com os farrapos de Télefo, personagem euripidiano, para causar piedade, parodiando, assim, o seu discurso. Na peça *Télefo*, de Eurípides, o personagem, que era rei da Mísia, também tinha se disfarçado de mendigo para o mesmo propósito. Diceópolis inicia, então, seu discurso: “Não levem a mal, espectadores, que eu, um mendigo, vá falar aos atenienses a respeito da cidade, numa comédia. Porque o que é justo também é do conhecimento da comédia. Ora o que eu vou dizer é arriscado, mas é justo.” (vv. 499-502). Ao final, Diceópolis é libertado pelo coro através de seu “discurso justo”. O personagem, como vemos, tenta levar a paz do campo à cidade.

Assim, através do uso parodístico, o personagem utilizando os trajes de Télefo transforma-se num talentoso homem que sabe persuadir através da arte de falar, à maneira euripidiana. Essas sutis referências à tragédia de Eurípides, numa espécie de paratragédia, garantem o fim cômico por meio do contraste de gêneros.

4. *As Tesmoforiantes*

Helena e *Andrômaca* são duas peças parodiadas em *As Tesmoforiantes*, encenada em 411 a.C. Observamos aqui que Aristófanes satiriza o poeta Eurípides, culpado por caluniar as mulheres, chamando-as de doidas, embriagadas, assassinas e ninfomaníacas. Observamos ainda que o aspecto masculino das mulheres e o aspecto feminino dos homens garantem a comicidade do texto, culminado nas displicências do efeminado personagem Agatão. Vale ressaltar que Agatão, também um poeta trágico, aparece na peça travestido de mulher. Assim, a feminilidade de Agatão é explicada de acordo com sua maneira de pensar e criar suas peças.

Como personagem da peça, Eurípides vê em Agatão a chance de entrar no Tesmofóron. O lugar era um templo dedicado às deusas Deméter e Perséfone, chamadas de Tesmóforas, que significa “as legisladoras”. Lá a entrada era proibida aos homens. No Tesmofóron, as mulheres, reunidas, tramavam matar Eurípides, considerado um verdadeiro “destruidor de lares”. Em seus textos, elas eram retratadas como imprudentes e desleais. Queriam que nas peças euripidianas elas fossem caracterizadas como Penélope, que era um exemplo de uma figura feminina bela e sensata. Agatão, porém, rejeita a idéia, e Eurípides coloca um parente seu, Mnesíloco, para praticar a ação planejada. No templo de Deméter, o parente, caracterizado com trajes femininos, consegue entrar no local e tenta persuadir as mulheres a favor de Eurípides:

O fato de vocês, mulheres, estarem tão irritadas
com Eurípides, depois de ouvirem estas maldades,
não é surpresa, nem de estarem fervendo de ódio.

Quanto a mim, - assim eu possa usufruir dos filhos -
no entanto é preciso que nos expliquemos entre nós;
pois estamos sós e nenhuma palavra sairá daqui.
O que temos para acusar aquele sujeito
e suportarmos dificilmente, se duas ou três
das nossas maldades disse
sabendo bem que fazemos inúmeras?
Pois eu mesma, em primeiro lugar, para não falar de
outra,

sei bem das minhas maldades; aquela então
a mais terrível, quando casada há três dias,
e o meu marido dormia junto a mim. Eu tinha um
amante,
que tinha me desflorado aos sete anos. (vv. 466-480)
132

Quando as mulheres o descobrem, o personagem é por elas aprisionado. Para tentar escapar, ele rapta o filho de uma das mulheres. Conforme nos informa Araújo (2002), essa cena faz referência à peça euripidiana *Andrômeda*. O personagem Eurípides, para salvar seu parente, tenta imitar Menelau, havendo uma espécie de paródia de reconhecimento. Logo depois, Mnesíloco, recita alguns versos da tragédia euripidiana, imitando Helena de Tróia, fazendo, assim, uma referência à peça *Helena*. *Andrômeda* é ainda parodiada com o personagem Eurípides trajando as vestes do lendário herói Perseu numa máquina de voar, recorrendo ao recurso *Deus ex machina* como pretexto para fugir do local.

Percebemos também leves referências à peça *Palamedes*, em forma de paródia, quando o parente de Eurípides é desvendado pelas mulheres.

Para escapar, a personagem recorre a um recurso encontrado na outra peça, onde o parente tenta escrever em remos e depois jogá-los no mar. Mas, como na peça de Aristófanes não há remos, o personagem recorre a plaquetas, que também eram feitas de madeira.

5. *As Rãs*

A peça *As Rãs*, encenada em 405 a.C., obteve tanto sucesso na época que foi representada uma segunda vez sob exigência do público. Nela, temos como personagem Dioniso, que muito descontente com o que estava sendo produzido artisticamente em Atenas naquela época, decide, com seu escravo Xântias, buscar no Hades o poeta Eurípides, que aqui mais uma vez aparece como personagem. Antes disso, Dioniso resolve visitar Hércules, seu irmão, que, como já havia ido ao

¹³² Tradução inédita da peça *As Tesmoforiantes* realizada pela Profa. Dra. Ana Maria César Pompeu.

Hades, poderia ajudá-lo com informações úteis. Ao decorrer da travessia do lago infernal, Dioniso, disfarçado comicamente de Héracles, canta juntamente com o coro das rãs, que habitam o lago. Éaco, um dos servos de Hades, teme a presença de Dioniso, pois, como este está disfarçado com trajes de seu irmão, confunde-o com Héracles, que havia raptado o cão Cérbero. Éaco, então, insulta Dioniso: “Prendei depressa este ladrão de cães, para que eu o castigue. Depressa!” (vv. 605-606).

Orientados pelo coro, Dioniso e Xântias são levados aos aposentos de Plutão. Na segunda parte, podemos verificar o conflito que se dá entre os poetas Eurípides e Ésquilo, tornando evidente o aspecto moral e literário da obra. Os dois poetas disputavam a cadeira de honra da tragédia no Hades. Aristófanes, através de Eurípides, traça algumas características do procedimento literário deste:

Fui eu quem ensinou esses aí (apontando a audiência.) a terem tais pensamentos, colocando na arte a reflexão e a observação, por forma que eles já conhecem tudo, dão-se conta de tudo, e entre outras coisas governam melhor as casas do que antes, em tudo reparando: “Como vai isto? Onde está aquilo? Quem pegou nisso?” (vv. 973-978).

Eurípides exalta seu próprio fazer artístico, que se mostra de modo claro e sutil. Ele, sendo mais realista que Ésquilo, parece ser reprovado por Dioniso. Assim, segundo Ramalho (2008), “as personagens de Eurípides tresandam a vulgaridade e baixeza de sentimentos, trazem ao público figuras e eventos, cuja imoralidade não aproveita a ninguém. Dioniso parece começar a inclinar-se para o tragediógrafo mais velho.”

Ao final da peça, Dioniso escolhe Ésquilo, para a desesperança e a raiva de Eurípides. Notamos assim que:

O confronto literário entre os dois grandes trágicos é sumamente importante, porque, apesar da forma parodiada com que Aristófanes apresenta os versos de Ésquilo e Eurípides, das prevenções pessoais do grande cômico e de recursos extravagantes, como o de pesar

numa balança os “versos molhados” do primeiro e “levíssimos” do segundo, a disputa se constitui num documento de alta valia acerca das concepções estéticas e o gosto literário do século de ouro da literatura grega. (BRANDÃO, 2009, p. 85-86).

A sátira exagerada de Aristófanes tem como proposta deixar atentos os atenienses. Na peça em questão, Aristófanes esclarece que quem tinha a função de abrir os olhos do povo eram os poetas. Ainda em *As Rãs*, observamos que Ésquilo questiona Eurípides acerca do dever de se contemplar um poeta. Eurípides replica expondo que é por sua destreza e pelos seus conselhos, uma vez que os poetas auxiliam as pessoas a tornarem-se melhores cidadãos. A poesia, segundo Aristófanes, tinha a função de educar.

6. Considerações Finais

A paródia, como imitação cômica de uma composição, é, portanto, similar à obra que deu origem à criação parodística, mas, com a relevância de uma nova interpretação, traz um sentido diferente do sentido original. Podemos, com isso, discorrer acerca da intertextualidade que o recurso da paródia faz para desconstruir ou restaurar o significado de uma obra artística. Affonso Romano de Sant’Anna, ao diferenciar a paródia da paráfrase, esclarece que:

A maturidade de um discurso se revela quando o autor, atingindo a paródia, liberta-se do código e do sistema, estabelecendo novos padrões de relação das unidades. Do lado da ideologia dominante, a paráfrase é uma continuidade. Do lado da contra-ideologia, a paródia é uma descontinuidade. Assim como um texto não pode existir fora das ambivalências paradigmáticas e sintagmáticas, paráfrase e paródia se tocam num efeito de intertextualidade, que tem a estilização como ponto de contato. Falar de paródia é falar de *intertextualidade das diferenças*. Falar de paráfrase é falar de *intertextualidade das semelhanças*. (1998, p. 28).

Para que se possa atingir o efeito da paródia é preciso que exista uma concepção criada pelo escritor que possa claramente ser

apreendida pelo leitor. Logo, o “conhecimento do mundo” se faz necessário para que o valor da paródia não seja prejudicado.

Depois desta análise, verificamos que o comediógrafo Aristófanes se mostra mais conservador que Eurípides, o mais jovem dos três grandes expoentes da tragédia clássica, que parece estar mais apto a aceitar as evoluções socioculturais operadas na época. Concluimos que, para Aristófanes, poeta de espírito conservador, a comédia tinha uma função mais educativa. Era por meio de suas paródias que ele se via capaz de criticar Eurípides. Para este, que julgava os valores mais tradicionais, a vida diária tinha uma importância maior, e, desse modo, retratava em suas peças a evolução social pela qual o povo de sua época tinha passado. Sobre a comédia aristofânica, Junito de Sousa Brandão ressalta:

A comédia nasce e vive no reino da ironia, que as mais das vezes, vai desaguar na sátira, isto é, nas coisas imaginadas piores do que realmente são. Aristófanes soube genialmente exagerá-las e a atingir o fim colimado. Com esse tipo de sátira exagerada, pondo em foco os defeitos mais importantes dos seus contemporâneos, abriu os olhos dos atenienses para os homens que os governam e para as inovações perigosas que, a seu ver, poderiam conduzir Atenas para uma catástrofe inevitável. (BRANDÃO, 2009, p. 78).

Com essa hostilidade às inovações sociais e políticas, as personagens aristofânicas defendem o passado e os valores tradicionais atenienses. É por isso que, como personagens, observamos que as personalidades mais empregadas em suas criações são os políticos, os velhos, os filósofos e os poetas. Já em Eurípides, notamos que o seu olhar se estende às questões mais comuns de sua época, às novidades que apareceram no seu tempo. E, por conseguinte, o autor resolveu colocar mulheres, pobres, escravos em suas obras para relatar os fatos de seu interesse. Aristófanes, portanto, mostrava-se em posição contrária a essa mudança de valores e tradições que influenciavam o modo de pensar e de agir do homem grego.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Orlando Luiz de. **A paródia do sacrifício na comédia grega antiga**. Revista de Letras, Fortaleza, v. 1/2, nº 24, p 92 – 97, jan/ dez. 2002.

ARISTÓFANES. **Os Acarnenses**. Tradução, introdução e notas de Maria de Fátima de Sousa e Silva. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1980.

_____. **As Rãs**. Prefácio, tradução de grego, introdução e notas de Américo da Costa Ramalho. Coimbra: Biblioteca Nacional, 1996.

ARISTÓTELES. **Arte poética**. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão; tradução direta do grego de Jaime Bruna. 12ª Ed. São Paulo: Cultrix. 2005.

BECKSON, Karl & GANZ, Arthur. **Literary terms: A Dictionary**. New York: Farrar-Strauss and Giroux, 1965.

BERGSON, Henri. **O riso**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego: tragédia e comédia**. 11 ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

DUARTE, Adriana da Silva. **O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes**. São Paulo: Humanitas/ FFLCH: FAESP, 2000.

KELLY, Stuart. **O Livro dos Livros Perdidos**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

SANT'ANNA, Affonso R. **Paródia, paráfrase & Cia**. São Paulo: Ática, 1998.

A MULHER E A VELHICE: UMA LEITURA DOS CONTOS “O GRANDE PASSEIO”, “FELIZ ANIVERSÁRIO” E “MAS VAI CHOVER”, DE CLARICE LISPECTOR

Paulo César de Brito TELES JÚNIOR
Edilene Ribeiro BATISTA
Universidade Federal do Ceará

RESUMO

Em certas narrativas literárias femininas, a velhice desempenha um papel significativo. Pretendemos, assim, mostrar, por meio deste trabalho, como a relação entre a mulher e a velhice é representada em três contos da escritora Clarice Lispector (1920-1977): “O Grande Passeio”, “Feliz Aniversário” e “Mas Vai Chover”, comparando-os segundo uma perspectiva analítica. Para isso, foram utilizados como suporte teórico trabalhos como *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino* (2006), de Elódia Xavier; *A Velhice* (1970) e *O Segundo Sexo* (1949), de Simone de Beauvoir. Observamos que, nesses textos clariceanos, a mulher de idade avançada é tratada com certa indiferença, o que a leva a refletir sobre o fato de que se no passado ela era submissa às ideologias de uma sociedade conservadora, hoje ela se tornou dependente de seus familiares e condicionada a viver sob os percalços e as questões problemáticas que circundam a velhice. Conforme afirma Elódia Xavier, “se a sociedade industrial em que vivemos marginaliza o idoso em geral, as mulheres sofrem mais os efeitos dessa marginalização, uma vez que a cultura dominante impõe-lhe padrões de beleza e juventude” (XAVIER, 2006:85). Desse modo, concluímos que, para as protagonistas dos contos analisados, a passagem do tempo é representada pelo drama do corpo envelhecido.

Palavras-chave: CLARICE LISPECTOR, MULHER, VELHICE.

1. Introdução

Nascida Em 10 de dezembro de 1920, na cidade de Tchetchelnik, Ucrânia, Clarice Lispector chegou ao Brasil ainda cedo, com dois meses de idade. Anos mais tarde, naturalizou-se brasileira. Morou em Maceió, em Recife e no Rio de Janeiro, onde estudou Direito. Trabalhou como jornalista e iniciou sua carreira de escritora com a publicação de alguns contos. Casada com um diplomata, viajou para lugares como Suíça, França, Itália, e teve dois filhos. Faleceu no Rio de Janeiro em 9 de dezembro de 1977. Publicou romances, contos e crônicas.

A escritora introduziu na literatura brasileira uma nova forma de narrar. Seus romances, considerados excêntricos e intimistas, possuem uma forte carga introspectiva.

O uso corrente do chamado *fluxo de consciência* interferiu na estrutura romanesca ficcional: o tempo e o espaço foram reduzidos. Ao publicar seu primeiro romance, *Perto do Coração Selvagem* (1944), a crítica da época, despreparada para receber um trabalho que apresentava complexas inovações, chamou a obra de “incompleta e inacabada”, assim como podemos observar no comentário do crítico Álvaro Lins (1946, p.189): “Li o romance duas vezes, e ao terminar só havia uma impressão: a de que ele não estava realizado, a de que estava incompleta e inacabada a sua estrutura como obra de ficção”.

1.1 A Escrita de Clarice Lispector

Clarice Lispector, porém, conseguiu se firmar na literatura nacional através de sua escrita original e inovadora. Observamos em suas obras temáticas essencialmente existenciais, que expõem os problemas humanos e, sobretudo, aqueles enfrentados pelo universo feminino. Seus textos, marcados por uma subjetividade aguçada, destacam em sua maioria, a relação entre o Eu x Outro, onde as personagens experimentam um momento de uma inesperada revelação, ocasionado por uma epifania. Assim, esclarece Regina Pontieri:

Sua escritura, que enfatiza a subjetividade – tal como aparece nas freqüentes incursões pela consciência das personagens –, paradoxalmente se assenta na

necessidade de romper os limites de um certo tipo de experiência da subjetividade para recriá-la numa forma diversa, em que o outro não é entidade independente, justaposta a um eu acabado, mas o outro lado de um eu devir. (2001, p.151).

Em seus textos, esse contato com o outro se mostra como passo fundamental para o autoconhecimento da personagem, que trava uma busca intensa e, por vezes, dolorosa pela sua identidade. Para Simone de Beauvoir, “o sujeito só se põe em se opondo” (1949, p.12). Depois do encontro com o outro, portanto, a personagem não é mais a mesma.

Affonso Romano de Sant’anna, um escritor que muito contribuiu para a fortuna crítica de Clarice Lispector, explica que o momento epifânico se constrói porque o “Eu e o Outro, em confronto, levam-nos a perceber que a narração em Clarice converge para a tematização da linguagem como um fenômeno da epifania” (1989, p.186).

Assim, nos romances e nos contos clariceanos, observamos a freqüente presença de alguns artifícios, tais como o monólogo interior, que busca apresentar, através do narrador, a seqüência não lógica dos pensamentos de suas personagens; e, como já anteriormente citado, o aspecto subjetivo, que “possui dimensão particular, não sendo o eu visto como entidade encerrada em si, mas aberta a desdobramentos que o fazem se ver no e através do mundo.” (PONTIERI, 2001, p.25)

Em sua maioria, suas personagens são mulheres que vêm no outro o ensejo de uma mudança. Essa transformação, acarretada por uma experiência rotineira, altera, então, o modo de como ver o mundo em sua volta. São donas de casa, esposas, mães, filhas, senhoras de idade avançada, entre outras, que ganham essa nova percepção. Neste trabalho, preocuparemos-nos em abordar esta última categoria citada, a da velhice, que nos textos lispectorianos desempenha um papel bastante significativo.

Dessa maneira, buscaremos apresentar como é representada a relação entre a mulher e a velhice em três contos de Clarice Lispector: “O Grande Passeio”, da obra *Felicidade Clandestina* (1971); “Feliz Aniversário”, de *Laços de Família* (1960); e “Mas Vai Chover”, de *A Via Crucis do Corpo* (1974). Como suporte teórico, utilizaremos

alguns trabalhos que abarcam o tema da velhice e questões referentes ao universo feminino, como *O Segundo Sexo* (1949) e *A Velhice* (1970), ambos escritos por Simone de Beauvoir, e *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino* (2007), de Elódia Xavier.

2. “O Grande Passeio”

“O Grande Passeio” retrata um dos últimos momentos da vida de Margarida (ou Mocinha, como costuma ser chamada), uma velha senhora, pobre e solitária, que morava, de caridade, na casa de uma família em Botafogo, Rio de Janeiro.

Era uma velha sequinha que, doce e obstinada, não parecia compreender que estava só no mundo. Os olhos lacrimejavam sempre, as mãos repousavam sobre o vestido preto e opaco, velho documento de sua vida. No tecido já endurecido encontravam-se pequenas crostas de pão coladas pela baba que lhe ressurgia agora em lembrança do berço. Lá estava uma nódoa amarelada, de um ovo que comera há duas semanas. E as marcas dos lugares onde dormia. (LISPECTOR, 1998, p.29).

Mocinha era sozinha no mundo: mãe, pai, marido e filhos haviam morrido. Ela era maranhense e fora ao Rio de Janeiro com uma mulher que prometera colocá-la em um bom asilo. Mocinha, porém, acaba em Botafogo. Com o passar do tempo, a personagem começa a causar desconforto às pessoas que com ela convivem: “a família da casa de Botafogo um dia surpreendeu-se de tê-la em casa há tanto tempo, e achou que assim também era demais” (LISPECTOR, 1998, p.30). Assim, decidem mandar a senhora a outra família, que vivia em Petrópolis. Há, dessa maneira, a exclusão da figura do velho. Notamos que, mesmo durante todo o conto, a protagonista pouco fala e aceita passivamente aquilo que a ordenam fazer.

Verificamos que Mocinha convive com seu próprio vazio. A personagem, torta e opaca, pode ser comparada a outras personagens que permeiam o universo dos textos de Clarice Lispector, como Macabéia, de *A Hora da Estrela*. Vive-se, então, uma vida sem grandes emoções, e, na maior parte do tempo, o isolamento é constante.

Quando enviada para morar com a outra família, Mocinha é rejeitada pelo chefe da casa, Arnaldo:

- E agora estou muito ocupado! Eu lhe dou dinheiro e você toma o trem para o Rio, ouviu? Volta para a casa de minha mãe, chega lá e diz: casa de Arnaldo não é asilo não. Viu? Aqui não tem lugar. Diz assim: casa de Arnaldo não é asilo não, viu! (LISPECTOR, 1998, p.36).

Para Allegro (2007, p.24):

Ceder a Arnaldo a voz em discurso direto é bastante significativo, especialmente quando consideramos o predomínio quase absoluto do discurso indireto livre nesse conto. Arnaldo tem o discurso do poder. Em oposição à sua “retórica da dominação” está Mocinha com sua “retórica do oprimido”.

Mocinha, então, é rejeitada novamente. Tratada com desrespeito, a personagem mais uma vez se encontra destituída de voz e de espaço. Arnaldo, como percebemos, comporta-se inconvenientemente ao direcionar-se à Mocinha, que, desamparada, sai daquela casa. “Dirigiu-se para a estrada, afastando-se cada vez mais da estação. Sorriu como se pregasse uma peça a alguém: em vez de voltar logo, ia antes passear um pouco” (LISPECTOR, 1998, p.37). Dessa maneira, evitando o caminho da estação, Mocinha - sozinha e em silêncio - caminha pela estrada de Petrópolis, sentindo uma enorme sede devido ao sol desgastante. Cansada, após saciar sua sede com a água de um chafariz, a personagem, senta-se numa pedra, encosta-se numa árvore e morre.

Constatamos, portanto, que aqui a velhice retrata a condição humana através do modo de ser da protagonista. “Não tendo voz, ou talvez melhor dizendo, sendo-lhe negado o direito à voz, Mocinha não pode, não sabe lutar para se tornar socialmente significante” (ALLEGRO, 2007, p.24). Com o envelhecimento de seu corpo, a personagem, num estado de vazio e de solidão, encontra-se à margem da relação com as pessoas com as quais ela estava habituada a conviver. Há, portanto, a marca do aspecto social quanto o desamparo ao velho.

3. “Feliz Aniversário”

Em “Feliz Aniversário”, uma senhora de 89 anos, D. Anita, observa o comportamento de seus familiares ao participarem da comemoração de seu aniversário. O ambiente revela os laços degradados de uma família, que, ao comparecer à festa da matriarca, parece cumprir uma obrigação, uma vez que seus membros, desafáveis e sem nenhuma afinidade entre si, não se mostram à vontade com a situação e se vêem impostos a realizar o seu papel familiar. “São pessoas – filhos, noras e netos – que nada têm em comum a não ser o parentesco que os reúne nessa comemoração. A festa é uma farsa para cumprir um ritual que se repete todos os anos. O clima é de total constrangimento, evidenciando a hipocrisia social presente em certas reuniões familiares.” (XAVIER, 2006, p.96)

Observamos no trecho abaixo como é retratada essa situação:

Então, como se todos tivessem tido a prova final de que não adiantava se esforçarem, com um levantar de ombros de quem estivesse junto de uma surda, continuaram a fazer a festas sozinhos, comendo os primeiros sanduíches de presunto mais como prova de animação que por apetite, brincando de que todos estavam morrendo de fome. (LISPECTOR, 1998, p.57).

Podemos ressaltar que, neste conto, o ambiente familiar representa um espaço nauseante para os personagens, principalmente para a protagonista. D. Anita, mulher madura, vivida, experiente, sente-se fracassada ao ver o modo superficial com que seus descendentes a tratam e se relacionam entre si. É através de sua maneira crítica de ver seus parentes, que tomamos conta das reais características dos mesmos. Analisando as pessoas a sua volta naquele momento, D. Anita os despreza. Notamos que, se por um lado há uma festa, uma comemoração, por outro a protagonista se vê frustrada por ter gerado pessoas tão mesquinhas. Há, pois, um contraste entre o mundo exterior e o interior da personagem, que se indaga, avaliando a situação em que se encontra a partir de uma epifania:

Como?! como tendo sido tão forte pudera dar à luz aqueles seres opacos, com braços moles e rostos

ansiosos? Ela, a forte, que casara em hora e tempo devidos com um bom homem a quem, obediente e independente, ela respeitara; a quem respeitara e que lhe fizera filhos e lhe pagara os partos e lhe honrara os resguardos. O tronco fora bom. Mas dera aqueles azedos e infelizes frutos, sem capacidade sequer para uma boa alegria. Como pudera ela dar à luz aqueles seres risonhos, fracos, sem austeridade? O rancor roncava no seu peito vazio. Uns comunistas, era o que eram; uns comunistas. Olhou-os com sua cólera de velha. (LISPECTOR, 1998, p. 60).

Apesar da sua experiência de vida, a senhora se sente fracassada com aquela circunstância. O desconforto chega a ser tão insuportável que, ao contrário de sua anterior impassibilidade, agora “ela sufoca de raiva diante daquela representação que não esconde, para ela, a falsidade dos relacionamentos. Por isso, depois de um momento de apatia, reage cuspiendo no chão, como uma criança malcriada, partindo o bolo ‘com punhos de assassina’ e exigindo um copo de vinho, com amargura e autoridade.” (XAVIER, 2006, p.96)

A altivez de D. Anita abisma os familiares:

- Vovozinha, não vai lhe fazer mal? insinuou cautelosa a neta roliça e baixinha. - Que vovozinha que nada! Explodiu amarga a aniversariante. - Que o diabo vos carregue, corja de maricas, cornos e vagabundas! Me dá um copo de vinho, Dorothy! – ordenou. Dorothy não sabia o que fazer, olhou para todos em pedido cômico de socorro. (LISPECTOR, 1998, p.62).

Depois de um momento em silêncio, “recomeçaram as vozes e risadas”, e, logo, os familiares começaram a se despedir da velha.

Adeus, até outro dia, precisamos nos ver. Apareçam, disseram rapidamente. Alguns conseguiram olhar nos olhos dos outros com uma cordialidade sem receio. Alguns abotoavam os casacos das crianças, olhando o céu à procura de um sinal do tempo. (...) Era um instante que pedia para ser vivo. Mas que era morto. Começaram a se separar, andando meio de costas, sem saber como se desligar dos parentes sem brusquidão. (LISPECTOR, 1998, p.66).

Analizamos assim que, ainda depois que a mulher atravessa as circunstâncias e os problemas que podem surgir ao longo da vida matrimonial, ao envelhecer, ela vivencia os percalços advindos dos laços familiares. Para D. Anita, o que lhe restou foi viver aos cuidados de uma filha e presenciar os desgostos que seus outros filhos lhe provocam, fazendo-a se sentir uma inútil velha que espera a morte chegar.

4. “Mas Vai Chover”

A exploração do desejo de ordem sexual das mulheres idosas é um dos temas do conto “Mas Vai Chover”. Nele, Maria Angélica de Andrade, de 60 anos, apaixona-se por um entregador de produtos farmacêuticos, Alexandre, de 19 anos.

Para suprir sua solidão e seu intenso apetite sexual, Maria Angélica convida Alexandre para morar com ela. Em troca, ele receberia de Maria Angélica o que quisesse. “A urgência sexual faz com que ela satisfaça as ambições materiais do rapaz, sendo, ao final, abandonada por ele. A própria narradora interfere comentando o grotesco da relação da velha senhora com o jovem rapaz.” (XAVIER, 2006, p.98):

O que se passou em seguida foi horrível. Não é necessário saber. Maria Angélica – oh, meu Deus, tenha piedade de mim, me perdoe por ter que escrever isto! – Maria Angélica dava gritinhos na hora do amor. E Alexandre tendo que suportar com nojo, com revolta. (LISPECTOR, 1998, p.77).

Maria Angélica não se encontra capaz de controlar seus impulsos sexuais e ultrapassa os ideais conservadores da sociedade, rendendo-se às suas vontades. A protagonista entrega-se completamente ao jovem, que só vê interesse nos presentes que aquela senhora lhe oferece. A relação entre a velha e o jovem é motivo de estranhamento às pessoas que convivem com o casal:

E tornaram-se amantes. Ele, por causa dos vizinhos, não morava com ela. Quis morar num hotel de luxo: tomava café na cama. E logo abandonou o emprego. Comprou

camisas caríssimas. Foi a um dermatologista e as espinhas desapareceram. (LISPECTOR, 1998, p.77).

Percebemos que a senhora, mulher madura e solitária, doa-se de corpo inteiro ao jovem rapaz, fazendo com que ele a satisfaça sexualmente, mesmo que para isso ela seja explorada por ele.

Ao final do conto, Maria Angélica sente-se frustrada, humilhada e, novamente, sozinha ao negar, por realmente não possuir, um milhão de cruzeiros a Alexandre:

E num ímpeto de ódio, [Alexandre] saiu batendo a porta de casa.

Maria Angélica ficou ali de pé. Doía-lhe o corpo todo. Depois foi devagar sentar-se no sofá da sala. Parecia uma ferida de guerra. Mas não havia Cruz Vermelha que a socorresse. Estava quieta, muda. Sem palavra nenhuma a dizer.

- Parece – pensou – parece que vai chover. (LISPECTOR, 1998, p.78-9)

Neste último momento, ao refletir que “parece que vai chover”, o conto nos transmite uma idéia de conformismo, isto é, para Maria Angélica, por mais que tenha sido doloroso aquele momento, ela toma consciência de que a vida continua.

É interessante evidenciarmos que há no conto uma espécie de crítica à sociedade que oprime e refreia os impulsos sexuais. Essa repressão é ainda maior para as mulheres idosas. Elódia Xavier esclarece que:

O homem idoso normalmente escapa desse preconceito, pois a sociedade não exige dele nem frescor, nem doçura, nem graça, mas a força e a inteligência de um sujeito conquistador. Os cabelos brancos e as rugas não contradizem esse ideal viril. Portanto, envelhecer é mais difícil para a mulher, uma vez que ela está escravizada aos ditames da moda. (...) a condição de objeto erótico desfavorece a mulher. Se sexo é vida, ela não deveria se envergonhar de sua libido ainda ativa. (2006, p.101).

5. Considerações Finais

Concluímos, portanto, que, nesses três contos escritos por Clarice Lispector, a velhice é representada por mulheres que se encontram num estado pertinente de solidão, uma vez que se mostram desamparadas e distanciadas daquilo que elas realmente necessitam: o afeto. A falta desse laço afetivo, seja ele ocasionado pela família ou por um companheiro, provoca um desânimo moral, que atinge profundamente o ser das personagens.

Socialmente, percebemos que a figura do velho está inserida num contexto de desprezo, que, de forma negativa, alcança-o. Assim, “a descrição do melancólico convém à maioria dos velhos: perda do eu, desvalorização, futuro limitado, tédio e impotência” (BEAUVOIR, 1970, p.607).

Desse modo, Clarice Lispector conseguiu dar destaque ao silêncio enfrentado pela mulher na velhice a partir da rica essência interior de suas personagens. Para essas mulheres, a passagem do tempo é representada pelo drama do corpo envelhecido.

Referências bibliográficas

ALLEGRO, Alzira Leite Vieira. **“Viagem a Petrópolis”: Uma voz que fala em silêncio.** Ângulo, São Paulo, 2.v., n.111, p.19-26, out./dez., 2007.

BEAUVOIR, Simone. **A Velhice.** Trad. Maria Helena Franco Martins. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. **O segundo sexo.** Trad. Sérgio Milliet. 2.v. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

LINS, Álvaro. **A experiência incompleta: Clarisse (sic) Lispector.** In: Diário crítico, 2.v., p. 27-32. São Paulo: Martins; Edusp, 1981.

LISPECTOR, Clarice. **A Via Crucis do Corpo.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **Felicidade Clandestina.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **Laços de Família.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

PONTIERI, Regina. **Clarice Lispector: uma poética do olhar.** São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Análise Estrutural de Romances Brasileiros.** 7ed. Petrópolis: Vozes, 1989.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino.** Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.

FIGURAÇÕES DO FEMININO EM MARTHA MEDEIROS: (DES)AMOR E ESCRITA DE SI.

Raquel Guimarães MESQUITA
Antônio Cristian Saraiva PAIVA
Universidade Federal do Ceará

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo investigar as figurações (ELIAS, 2006) do feminino no romance *Fora de Mim* (2010), analisando como está sendo engendrado, e produzido o feminino na literatura atual.

Palavras-chave: SOCIOLOGIA DA LITERATURA, SUBJETIVIDADE, ESCRITA DE SI.

Introdução

Martha Medeiros é gaúcha, sendo publicitária por formação tem se aventurado pela literatura desde 1985, quando lançou seu primeiro livro de poesia *Strip-Tease* e desde então tem se mantido no mercado editorial com bastante regularidade, na última década (de 2001 à 2010) Martha publicou 8 livros, tendo sua coletânea de crônicas *Montanha-russa* (2004) recebido o Prêmios-açorianos³ além de ficar em segundo lugar na 64ª edição do Prêmio Jabuti, na categoria Contos e Crônicas.

Aqui, tomamos como corpus da pesquisa o romance de 2010, *Fora de Mim* que retrata uma personagem não nomeada que desabafa com o leitor suas mágoas de fim de romance, as dificuldades do recomeço e enfim a superação da dor e um novo amor.

Tentamos apontar alguns questionamentos da personagem e os tomamos como reflexões para a vida de boa parte das mulheres da contemporaneidade, como as questões do casamento e divórcio, beleza e juventude e claro, amor e desamor. Nosso intuito foi portanto, promover um diálogo com a literatura para conseguir pensar

problemáticas importantes da vida real e assim provocar, questionar tais temas, promovendo uma reflexão maior sobre tais temáticas.

Quando o feminino fala

Martha é uma mulher que escreve sobre mulheres, sobre seus medos, dúvidas, angústias, convicções, valores, desejos, de tal modo que a escritora se revela, segundo aponta certa vertente da crítica feminista como adepta de uma escrita que reivindica uma “reafirmção da autoridade da experiência” (SHOWALTER, 1994).

A autora também escrevia em um blog o que leva a pensar sobre as práticas de escrita das mulheres, hoje bem mais diversas e democráticas do que na época, por exemplo, como aponta Duarte (1997), de Púbia Hortência de Castro, poetisa portuguesa do século XVI que teve que se vestir de homem para poder ter acesso à universidade, ou o caso de tantas escritoras que tinham de usar pseudônimos para driblar as críticas e se protegerem da opinião pública, uma vez que ser escritora não era algo bem visto, não para mulheres.

Historicamente, na sociedade patriarcal o sujeito feminino estava ligado somente à natureza, não participando da inscrição na cultura. O mundo público, as ciências, as artes faziam parte do universo masculino. Na literatura essa dicotomia se refletiu como o masculino ocupando o lugar de sujeito criador e o feminino, o de objeto a ser representado. A mulher seria então um sujeito silenciado, não havendo um lugar onde ela se auto-inscrevesse, pensando aqui a inscrição como aponta Geertz “[...] [s]e é inscrito, é claro, também desaparece, [...]; mas pelo menos seu significado- o que foi *dito*, e não o *dizer*, permanece, até certo ponto e por algum tempo.”. (GEERTZ, p. 50, 1977).

Tomamos Martha Medeiros como representante de uma nova leva de escritoras contemporâneas que dão voz ao feminino e retratam um universo marcado por questionamentos relacionados ao casamento e suas novas configurações, rompimentos amorosos, maternidade, beleza e a própria identificação com a noção de o que é “ser mulher”.

A existência de uma escrita feminina é uma questão bastante delicada e que suscita várias discussões, sendo muitas as vertentes que tentam estabelecer uma “marca” que diferencie a produção literária feminina, usarei aqui as ideias de Showalter, quando esta propõe o conceito de *cultura da mulher*, ou seja:

uma teoria da cultura incorpora ideias a respeito do corpo, da linguagem e da psique da mulher, mas as interpreta em relação aos contextos sociais nos quais elas ocorrem [...]. Uma teoria cultural reconhece a existência de importantes diferenças entre mulheres escritoras: classe, raça, nacionalidade e história são determinantes literários tão significativos quanto gênero (SHOWALTER, p. 44, 1994).

Em *Fora de Mim*, Martha Medeiros nos coloca frente a frente com uma mulher sem nome ou idade, que nos confessa sua dor de fim de caso, o amor desfeito, a reconstrução de sua vida depois do término, a nova vida de solteira, um novo amor que surge com uma nova promessa de felicidade.

O texto como campo de pesquisa: apontamentos de uma sociologia da literatura.

Entende-se a literatura, assim como Becker (1977), como uma ação coletiva, uma vez que esta só se dá pelo meio social. Becker nos fala das “convenções artísticas” sistema convencionado onde certas regras já estariam pré-estabelecidas para se fazer possível a construção/feitura da obra de arte. Assim tais convenções sugeriam as dimensões apropriadas da obra de arte, a duração de uma peça ou de um concerto, o tamanho e a forma adequados para uma escultura. Tal conceito é importante na medida em que possibilita o entendimento da habilidade do artista em criar obras de arte que conseguem produzir efeito emocional sobre o público, “[...] é somente porque o artista e a plateia compartilham do conhecimento das e da experiência com as convenções invocadas que a obra de arte produz um efeito emocional” (BECKER, p. 213, 1977).

Assumimos aqui, assim como Darton (1986) a ideia de que é possível fazer uma etnografia do texto, uma vez que a história também pode ser contada não só numa perspectiva macro, a partir da ótica de reis, heróis, guerreiros, mas também através do cotidiano, de anedotas, de contos populares e da própria literatura, prestando atenção para as divergências de pensamento que se transformam e assumem outros significados de época para época. É a partir então das narrativas de Martha Medeiros que vamos investigar as figurações do feminino e seus possíveis deslocamentos e continuidades, nos detendo nas figurações criadas pela autora, entendendo aqui o conceito de *figuração*, em conformidade com o que já disse Elias, e apontado por Braidotti (2002) “Uma figuração não é mera metáfora, mas um mapa cognitivo politicamente informado que lê o presente em termos da situação fixa de alguém”. Usaremos também a ideia de *trajetória* (KOFES, 2001), conceito entendido como movimento objetivo e subjetivo do sujeito que vai construindo seu *self* por esses caminhos, esses entre-meios, entre partida, estada e chegada, numa relação processual constantemente construída e reconstruída e entendendo que esses itinerários nunca são fixos, podendo existir sempre outra partida e outra chegada.

Fora de mim: (des)amor e fim de caso

Os romances de Martha têm como personagens principais mulheres que nem sempre estão nomeadas no texto, aparecendo às vezes apenas como uma voz narrativa. É a partir de narrativas que as personagens vão se (re)construindo, seja Mercedes (Divã), ao ir ao psicanalista, Selma (Selma e Sinatra) ao conceder entrevistas à Guta para que esta escreva sua biografia, ou a personagem do último romance (Fora de Mim) que apenas confessa ao leitor suas angústias de fim de caso, todas elas então estão tentando narrar a si mesmas, ou como colocaria Paul Ricoeur (2010), a vida seria uma narrativa em busca de narrador.

Para este artigo, tomamos o último romance lançado *Fora de Mim* que narra em primeira pessoa os infortúnios de um fim de caso. Aqui é a personagem, uma mulher, que está no lugar da fala, é ela que por si só decide o que dizer e como dizer, o feminino se auto-inscreve.

“Eu sabia que terminaríamos”, é esse o título do primeiro capítulo do romance lançado em 2010, pela Objetiva. A partir dessa frase o leitor se depara com a confissão de uma personagem que não é nomeada, uma voz sem nome que apenas deságua no ombro do leitor seus infortúnios. Paixão e luto, amor e dor são os pares de opostos apresentados pela protagonista, são nesses pares que se sustenta o relacionamento que durou dois anos. Relacionamento com um homem doente, emocionalmente/mentalmente doente: “[...] você era a fúria, eu era a paixão, e havia no meio de nós um transtorno psíquico que não apenas nos apartou, como evitou um encontro verdadeiro” (MEDEIROS, p.83, 2010.). A protagonista se vê então diante de sentimentos contraditórios que parecem não existirem se separados. Podemos pensar com Freud a ideia da ambivalência de sentimentos, quando este fala que pulsão de vida e morte andam juntos, fazendo alusão às figuras mitológicas de Eros e Tanatos:

“[...] Mas a esse programa da cultura se opõe o instinto de agressão dos seres humanos, a hostilidade de um contra todos e de todos contra um. Esse instinto de agressão é o derivado e representante maior do instinto de morte, que encontramos ao lado de Eros e que partilha com ele o domínio do mundo” (FREUD, 2010, p.90).

O amor que se aproxima da loucura, uma paixão que dói, uma paixão condenada a não dar certo e mesmo assim paixão. O ciúme, o ódio, a raiva por todas as outras mulheres, possíveis concorrente, potencialmente rivais já que o agora ex estava livre fere a protagonista, levando-a para um mergulho no sofrimento tão dela quanto o próprio amor “[...] hoje eu sou estou acordada pro eterno pesadelo, você era meu, droga, exclusivamente meu até dias atrás, meu como esse sofrimento” (MEDEIROS, p.23, 2010).

As contradições do sentir humano surgem e amor e ódio se aproximam até quase se tocarem, “[...] eu te amo e quero te matar, queria que você evaporasse, onde eu te incinero, te escondo, te enterro, me conta onde fica esse esconderijo secreto, o mesmo onde você sumiu com todos os eu te amo que me disse”. (MEDEIROS, p.27, 2010.) ou em “a morte tem me visitado em horas diversas do dia, a

ideia dela surge em conta-gotas, e muitas vezes não é a morte minha, mas a sua, o que facilitaria muito as coisas, você morto não me trai, você morto não me dá esperança de retorno, você morto não me enviará o email que tanto aguardo, você morte é tranquilidade certa para minha alma” (MEDEIROS, p.44, 2010.)

As dúvidas quanto a própria beleza, o corpo, a magreza exigida das mulheres em geral, ainda mais se tratando de uma mulher com 40 anos surgem perturbando a personagem já arrasada com a solidão, o abandono. Os cuidados com o corpo ficam mais esparsos, não por preguiça mas por uma apatia total pelo mundo. Ao saber de uma nova mulher na vida do ex namorado imediatamente ela pensa que a tal nova mulher já estava na vida dele antes mesmo dos dois terminarem, afinal só tinham se passado quatro meses, não era possível que em apenas isso ele já tivesse encontrado uma nova parceria.

Em *O mito da Beleza*, Naomi Wolf lembra que durante muito tempo as mulheres tiveram como dever encarnar o belo:

encarnar a beleza é uma obrigação para as mulheres, não para os homens, situação esta necessária e natural por ser biológica, sexual e evolutiva. Os homens fortes lutam pelas mulheres belas, e as mulheres belas têm maior sucesso na reprodução. A beleza da mulher tem relação com sua fertilidade; e, como esse sistema se baseia na seleção sexual, ele é inevitável e imutável. (WOLF, 1992, p. 15).

Às mulheres foi imposto um rígido padrão de beleza, padrão esse que exige um sério compromisso com o próprio corpo e investimentos que vão de dietas a procedimentos cirúrgicos, passando com os cuidados com o rosto (e suas rugas inevitáveis), maquiagem, cabelos, unhas, depilação, flacidez, estrias, celulite, manchas, cicatrizes, se quer apagar, neutralizar a passagem do tempo que se inscreve no corpo, é preciso um congelamento das experiências corporais para garantir uma jovialidade que se associa a ideia de uma sexualidade ativa, um corpo desejável para o sexo. Nessa lógica, uma mulher que não se cuida (como a personagem em *Fora de Mim*), é de certa forma menos mulher, pois não cumpre com seu destino de encarnar a beleza e graça desejados e exigidos.

A beleza é compreendida como passaporte para ingressar em um mundo de possibilidades, afinal, são as belas que vivem as aventuras. Essa concepção do feminino ligada ao belo pode ser identificada desde os contos de fadas, quando as princesas, belas e jovens são salvas pelo príncipe e então vivem “felizes para sempre”. São as belas e jovens princesas que estão habilitadas a serem salvas.

Para a antropóloga Miriam Goldenberg, professora do Departamento de Antropologia Cultural, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, o corpo é, na cultura brasileira atual, um capital físico, simbólico, econômico e cultura, pois funciona como símbolo de distinção entre os outros:

[n]o Brasil contemporâneo, acredito que o corpo funciona como um importante capital nos mais diversos campos, mesmo naqueles que, aparentemente, ele não seria um poder ou um mecanismo de distinção. (GOLDENBERG, 2008, p. 50).

Corpo e sexualidade estariam intimamente ligados, sendo o corpo configurado como capital de conquista de um relacionamento, daí então a necessidade de se disciplinar e controlar este corpo, para que este se adeque aos padrões de beleza imaginados pelas mulheres. Assim, ter um corpo bonito, magro, saudável se apresenta como imperativo para as mulheres, estas por sua vez devem investir nesse corpo para obter o resultado desejo, correspondendo ao seu imaginário de corpo bonito.

Há porém uma distanciamento entre homens e mulheres sobre o imaginário de um corpo feminino desejável. As mulheres demonstram desejar um corpo magro, esbelto, já os homens preferem um corpo feminino com formas mais fartas:

[...] O padrão de beleza desejado pelas mulheres foi construído por meio de imagens de supermodelos, que se consagraram a partir da década de 1980 e conquistaram status de celebridade na de 1990[...]. Só que os homens que responderam meu questionário elegeram como suas musas Sheila Carvalho, Luma de Oliveira, Luana Piovani, Mônica Carvalho e outras ‘gostosas’ que estavam longe das medidas das modelos

muito magras das passarelas.(GOLDENBERG, 2008, p. 51).

Mirian retoma o pensamento de Pierre Bourdieu em A dominação masculina, quando este fala que a dominação masculina, “que constitui as mulheres como objetos simbólicos tem por efeito colocá-las em permanente estado de insegurança corporal” (GOLDENBERG, 2008, p. 54)., elas existiriam primeiro para o olhar do outro, delas se esperam que sejam femininas, sorridentes, frágeis, submissas, discretas, dessa forma ser magra contribuiria para essa concepção de mulher.

A personagem em Fora de Mim se divorciou depois de 16 anos de casada, o final não foi trágico, ambos continuaram amigos. Conheceu o ex no mesmo dia que encerrou o casamento, este a tomou de si mesma, “[...] este é você, que não permite que a mulher ao seu lado tenha um único minuto de pensamento próprio, pois sabe que se ela tiver tempo de usar os neurônios, irá desconfiar da sua natureza impulsiva, intempestiva e alucinada [...]”(MEDEIROS, p.61, 2010.)”. Daí mesmo uma paixão desastrosa, um rejuvenescimento imediato devido à proximidade desse novo homem, uma sexualidade a ser experimentada novamente: “[...] paixão de mão beijada? Ora, de graça eu só conseguiria uma vidinha mundana e monótona. Paixão é ruína, minha fila. E custa os tubos” (MEDEIROS, p.72, 2010.).Com o passar dos dias a amenização da dor, a consciência de uma necessidade de seguir, a única opção: continuar. O encontro com uma outra concepção do que se passou entre os dois, uma des(fantasia), porque afinal desde o início ela sabia que estavam fadados a um majestoso rompimento, uma vez que eram “dois recém-divorciados querendo voltar à ativa, amparar-se um ao outro para virar a página dos fracassos anteriores” (MEDEIROS, p.50, 2010.)

No romance a personagem fala sobre o divórcio não como algo catastrófico, mas de maneira resignada, era algo que tinha que acontecer e que de fato acontece, mas de uma maneira tranquila e compassada. Aqui não há mais uma obrigatoriedade do “felizes para sempre” dos contos de fada, tampouco a obrigação do “até que a morte os separe” da tradição cristã, aqui os indivíduos tem mais

autonomia dentro da figuração em que estão e decidem o que é melhor par si, conseguindo modificar as concepções de casamento e família.

Depois de quatro anos a personagem diz ainda lembrar o quanto doeu aquele amor. Amor reencontrado, agora em outra circunstância, não mais a de desespero, agora a personagem já se relacionava com outro homem, num relacionamento bem humorado e agradável “[...] para minha surpresa a vida não era irreversível: tornou-se possível de novo” (MEDEIROS, p.95, 2010.). Aqui o romance de Martha Medeiros se apresenta como uma espécie de romance de formação feminino, ou seja, uma romance onde a personagem vai se construindo enquanto sujeito ao longo da narrativa e ao final consegue dar um rumo para sua existência.

Cristina Ferreira Pinto em *O Bildungsroman feminino*: quatro exemplos brasileiros observa que os finais trágicos de muitas das personagens da literatura destas personagens se davam devido à incompatibilidade entre o crescimento pessoal e a impossibilidade de realização no mundo, pois, a única forma de realização para as mulheres deveria ser o casamento seguido da maternidade..

No caso em questão a personagem consegue completar sua formação “build” e ao fim do romance se restabelecer, contudo durante muitos anos os romances de formação feminina mostraram um processo de “build” que não se completava, ou seja, as personagens tinham finais trágicos, o crescimento pessoal não correspondia às possibilidades de realização no mundo, daí então os destinos comuns de muitas personagens femininas: a morte ou a loucura (PINTO, 2004).

Com o novo namorado outras demandas surgem, demandas essas não compartilhadas pro ambos. Morar juntos não entrava mais no roteiro desejado pela personagem e a proposta de casamento ela rejeitou,

Mas o que eu quero dizer é que estava tudo numa boa, e eu não estava nem um pouco interessada a transformar esse ‘numa boa’ em algo mais apocalíptico, tipo um casamento. Mas como está convencionado que toda mulher sonha com casamento e todo homem foge dele, a inversão de papeis não pegou bem pro meu lado. Aí começou o problema (MEDEIROS, p.95, 2010.).

E com isso mais um fim de caso. Agora a solidão novamente, agora uma nova forma de estar só.

Ao final da narrativa a protagonista confessa estar com outra pessoa, numa relação sem alicerces, apaixonada por um junkie “um homem com total domínio de suas responsabilidades profissionais, que tem o respeito dos amigos, uma rotina saudável de esportista, que não fuma e bebe pouco, mas que não abre mão de algumas alucinações programadas, um homem que tem com a droga uma relação amistosa, sem medo” (MEDEIROS, p.129, 2010.).

Notamos então que por fim a personagem completa seu “build”, ela passa por vários momentos de altos e baixos, se questiona sobre as concepções tradicionais de casamento e família, se pergunta sobre a própria beleza, se angustia com um final namoro, se restabelece, cai novamente e mais uma vez supera a dor de mais um rompimento, chegando então a uma outra possibilidade de destino, completamente diferente daquela traçada de forma tradicional (casamento-maternidade), ela é capaz de viver para si, no sentido de que sua vida não é resumida aos papéis de esposa-mãe, mas que ela abre outras possibilidade para o próprio self, ela agora é também mulher, mulher para ela mesma, com desejos e sentimentos a serem priorizados.

Considerações Finais

No romance em questão muitos são os elementos que nos chamaram atenção para se pensar o imaginário feminino contemporâneo, seja a questão da escrita feminina, que hoje se dá em práticas muitos mais democráticas, blogs e outras páginas online, seja as temáticas abordadas e a maneira que são abordadas, amor, ódio, casamento, divórcio, beleza, subversão de gênero. A narrativa de Martha Medeiros se mostra bastante fértil para se pensar todas essas questões. Contudo, tentando centrar nossos esforços apenas para as questões afetivas, elegemos para esse debate o tema do desamor, que nessa narrativa aparece como eixo para todas as outras questões apresentadas.

A personagem se ver em meio ao sofrimento de um término de um relacionamento, não um casamento, ela já é divorciada, mas um namoro. A partir desse enredo, tentamos discutir questões que se configuram como bastante pertinentes à realidade de tantas mulheres: relacionamento, sexualidade e beleza. Nosso intuito foi o de provocar, a partir da narrativa literária, reflexões sobre os questionamentos e indagações reais das mulheres contemporâneas.

Notamos então que a personagem coloca em cheque ideias tradicionais como a de casamento e divórcio e que tenta e consegue completar seu processo de “build” ao final do romance, quando supera a dor da separação e começa um novo ciclo em sua própria vida, agora ao lado de um novo amor. O mérito da personagem e o da própria escritora que a constrói é que em *Fora de Mim* a personagem principal não só traça outra possibilidade de destino, mas problematiza, questiona, reflete sobre tal atitude. Ela é consciente dos papéis a serem seguidos, das demandas exigidas, das necessidades e imperativos, mas os contradiz, os questiona e os subverte.

Referências bibliográficas

DARNTON, Robert. **O grande massacre de gatos:** e outros episódios da história cultural francesa: Rio de Janeiro, Graaal, 1986.

ELIAS, Norbert. **Escritos e ensaios:** estado processo, opinião pública. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FERREIRA, Débora R. de S. **Pilares narrativos:** A construção do eu na prosa contemporânea de oito romancistas brasileiras. Florianópolis: Editora Mulheres, 2004.

PINTO, Cristina Ferreira. **O Bildungsroman feminino.** Quatro exemplos brasileiros. São Paulo: Perspetiva, 1990.

WOLF, Naomi. O mito da beleza. In: _____. **O mito da beleza:** como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p. 11-24.

Corpus da Pesquisa:

MEDEIROS, Martha. **Divã.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

_____. **Selma e Sinatra.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

_____. ***Fora de mim.*** Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

“VERSOS COMO QUEM MORRE”: A POESIA DE MANUEL BANDEIRA

Rosiane de Sousa MARIANO
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

RESUMO

A discussão do presente texto gira em torno da constatação de que a morte é uma evidência contínua na lírica de Manuel Bandeira, mesmo em poemas tomados de ludicidade. Desde o início do itinerário poético, em 1917, é intrigante ler em “Desencanto”, segundo poema de *A cinza das horas*, Bandeira anunciar que faz “versos como quem morre”. Nosso intuito é expor alguns dos significados que tem essa temática, partindo da relação, proferida por Bandeira, entre a arte de fazer versos e a morte. A hipótese levantada aqui é a de que essa relação compõe a chave para a elucidação do sentido de toda a lírica bandeiriana. A propósito da relação entre linguagem e morte, Giorgio Agamben, em *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade* (2006), na trilha de Heidegger, discute que o homem figura como o mortal e como o falante, sendo o animal que possui a faculdade da linguagem e da morte.

Palavras-chave: MANUEL BANDEIRA, POESIA, MORTE.

Ao longo dos 11 livros de poesia de Manuel Bandeira, o temário da morte se configura de diferentes modos, mas sempre com forte carga expressiva. Tanto assim que, em 1940, no “Poema desentranhado de uma prosa de Augusto Frederico Schmidt”, o poeta repete a símile de “Desencanto”, “Eu faço versos como quem morre”, e, em 1965, após quase 50 anos da publicação d’*A cinza das horas* (1917), primeira obra, Bandeira lança a coletânea “Preparação para a morte”, a qual apresenta restritamente o tema da morte.

A morte, na obra do modernista, traz aquilo que a criação da arte de sua época representa, a saber: um vasto campo de visões, amparadas em questões que envolvem filosofia, religião, ciência, economia, sociologia etc. No caso de Bandeira, que guarda os resquícios da arte simbolista na primeira poética, sobretudo por reagir às correntes analíticas e científicas do século XIX, elege a simbologia das cinzas para o início de sua obra literária.

A partir do título *A cinza das horas*, o símbolo *cinza* é o primeiro suporte para a análise da poética bandeiriana, que tem na ideia de morte um lugar essencial de sua expressão. É provável que os termos *cinza*, por lembrar fragmentos, e *horas*, por trazer a noção de brevidade, indiquem, já no início da carreira literária do recifense, um ser diluído que, no entanto, sustenta-se em uma “pouca cinza fria”, a fim de resistir à efemeridade da vida moderna, a qual privilegia a razão calculista e anônima, além de desconsiderar aquilo de que fala Heidegger, sobre a linguagem poética, que restitui ao homem a sua verdadeira natureza.

Ao trazer, nas circunstâncias de 1917, a poética da morte como tema de abertura, Bandeira reconhece e presentifica que a tragédia humana, como foi outrora tão cara à Literatura Universal desde Homero, faz parte de sua obra. Conquanto, a análise dos poemas de Bandeira também contribui para a percepção do sentido da vida humana na modernidade. Diante da lírica do modernista brasileiro, este livro mostra o enfrentamento deste Eu face a face com as questões pertinentes à condição do homem, a exemplo da angústia, do desamparo e da finitude. Nesse passo, é possível chegar ao discernimento de que o enfoque dado à morte, como elemento fundante do seu lirismo, desencadeia a negatividade como seu discurso construtivo, por ser expressão de desgosto e de negação do mundo fáustico, industrial e burguês da era moderna. O poeta, na contramão dos valores inerentes à modernidade, traz, na ideia de morte, implicações referentes à negatividade, como uma chave que abre o sentido de sua lírica, por estar em defesa da linguagem não contaminada pelos cerceamentos que refreiam a preservação da criatura e o dado originário das coisas.

Na lírica moderna, a morte como negatividade pode ser reconhecida como expressão do “desamparo do homem no deserto da metrópole, transitoriedade, reflexões acerca do alheamento do mundo [...] com suas complicações, contradições, [mesmo que seja] de forma alusiva e indireta” (FRIEDRICH, 1978, p. 198). Ora, se a morte fosse compreendida apenas como o fim do ciclo vital (do nascimento à morte), atribuído a todo vivente, Bandeira não a usaria como símile ao seu exercício poético na fase inicial. Entretanto, se a expressão “como quem” aproxima o estado de consciência da morte da arte de fazer versos, é porque ela guarda o entendimento análogo ao da filosofia: tanto a morte quanto a linguagem são instâncias que colocam o homem diante de sua condição mais certa e insuperável, visto ser ele, entre os viventes, o que possui a linguagem e tem a consciência da morte.

Disso nasce a argumentação deste artigo, cujo intento é mostrar que a morte guarda relação entre o ser dos mortais e o ser da linguagem, num espaço onde é possível se discutir a questão do sentido, do silêncio e da negatividade no processo criativo do pernambucano.

A propósito da relação entre linguagem e morte, Giorgio Agamben (2006), na trilha de Heidegger, discute que o homem figura como o mortal e como o falante, sendo o animal que possui a faculdade da linguagem e da morte. Ele se baseia nas palavras de Heidegger, escritas na conferência de 1959, sobre “A essência da linguagem”: “mortais são aqueles que podem fazer a experiência da morte como morte. O animal não é capaz dessa experiência. O animal também não pode falar. [...] Essa relação pode, contudo, nos dar um aceno para o modo em que a essência da linguagem nos intima e alcança e, com isso, nos sustenta, se é que a morte faz parte do que nos intima.” (HEIDEGGER, 2003, p. 170).

De certa maneira, a morte é, para Bandeira, o fio de Ariadne que o orientou nos labirintos das vivências, do cotidiano, das esperanças, dos sofrimentos, apontou uma direção para sua existência, inclusive depois de ter estado diante da morte prematura, e o conduziu à transfiguração poética dessas experiências. Nessa circunstância, Agamben propõe que “a morte assim concebida não é, obviamente,

aquela do animal, não é, portanto, simplesmente um fato biológico. O animal, o somente-vivente, não morre, mas cessa de viver.” (2006, p. 13).

Na mocidade, aos 18 anos, Manuel Bandeira descobre estar com tuberculose, se depara com os limites fatais da vida e procura estratégias para ressurgir e dar um novo significado a esta, e mesmo da morte fez arte, segundo diz: “Então, na maior desesperança, a poesia voltou como um anjo e sentou-se ao pé de mim.” (*apud* SENNA, 1980, p. 64). É José Maranhão, no livro *O que é a morte* (1985), que fala ser ela a possibilidade peculiar, insubstituível e insuperável do viver humano. “À medida que nos conscientizamos de nossa condição de mortais perceberemos, mais e mais, que não temos o direito de desperdiçar o pouco tempo que dispõe a sua existência; que cada instante é irrecuperável e que, por isso mesmo, deve ser aproveitado o mais plenamente possível.” (p. 64).

Agora, faz-se necessário examinar os versos de “Desencanto” e esclarecer em que medida a morte é tomada na lírica do autor de “Vou-me embora pra Pasárgada”:

Eu faço versos como quem chora
De desalento... de desencanto...
Fecha o meu livro, se por agora
Não tens motivo nenhum de pranto.

Meu verso é sangue. Volúpia ardente...
Tristeza esparsa... remorso vão...
Dói-me nas veias. Amargo e quente,
Cai, gota a gota, do coração.

E nestes versos de angústia rouca
Assim dos lábios a vida corre,
Deixando um acre sabor na boca.

- Eu faço versos como quem morre.

(A

cinza das horas, 1986, p. 4.)

Este poema apresenta o Eu lírico desencantado, fazendo versos como quem chora, morre e sente angústia, certamente a facultar ao homem a ser o ser vivo que ele é, diante dessas situações que o reivindicam sempre para sua condição humana. Nisso, convida o leitor a não participar dessa lírica se por acaso não tiver “motivo nenhum de pranto.”

Os poemas de *A cinza das horas*, primeira coletânea, salientam o tom melancólico inerente ao Penumbrismo ou Crepuscularismo, termos referentes à tendência poética constante em autores caros a Manuel Bandeira. Particularmente, por causa da doença, Bandeira confessa cumplicidade com Sérgio Corazzini, poeta *crepuscolare*.¹³³

De acordo com Norma Seltzer Goldstein, grande parte dos poemas de *A cinza das horas* evidencia traços estilísticos tanto do Parnasianismo quanto do Simbolismo, e mesmo dos precursores do Modernismo. Ela defende que o meio-tom sentimental prevalecerá ao longo de toda a coletânea, tornando-se uma particular marca do poeta, bem como o uso de reticências, reminiscências do Simbolismo presentes no texto (GOLDSTEIN, 1987, p. 11). Para Ribeiro Couto, esse poema expressa angústia pessoal com a enfermidade e as condições de vida que esta obrigou a Bandeira. O primeiro quarteto “era um apelo à piedade” e “o célebre verso ‘Eu faço versos como quem morre’ não era literatura. Durante muitos anos cada dia foi para ele o último. Cada poema era uma despedida.” (1980, p. 49).

De fato, segundo as seguintes palavras de Bandeira, *A cinza das horas* corresponde à fase da poesia de desabafo: “Imobilizado largos anos numa *chaise-longue*, consolava-me daquela forçada inação escrevendo versos, que não passavam de um desabafo das minhas tristezas. Não pensava em publicá-los em livro; só o fiz em 1917 [...] meu primeiro volume de poesia – *A cinza das horas*.” (apud SENNA, 1980, p. 64).

No entanto, os versos de “Desencanto”, para esta análise, não podem simplesmente ser associados às tendências poéticas referidas

129“Naquele tempo me apaixonei , mas me apaixonei deveras, por um poema de Sérgio Corazzini, poeta um ano mais moço do que eu e falecido aos vinte anos, da mesma tuberculose que escapei de morrer. Pertencera ao grupo *crepuscolari*, sentimentais, irônicos e antidannunzianos” (BANDEIRA, 1997, p. 323).

no parágrafo anterior, nem à marca sentimental e particular por causa do estado de saúde do homem Manuel, mas à chave que guarda a morte como a significação do seu universo poético. Prova disso, anos depois das circunstâncias de 1917, em *Lira dos cinqüent'anos* (1940), Bandeira volta a dizer “da poesia feita como quem ama e quem morre.” Se na fase madura perdura a associação entre a poesia, a morte e, desta vez, também o amor, outra instância que traz à tona o propósito de viver intensamente, sinal que a símile de “Desencanto”, “Eu faço versos como quem morre”, atualiza-se em toda obra como pista para o seu desvendamento. Não é à toa que o tópos da morte é central para a crítica bandeiriana. A carga existencial de “Desencanto” torna-se evidente à medida que o poeta elucida o seu fazer a partir das circunstâncias limites que a vida impõe como condição inerente ao homem nos momentos geradores de lágrimas, como o desalento, o desencanto e a morte.

Heidegger, ao abordar, em *Ser e Tempo* (1927), a questão do ser, seu sentido e a sua verdade, coloca em reflexão o próprio homem; nomeia a existência humana de *Dasein*¹³⁴: “ser-aí”, que tem no ser-no-mundo sua constituição fundamental, sempre em algo pendente no que pode ser e será.

A esse pendente pertence o próprio “fim”. O “fim” do ser-no-mundo é a morte. Esse fim, que pertence ao poder-ser, isto é, à existência, limita e determina a totalidade cada vez possível da pre-sença. [...] Enquanto fim da presença, a morte é a possibilidade mais própria, irremissível, certa e, como tal, indeterminada e insuperável da pre-sença. Enquanto fim da pre-sença, a morte é e está em seu ser-para o fim. (HEIDEGGER, 1990, p. 12; 41).

Em linhas gerais, “Desencanto” dá a entender que a poesia, tal como a consciência da morte, é um modo de expressão e de

130 Embora seja utilizada a tradução de Márcia de Sá Cavalcante (1990), que verte o termo *Dasein* por pre-sença, conserva-se, aqui, exceto nas citações, o termo original *Dasein*.

enfrentamento da precária condição humana, que possibilita ao homem encontrar um entendimento novo e verdadeiro para as questões da vida. A ideia de morte tornou a linguagem desse autor produtora do sentido da sua indesejada realidade transfigurada para o poético. Torna-se fácil esse entendimento se forem lembradas aqui as palavras de Bandeira quando atribui à fatalidade da tuberculose o nascimento de sua arte, conforme disse: “No fim do ano letivo adoeci e tive de abandonar os estudos, sem saber que seria para sempre. Sem saber que os versos, que eu fizera em menino por divertimento, principiaria então a fazê-los por necessidade, por fatalidade.” (BANDEIRA, 1997, p. 301).

Segundo diz Heidegger, a consciência testemunha a determinação da estrutura existencial do ser-para-a-morte, mostrando que “o findar, implicado na morte, não significa o ser e estar-no-fim da pre-sença, mas o seu *ser-para-o-fim*. [...] O esclarecimento existencial do ser-para-o-fim poderá fornecer a base suficiente para se delimitar o sentido possível em que se fala de uma totalidade da pre-sença, desde que essa totalidade seja constituída pela morte entendida como ‘fim’.” (HEIDEGGER, 1990, p. 26). Heidegger explica, em nota, que a consciência é condição para o *Dasein* ao supor uma experiência originária de saber e de conviver (co-pre-sença), em que os homens realizam a sua existência comum e individual (Cf. 1990, p. 257).

Pelos versos iniciais de Bandeira, entende-se que ele tornou-se consciente da finitude humana. Por esse processo é que a morte emerge em sua poética, muito mais do que uma simples temática. O verso que “é sangue/ Volúpia ardente.../ Tristeza esparsa...” reverte a poesia da consciência da fase amarga da vida; ao mesmo tempo, busca redimir-se do remorso, a fim de germinar, gota a gota, em outra civilização, o paraíso poético.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **A linguagem e a morte**: um seminário sobre o lugar da negatividade. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

BANDEIRA, Manuel. Cronologia de Manuel Bandeira escrita por ele mesmo. In: BRAYNER, Sônia. (Org.) **Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980. p. 11-21 (Fortuna Crítica).

_____. **Estrela da Vida Inteira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

_____. **Seleção de Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

COUTO, Ribeiro. De menino doente a rei de Pasárgada. In: BRAYNER, Sônia. (Org.) **Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980. p. 40-59 (Fortuna Crítica).

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas cidades, 1978.

GOLDSTEIN, Norma. O primeiro Bandeira e sua permanência. In: LOPEZ, Telê Porto Ancona (org.) **Manuel Bandeira**: verso e reverso. São Paulo: T.A. Queiroz, 1987. p. 8-21.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. Rio de Janeiro: Vozes, (parte I), 1989; (parte II), 1990.

_____. *A caminho da linguagem*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2003.

MARANHÃO, José Luiz de Souza. **O que é morte**. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Primeiros Passos – 150).

SENNA, Homero. Viagem a Pasárgada. In: BRAYNER, Sônia. (Org.) **Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980. (Fortuna Crítica).

AS CARTAS SOBRE A CONFEDERAÇÃO DOS TAMOIOS E A
PRODUÇÃO LITERÁRIA BRASILEIRA: A RECEPÇÃO DAS
CARTAS ALENCARINAS E A CRÍTICA LITERÁRIA NO
BRASIL DO SÉCULO XIX

Sandra Mara Alves da SILVA
Marcelo Almeida PELOGGIO
Universidade Federal do Ceará

RESUMO

As Cartas sobre A confederação dos tamoiros foram publicadas num momento de grande efervescência dos ideais de liberdade política, econômica e cultural para o Brasil, e intensificaram a discussão em torno da nacionalização da literatura brasileira. Este estudo tem como ponto de partida a ideia de “reconstrução histórica”, proposta por Hans Robert Jaus, na busca de compreender como era a produção literária no Brasil do século XIX, e os efeitos da publicação das cartas alencarinas sobre essa produção, verificando, assim, como se dava a crítica literária no período em que as epístolas foram publicadas.

Palavras-chave: *CARTAS SOBRE A CONFEDERAÇÃO DOS TAMOIOS*; *CARTAS DE RESPOSTA*; *RECONSTRUÇÃO HISTÓRICA*; *CONFRARIA LITERÁRIA*.

A Estética da Recepção e a proposta de Hans Robert Jauss

Durante muito tempo os estudos literários preocuparam-se em compreender a obra literária a partir de quem a escrevia. No século XIX aqueles que discutiam literatura centraram suas discussões no autor, e buscaram descobrir o que ele quis dizer em seu texto. A procura pela verdadeira “intenção do autor” era o que realmente desassossejava os estudiosos desse tempo, os quais, incessantemente, tentavam encontrar no texto literário aquilo que seu autor intencionara falar no momento da escrita.

Na primeira metade do século XX o foco dos estudos literários foi redirecionado para o texto, de acordo com o pensamento do New Criticism, que ganhara grande destaque nessa época, texto e autor não mais seria uma só unidade, a intenção do escritor já não despertava interesse, a obra por si só, e os seus elementos internos, os quais relacionados construíam o sentido do texto, seriam o suficiente para a compreensão literária. Com isso, as pesquisas voltaram-se para uma crítica imanente da obra deixando de lado o seu criador.

Na segunda metade do mesmo século os estudos e questionamentos acerca da abertura do texto literário e as suas várias possibilidades de compreensão levaram a uma nova mudança de foco: o centro da teoria literária não estaria mais na obra em si, mas naqueles que a recebem, os seus leitores. Pode-se dizer que a Teoria da Recepção surge para garantir ao leitor o direito de também ser reconhecido como parte integrante do processo criativo do texto, já que “para que a literatura aconteça, o leitor é tão vital quanto o autor” (EAGLETON, 2006, p. 113) e sem ele não existiria literatura e, consequentemente, discussões acerca dela, dentro ou fora da academia.

Pode-se considerar que a interpretação do texto literário voltada para o leitor teve início com a hermenêutica de Gadamer, que defendia que as intenções do autor não davam cabo às significações da obra literária, como acreditavam os estudiosos do século XIX, mas que ao passar de um contexto histórico a outro, de um leitor a outro, a obra ganha novas interpretações, talvez jamais imaginadas pelo seu autor.

Os dois principais pensadores da Estética da Recepção foram Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss. Ao observarmos atentamente as ideias defendidas por cada um e seus métodos de análise, podemos notar que ambos concordavam quanto à importância do leitor na construção dos sentidos do objeto literário, porém destoavam quanto aos métodos e aplicações.

A teoria da recepção proposta por Iser tem por base a abertura e a mudança da consciência crítica fundamentada na leitura. Para Ele, a literatura teria a “função” de transformar as convicções ideológicas daquele que entra em contato com ela. Seria, portanto, necessário que o leitor estivesse aberto para receber o texto literário, para discutir com ele e mudar sua visão de mundo a partir dele. Terry Eagleton

esclarece que esse “receptor” aberto às discussões e consequentemente às mudanças ideológicas precisa, antes de tudo, ser um liberal, caso contrário, a transformação a partir da leitura não acontecerá:

A teoria da recepção de Iser baseia-se, de fato, em uma ideologia liberal humanista: na convicção de que na leitura devemos ser reflexíveis e ter a mente aberta. Preparados para questionar nossas crenças e deixar que sejam modificadas [...] mas o humanismo liberal de Iser, como a maioria dessas doutrinas, é menos liberal que parece à primeira vista. Ele diz que um leitor com fortes compromissos ideológicos provavelmente será um leitor inadequado, já que tem menos probabilidade de estar aberto aos poderes transformativos das obras literárias (EAGLETON, 2006, p. 121).

O pensamento de que a obra literária causa transformações profundas, ao ver de Terry Eagleton, é um tanto fraco, pois para que aconteçam essas acentuadas mudanças é necessário que aquele que se relaciona com texto literário já esteja despido de suas posições ideológicas mais fortes, para então se lançar às transformações que a literatura pode lhe proporcionar. Eagleton contesta tal pensamento e afirma que um leitor assim tão aberto não sofreria, a rigor, as transformações mais profundas pela literatura, pois elas só seriam possíveis naqueles que são presos ideologicamente e que após a leitura conseguem refletir e se desprender de suas ideias anteriores.

O ponto que mais distancia Iser de seu companheiro de teoria, Hans Robert Jauss, é a compreensão de leitor e de leitura. Iser ignora as condições sociais e históricas da obra literária e daqueles que a recebem, por mais que ele tenha consciência da “dimensão social da leitura”, esta é posta de lado em nome de uma recepção puramente estética. Contrária a isso está, a visão de Jauss entende a literatura e o leitor dentro de um contexto histórico-social e busca reconstruí-lo, admitindo que leitor e autor são seres históricos que vivem em sociedade e não estão imunes às ideias e acontecimentos que os cercam.

Em “O texto poético na mudança de horizonte da leitura”, Jauss evidencia seu posicionamento em favor da história, defendendo

níveis de leitura e recepção diferentes. Para ele a recepção se processa a partir de três momentos distintos de leitura: 1) a percepção estética ou primeira leitura, na qual o leitor apenas aprecia esteticamente o texto literário sem interferências históricas ou sociais; 2) a compreensão do significado do texto a partir de uma leitura retrospectiva, nomeada segunda leitura; 3) a leitura histórica, na qual o leitor procura reconstruir o momento histórico em que o texto foi publicado e as leituras feitas na época, o que ele chama de terceira leitura:

[...] proponho aqui destacar os horizontes de uma primeira leitura de percepção estética de uma segunda leitura de interpretação retrospectiva. A estas seguirá uma terceira leitura, a histórica, que inicia com a reconstrução do horizonte de expectativa [...] que depois acompanhará a história de sua recepção ou 'leituras' até a mais recente, a do autor (JAUSS, 2002, p. 875).

A leitura histórica, para Jauss, deve ser posterior à percepção estética e à percepção mais profunda das relações internas do texto, isto porque ela serviria de controle às duas anteriores, evitando que o leitor interprete o texto anacronicamente e imponha-lhe “preconceitos e expectativas de significados” da sua época. A leitura histórica possibilita, portanto, a separação entre as percepções do passado e as da contemporaneidade, e uma possível aproximação entre ambas.

A preocupação de Hans Robert Jauss em situar a obra literária dentro de um contexto histórico-social é recorrente, em outro texto ele defende a “fusão dos horizontes da experiência estética contemporânea e passada” (JAUSS, 2002, p. 69). Pode-se notar a anseio contínuo do crítico em entender a obra literária dentro do período em que fora escrita, sem que para isso a recepção posterior seja negada, mas simplesmente fundida ou aproximada à recepção histórica a fim de se evitar exigir da obra literária aquilo que não estava sob seu domínio na época em que fora escrita.

Quando pensamos nas obras de José de Alencar e o viés mais tradicional da sua fortuna crítica, podemos notar certa deficiência no que diz respeito à reconstrução histórica. Na época das atividades literárias do escritor cearense, as discussões de Jauss estavam longe de

se desenvolver, até porque nesse período, como já afirmado, o estudo literário centrava-se ainda na preocupação com o autor e suas intenções. Hoje podemos notar que a reconstrução histórica, proposta pelo teórico da Estética da Recepção, a fim de evitar a compreensão do texto literário a partir dos anseios da época do leitor, evitaria concepções negativas sobre os textos alencarinos e os abriria a novas discussões.

Com base no pensamento de Jauss sobre a terceira leitura, pretendemos fazer uma reconstrução historicamente da recepção de um dos textos teóricos de Alencar, *Cartas sobre A confederação dos tamoios*, e de dois de seus romances, *O guarani* e de *Iracema*, a fim de entendermos esses textos a partir época em que foram escritos, para então propormos uma nova leitura diferente da tradicional, na qual Alencar aparece como xenófobo e criador de personagens inverossímeis.

É necessário frisar que este estudo não pretende analisar as ideias defendidas por Jauss, nem tampouco a Teoria da Recepção como um todo, mas ambiciona ser um exercício prático dessa teoria nos textos alencarinos, a partir das indicações do crítico alemão.

A Recepção Histórica das *Cartas sobre A confederação dos tamoios*

As *Cartas sobre A confederação dos tamoios*¹³⁵ foram publicadas pelo Jornal *Diário do Rio de Janeiro*, em 1856, como proposta de análise a partir de “impressões” de um leitor comum acerca do poema épico *A confederação dos tamoios*, de Gonçalves de Magalhães. Essas epístolas foram assinadas por um Sr. Ig, que mais a frente se apresentou como sendo o escritor José de Alencar. Nelas o

¹³⁵ As principais fontes de pesquisa deste estudo foram as cartas organizadas e publicadas por Aderaldo Castello, em 1953, contendo os escritos de José de Alencar e as várias respostas a eles. A edição mantém a ortografia e a gramática da primeira publicação das cartas, de 1856. Neste trabalho, optou-se também por manter a escrita das cartas de 1856, a exemplo de Castello, por se tratar de um texto longo com total de sessenta e quatro páginas de autoria do escritor cearense, e setenta e quatro páginas de resposta. Portanto, qualquer citação das cartas alencarinas ou das cartas de resposta apresentará ortografia e gramática próprias da época de sua primeira edição.

crítico trata da temática, da métrica e das construções poéticas do texto, destacando “deslizes” cometidos por aquele que fora considerado o inaugurador do Romantismo no Brasil.

Não tardou muito e vieram as respostas àquelas que hoje podem ser consideradas o primeiro tratado de crítica literária brasileiro. Em conjunto, as cartas autor de *Lucíola* e as cartas de resposta provocaram uma intensa polêmica literária, a ponto levar o então imperador, D. Pedro II, a se manifestar em defesa da obra do vate brasileiro. As cartas em resposta às epístolas alencarinas serão para nós o que Jauss chama “testemunha ocular”. Elas nos servirão de ponte entre o pensamento da época e o de Alencar, e nos ajudarão a ter uma maior dimensão do que significaram os escritos alencarinos para o período em que foram publicados.

A primeira carta em resposta recebeu a assinatura de Um Amigo do Poeta, hoje sabemos tratar-se de Manuel de Araújo Porto-Alegre. Na leitura dos parágrafos iniciais é notória a intenção de responder a algumas críticas de Alencar, analisando-as e respondendo-as de acordo com a compreensão literária do autor da carta, porém, Um Amigo do Poeta acaba recaindo em elogios exagerados ao poema sem justificativas teóricas e estéticas, o que deixa implícita a intenção de enaltecer uma obra que beira a ruína devido às críticas do Sr. Ig.:

Não desceremos á arêna para combater por detalhes, e alguns quasi que microscopicos, quando temos em face uma obra tão grandiosa em sua concepção, e cheia de tantas bellezas e mesmo novidades, que a tornam por todos os meios mais que digna de entrar em concurrencia com o admiravel Caramurú, e o estimavel Uruguay.

[...]

Na *Confederação dos Tamoyos* ha um systema, e este é da clareza e simplicidade na dicção e no metro. Parece que o Sr. Magalhães, quiz desta arte tornar a sua obra popular; e cremos que com bastante razão o fez, porque o seu livro é um facto moral [...]. (*apud* CASTELLO 1953, p. 68).

A defesa cega feita pelo respondente evidencia uma prática comum entre os intelectuais do Brasil do século XIX pertencentes à

chamada “confraria literária”, que consiste em elogiar seus membros em nome de um *status* social, cultural e artístico independente da qualidade estético-literária das obras que produziam. Isto acontecia porque um seleto grupo de amigos era responsável tanto pela produção cultural do país, quanto pela crítica a essa produção. Por se tratar mais de um grupo de amigos que, necessariamente, de um grupo de literatos sérios e preocupados com a arte, as críticas mais enalteciam, em nome da amizade, que reconheciam os pontos falhos do que era produzido. Para Aderaldo Castello, as cartas escritas por Araújo Porto-Alegre têm mais “o valor histórico de documentar o espírito da geração ou grupo a que se filiou o escritor [Gonçalves de Magalhães], espírito dominado [...] pela preocupação de exaltar as figuras que o integravam” (CASTELLO, 1953, p. X).

Depois da publicação das cartas de Um Amigo do Poeta, uma nova figura surgiu para intensificar a polêmica, o Sr. Ômega, que seria possivelmente Pinheiro Chagas. Aderaldo Castello explica que este estaria mais interessado em “desmascarar a *confraria literária*” (CASTELLO, 1953, p. X-XI) do que defender ou criticar efetivamente a posição de Alencar:

[...] membros da confraria litteraria, formada de um grupo de individuos que, elogiando-se mutuamente, procurão crear para si uma reputação, que tanto mais solida e estabelecida é, quanto menos lidas são as suas obras[...]

Enfim, *post tantos, tantosque labores*, ella appareceu [A *confederação dos tamoios*]: a mais triste decepção debuchou-se na physionomia de todos aquelles que havião confiado nas enganosas fallas dos membros da confraria litteraria, e uma gargalhada estridente e sono resoou, soltada por aquelles que, bem avaliando os ditos d’esses turiferarios, pois não ignoravão qual a origem de seus entusiasticos louvores, pouco havião esperado da *Confederação dos Tamoyos*. Com effeito, em vez do lindo menino de membros robustos e faces rozadas, que ao publico se havia promettido, apresentou-se-lhe uma criança rachitica e enfesada; em vez de um poema, deu-se-lhe a mais triste das parodias, uma parodia sem graça. (*apud* CASTELLO, 1953, p. 86).

Nos textos do Sr. Ômega, nota-se uma crítica direcionada ao grupo de literatos brasileiros que mais ocupava-se em enaltecer seus membros que altercar a literatura produzida no país, e, *A confederação dos tamoios* seria a prova desanimadora de quão despreparados estavam aqueles que pretendiam reger as belas letras no Brasil. O interesse enérgico de desmascarar o grupo e provar que o poema de Magalhães era simplesmente o filho fraco de uma família de fracos artistas fugia completamente do interesse de José de Alencar em aventar os aspectos estético-literários e os rumos do que futuramente seria considerada a literatura nacional. O Sr. Ômega se prendeu tão seguramente aos membros da confraria, que deixou de lado o objeto artístico por eles produzidos, o qual deveria ser o centro da discussão.

É necessário destacar que José de Alencar não pertenceu ao “grupo dos elogios mútuos” e que sua crítica, mesmo sendo direcionada ao mais importante membro da confraria, não foi motivada pela necessidade de reconhecimento ou como provocação por não pertencer à coligação, mas objetivava intensificar o debate sobre os rumos da literatura brasileira exigindo, assim, uma tomada de posição dos literatos da época em face do nosso Indianismo e da nacionalização da nossa literatura, como bem observa Aderaldo Castello na introdução de *A polêmica sobre “A confederação dos tamoios”*.

Ao criticar o poema de Magalhães, Alencar afirmou que a tradição e os costumes indígenas no poema *A confederação dos tamoios* não estariam à altura da poesia suscitada por esses povos e que talvez, um dia, alguém faria um poema digno de tal assunto. No prefácio de *Iracema*, Alencar retorna a essa afirmação dizendo:

Cometi a imprudência quando escrevia algumas caras sobre a *Confederação dos tamoios* de dizer: ‘as tradições dos indígenas dão matéria para um grande poema que talvez um dia alguém apresente sem ruído nem aparato, como modesto fruto de suas vigílias. Tanto bastou para que supusessem que o escritor se referia a sim, e tinha já em mão o poema; várias pessoas perguntaram-me por ele. Meteu-me isto em brios literários; sem calcular das forças mínimas para empresa tão grande, que assoberbou dois ilustres poetas, tracei o

plano da obra, e a comecei com tal vigor que a levei quase de um fôlego ao quarto canto.

Este fôlego, susteve-se cerca de cinco meses, mas amorteceu (ALENCAR, 1965, p. 140).

Motivado pelas exigências dos defensores do inaugurador do nosso Romantismo, Alencar pôs-se a escrever o poema épico *Os filhos de Tupã*, encerrado ainda no quarto canto. Era um poema épico de cunho indianista, que fora deixado de lado por correr o risco de alongar-se e “não ser entendido”. Para resolver tal impasse havia três possibilidades: sobrecarregar a obra com notas explicativas, ou publicá-la em duas partes, ou ainda oferecê-la como leitura a um pequeno grupo de literatos que dariam juízo sobre o poema. Para o escritor, as três opções não eram viáveis, a primeira tornaria a obra feia, a segunda a truncaria ao meio e a terceira, em especial, faria Alencar recair na falha dos literatos de sua época, apenas um pequeno grupo teria acesso à obra e daria sua opinião, esse grupo possivelmente seria formado por pessoas mais próximas que, de acordo com suas próprias palavras, poderia comprometer a análise do texto pela “cerimoniosa benevolência dos censores”, então, resolveu desenvolver suas ideias a partir de outra forma literária que lhe permitisse fugir a esses contratemplos, o romance histórico, tão bem desenvolvido em *O guarani* e *Iracema*.

As cartas anteriormente citadas não receberam resposta de Alencar, isso porque, de acordo com suas próprias palavras, elas não apresentavam discussões profundas acerca do texto literário, e limitavam-se a ofensas pessoais e a defesas infundadas do autor e amigo Gonçalves de Magalhães. No meio de toda a euforia provocada pelas cartas do Sr. Ig, e pelas respostas, o imperador D. Pedro II, sob o pseudônimo de Outro Amigo do Poeta, resolveu posicionar-se em relação ao poema *A confederação dos tamoios*. Suas cartas foram as únicas que instigaram Alencar a retornar à polêmica, por considerá-las à altura das reflexões que intencionava promover em torno da literatura brasileira: “Agora permita-me que me ocupe com as reflexões feitas por aquelle que considero o unico e verdadeiro *amigo* do poeta” (ALENCAR, *apud* CASTELLO, 1953, p. 44). Nota-se um certo tom irônico nas palavras de José de Alencar, pois somente

aquele que fora justo na crítica ao poema de Magalhães, reconhecendo-lhe as fraturas estéticas poderia ser chamado de verdadeiro amigo do poeta, seguindo aquela ideia tão vulgar de que amigo é aquele que diz a verdade e não cai em elogios infundados.

Os textos de O Outro Amigo do Poeta analisam parte a parte as cartas escritas, até então, por Alencar, analisando cada crítica e destacando o que, a seu ver, não seria justo, citando, quando necessário, passagens do poema para justificar seu pensamento. Em sua primeira correspondência o censor diz identificar problemas sérios de métrica que às vezes acabam resultando em mal entendimento das imagens criadas pelo poeta e mal uso da língua portuguesa, que se torna ininteligível diante das quebras feitas pelo poeta. O defensor, por sua vez, diz:

Quanto aos defeitos de metrificação, reconheço que os tem o poema; mas desde já declararei não ter encontrado verso errado, e que muito me surpreenderão as seguintes palavras, de parte de um critico de tanta força, que a empregarl-a toda no manejo de suas armas, de certo que as quebrará, eil-as: “*Um poeta portuguez, um verdadeiro poeta, não tem licença para estropear as palavras, e fazer dellas vocabulos inintelligiveis infileirados em linhas de onze syllabas*” (apud CASTELLO, 1953, p. 94-95).

Em sua defesa ao texto de Magalhães, D. Pedro II teve a preocupação de entender com clareza a crítica feita pelo Sr. Ig. e de buscar respostas a essa crítica no próprio poema; de fato, os seus artigos apresentam uma reflexão mais densa de literatura, e busca retorquir o que Alencar dissera, baseando-se num conhecimento vertical sobre literatura e estética não caindo, em momento algum, no tom agressivo e pessoal próprio dos artigos do Sr. Ômega e do Um Amigo do Poeta. As correspondências do Imperador refletem uma preocupação com a crítica literária séria e até especializada, que não se permite cair em bajulações ou palavras adocicadas pelo sentimento de amizade, o que se observava, até o momento, apenas nas cartas do autor de *As minas de prata*.

O frei Francisco de Mont-Alvene foi convidado a participar da polêmica e tentar salvar o texto de Magalhães fadado ao fracasso. Em uma longa carta buscou fazer elogios ao poema, porém, o que se nota, do meio para o final da publicação, é a concordância com o que fora dito nas epístolas alencarinas, sendo destacadas, inclusive, as cacofonias acometidas por Magalhães em *A confederação dos tamoiros*, um crime para aquele que pretendia ser o poeta nacional. O que foi publicado em nome de Mont-Alvene não recebeu resposta por parte de Alencar, pois este já havia decidido se retirar da polêmica antes mesmo de o frei se posicionar.

Conclusão

A leitura das *Cartas sobre A confederação dos tamoiros*, de José de Alencar, e as respostas editadas por aqueles que defendiam o poema de Magalhães, nos permitiu reconstruir, como propõe Jauss, o contexto histórico e social das publicações e entender, com maior clareza como era a produção e a recepção da literatura no Brasil do século XIX: um grupo de poetas e pensadores criava os textos literários e esse mesmo grupo era responsável pela recepção e discussão desses textos. As críticas eram sempre preocupadas em bajular, por assim dizer, seu autor, a fim de dar maior visibilidade ao grupo.

O afastamento histórico nos permitiu compreender melhor o período em que José de Alencar produziu, seus anseios, suas concepções estéticas e os seus ideais literários. Esse afastamento nos deu maior visão de um todo com suas peculiaridades, seus objetivos, seus alcances e seus deslizos, porém, na época em que as ideias alencarinas foram disseminadas a sua compreensão ficou comprometida ou talvez, essas ideias não foram aceitas por Alencar não fazer parte do famoso grupo de elogios mútuos e ainda atacar ao seu maior representante.

Na verdade, o que nós podemos perceber nitidamente é que no período da publicação de *A confederação dos tamoiros*, de Gonçalves de Magalhães, não existia ainda uma crítica literária preocupada em discutir a produção literária do país e compreender profundamente as

obras literárias a partir de uma concepção estética, talvez o fato de nessa época não existir ainda uma literatura propriamente nacional tenha colaborado para isto, e restringido a produção, recepção e crítica a uma pequena aliança de intelectuais. A crítica literária no Brasil do século XIX era motivada mais pela amizade ao escritor que pelo senso de pesquisa e compreensão estético-literária. Como podemos ver, a defesa do texto de Magalhães foi feita por seus próprios amigos, os quais buscaram desmascarar e atacar o autor das cartas de censura, sem que discutir e analisar a fundo o texto literário em questão. Com uma confraria literária tão forte, seria realmente difícil iniciar um costume da crítica literária no Brasil, como Alencar procurou fazer, deixando de lado a amizade que se tinha ao escritor e analisando apenas aspectos formais, estéticos e temáticos da obra, em um país que ainda não havia se posicionado frente a sua liberdade literária e deixava nas mãos de um pequeno grupo a produção literária.

Referências

ALENCAR, José de. Carta ao Dr. Jaguaribe. *In*: _____. **Iracema – Lenda do Ceará**. Edição do centenário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, p. 139-144.

ALENCAR, José de. Cartas sobre A confederação dos tamoios. *In*: CASTELLO, José Aderaldo. **A polêmica sobre a “confederação dos tamoios”**. São Paulo: Faculdade de filosofia, ciências e letras da Universidade de São Paulo, 1953.

_____. Pós-escrito a 2ª edição de Iracema. *In*: _____. **Iracema – Lenda do Ceará**. Edição do centenário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, p. 161-181.

ASSIS, Machado de. Semana literária. *In*: ALENCAR, José de. **Iracema – Lenda do Ceará**. Edição do centenário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, p. 188-193.

CASTELLO, José Aderaldo. **A polêmica sobre a “confederação dos tamoios”**. São Paulo: Faculdade de filosofia, ciências e letras da Universidade de São Paulo, 1953.

CHAGAS, Pinheiro de. Literatura Brasileira. In: ALENCAR, José de. **Iracema – Lenda do Ceará**. Edição do centenário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, p.194-200.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

JAUSS, Hans Robert. O texto poético na mudança de horizonte da leitura. In LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da literatura e suas fontes**. Vol. 2, Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002. p. 873-925.

_____. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa (Org.) **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. São Paulo: Paz e terra. p. 67-84.

_____. O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*. In: LIMA, Luiz Costa (Org.) **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. São Paulo: Paz e terra. p. 85-104.

D'O CORTIÇO A CASA GRANDE E SENZALA: A CONSTRUÇÃO DO ROMANCE NEO-REALISTA NORDESTINO

Sara Silva OLIVEIRA
Odalice de Castro SILVA
Universidade Federal do Ceará

RESUMO

O presente resumo se propõe a apresentar a forma como se deu a evolução do Realismo-Naturalismo no Brasil até apontar para o Romance Neo-Realista de 1930, no Nordeste. Durante o artigo procuramos apresentar a evolução histórica, sociológica e, sobretudo, ideológica que ocorreu em fins do século XIX até meados do século XX no Brasil. Considerando a época de efervescência de movimentos vanguardistas como o representado pelo grupo modernista de São Paulo e os regionalistas nordestinos. Com base nisso, observamos como tais fatores adentraram na composição dos romances regionalistas e a forma como atenderam aos anseios do período, construindo uma escrita com enfoque no homem e na terra; nos costumes e na cor local, debaixo do Sol árido do Sertão.

Palavras-chave: SOCIOLOGIA, MODERNISMO,
REGIONALISMO.

Introdução

A escola Realista-Naturalista que surge no cenário literário brasileiro em torno da segunda metade do século XIX, com a conhecida “geração do materialismo”, em verdade, traduz-se em uma tendência artística desenvolvida na Idade Antiga de volver para a realidade e apreciar o mundo físico, em detrimento das impressões subjetivas dos autores. Nesse sentido, o Realismo-Naturalismo, como tendências artísticas de valorização da Natureza e do mundo físico, perceptível, emerge quando a primitiva necessidade de interação do Homem com o meio natural condiz com o apuramento dos cinco

sentidos humanos e não, simplesmente, a uma clara oposição à sua individualidade pulsante. O Realismo-Naturalismo como era praticado pelos gregos antigos na pintura e na escultura, era o sumo do trabalho de sensibilização do corpo para apreender formas, cores e texturas do mundo sensível para imitá-las, no sentido mais amplo, de forma que não se diferenciasse a produção artística e o objeto natural, como nos diz Osvald Sirén: “Nós, os ocidentais, fizemos o possível para amarrar a arte ao mundo dos fenômenos naturais, fizemos da fidelidade da reprodução a mais excelsa virtude na pintura e na escultura, e consideramos que a perfeição da arte reside no poder do artista de criar imitações ilusórias da natureza.” (SIRÉN apud OSBORNE, 1968, p.53).

Há aí, na citação acima, um processo de amadurecimento da obra, enquanto imaginada, que se interrelaciona com as experiências e influências de seu autor. Na Pintura assim como na Literatura, o Realismo-Naturalismo se desenvolvem juntos e equilibram o cenário artístico, refreando a introspectividade e o subjetivismo demasiados.

Nesse ínterim, o Realismo-Naturalismo brasileiro, sem dúvida, nasce a partir de influências importadas da Europa. Essas escolas literárias surgem em um período conturbado da história política e social do povo brasileiro, época de mudança de regimes, de ânsias e expectativas desveladas acerca do novo período político. Quase cinquenta anos depois, sob as mesmas características de rompimento e fusão – de valores culturais, em especial – metamorfoseiam-se em romance neo-realista, o “Romance de 30”, como vigorou na literatura exercida no Nordeste, na primeira metade do século XX

1. Em cena o Realismo-Naturalismo no Brasil

A escola Realista-Naturalista no Brasil se desenvolve em meio a dissensões políticas (a lei de Abolição da Escravatura, a ebulição em torno do novo regime de governo brasileiro, por exemplo), dissensões religiosas (crise entre Igreja e Império) e transformações na sociedade brasileira que se retirava aos poucos, principalmente no Sudeste, dos últimos resquícios da estrutura colonialista fundamentada especialmente no núcleo familiar patriarcal e adentravam no mundo industrial. O século XIX brasileiro foi tragado pelo aceleramento das

transformações sociais, cujos reflexos tardiamente atingiram a produção literária do país, que nem bem ainda se enfadara de todo da escola romântica e já ensejava adentrar nos parâmetros do Realismo-Naturalismo.

Para Lúcia Miguel Pereira, essa imersão nacional nas escolas de Gustave Flaubert (1821-1880) e de Émile Zola (1840-1902) se manifestará para o cenário literário do Brasil, mais como uma tendência em dar seguimento ao que ocorria na Europa do que, propriamente, um germen nascido para suprir uma carência literária do pequeno número de leitores que aqui existia no século XIX: “O atraso com que foi aqui adotado o realismo é um sintoma do alheamento dos escritores de então não só ao mundo, mas às condições do país. E também da maior correspondência entre o nosso feito e a atitude idealista.” (PEREIRA, 1988, p.120)

De fato, o Romantismo acomodou-se de forma mais plausível aos nossos ideais de construção de uma identidade nacional, mesmo que, por vezes, seguindo modelos europeus (como no caso do personagem Peri, que faz jus à figura de um cavaleiro medieval) e pelo caráter tradicionalista, saudosista, próprio do espírito romântico, no resgate da riqueza cultural da nação, além das descrições amplas e ufanistas da fauna e flora nacionais.

O Realismo e, em especial, o Naturalismo – da forma como Zola o imaginava em seu *O romance experimental* – escandalizava por nos defrontar com uma imagem do real pouco acomodada ao habitual “horizonte de expectativas” dos leitores construído e corroborado por escritores românticos e ousava nos defrontar com uma realidade que, não sem custos, os mesmos escritores românticos mascaravam ou excluía de todo porque, obviamente, não interessavam ao seu projeto de literatura. Por isso, Lúcia Miguel nos diz que “E a melhor prova de que o naturalismo nos foi imposto pela moda está em ter sido tão mal assimilado. Praticaram-no sempre como quem executa uma receita aos nossos romancistas, que, no espírito, continuavam românticos (...)” (PEREIRA, 1988, p.122).

Como dissemos de início, a infusão de escolas literárias que se deu no século XIX provocou a coexistência de ideias realista-naturalistas e românticas. O efeito dessa “imposição pela moda”, nas

palavras de Lúcia Miguel Pereira, pelo menos, até meados de 1870, atingiu escritores notadamente românticos como José de Alencar, por exemplo, que confessa seu ensejo de enveredar pela via dos “novos escritores franceses”, onde observamos: “A escola francesa, que eu então estudava nesses mestres da moderna literatura, achava-me preparado para ela (...); o romance, como eu agora o admirava, poema da vida real, me aparecia na altura das criações sublimes.”. É também considerado que, antes de falecer, Alencar deixou inacabado um romance intitulado *O Homem*, de cunho realista, cujo foco era a crítica ao celibato clerical.

Esse quadro começa a alterar-se à medida que nos aproximamos do século XX. Surgem, em regiões diferentes do país, movimentos de intelectuais que estavam ligados ao que ocorria na Europa durante esse período. No Ceará, a Academia Francesa e o jornal A Fraternidade. No Recife, a Escola do Recife que, nos dizeres de Sílvio Romero, teve função de “bomba propulsora” o que faz coro com o pensamento de Lúcia Miguel, mas não com o de Afrânio Coutinho, ao qual nos alinhamos: Para Coutinho, todos estes movimentos irromperam no mesmo momento, o que pode ser estudado e refletido no projeto literário de cada um, como a Academia Francesa, seguidora de pensadores franceses e a própria Escola do Recife mais ligada ao pensamento alemão, e não como ocorre para Lúcia Miguel e Romero que acreditavam que o foco de irradiação partia do Recife.

A prova concreta de que isso não ocorreu são artigos que já relatavam concepções realista-naturalistas publicados em 1869 pelos integrantes da Academia Francesa, anteriores às primeiras citações sobre o naturalismo de Romero, membro da Escola do Recife, que datam de 1873. Apesar disso, havia uma espécie de “projeto universal” defendido pelos adeptos desses movimentos, o que incluía o anticlericalismo ferrenho, o desejo solene de racionalidade; o materialismo, a defesa do Estado laico, para citar os mais consideráveis.

É a partir desse panorama, com a implementação desses “focos” realista-naturalistas em várias partes do país, que o Realismo-Naturalismo brasileiro alcança sua realização mais estável, sendo

cultivado por esses movimentos que cumpriam a tarefa de expandir as ideias europeias, agora encontrando terreno propício para o arraigamento dessas concepções, dessa volta, mais adequadas à nova realidade brasileira: a industrialização, o envio de imigrantes; a visão nítida do que previra Franklin Távora: o aprofundamento das diferenças sociais entre “Norte do Brasil” e “Sul do Brasil”

2. À Procura de Si Mesmo: Movimentos literários e ideológicos no Brasil

O movimento modernista no Brasil diferencia-se em nosso estudo sobre duas vertentes: por um lado, os intelectuais paulistas mais ligados à poesia e aos pensadores franceses, tendo como representantes Oswald de Andrade e Mário de Andrade. Trata-se não apenas de uma reação às escolas anteriores, como a parnasiana, mas a adoção de um projeto ambicioso, de renovação da produção literária nacional como pensava Raimundo Correia: “É preciso erguer-se mais o sentimento de nacionalidade artística e literária, desdenhando-se menos do que é pátrio, nativo e nosso; e os poetas e escritores devem cooperar nessa grande obra de reconstrução” (CORREIA apud COUTINHO, p.7-8, 2004).

Enquanto em São Paulo os artistas se concentram em, através de movimentos de vanguardas europeias, transformar a literatura brasileira em uma escrita autóctone, no Nordeste do país emerge um outro movimento, com propostas análogas, mas desta vez tendo à frente um sociólogo como mentor do grupo: Gilberto Freyre.

Recém-chegado dos EUA e fortemente influenciado pelos pensadores norte-americanos, Freyre nesse mesmo período de atividades do grupo paulista, também convoca os intelectuais e escritores nordestinos (assim como Franklin Távora, no prefácio de *O Cabeleira*) para a preservação da cultura dessa região brasileira que, em sua visão, detém a maior riqueza e diversidade cultural da nação. O surgimento de dois movimentos não apenas literários, mas também sociológicos e ideológicos no Brasil, é explicável por meio dos quadros diferentes das regiões brasileiras que receberam tintas históricas especiais em sua composição.

No Nordeste, o apogeu da cana-de-açúcar que perdurou por quase dois séculos tendo por base a figura centralizadora do senhor de

engenho, aristocrático e patriarcal, conduziu, dada a prosperidade da região nesse período, a formação de um tesouro cultural, traduzido nas arquiteturas das igrejas, nas habitações dos abastados; em uma organizada, rígida e certamente estável hierarquia social. Nesse período, a província que, futuramente, originaria São Paulo pouco faria crer que ressurgiria, séculos depois, como o centro mais importante de produção das riquezas do país, dado o estado financeiramente baixo de seus habitantes em uma terra desprovida de minerais preciosos, de cor estranhamente roxa, a desmentir o parentesco com o massapê, solo próprio para a cana-de-açúcar e típico do Nordeste do Brasil.

Mas o declínio da região nordestina principia com a desvalorização da cana-de-açúcar e a transposição dos interesses econômicos para a região mineradora, no século XVIII. O segundo golpe sobre a economia do Nordeste, desta vez, para o declínio completo da região, é a perda do mercado consumidor estrangeiro para os EUA e Europa e a transposição dos investimentos econômicos para as zonas cafeeiras. O enfraquecimento da produção de açúcar nordestino observa o crescimento das lavouras de café no Vale do Paraíba, na região Sudeste do país que abrangerá, dentro em pouco, mais de 80% da produção mundial do “ouro negro”. É o massapê que recrudescer diante da terra roxa.

Os movimentos literários no país se estabeleceram com base nesse apoio histórico: a poesia do Sudeste, de caráter vanguardista, encontra reflexos do seu desenvolvimento socioeconômico no futurismo, do qual Oswald de Andrade ficou impressionado após voltar de uma viagem pelo continente europeu e a escrita sociológica e saudosista nordestina, ligada ainda às tradições configuradas em séculos anteriores, época do seu apogeu como pólo econômico brasileiro. Como aqui nos interessa especialmente o movimento literário nordestino, interrompemos esse retrospecto histórico e nos fixamos na análise da reação proposta por Freyre.

3. O Encontro Consigo Mesmo: O Romance Neo-Realista de 30

Como uma reação ao desenvolvimento do Sudeste, estruturada no braço do imigrante e das vanguardas europeias, o sociólogo

Gilberto Freyre e seus contrerrôneos, em um misto de resgate da cultura nordestina e renovação literária – não por meio de influências externas, mas por meio da cultura regional – desenvolve seu projeto em um manifesto intitulado *Manifesto Regionalista*, de 1926.

O Manifesto Regionalista é um prelúdio à *Casa Grande & Senzala* (1933) que é considerada a obra-prima de Freyre e de fato, concretiza o ideal de reavivamento da identidade nacional em sentido mais abrangente, retratando as três raças que se amalgamaram para formar essa nação (negra, europeia e indígena) e sinaliza o que acontece de fato entre os regionalistas brasileiros daquela primeira metade do século XX, ou seja, resgatar a identidade do povo brasileiro através da definição e da valorização da cultura de cada região – o que os aproxima, mas não os confunde – com o ideal romântico de Alencar, o que pode tratar-se de um problema maior que paira sobre os escritores brasileiros: *Que é o brasileiro?*. Por ora, o Manifesto de 1926 trata unicamente de uma integração regional para alcançar o âmbito nacional. O movimento regionalista concebido então naquele início de século, não se trata de uma simples divergência ou de um sentimento perverso de recalque sobre a região Sudeste. O projeto dos regionalistas é profundamente nacional e parte de um enfoque sobre cada região brasileira, partindo do Nordeste, considerada nas palavras de Freyre que “Talvez não haja região no Brasil que exceda o Nordeste em riqueza de tradições ilustres e em nitidez de caráter” (FREYRE, 1996, p. 11).

Apesar de existirem durante o manifesto recriminações à conduta dos modernistas paulistas, por tentar aplicar modelos europeus à sua produção, não apenas literária, mas também ao seu próprio projeto concebido como “futurista”, observamos isso como um complemento seguro da crítica de Freyre a toda tentativa de obscurecer a cultura popular pela estrangeira, em particular, a americana e a francesa. Essa conduta que, tanto exasperava Freyre e os regionalistas, não condiziria jamais, não reluziria ou seria capaz de traduzir com exatidão o espírito do povo brasileiro, por isso mesmo, a solução estava em mergulhar no passado histórico e cultural do Nordeste; trazer novamente as cozinhas das sinhás e das freiras; a cultura do “tabuleiro de doces”, das ruas estreitas – ao invés das largas

ruas que nunca se adaptaram bem ao sol dos trópicos. Os regionalistas, tal como novos “Bolívares”, engendraram a concretização do sonho do guerrilheiro (não para a América Latina), mas aplicável às terras brasileiras: a coesão dos elementos heterogêneos, dentro de uma única nação. O reconhecimento de que cada região brasileira possuía traços culturais próprios, fruto de um processo histórico diferenciado, não reflete um pensamento separatista, como Freyre tratou rapidamente de desfazer tal ideia, mas de que a cultura, a identidade do povo brasileiro estava, pouco a pouco, sucumbindo à falsa ideia de homogeneização da nação pelo Estado.

É nesse ambiente, respirando essa atmosfera renovadora, que o Romance Regionalista de 30 emergirá no cenário literário brasileiro. Desde o Realismo-Naturalismo, onde finca raízes, recria o projeto dessas escolas literárias modelando-as as exigências do projeto regionalista.

No romance *O Cortiço*, obra literária naturalista, mas também realista, as personagens estão submetidas a um irresistível jugo do determinismo geográfico e social, obedecendo ao caráter cientificista da escola literária. A despeito da valorização exarcebada do abjeto, do horror transposto pelo escritor ao compor as cenas de *O Cortiço*, essa animalização do homem recai sobre o leitor de forma dura, consistente. De fato, tanto nos romances realista-naturalistas como nos romances neo-realistas a composição das cenas remete à composição artística de um quadro, de uma pintura. O autor de forma minuciosa (daí o rigor realista pelo documental) trabalha as características de cada personagem e os próprios elementos da cena para realçar sua verdadeira intenção: tornar tão convincente os aspectos da realidade retratados, os personagens tão humanamente representados, que poderá crer que agem independentes dentro da obra e que bem poderiam adaptar-se fora dela. Isto é o bastante para chocar o leitor, acostumado a separar o imaginário, o fictício do mundo real. Como o trabalho do realista-naturalista está na transposição da realidade, do mundo físico para o universo artístico, a exploração de cenas, o que seria mais um desvelar, em nossa concepção, que retratem o homem inserido na sua natureza será igualmente utilizado pelos regionalistas

de 1930, como vemos em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, quando o personagem Fabiano reflete sobre a própria condição: “– Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta. Conteve-se, notou que os meninos estavam perto, com certeza iam admirar-se ouvindo-o falar só (...) Olhou em torno, com receio de que, fora os meninos, alguém tivesse percebido a frase imprudente. Corrigiu-a, murmurando: – Você é um bicho, Fabiano” (RAMOS, 1973, p.08).

Outro recurso é a recorrência do tema da exploração do homem pelo homem, como já vimos no trecho acima. Em *O Cortiço*, Bertoleza – e os demais habitantes da propriedade de João Romão – sofrem essa espécie de abuso, baseada na obediência e na subserviência do Reino Animal àquele considerado o líder. Situação análoga ocorre nos romances regionalistas, em especial, os de temática sobre a seca, como em *O Quinze* (1930), através do personagem Chico Bento e sua família, empregados na fazenda das Aroeiras, são sumariamente despedidos com a chegada da seca, motivo de consternação do personagem Vicente.

Por último, ressaltamos que há ainda confluências românticas no regionalismo de 30, como resultado da coexistência das escolas romântica com a realista-naturalista. Percebemos isso na própria criação dos personagens sertanejos. Como o personagem Arnaldo, de *O Sertanejo*, claro que sem a carga idealista que alavanca a tendência romântica, mas ainda com traços tênues que estão presentes na figura brava, forte do sertanejo. Os valores morais que são apresentados como próprios do homem do Sertão, a riqueza da palavra empenhada, a honradez de conduta moral; a religiosidade, que também não deixa de ser um elemento bem plausível do cotidiano para as populações sertanejas do país, enfim, elementos que agregados ao caráter documental, cientificista do Realismo e à descrição enérgica, material do Naturalismo, sem se abster do projeto regionalista de Freyre e sociólogos, formam o Romance Regionalista de 1930.

Conclusão

Sob a forma de romance, notadamente expresso por meio da prosa literária, a escrita regionalista de 30 comporta todo um projeto

de renovação não apenas de nossa Literatura mas de revalorização de aspectos culturais para alcançar uma unidade nacional. Como afirmamos é a retomada de um antigo desejo dos intelectuais brasileiros de encontrar com suas raízes, seja por meio de movimentos estrangeiros, como ocorria com nossa produção literária até então, expressando-se por tendências e não por escolas que tenham brotado de sua ebulição literária, seja por uma recusa do alienígena para alcançar o autóctone. Assim, sem desprezar as ocorrências históricas de cada região, encontraremos vias diversas dentro do movimento modernista como no Sudeste que se volta para o futuro e o Nordeste para o passado. Apesar de diferentes na perspectiva, há ainda a mesma iniciativa latente como bem o provou Casa Grande & Senzala: a procura de um processo de identidade nacional.

Referências

COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil**. / direção de Afrânio Coutinho ; co-direção Eduardo de Faria Coutinho. – 7.ed. rev. e atual. – São Paulo: Global, 2004.

FREYRE, Gilberto. **Manifesto Regionalista**. 7.ed. Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 1996.

OSBORNE, Harold. **Estética e Teoria da Arte**: uma introdução histórica. 2ªed. Tradução de Octavio Mendes Cajado. Ed. Cultrix, SP, 1968.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **História da literatura brasileira**: prosa de ficção: de 1870 a 1920 / Lúcia Miguel Pereira. – Belo Horizonte : Itatiaia ; São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. São Paulo, Martins, 1973.

VIAGEM, INFÂNCIA E IDENTIDADE FEMININA EM “A PEQUENA GOVERNANTA”, DE KATHERINE MANSFIELD

Sarah Maria Borges CARNEIRO
Universidade Federal do Ceará

RESUMO

O presente artigo busca analisar de que forma as representações da identidade feminina e da infância presentes no conto *A pequena governanta*, de Katherine Mansfield, interferem na construção da narrativa. Pretende-se investigar os recursos narrativos utilizados, os quais apontam para um narrar transgressor que contribui para uma tomada de consciência acerca da posição de inferioridade ainda imposta à mulher e à criança na sociedade do início do século XX. As representações da infância no conto em questão serão analisadas de acordo com o conceito de devaneio proposto por Gaston Bachelard. Pretende-se também discutir sobre como a viagem da personagem simboliza as contradições presentes na situação da mulher no momento histórico representado. Além disso, teremos como elemento comparativo do conto de fadas *Chapeuzinho vermelho*, de acordo com a análise desenvolvida por Robert Darnton. Ocorre uma desconstrução do mito da infância feliz por meio de crises vivenciadas pelas personagens em busca da busca por suas identidades, conflito esse também presente no conto em questão.

Palavras-chave: INFÂNCIA, IDENTIDADE FEMININA, KATHERINE MANSFIELD, NARRADOR, CONTOS DE FADAS.

Katherine Mansfield, infância e identidade feminina

Para a realização do presente estudo, consideramos que os significados da infância são construídos socialmente, ou seja, o conceito de infância é variável e se configurou ao longo do tempo de acordo com as diferentes tendências culturais, políticas e sociais. As

modificações ocorreram e ocorrem por mudanças estruturais na sociedade e não são homogêneas numa mesma época. Phillipe Ariès em *História Social da Criança e da Família* (1981) mostra que a trajetória da criança é marcada pela discriminação, marginalização e exploração. Apesar da mudança substancial ocorrida no século XVII, quando se reconhece a necessidade de limitar sua participação no "mundo dos adultos", reservando um lugar separado especialmente para elas, há uma forte repressão de sua fala com objetivo moralizador. A criança passa a ser vista como um ser lúdico, capaz de fazer gracejos e entreter os adultos, assim como um animal de estimação. Após a fase de “paparicação”, surge a necessidade de formação moral através da educação. A partir dessa necessidade, a infância passa a ser considerada uma etapa diferenciada da vida, exigindo cuidados especiais.

Essa nova visão sobre a infância ocasiona mudanças na organização familiar e na escola, que passa a dedicar-se a disciplinar as crianças a partir de regras e valores morais. Este pensamento caracterizou o segundo sentimento em relação à infância e influenciou fortemente a educação do século XX, tendo grande repercussão até os dias atuais. A criança permanece sem o direito de falar por si mesma, apesar de sua importância nas relações sociais ainda na Idade Média. A fase da infância é caracterizada, segundo Ariès, pela ausência da fala e por comportamentos irracionais. A criança, apesar de não ser vista como sendo diferente do adulto até o século XVII, não merecia ser ouvida. Ela vivia em um mundo no qual ela não era considerada protagonista. O processo de formação da subjetividade feminina aconteceu de forma semelhante à construção da ideia de infância, sendo regulamentado por uma educação rígida e moralizante. No século XII, o programa de estudos destinado às meninas era bem diferente do dirigido aos meninos. No conjunto, o projeto educacional misógino vigente destacava a realização das mulheres pelo casamento, encontrando seu ápice na maternidade. O respeito às figuras masculinas, seja o pai, ou o marido, e uma educação voltada para os afazeres domésticos caracterizavam a “natureza” feminina.

A historiadora Mary Del Priore afirma que, ao analisar documentos dos séculos XVI e XVIII, encontrou “imagens recorrentes

associadas à dominação e à opressão sobre a mulher. Nelas a mulher é vítima constante da dor, do sofrimento, da solidão, da humilhação e da exploração física, emocional e sexual” (DEL PRIORE, 2009, p.14). Mesmo as mudanças sociais que ocorreram levando a mulher a adentrar o espaço público com mais frequência e força, não conseguiram alterar completamente o conceito de identidade feminina construído historicamente.

Ao realizar uma análise sobre a presença das mulheres na História, percebe-se que a figura feminina é representada através da visão do outro, ou seja, do homem, permanecendo submissa a ele. Os discursos proferidos pelo “outro” tentam delimitar as funções e o espaço de atuação da mulher de acordo com essa suposta natureza feminina, criada culturalmente. A mulher, assim como a criança, também foi impedida de discursar por si mesma ao longo da História:

Ser mulher seria ser o objeto, o Outro, e o Outro permanece sujeito no seio de sua demissão. O verdadeiro problema para a mulher está, em recusando essas fugas, realizar-se como transcendência; trata-se de ver, então, que possibilidades lhe abrem o que se chama atitude viril e atitude feminina; quando uma criança segue o caminho indicado por tal ou qual de seus pais, é talvez porque retoma livremente os projetos deles. Sua escolha pode ser o resultado de uma escolha motivada por certos fins (BEAUVOIR, 1980, p.71).

O presente artigo propõe, portanto, analisar como essa falta de voz surge na personagem do conto selecionado, oprimida por padrões sociais e vítimas de assédio. Através de sua personagem viajante descobridoras do mundo, a autora mostra como a multiplicidade de vozes na construção da narrativa pode atuar como elemento libertador da criança e da mulher apesar do abandono e da posição de inferioridade que lhes é imposta.

Narrador e transgressão em “A Pequena Governanta”

Katherine Mansfield (Nova Zelândia, 1888- França, 1923), passou a maior parte de seus dias na Inglaterra, tornando-se uma das

mais importantes contistas em língua inglesa. Mansfield viveu numa época de lutas e avanços acerca dos direitos das mulheres. Aconteciam vários protestos a favor do direito ao voto para elas, que foi assegurado em 1918 no Reino Unido, mas que já havia sido conquistado na terra natal da autora. Apesar dos direitos conquistados e da tomada de consciência por parte das mulheres, estas continuam sujeitas aos rígidos padrões de comportamento durante a época vitoriana.

De maneira crítica, Mansfield desenvolve personagens ambíguas, que oscilam entre o enfrentamento, a mudança e a necessidade de seguir os valores impostos pela sociedade para manter sua segurança material. Os questionamentos acerca da opressão imposta às crianças e mulheres, denunciando a falta de liberdade de expressão das crianças, assim como a insatisfação feminina com o papel restrito de mãe e esposa, e a ousadia em falar sobre o relacionamento homoerótico entre mulheres são traços marcantes de sua produção literária, assim como de seus diários.

Mansfield procura refletir sobre os problemas de sua época, tendo como uma das temáticas mais recorrentes o papel da mulher na sociedade, a visão de mundo segundo a perspectiva de crianças, bem como a questão do isolamento do sujeito e de sua incomunicabilidade. Suas personagens femininas buscam escapar a posição de subordinação, de uma maneira geral, através de retornos à infância, que surgem como possibilidade de valorização do eu abafado pela circunstância ideológica da época retratada. Esse retorno à infância ocorre através de um fenômeno de epifania, ou seja, de um episódio que a princípio é ocasionado por ações comuns do dia-a-dia, mas que resulta em um momento de êxtase no qual as personagens são expostas a alguma revelação interior. Quase sempre fugaz, o momento de epifania leva as personagens ao auto-conhecimento e à libertação, culminando em alguma transformação em sua realidade.

O retorno à infância é, também, alcançado através do devaneio, o qual, segundo Gaston Bachelard (2006), ocorre quando uma imagem poética resulta em maravilhamento. O ser maravilhado é tomado por sua memória e imaginação, as quais o libertam da função do real, conduzindo-o ao mundo onde ele gostaria de viver, ao

reencontro com a “infância viva”:

A vontade de olhar para o interior das coisas torna a visão *aguçada*, a visão *penetrante*. Transforma a visão numa violência. Ela detecta a falha, a fenda, a fissura pela qual se pode *violar o segredo* das coisas ocultas. A partir dessa vontade de olhar para o interior das coisas, de olhar o que não se vê, o que não se *deve* ver, formam-se estranhos devaneios *tensos*, devaneios que formam um vinco entre as sobrancelhas (BACHELARD, 2003, p.7).

“A Pequena Governanta”, objeto de estudo do presente artigo, faz parte -- *Felicidade e Outros contos* (2000) , publicado em 1923. O conto em questão se diferencia do foco narrativo tradicional pela intrusão do narrador em relação ao que narra. O universo tradicionalmente apresentado como um mundo perfeito e acabado surge, na obra mansfieldiana, como caótico. O leitor é conduzido por esse narrador heterodiegético cuja voz chega, em muitos momentos, a se confundir com a da personagem, fato que o opõe à figura do narrador tradicional onisciente.

Ele se aproxima da personagem a ponto de intercalar sua voz, em terceira pessoa, e a dela, em primeira pessoa. Através dessa narrativa desenvolvida de forma não linear, o narrador nos conduz por *flashes* de pensamentos da personagem, mostrando sua realidade quase sempre confusa, típica das sociedades modernas. Essa imprecisão está diretamente relacionada à indecisão da personagem, que, ciente de sua posição de opressão, busca uma forma de reação, mas não sabe exatamente como agir. Essa quebra da linearidade funciona de forma a retratar a relação conflitante entre a personagem criança-feminina e o universo masculino no qual ela precisa viver. Esta quer ora enfrentar, ora se esconder do olhar regulador adulto, que vem não apenas de personagens do sexo masculino, mas também das mulheres. Ao ser abordada por um carregador que leva suas malas sem sua permissão, a pequena governanta se vê pressionada a pagar pelo serviço. Entretanto, sua gorjeta é considerada insignificante pelo homem, que a desafia com um olhar crítico. Sua forma de reagir é resistir negando-se a dar o valor estipulado por ele:

“O que é isso? ” – gritou o homem, olhando para o dinheiro e depois para ela, segurando as moedas próximo ao nariz, cheirando-as como se nunca na vida tivesse visto, muito menos segurando tal quantia. “É um franco. Você sabe disso, não? Minha tabela é um franco.” Um franco! Será mesmo que ele imaginava que ela iria dar-lhe um franco por uma brincadeira como aquela, apenas por ser uma moça viajando sozinha, à noite? “Nunca, nunca!” Ela apertava a bolsa na mão e simplesmente não o via (MANSFIELD, 2000, p.53).

Ocorre uma ruptura com a voz narrativa tradicional já que essa não suporta apreender a fragmentação da personagem. “Ah, como seria melhor se não tivesse de ser à noite! Ela teria preferido mil vezes viajar durante o dia.” (MANSFIELD, 2000, p.51). No trecho citado, parte inicial do conto, não há uma divisão clara entre a voz do narrador e da personagem. Quem exclamou a primeira frase? O narrador conduz o leitor aos pensamentos da personagem para que ele descubra que ela não tem as respostas para os questionamentos lançados. Portanto, essa proximidade entre narrador e personagem é, também, uma representação da dificuldade de comunicar, seja interna ou exteriormente.

É o eu narrativo que orienta a percepção dos fenômenos vivenciados por ela através de uma descrição quase que pictográfica do espaço onde a narrativa se desenvolve. O narrador tenta projetar seus pensamentos, quase sempre caóticos. Essa ânsia pela comunicação interior e a apatia seguida dos próprios pensamentos ilustra a necessidade de autoconhecimento oposta à impossibilidade de atingir essa harmonia consigo mesmo e com o mundo. O epíteto “pequena”, parte do título do conto, funciona como índice de sua dupla fragilidade: sua pouca idade e sua descrição física. Dessa forma, a pequena governanta funde duas formas de exclusão: ser criança e ser mulher. Ela, porém, tenta reagir à dominação que lhe é imposta. Ao ter a mala tirada de sua mão, sem autorização, por um carregador, ela o segue indignada. “Teve de correr para acompanhá-lo em sua raiva, muito mais forte do que ela correu na sua frente e agarrou sua bagagem nas mãos do desgraçado” (MANSFIELD, 2000, p.53). Nesse

trecho, não é possível precisar quem utilizou o adjetivo “desgraçado”. Não está claro se foi o narrador ou a própria personagem.

Os locais e horários permitidos para uma mulher jovem circular não são mais restritos, mas as personagens masculinas hostilizam a pequena governanta, lembrando que, por mais que lhe seja permitido trabalhar fora do lar, mesmo que ainda desempenhando um papel ligado a afazeres domésticos, e por mais que ela possa viajar sozinha, ela ainda está em uma posição de vulnerabilidade. A fragmentação do enredo e sua estrutura indefinida são uma demonstração do esforço da personagem para ultrapassar as barreiras sócio-culturais.

“A Pequena Governanta”: ser criança e mulher no universo masculino

No conto “A pequena governanta”, apesar de termos um narrador em terceira pessoa, a narrativa é construída a partir da perspectiva da personagem principal, uma jovem moça inglesa que viaja para a Alemanha para trabalhar como governanta. A questão das viagens e do trabalho das mulheres se torna crescente durante os séculos XIX e XX. Uma das figuras importantes dessas conquistas femininas, segundo Michelle Perrot, é a governanta, personagem principal do conto em questão:

Vindas de uma burguesia empobrecida, culta, não raro protestante, essas jovens preceptoras ou damas de companhia, letradas e bem-educadas, que os romances apresentam muitas vezes como urdidoras de intrigas, circulam por toda a Europa, de maneira mais acentuada depois do fracasso das revoluções de 1830 e 1848, criadoras de um exílio intelectual e político que também concerne às mulheres (PERROT, 2008, p.137).

Na ficção mansfieldiana o espaço ocupado pelas personagens femininas, seja ele físico ou social, é uma projeção da opressão sofrida por elas no paradigma da cultura patriarcal. Uma das questões abordadas no conto supracitado é a atuação da mulher no campo profissional. Há um conflito entre sua vontade de exercer uma

atividade profissional fora do ambiente doméstico e o modelo imposto pela sociedade que a exclui desse espaço. “O direito doméstico assegura o triunfo da razão; ele enraíza a disciplina da mulher, abolindo toda vontade de fuga. Pois a mulher é um rebelde em potencial, uma chama dançante, que é preciso capturar, impedir de escapar” (PERROT, 2008, p.135).

Em sua tentativa de deixar o espaço doméstico, fugindo, assim, também do papel de matriarca, a mulher passa a ser hostilizada, pois sua presença em determinados espaços físicos e sociais é restrita. Ela acaba sendo punida por tentar transgredir as regras da sociedade patriarcal. É o que acontece com a pequena governanta, que além de ser mulher é muito jovem. O narrador e ela mesma se referem à personagem diversas vezes como uma menina. Ela acarreta então dupla repressão, por ser mulher e por ser quase ainda uma criança.

No início do conto a personagem é advertida pela senhora da agência de governantas que a avisa a não se expor em lugares públicos e a desconfiar das pessoas. Finaliza seu conselho dizendo “...somos mulheres com o pé no chão, não somos?” (MANSFIELD, 2000, p52). A personagem se sente extremamente oprimida por estar em um espaço no qual há a possibilidade de ter contato com o sexo oposto. Para ela, só haveria segurança em um ambiente exclusivo para mulheres. “Como eu gostaria que houvesse outra mulher no carro...tenho medo dos homens no outro carro”(MANSFIELD, 2000, p.55).

O desejo de emancipação leva a personagem ao enfrentamento de sua situação e à tentativa de mudar sua posição de marginalização através da viagem que realiza exterior e interiormente. Ela busca enfrentar seu próprio temor através de um comportamento hostil com os homens que encontra. Ao embarcar no trem que pensara ser reservado apenas para senhoras, depara-se com a presença masculina e reage com choro, comportamento comumente associado a crianças em situação de ameaça. Quando alguns rapazes passam por sua porta e caçoam dela convidando-a para juntar-se a eles, ela permanece “sentada, rígida, imóvel” e seus olhos se enchem de lágrimas. Por ser uma mulher jovem viajando sozinha, ela sofre com a posição de marginalidade naquele universo até então exclusivamente

masculino, que, historicamente, começava a ser compartilhado por mulheres. A personagem não sabe como reagir diante da constante intimidação vinda dos conselhos das outras mulheres ou das personagens masculinas. Após cada tentativa de enfrentamento e de autoafirmação, a jovem esbarra no triunfo das personagens masculinas que pretendem intimidá-la. Os jovens que caçam dela não conseguem conter o riso diante do seu temor, e o carregador que ela enfrentara na estação desce do trem triunfante por ter percebido quão amedrontada ela se sentira por estar em um carro que seria dividido com homens.

O vocabulário utilizado para descrever os sentimentos da personagem em relação a velhos e a imagem idealizada da velhice na qual aquele senhor ao seu lado parecia se encaixar demonstram uma aproximação com a visão típica dos contos de fadas. Ela se projeta nos pensamentos do velho como uma jovem delicada e desprotegida. “Talvez o rubor que pincelava as faces e lábios dele fosse provocado pela indignação ao ver que uma pessoa tão jovem e delicada tivesse de viajar à noite, sozinha e desprotegida” (MANSFIELD, 2000, p.57). A liberdade é perseguida pela pequena governanta, que se lança em uma viagem solitária a um país estrangeiro, entretanto, ela oscila entre o desejo de emancipação e a vontade de ser protegida. Sua agressividade inicial funcionava como ferramenta de auto-afirmação. Porém, ela se sente à vontade ao associar o velho à figura de um avô, depois que ele a presenteia com uma caixa de morangos. “E foi ao mastigá-los que ela pensou no velho como um avô, pela primeira vez. Que avô perfeito seria! Exatamente como um avô saído de um livro!” (MANSFIELD, 2000, p.61). Mais uma vez a fragilidade da personagem é realçada, já que ela constrói uma imagem do velho associada às personagens de livros infantis, a um avô dos contos de fadas.

Depois de chegar ao seu destino, a pequena governanta aceita passear pela cidade com o velho que a agrada com mais presentes e, principalmente, alimentos como sorvete, semelhante à artimanha utilizada pelas bruxas em contos de fada para atrair as crianças até sua armadilha. “A despeito do sorvete, seu grato coração infantil ardia de amor por aquele avô de contos de fada” (MANSFIELD, 2000, p. 65). Cada vez mais a personagem se aproxima de um comportamento

típico de crianças. Ela gosta de se sentir protegida por aquela figura paternal e terna, e transforma seu comportamento agressivo inicial em gratidão pelos presentes e cuidados do velho. A presença do velho faz com que ela desista, mesmo que momentaneamente, do enfrentamento e superação de sua posição de submissão e fragilidade. Seu último ato de agressividade ocorre quando ela é deixada sozinha com o recepcionista, que fica à espera de gorjeta. Ela responde de forma grosseira, em alemão, ordenando que ele vá embora imediatamente. A pequena governanta abre mão do seu desejo de emancipação em troca de proteção, tanto social quanto financeira, já que o velho surge como provedor, conduzindo-a pela cidade e alimentando-a. Semelhantemente ao que ocorre na versão de “Chapeuzinho Vermelho” apresentada por Perrault, a personagem é punida por ceder aos galanteios e gentilezas do “lobo”. A moça se sente tão segura que aceita ir até o apartamento do velho que acaba tentando assediá-la:

“Ela deu um salto, mas ele foi muito esperto e prensou-a contra a parede, apertando-a com seu rígido corpo de velho e seus joelhos trêmulos, e embora ela movesse sem parar a cabeça de um lado para outro, desesperada, ele beijo-a na boca. Na boca! Onde então ninguém que não fosse um parente próximo a jamais tinha beijado” (MANSFIELD, 2000, p.67).

A menina deixa o apartamento do velho e sai correndo pelas ruas, chorando desesperadamente e gemendo alto, a ponto de chamar a atenção das outras passageiras, que, em vez de ajudá-la, apenas imaginam que ele deve estar com dor de dente. Ao retornar ao hotel ela, mais uma vez, precisa encarar o triunfo masculino diante de seu fracasso. O recepcionista com o qual ela havia sido hostil anteriormente, “ao ver a pequena governanta, pareceu encher-se de um contentamento inexplicável” (MANSFIELD, 2000, p.67). Para se vingar da agressividade da moça, ele contara à senhora que deveria encontrá-la no hotel que ela havia saído com um cavalheiro, fato suficiente para desmoralizá-la, já que uma moça solteira viajando sozinha não deveria nem sequer se expor em locais públicos. Sair pela cidade com um cavalheiro seria então um ultraje. Triunfante, o camareiro quase ri alto. “É isso, é isso” - ele pensou. “Será uma lição”

(MANSFIELD, 2000, p.68).

Considerações finais

“A pequena governanta” foi escrito no auge das manifestações feministas na Inglaterra, quando as manifestantes londrinas chamadas de *suffragettes* saíam às ruas para reivindicar melhores condições para as mulheres. Esses protestos eram uma forma de lutar contra a discriminação do sexo, e pela igualdade de direitos, entre eles, o direito ao voto. O conto de Katherine Mansfield apresenta, de forma crítica, a condição feminina na sociedade patriarcal pós-vitoriana, questionando o discurso vigente e os estereótipos acerca do papel da mulher e dos espaços que ela deve ocupar. Mansfield denuncia as dificuldades enfrentadas pela mulher que busca ultrapassar o espaço doméstico e se emancipar da condição de total subordinação ao homem. A riqueza de sua narrativa está em não apenas mostrar a mulher enquanto inconformada com a condição de inferioridade física e mental à qual a sociedade patriarcal pretende lhe submeter, mas também em mostrar os conflitos enfrentados pela mulher que precisa optar entre a proteção e o comodismo do lar e a hostilidade da vida independente. Sua personagem carrega o peso de uma dupla exclusão. Ao ser apresentada como “pequena”, ela evidencia sua relação ainda não superada com a infância. Seu comportamento e suas escolhas, de forma geral, contribuem para a construção de um personagem em fase de transição entre a infância e a vida adulta. Podemos perceber que a pequena governanta ainda não sabe que lugar deve ocupar no mundo, seja como mulher ou como criança. O fato de ser deixada sem auxílio em um país estrangeiro, a arrasta do momento idílico da garota dos contos de fadas para uma realidade na qual ela precisa se emancipar, abandonando o estado de inocência da infância e tomando consciência de sua posição no mundo.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**. Tradução de Henrique

Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo. Brasiliense, 1988.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Tradução de Sergio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BENJAMIN, Walter. “O Narrador”. In: **Textos Escolhidos**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1983.

DARNTON, Robert. **O grande massacre de gatos** (e outros episódios da história cultural francesa). Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DEL PRIORE, Mary. **Ao sul do corpo**: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7. ed. Rio de Janeiro. DP&A, 2002.

LUKÁCS, Georg. **A 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. 2000.

MANSFIELD, Katherine. **Felicidade e outros contos**. 3. ed. Tradução de Julieta Cupertino. Rio de Janeiro, 2000.

PERRAULT, Charles. **Chapeuzinho Vermelho**. Tradução de Francisco Balthar. Porto Alegre: Kuarup, 1987.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru. São Paulo: EDUSC, 2005.

MODOS DE EXISTÊNCIA DE GALÁXIAS

Saulo de Araújo LEMOS¹³⁶

Orientador: Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt
Universidade Federal do Ceará

RESUMO

Haroldo de Campos ficou etiquetado na historiografia literária brasileira por participar da invenção do Concretismo. Décadas depois do surgimento deste, e já fora dos limites formais do estilo, ele publicou em 1984 um de seus livros mais importantes: *Galáxias*. Em 50 textos, recortes múltiplos de paisagens mundo afora e linguagem adentro são empilhados, costurados, organizados. Sua constituição faz atentar para um fenômeno que anuncia a arte na esteira do século XX: a condição de produto que, segundo observa Heidegger, abre em si passagens rumo ao que extrapola os limites físicos desse mesmo objeto; no caso, a literatura como um além-estrutura que no entanto é linguagem. A escolha de alguns textos do livro mencionado e a leitura e busca de diálogo com autores como Blanchot, Barthes, Derrida etc. leva a um ponto de chegada (sempre provisório): via foco nas *Galáxias* de Haroldo, a frase “a literatura fala da literatura”, dita, parafraseada ou pressuposta por alguns pensadores e mal compreendida por vários outros, é um quem-sabe signo de equivalência à noção de que a literatura possa convencionalmente ser lida como perto da realidade, essa arredia.

Palavras-chave: literatura comparada, literatura contemporânea, realidade.



Por suas inquietações de poeta e tradutor, Haroldo de Campos gravou com nitidez seu nome na história cultural do Brasil. A edição

132Doutorando em Letras (Literatura Comparada) pela UFC e professor assistente de Literatura de Língua Portuguesa da Universidade Estadual do Ceará (Uece).

de 2004 de *Galáxias* lista 12 obras de caráter criativo e 19 “transcrições”, o termo que ele usava para se referir à radicalidade reformuladora de suas traduções. Além da poesia concreta, desenvolvida nos anos de 1950 por ele, seu irmão Augusto de Campos e por Décio Pignatari, é momento de fundação na literatura brasileira. A obra posterior de Haroldo extrapola e reincorpora o concretismo¹³⁷.

Estudar um livro como *Galáxias* é desafio e convite que a própria obra propõe. Aproximar-se e buscar um “como viver” em sua proximidade. Ler a obra indica que esse como talvez seja tarefa que se define à maneira de processo, de duração em que esse modo transforma a si (hipótese). A palavra “modo” (do latim *modus-i*, “medida”) traz consigo menção a “forma”, “variedade particular de algo”, “estilo”, “condição”, “padrão rítmico constante numa composição” (Houaiss, 2001, p. 1942). Viver, durante o tempo necessário ou disponível, perto de *Galáxias*, pode pedir que se pense e construa um modo adequado para isso. Mesmo que a palavra “adequado” não sobreviva ao processo. Nessa obra, é encontrar a medida, o estilo, a condição de existência? Ou tal medida seria um gesto artificial, estranho ao texto abordado? A visão rápida (como folheando) de *Galáxias* entrega ao leitor um modo, que é exatamente a percepção do que ele tem diante de si. Mas esse modo é inicial, insuficiente, ainda não entregou a obra ao leitor (entregará?). Este então poderá buscar um outro modo, mais construído, mas demorado e mais incerto.

As questões acima percorrem este trabalho, na tentativa de propor uma leitura, um ato de percorrer, medir, “cartographier, mèmes des contrées à venir”¹³⁸ (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 10). Assim pode ser armada a indagação: de que modo essas *Galáxias* existem? Para pensar essa pergunta e dizer algo, serão percorridos os caminhos do texto, os que se encontrar, os que se construir. Percorrer o texto literário e seus invisíveis: aquilo que, nele, se abre ao espaço

133Da extensa bibliografia sobre Haroldo de Campos e sua obra, seguem dois títulos de estudos amplos e dedicados exclusivamente a ele: MOTTA, Leda Tenório da (org). **Céu acima**: para um *tombeau* de Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2005; e DICK, André. São Paulo: Risco, 2010.

134“Cartografar, mesmo regiões por vir.”

que a escrita da leitura não preenche. Modos, caminhos sinuosos, dobrados, desdobramentos. O lugar de *Galáxias* diante de si próprio e do mundo que o cerca. Em lugar de se escolher um ou dois fragmentos para discussão, foram tomados fragmentos de vários fragmentos. Como se assim, artificialmente, fosse possível montar um fragmento de página inteira, ao longo deste artigo, que está e não está no texto literário¹³⁹ de Haroldo.



Ler a estranheza de *Galáxias*: intensificá-la, despedaçá-la, querer torná-la outra coisa. A leitura da obra mostra um obstáculo, sua dicção, que é também a via de trânsito em que o texto transita e é trânsito. Pensar a existência de *Galáxias* como um modo pode ser entendê-la na perspectiva do fragmento. Afinal, são cinquenta fragmentos, ideia reforçada pela ausência de maiúsculas ou de pontuação; blocos de texto, são, afinal, fragmentos. Lido o livro inteiro, talvez surja uma noção de estrutura como teia. O texto, arte, plural de pedaços, permitiria postular que ele é um objeto ou objetos que são ou contêm a arte, automaticamente originada neles; concepção de arte como estrutura. Os formalismos de primeira metade do século XX, desde os russos aos francófonos, dão a estrutura da obra artística como um espaço autolimitado; interrogando essa tendência, autores de 1950 em diante, como Jacques Lacan, Jacques Derrida ou Roland Barthes, passam a enxergar na estrutura uma pluralidade de espaços ou mecanismos de significação que estão além ou aquém dela mesma, que não coincidem com seus limites físicos¹⁴⁰.

Galáxias se define por sua estrutura, sua agramática gramatical, seu mero desvio de convenções, pelo objeto com que se oferece? Martin Heidegger tratou do tema em 1936, na conferência posteriormente publicada sob o título *Origem da obra de arte* (2008).

135Poema, prosa, conto, romance. Para este trabalho, as expressões “poema”, “prosa” e “ficção” se usam de modo equivalente e indiscriminado para se referir a *Galáxias*.

136Um estudo sobre o trajeto descrito para os formalismos e “pós-formalismos” do século XX seria satisfatoriamente introduzido pela leitura de Dosse (2007).

Chegando perto dessa discussão, pode-se ver *Galáxias* como objeto material criada pelo humano; entretanto, sua atuação não se limita ao corpo físico do texto, mas cria um espaço de consolidação além da estrutura: vão do significante que, sem corpo visível, não é mensurável. Esse vão é identificável na sintaxe, ponteamto de costura com aparência descosturada. A falta de pontuação ou de coesivos corriqueiros é substituída pela mobilidade da palavra, em trechos como: “no senão do sim ponha o não no im de mim ponha o não” (CAMPOS, 2011, fragmento 15, “circuladô de fulô”)¹⁴¹. Sim, não, senão, porções de som gráfico materialmente constituídas, contaminam-se e levam as palavras a deteriorar as próprias fronteiras; elas criam algo a mais entre e em si mesmas.

O que seria esse algo que há na obra, mas extrapola o objeto que ela é? Heidegger vê, diante do objeto que também é a obra, a instauração de um espaço que simultaneamente é: a) revelação, “campo que é aberto por ela própria (2008, p. 32), “clareira” (2008, p. 42), e b) “dupla ocultação” (2008, p. 43); pela recusa de ver mais que um aspecto ou delimitação desse aspecto; e pela dissimulação, mesmo que involuntária (cf. 2008, p. 43-44). Assim, a obra projeta um plano em que “pertence à desocultação como clareira o negar-se sob o modo da ocultação” (2008, p. 43): a obra instaura um jogo entre a revelação e a ocultação que se forma no limiar indefinido entre o “mundo” e a “terra”, entre a experiência interior e a exterior (que, afinal, são interinfiltradas). Em cada fragmento de *Galáxias*, a sucessão de frases cria um jogo que, como diz Heidegger, “nos arranca ao habitual (2008, p. 53)”. O espaço criado, fenda que é abertura e moldura dessa abertura, está na revelação-ocultação impressa ao longo e diante da frase haroldiana, “fala que vela e revela, cala e descala” (CAMPOS, 2011, fragmento 7, “sasamegoto”). Esse espaço de choque entre eu e outro é o movimento do verso contínuo de *Galáxias*, que atua como se

137 As páginas da edição de *Galáxias* utilizada neste artigo, bem como na primeira edição (1984), não estão numeradas; no sumário do livro, sequer os fragmentos tem alguma numeração. Assim, as referências a trechos de fragmentos serão identificadas pelas primeiras palavras deles, como citadas no sumário, e pela sua ordem cronológica de aparição no livro.

distante¹⁴² do objeto que tal verso é; texto que, portanto, é não fixo, mas que contorna o indeterminável da significação e a possibilita.

No poema, o oculto não é uma camada interna sob o revelado; pensando na desierarquização da escritura assinalada por Derrida¹⁴³ e já prevista por Heidegger, oculto e revelado, em *Galáxias*, compõem o jogo da imagem como investidura discursiva que funda a literatura; o jogo da referencialidade é a revelação que informa a si e o oculto, ocultação que se revela como oculto e aponta o revelado. No livro de Campos, há uma oposição entre página branca e página negra (ou plena de texto) como modalidade visual da relação oculto/revelado no aberto que articula a linguagem poética. As páginas, ao correr de si próprias, dobram-se sobre se mesmas, desdobram-se como galáxias em livro: “este livro não tem mais de uma página mas esta milfolha em centifólios” (CAMPOS, 2011, fragmento 24, “a liberdade”). O dobrar-se-sobre e o desdobrar-se das páginas se alinham com a dobra-desdobra das frases no verso de Haroldo, no qual o movimento da imagem é enfatizado. Que imagem é essa?



As *Galáxias* de Haroldo fazem pensar no tema moderno (Mallarmé, Pessoa) da forma como enquadramento da instabilidade (outro nome para a infinitude). A medida para o que não tem medida remete a um protótipo de movimento: o trânsito entre dobra e

138Essa anterioridade é metafórica; o espaço além-estrutura é um efeito da estrutura, uma espécie de eco que ela produz, e assim ambos, coisa-obra e sua verdade instituída (que é também o espaço inconstante de conflito e encontro entre obra e leitura) existem simultaneamente; nenhum precede o outro. Para um mapeamento do que seria esse espaço, ver Derrida (2006), com o conceito de “espaçamento”, e Agamben (2007), com o conceito de “fantasma”. Nesses autores, os coconceitos mencionados são basicamente o que se pode chamar de além-estrutura (ou, talvez mais corretamente, entre-estrutura).

139 Desierarquização como traço da Modernidade, em que “le langage envahit le champ problématique universel; c'est alors le moment où, en l'absence de centre ou d'origine, tout devient discours (“o momento em que a linguagem invade o campo problemático universal; é então o momento em que, na ausência de centro ou de origem, tudo de torna discurso”)) (DERRIDA, 1967, p. 411).

desdobramento; “as guelras paradas desse espaço sem palavras de que o livro faz-se como a viagem faz-se ranhura entre nada e nada e esta ranhura é a fábula é a dobra que se desprega e se prega de sua dobra mas se dobra e desdobra como um duplo da obra onde o silêncio” (CAMPOS, 2011, fragmento 31, “o que mais vejo aqui”). A citação nominal de dobra e desdobra percorre o livro. A dobra é duplicação, mas também ocultamento daquilo que se enovela sobre si; assim como o desdobramento, ela não é estrutura, mas um movimento orbital que esta realiza. O desdobramento é processo inverso ao enovelar-se da dobra; é também um movimento des-: de encolhimento do espaço de significação ou encolhimento como significação; esvaziamento. As noções de dobra e desdobramento incluem, ampliam, complicam a relação heideggeriana oculto-revelado: oculto que pode ser ampliação, revelado que pode ser rarefação.

Focar o jogo entre o dobrar-se e o desdobrar toca um elemento que se espraia nesse verso: a imagem. Essa noção recebe nomes variados ao longo de períodos históricos desencontrados: metáfora, figura, símbolo, alegoria. Uma concepção de imagem diz:

l'image peut certes nous aider à ressaisir idéalement la chose, qu'elle est alors sa négation vivifiante, mais que, au niveau où nous entraîne la pesanteur qui lui est propre, elle risque aussi constamment de nous renvoyer, non plus à la chose absente, mais à la absence comme présence, au double neutre de l'objet en qui l'appartenance au monde s'est dissipé; cette duplicité n'est pas telle qu'on puisse la pacifier par un ou bien ou bien, capable d'autoriser un choix et d'ôter du choix l'ambiguïté qui le rend possible. Cette duplicité renvoie elle-même à un double sens toujours plus initial (BLANCHOT, 2012, p. 353)¹⁴⁴.

140“A imagem pode certamente nos ajudar a retomar idealmente a coisa, que ela é então sua negação vitalizante, mas que, ao nível em que nos injeta o pesadume que lhe é próprio, ela também se arrisca constantemente a nos remeter, não mais à coisa ausente, mas à ausência como presença, ao duplo neutro do objeto em que o pertencimento ao mundo é dissipado: essa duplicidade não é tal que se possa pacificá-la por um “ou isso, ou aquilo”, capaz de autorizar uma escolha e de apagar da escolha a ambiguidade que a torna possível. Essa duplicidade remete ela mesma a um duplo sentido cada vez mais inicial.”

A ausência-presença da imagem é uma disparidade contínua: a ausência se dobra e se desdobra em presença e vice-versa. O movimento da imagem nas *Galáxias* de Haroldo é de dobra-desdobra, mão dupla. Octavio Paz conceitua que a “imagen poética es la otredad” (2005, p. 261); *otredad* não como alteridade, percepção ou contemplação, mas como encontro do eu no outro e inversamente. Se a imagem é um construto que participa apenas de si mesmo, ela marca também o paradoxo de registrar sua articulação com o mundo, que se dá nela mesma, que é efeito dela mesma. A imagem que se intenta construir aqui como conceito montado a partir de propostas diferentes é uma não síntese entre mundo e linguagem, mediante o detalhe de existir de fato no espaço abrangido por esta. A imagem galática de Haroldo de Campos orienta-se pelo movimento dela, que se abre e fecha em si e sobre seu outro.

Como a linguagem conteria seu outro? A dobra faz pensar na continuidade que vem também da ruptura. Derrida defende com vasta e aprofundada argumentação, em *Gramatologia* (2005), que aquilo que a tradição tem considerado as bases da linguagem no ocidente, a estrutura fonética e o alfabeto, são fruto histórico da sedimentação de significados mutantes, mas que teriam suscitado o que Derrida chama de *metafísica da presença*, que preceitua, dentre outras coisas, a tradicional pressuposição de que o significante subordina-se a um significado que, por sua vez, presentificaria o objeto nomeado. É contra essa sedimentação que se afirma a gramatologia derridiana, fundada não no sentido que o signo carregaria, mas na produção de sentido a partir da diferença entre os signos, significação por oposição, que leva em contra primordialmente não o signo em si, mas o signo que se articula a outros, o grama (cf. DERRIDA, 2005, p. 8-12). O “verso” de Haroldo é exemplo de significante fundamentado na ligação e no contraste com outros significantes: “agora não estou falando deste livro inacabado mas de signos que designam outros signos e do espaço entre do entre-espaço onde o vazio escreve sua insígnia todos os possíveis permutam-se nesse espaço de antimatéria que rodeia a matéria de talvez e gerúndio” (CAMPOS, 2011, fragmento 35, “princiapiava a encadear-se um epos”).

Para Giorgio Agamben (2007), a barreira à significação, entre significante e significado, proposta por Lacan se funda também numa “dobra” que é afinal a sua face oposta: “O núcleo originário do significar não reside nem no significante e nem no significado, nem na escritura e nem na voz, mas na dobra da presença sobre a qual eles se fundam” (2007, p. 248). A imagem goetheana do arco-íris branco, utilizada por Haroldo para nomear um de seus últimos livros de ensaios (1997), já havia encarnado em letra nas *Galáxias* como luz branca: cor que se dobra-desdobra em arco-íris de cores díspares¹⁴⁵, fundando uma significação de “presença”. Lembrando a proposta verbivocovisual do “Plano piloto para poesia concreta” (cf. TELES, 2005, p. 404) e a menção aos “caracteres” que Jakobson chama ‘pansemióticos’”, no ensaio de Campos chamado “Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana (MORENO, 1979, p. 305), vem uma possibilidade: a literatura como possível desdobramento, em uma imagem, de outras artes que a extrapolam. A linearidade aparente de *Galáxias* seria a possibilidade de desdobramento em tramas de imagem dispersas. As experiências artísticas multimídia de Haroldo, como o vídeo-poema ou a oralização fonográfica de *Galáxias* fazem pensar que, no atrito com esses meios de texto, as *Galáxias* impressas os absorvem; algo assim: “os signos dobram por esse texto que subsume os contextos e os produz como figuras de escrita uma polipalavra contendo todo o rumor do mar” (CAMPOS, fragmento 45, “mais uma vez”).

A arte da literatura simula outras artes, conforme os cinco sentidos que nomeiam outro livro de Haroldo, e se desdobra nelas ao se dobrar em si mesma. A configuração de “mundo” em *Galáxias* é melodia que cria um ritmo de ocultação e leva a noção de mundo e representação a um ponto crítico: *Galáxias* é o único mundo que existe. Entretanto, a crise como linguagem pode fazer pensar e pedir uma crítica do mundo. Ante a essas possibilidades, uma questão de

141 Pode-se citar, a esse respeito, o contraste articulável entre os fragmentos 2, “reja calla y trabaja”, que menciona obsessivamente o branco”, e 3, “multitudinous seas”, que encontra no mar um leque de cores que o torna arco-íris colorido (cf. CAMPOS, 2011).

ponte ao tópico: a arte, que se multiplica em imagens, também cria o real? Ou este é quem abriga e dá origem à arte, à literatura?



Em *Galáxias* o oculto/revelado no enquadramento-medida para o aberto-ilimitado é a vaga noção de mundo inteiro com que joga o texto de Haroldo. As *Galáxias* são as da metáfora sobre Gutemberg e são paisagens internacionais e interlinguísticas¹⁴⁶; ou são galáxias outras, não mapeadas. Como ponte entre o texto e sua intangível fronteira com o real, repousa em movimento o significante da viagem, contínuo desvelar/ocultar. A viagem se articula com o signo do imprevisto e do não assimilado; transbordamento de informações que, no correr do texto, informam sempre menos. Um caco de paisagem novo desencadeia ou é desencadeado por um novo olhar voluntário: “à distância de passos da floresta branconegra de arcarias árabes onde um arco de outro arco de outro arco engendra plumas de sombras e rejas de claroescuro” (CAMPOS, 2011, fragmento 5, “mire usted”); em outros trechos, domina o fabuloso do não cotidiano: “onde a migalha a maravilha a apara é maravilha é vanilla é vigília é cintila de centelha é fávila de fábula é lumínula de nada e descanto a fábula e desconto as fadas e conto as favas pois começo a fala” (CAMPOS, 2011, fragmento 1, “e começo aqui”).

O familiar pode surgir como espaço de hostilidade: “no jornalário o tododia entope como um esgoto e desentope como um exgoto e renova mais não é outro o tododia tododiário ostra crescendo dentro da ostra crosta fechando dentro da crosta” (CAMPOS, 2011, fragmento 3, “no jornalário”); e de permeio, o pensar a escrita, que a revela e a complica: “pode começar esta viagem armilar de palavras em torno de um ponto oco” (CAMPOS, 2011, fragmento 40, “como quem está num navio”); camadas que se significam mutuamente por

142 A presença de excertos de vários idiomas além do português, como as línguas modernas europeias e o latim clássico, se dá com menos frequência que no caso da língua pátria de Haroldo. Seu livro se dá, basicamente, em português, q se dobra em pedaços de outras línguas; daquelas se desdobra o português, que as contém como interstícios, como barreiras, como dobras.

diferenciação: “um simples contágio de significantes essa torção de significados no instante esse deslizamento de superfícies fônicas que por mínimos desvios criam figuras de rociado” (CAMPOS, 2011, fragmento 41, “tudo isto tem que ver”). Uma conceituação de referencialidade, aqui, caberia em duas vertentes entrelaçadas: o que se mostra real por ser familiar e o que se mostra real por ser de algum modo estranho¹⁴⁷.

O que viria primeiro nas *Galáxias*, a voz da arte sobre si ou a voz como *pictura*? Nenhuma delas teria privilégio de anterioridade, porque ambas se precisam mutuamente para existir. A voz sobre si mesma e a voz pictórica revelam como possibilidade a imagem, da maneira conceituada acima (e revela talvez, como tênue sugestão, o espaço inescrutável entre ela e a realidade, na fronteira mal-definida que a imagem possui); a voz sobre si revela, ante a imagem, que há também um oculto, incomensurável, a revelar, ou há a sugestão desse oculto, espaço de significação que a arte ressalta e lhe concede. A imagem da viagem faz pensar em um trânsito entre essas dimensões (o si e o outro da linguagem, como mostrados ou sugeridos nela mesma); isso faz desse trânsito um tipo de continuidade espacial; espaço como trânsito. Vozes que são voz partida. Vozes sempre por mapear.

Pode-se pensar em *Galáxias* como uma enciclopédia, conjunto referencial de lugares, idiomas e dados diversos, ou antienciclopédia, que transforma esses dados em dissimulações do oculto e permite pensar que o real seria o que não se vê totalmente: inacessibilidade que é o real; a sombra e as zonas de luz são espaços de indefinição e de trajeto; o que se crê já dito pode dizer mais: “tua alma se lava nesse livro [...] enquanto o fecha a chave ele se multiabre” (CAMPOS, 2011, fragmento 50, “fecho encerro”). Desdobrando uma discussão de Barthes, Maria Esther Maciel, em *As ironias da ordem*, propõe que, na produção cultural contemporânea, a “enciclopédia abandona as

143 Freud (2006, p. 266), discutindo a oposição, às vezes conversível, entre *heimlich/unheimlich* (familiar/estranho), comenta, de um modo que toca aquilo que na imagem literária é lido habitualmente como mimético: “O escritor *imaginativo* tem, entre muitas outras, a liberdade de poder escolher o seu mundo de representação, de modo que este possa ou coincidir com as realidades que nos são familiares, ou afastar-se delas o quanto quiser.”

pretensões de ser o inventário completo de todos os saberes sobre as coisas do mundo para ser um espaço móvel de articulação, combinação e invenção” (MACIEL, 2010, p. 25); nesse contexto, Haroldo de Campos é um dos autores listados como criadores de “enciclopédias imaginárias” (MACIEL, 2010, p. 25). Como modalidade de enciclopédia, o poema de Haroldo de Campos daria então algum aceso efetivo ao real?

Antoine Compagnon, em *O demônio da teoria* (2006), se refere a um debate sobre de que trata a literatura: do mundo fora dela ou de si mesma? A intenção é questionar o senso comum, mesmo que erudito (Barthes, Derrida, Foucault e outros). A discussão de Compagnon, provocativa, defende sutilmente a referencialidade como um dado óbvio, no argumento de que todas as línguas “falam do mesmo arco-íris” (COMPAGNON, 2006, p. 125). Ele também sustenta a ocorrência de graus de referencialidade entre as construções “mais ou menos naturais” (COMPAGNON, 2006, p. 126), quebrados apenas no momento em que “o herói começa a desenhar círculos quadrados” (COMPAGNON, 2006, p. 137). Entretanto, de que modo os graus de semelhança com o real fazem de uma imagem artística algo mais ou menos próximo dele? O que definiria essa proximidade senão uma mera convenção cultural, mesmo que duradoura? Como calcular o grau de proximidade, se mesmo o personagem mais realista não é o equivalente psíquico de um indivíduo humano¹⁴⁸? Se mesmo a paisagem mais detalhada é inevitavelmente uma ocultação? Além disso, o romance moderno, por conta de sua tentativa de registrar linguagens e gestos psicológicos, poderia ser considerado mais realista que o de Flaubert por exemplo. A distância da palavra ao real é indefinida, indefinível: a palavra “real” simula uma proximidade imediata ou uma subordinação, que pode ser convencionada por certos leitores, mas é impossível de ser fixada em definitivo.

Compagnon não aprofunda de maneira desejável sua argumentação sobre conceitos como realismo, referência, natureza e cultura, deixando de explorar com a profundidade necessária os autores por ele criticados. Suas teses se beneficiariam com

144 Como, aliás, defendem tanto Candido (2007, p. 51-80) como Blanchot (1984, p. 79-89).

fundamentação filosófica mais efetiva sobre linguagem e fenomenologia, problema que Barthes, Derrida, Foucault e outros enfrentam com desembaraço. Como não há maneira de medir ou assegurar o quanto *Galáxias* está próximo ou longe do real, os elementos que dele significam uma irrupção imprevista, estranha ou familiar, mas em ambos os casos “mimética”, criam um “efeito de real” (cf. BARTHES, 2004, p. 181-190), pelo qual “se julga denotarem tais detalhes diretamente o real, [os quais] nada mais fazem, sem o dizer, do que significá-lo; [...] é a categoria do ‘real’ (e não os seus conteúdos contingentes) que é então significada” (BARTHES, 2004, p. 190). Esse “efeito de real” confere à imagem apenas alguns pontos de semelhança com o mundo empírico, mas sem direcionamento estável, campo da desobediência, da frágil relação convencional, da constante possibilidade de corrupção desta última.

Em lugar de insistir no mal-entendido de que a literatura fala de si e que não existe realidade fora dela, é preciso considerar que a linguagem e o humano sejam indissociáveis, como dizem, por exemplo, Heidegger e Barthes¹⁴⁹; se o humano não é inteiramente mapeável, a linguagem tampouco é. O espaço não mensurável da linguagem, referido acima, é provavelmente o “efeito de real”. Derrida define esse espaço, chamando-o “espaçamento”, como “o não percebido, o não presente, o não consciente” e “origem da significação” (DERRIDA, 2006, p. 83). Epistemologicamente, a linguagem continua sendo o meio material em que se pode captar o que é chamado realidade. Logo, realidade é linguagem, ou literatura. Talvez a questão se formule melhor assim: pode-se aceitar ou recusar acreditar que a linguagem me leve de fato à realidade. Realidade e linguagem escapam ao sujeito, ao passo que compõem entre si um espaço de articulação e quebra. O texto de *Galáxias*, sempre

145 “Não somos capazes de visualizar com abrangência o vigor da linguagem porque nós, que só podemos dizer nós, correspondendo à saga do dizer, pertencemos a essa própria saga” (HEIDEGGER, 2003, p. 213-214); “O homem não preexiste à linguagem, nem filogeneticamente, nem ontogeneticamente. Jamais atingimos um estado em que o homem estivesse separado da linguagem [...]” (BARTHES, 2004, p. 15).

reformulável, móvel, poético¹⁵⁰, golpeia o sujeito e assim o produz. Linguagem apropriando-se de si, sendo o humano seu veículo. No inalcançável da entrelinha, da entrepalavra, da lacuna que povoa a linguagem de si e de seus outros, surge um modo de fala como ritmo, melodia que habita o real ao usurpá-lo: “A saga do dizer é o modo em que fala o acontecimento apropriador; o modo, não, no sentido de forma e *modus*, mas naquele de μέλος [*mélos*], de canto, que diz cantando em melodia” (HEIDEGGER, 2003, p. 215).



[...] e me teço um livro onde tudo será fortuito e forçoso um livro onde tudo seja não esteja seja um umbigodomundolivro um umbigodolivromundo um livro de viagem onde a viagem seja o livro o ser do livro é a viagem por isso começo pois a viagem é o começo e volto e revolto pois na volta recomeço reconheço remeço um livro é o conteúdo do livro e cada página de um livro é o conteúdo do livro e cada linha de uma página e cada palavra de uma linha é o conteúdo da palavra da linha da página do livro um livro ensaia o livro todo livro é um livro de ensaio de ensaios do livro por isso o fim-começo [...] (CAMPOS, 2011, fragmento 1, “e começo aqui”).



Galáxias fala de si em um sentido especial, já que, antes do que seja, oferece a si mesma; quando fala “do mundo”, possibilita formular algo que apenas metaforicamente se denomina mundo, algo que exclui de si a variabilidade específica apontada pela

146“e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso e aqui me meço” (CAMPOS, fragmento 1, “e começo aqui”; “como quem descer, descer, descer, katábasis até tocar no fundo e depois subir subir subir anábasis subir até aflorar à tona das coisas mas só as pontas as cristas as arestas assomam” (CAMPOS, fragmento 19, “como quem escreve”); “texto em trabalhos de texto há cominciato a camminare velocemente [começou a caminhar velozmente]” (CAMPOS, fragmento 43, “vista dall’ interno”); etc.

fenomenologia husserliana no mundo real (cf. DERRIDA, 2006, p. 79), um espaço irreal, que a rigor nem é realidade objetiva, nem subjetiva. O “mundo” “dentro” da literatura é a origem de um “erro” (a ilusão, o encantamento, a suspensão da incredulidade) que, em sua fricção com outros textos (ditos contextuais) abre-se num se-dizer-verdade que formula a sensação de imediatismo entre literatura e mundo; verdade-ficção é outra dicotomia que o texto literário implode, porque aquele erro descrito também é a simulação, a dissimulação e a subversão de si próprio. Observa-se uma tese de prioridade expresso no clichê “a literatura fala apenas de si mesma”; frente ao “erro” de leitura descrito, que vê na literatura o mundo e a vida que ela não contém rigorosamente, aquela tese é também subvertida pelo mesmo erro. O espaço de articulação entre *Galáxias* e o real é abismo e ponte (barreira e dobra), não hierárquico, de subordinação dissimulada, de insubordinação, de incerteza significando.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. A barreira e a dobra. In: **Estâncias**: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Trad.: Selvino José Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2007 (Humanitas).

BARTHES, Roland. In: **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BLANCHOT, Maurice. **La part du feu**. Paris: Gallimard, 1984.

_____. **L’espace littéraire**. Paris: Gallimard, 2012 (Folio essais).

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. Plano Piloto para Poesia Concreta. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas. 18. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

CAMPOS, Haroldo de. **Galáxias**. 3. ed. São Paulo: 34, 2011.

_____. **O arco-íris branco**: ensaios de literatura e cultura. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana. In: MORENO, César Fernandez (org.). **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: _____ *et al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1976 (Coleção Debates).

COMPAGNON, Antoine. O mundo. In: **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mille plateaux**: capitalisme et schizofrénie. Paris: Éditions de Minuit, 1980 (Collection “Critique”).

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006 (Estudos).

_____. *L’écriture et la différence*. Éditions du Seuil, 1967.

DOSSE, François. **História do estruturalismo**: o canto do signo (1945/1966). Vols. I e II. Trad. Álvaro Cabral. Revisão técnica Márcia Mansor D’Alessio. Bauru: Edusc, 2007.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição standard brasileira. Traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Trad. Maria do Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 2008.

_____. O caminho para a linguagem. *In: A caminho da linguagem.* Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: São Francisco, 2003.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MACIEL, Maria Esther. **As ironias da ordem:** coleções, inventários e enciclopédias ficcionais. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

GEORGES BATAILLE E O MAL EM PROUST

Sayuri Grigório MATSUOKA
Universidade Federal do Ceará

RESUMO

Este trabalho avalia o caráter do mal visto por Georges Bataille na prosa de Marcel Proust. O texto analisado é *Jean Santeuil*, romance escrito dez anos antes de *Em busca do tempo perdido*, em que há, segundo Bataille, uma “moral ligada à transgressão da lei moral”. E ainda um jogo de equivalências e oposições manifestado não somente a partir de conceitos imediatamente contrários, como é o caso de mal e bem, mas de fidelidade e revolta, que traduz a essência do homem. Nesse sentido, todo sentimento é passível de compreensão, até mesmo os de natureza maléfica, na medida em que seu aspecto complementar só pode ser apreendido se confrontado com a noção de bem. E o papel da literatura é, muitas vezes, evidenciar essa ambivalência a fim de promover um entendimento do mal. Em *A literatura e o mal*, Bataille deixa claro que a literatura não pode ser identificada somente ao bem, sobretudo quando este significar os meios utilitários de manutenção da sociedade. Este artigo investiga os desdobramentos dessa prerrogativa.

Palavras-chave: BATAILLE, MAL, *JEAN SANTEUIL*, PROUST.

Em entrevista a Pierre Dumayet, em 1958, Georges Bataille faz referência a íntima relação entre a literatura e o mal. Uma das justificativas para afirmação é o fato de as narrativas literárias permitirem que nos confrontemos com os aspectos existenciais mais violentos. Nesse sentido, tragédias gregas como *Antígona* e *Medeia*, poemas épicos como *A divina comédia humana*, textos para teatro como *Macbeth* e romances como *Frankenstein*, *Morro dos ventos uivantes* ou *Em busca do tempo perdido* testemunham essa proximidade, demonstrando o potencial representativo da literatura mediante as inclinações humanas ao mal. É claro que esses são apenas

demonstrativos de obras que podem evidenciar a relação. O mal, na realidade, parece subsidiar o caráter de entretenimento da literatura, tornando-a mais atrativa aos olhos do leitor, sem ele, afirma Bataille, na mesma entrevista, ela (a literatura) se tornaria entediante.

O escritor assume, nesse sentido, uma culpabilidade diante do ato transgressor, que pode ser entendido aqui como a assunção da escrita como única função social. O fato maldoso consiste, nesse caso, justamente na não obediência das ordens socialmente impostas, que exigem atividades cujo utilitarismo se comprove pela prática de ofícios convencionais.

No caso de Baudelaire e de Kafka, exemplos citados por Bataille, o trabalho representava tais regras e adotar a escrita como forma de sobrevivência significou o desprezo às expectativas geradas pelo convívio social, o ato transgressor, o mal, portanto, nesse caso, pode ser entendido como a própria literatura.

A observação dessa atitude de voltar-se para si mesmo, num ato impulsivo, que muito lembra os comportamentos infantis, é imprescindível para a compreensão do fenômeno literário. A literatura possui algo de pueril e exige, daqueles que se voltam para ela, o egoísmo próprio das crianças. Georges Bataille (1989), em *A literatura e o mal*, observa justamente essa propriedade, inerente a cada obra, de alertar sobre a manifestação do mal. Cada expressão, entretanto, relata uma forma diferente de perigo. Uma dessas interpretações considera justamente a relação entre mal, moral e sociedade, prerrogativa que guiou esta pesquisa.

A complexidade da questão remete-nos as muitas conceituações de mal em que se contextualizam os universos fictícios propostos por cada autor. Tal é a impressão que temos, por exemplo, ao ler *A literatura e o mal*. Nesse texto, Bataille identifica nuances diferentes de expressão do mal na arte da escrita. Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, William Blake e Proust são alguns nomes cuja obra foi investigada pelo filósofo.

A percepção literária de Bataille (1989) relaciona a questão do mal em *Wuthering heights*, por exemplo, à paixão: é no amor entre Catherine e Heathcliff que o mal se concretiza. Podemos perceber isso na cena que remonta à infância dos personagens, na qual o amor dos

dois pode ser percebido como forma de unificação dos personagens. Essa, para Bataille, é a situação essencial de *Wuthering heights*, e a circunstância propícia para elucidar o quadro do bem e do mal que sustenta o romance.

Isso pode ser observado nitidamente, segundo Bataille, nas cenas de corridas de Catherine e de Heathcliff, enquanto crianças, pela charneca. Ali, elas estão de fato livres de proibições e de imposições das regras sociais. São nesses momentos, a contrastarem-se definitivamente com o que virá, ou seja, a saída do “reino maravilhoso” (BATAILLE, 1989, p. 15) da infância e o encontro com o mundo adulto, que o leitor pode perceber a essência dos personagens, seu amor à liberdade, à desobediência aos limites convencionados pela sociedade. Eis um esboço da ideia de mal em *Wuthering heights*.

Essa observação alerta o leitor de *A literatura e o mal* para o princípio pueril que norteará o entendimento sobre o mal proposto por Bataille. Assim como as crianças, escritores e leitores devem preservar uma atitude de desprendimento das convenções sociais para alcançar a essência libertária da literatura.

Na prosa de Marcel Proust, essa atitude libertária é observada sob o ângulo dos acontecimentos sociais e políticos. O texto analisado por Bataille é *Jean Santeuil*, romance escrito dez anos antes de *Em busca do tempo perdido*, em 1896, mas publicado postumamente, em 1952. Dalí surge, segundo Bataille (1989, p. 116), um narrador encolerizado e sedento de justiça diante dos despautérios dos deputados franceses daquele final do século XIX contra o socialista Jean Santeuil. Paradoxalmente, o que surpreende nesse livro é “a moral ligada à transgressão da lei moral” (BATAILLE, 1989, p. 119), entendida pelo filósofo a partir da demonstração de uma ingenuidade totalmente desaparecida no *Em busca do tempo perdido*. Sem a reflexão prolongada deste último romance, o narrador daquele primeiro livro expressa-se com furor e com o ímpeto de enfrentar o interdito que, nesse caso, é representado pela escolha política.

Mas é, sobretudo, acerca do sadismo propalado no *Em busca...* que veremos um posicionamento emblemático de Bataille a partir da fala de Proust:

[...] Há, aliás, no sádico – por bom que ele possa ser,

bem mais, por melhor que ele seja -, uma sede de mal que os maus, tratando de outros objetivos (se eles são maus por alguma razão confessável), não podem contentar (PROUST apud BATAILLE, 1989, p. 124)¹⁵¹.

E conclui: “Assim como o horror é a medida do amor, a sede do mal é a medida do Bem” (BATAILLE, 1989, p. 124). Esse mal referido por Proust parece manifestar-se em várias instâncias sociais, e *Jean Santeuil*, na realidade, constitui-se a partir de reflexões sobre a sociedade francesa de fins do século XIX. Mais do que um testemunho sobre fatos reais:

Mas a realidade da história é o que torna o seu encanto ambíguo e especial, que a faz sempre divergir da atualidade pelo fato de que nunca é conhecida só pela aparência, mas que a faz divergir também da verdade, obra do raciocínio, pelo fato de que não pode ser deduzida e flutua entre a verdade e a aparência, e que faz com que ela não resida nem na rua nem no cérebro do homem de gênio, mas na cabeça inclinada de olhar gasto de um diplomata experiente, pode demolir uma tal certeza (PROUST, 1982, p. 360).

Jean Santeuil é um pretexto para a prática da dicção poético-filosófica de Proust, suas reflexões sobre os papéis da arte e do homem naquele final-início de século mostram as ideias que se apresentarão em *Em busca do tempo perdido* sobre cinismo, crueldade, perversão e outros males morais. O excerto acima revela o pensamento do romancista sobre a reprodução de fatos reais nas obras de arte e é retirado de um

¹⁵¹ Mantivemos a citação utilizada por Bataille para não correr o risco de fugir aos desígnios pretendidos pelo autor ao contextualizar a obra de Proust em sua percepção sobre o mal.

contexto referente ao caso Dreyfus¹⁵². O episódio é retratado no romance, e sua condução nas páginas ficcionais leva o narrador a refletir sobre a relação verdade e literatura.

O jovem Santeuil faz de sua inexperiência o meio mais eficaz de denúncia do mal que permeia as práticas sociais. Com ele, descobrimos, enquanto leitores, os interesses, os jogos de manipulação e as atitudes inescrupulosas, diminutas para quem as praticava, mas recorrentes no cotidiano da sociedade parisiense. Esse conhecimento dos prazeres, das limitações e das possibilidades é o que dá a Proust a percepção da ambiguidade presente no próprio mal, esse entendimento de mal, no entanto, parece mediar os fatos e sua representação literária:

Pouco a pouco o dom da poesia que nele havia tornara-se lhe o centro de sua vida moral, e suas lutas de consciência tinham tomado outra forma. O bem era aquilo que favorecia sua inspiração, o mal, o que a paralisava (PROUST, 1982, p. 723).

Nesse sentido, o conceito de mal é ressignificado, e o que é colocado no centro dessa observação é o princípio criativo:

O hábito de beber, conquanto não o pusesse doente e ele

¹⁵² Em 1898, Émile Zola endereça a carta, intitulada “J'accuse” (Eu acuso) ao Presidente da França (1895-1899), Félix Faure. Publicada inicialmente no jornal literário L'Aurore, o conteúdo da missiva insuflou o público a se posicionar sobre o caso Dreyfus. Depois de julgado, por espionagem para os alemães, e condenado à prisão perpétua em 1894, o oficial de artilharia Alfred Dreyfus (1859-1935), que era judeu, obtém em 1898 o direito a um novo julgamento, do qual sai igualmente sentenciado à prisão perpétua. A escassez de provas foi a razão dessas segundas sessões de audiência e o que incitou a indignação de Zola que se empenha em divulgar o maior número de informações sobre o caso, certo de que a motivação para o veredito foi de ordem anti-semita. (Fonte: O MARRARE - Revista da Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da UERJ, número 12, 2010. Disponível em: <http://www.omarrare.uerj.br/numero12/emile.html>).

soubesse regulá-lo, e uma certa ociosidade sensual não impediam de forma alguma seus devaneios, a fecundidade de seu espírito. O raciocínio, a caridade, a solicitude exclusiva as política e a vaidade teriam sobre ele, ao contrário, uma influência nefasta. Assim, a arte o modelara aos poucos, fizera-o imoral à sua semelhança, preocupado exclusivamente com o pensamento e a beleza (PROUST, 1982, p. 723).

Essa visão parece ser a defendida por Bataille, seu entendimento de que a literatura e o mal são indissociáveis coaduna-se com a assertiva de Proust. Esta análise esclarece não somente o jogo de oposições necessário à existência, em que tudo deve ser apreciado segundo a união de contrários, mas a forma como o mal, necessário à literatura, deve ser compreendido:

Os maus não conhecem o mal de outro, o mal finalmente é apenas seu bem egoísta. Não saímos do imbróglio em que o Mal se dissimula senão ao se perceber a união de contrários, que não podem se passar um sem outro. Eu mostrei primeiramente que a felicidade só não é em si mesma desejável, e que o tédio decorreria dela se a experiência da infelicidade, ou do Mal, não nos desse a avidez dela (BATAILLE, 1989, p. 126).

O jogo de equivalências e oposições estabelecido pelo autor, no entanto, não se dá somente a partir de conceitos imediatamente contrários, como é o caso de mal e bem. Nesse sentido, todo sentimento é passível de compreensão, até mesmo os de natureza maléfica, na medida em que seu aspecto complementar possa ser percebido.

A despeito dessa multiplicidade interpretativa, há um percurso a ser considerado quanto a essa questão. Em *A literatura e o mal*, Georges Bataille (1989) deixa claro que a literatura não pode ser identificada ao bem quando este significar os meios utilitários de manutenção da sociedade:

O espírito da literatura, queira-o ou não o escritor, está sempre do lado do esbanjamento, da ausência de meta

definida, da paixão que corrói sem outro fim que si própria, sem outro fim que corroer. E como qualquer sociedade deve estar dirigida no sentido da utilidade, a literatura, quando não é considerada indulgentemente como uma distração menor, sempre é oposta a essa direção (BATAILLE, 1950, p.148).

Na visão do filósofo não pode haver moral na literatura, mas uma hiper-moral. Isso porque Bataille compartilha a ideia nietzscheana de que os preceitos éticos construídos na civilização ocidental são repletos de intenções:

Mantemos a opinião de que a moral, tal como foi concebida até hoje, a moral das intenções foi um preconceito, um juízo precipitado e provisório que a coloca no mesmo lugar que a astrologia e a alquimia e em todo caso, algo que deve ser superado. A superação da moral e o triunfo desta sobre si mesma seria a denominação da larga e misteriosa tarefa reservada às consciências mais sutis e mais corretas e também às malignas da atualidade, estas viventes pedras de toque da alma (NIETZSCHE, 1977, p. 52).

Essa moral, pautada em uma filosofia da abnegação, representa para Nietzsche, segundo nossa interpretação, uma ameaça aos reais propósitos da arte, pois elabora juízos sobre as coisas segundo interesses específicos. Bataille admite tal ideia, tanto que não sentencia para a literatura o veredicto de inocente, ao contrário, para o filósofo, ela é culpada e assim deveria se confessar (BATAILLE, 1989, p. 10), pois não pode comungar dessa moral aparente:

A literatura é, com efeito, o prolongamento das religiões. Ela é sua herdeira. O sacrifício é um romance, um conto, ilustrado de maneira sangrenta. Ou melhor, é no estado rudimentar uma representação teatral, um drama reduzido ao episódio final, onde a vítima animal ou humana atua só, mas atua até a morte. O rito é bem a representação, retomada em data fixa, de um mito, isto é, essencialmente, da morte e um deus. [...] O jogo da angústia é sempre o mesmo: a angústia extrema, a angústia até a morte, é o que os homens desejam para

encontrar ao final, para além da morte, e da ruína, a superação da angústia. Mas a superação da angústia é possível sob uma condição: que ela esteja à altura da sensibilidade que a invoca (BATAILLE, 1987, p. 81).

O texto literário deve, porquanto, assumir seu estatuto pueril para manter a integridade libertária da arte, não se submetendo, assim, às leis de coerção impostas pela polidez convencional propalada nas instituições sociais. Deve ainda, segundo a visão de Bataille, conduzir o homem a um sentimento primitivo, em que seus temores e suas limitações sejam sublimados.

Muitas são as manifestações literárias a ressaltar o problema do mal e a confirmar essa teoria de Bataille. As formas de representação do tema variam conforme a personalidade artística de cada escritor. A prosa e a poesia romântica, por exemplo, aludem à rebeldia e à transgressão como forma de elucidar a institucionalização do mal ocorrida nos séculos anteriores ao XVIII. Nomes como Byron, Goethe, Mary Shelley, Stendhal, Álvares de Azevedo revelam os perigos das imposições religiosas e sociais aos indivíduos e, através de personagens rebeldes, identificam o mal à liberdade. Surgem nesse percurso personagens marginalizados e incompreendidos que, por sua escolha em não se deixar conduzir pelas conveniências sociais, incorporam a inconformidade e a insubordinação. Frankenstein, Fausto, Julien Sorel, Macário, e o próprio diabo, são alguns desses personagens que, na literatura do século XIX, inauguram uma visão em que o mal é tido como o desacordo com as regras. Já para o final desse período, não temos delineadas tão nitidamente essas figuras. A partir desse momento, o leitor terá que buscar nos modelos próximos a si a chave de compreensão para o mal exposto pela literatura, pois serão personagens como os de Proust, perfeitamente, enquadrados no cotidiano das grandes cidades que assumirão esse papel.

Referências

BATAILLE, Georges. **Georges Bataille à propos de son livre "La Littérature et le Mal"** (Entrevista). Office national de radiodiffusion télévision française, Art et culture, 1958. Disponível em: <<http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/I00016133/georges-bataille-a-propos-de-son-livre-la-litterature-et-le-mal.fr.html>> Acesso em: 18 junho 2012.

_____. **A literatura e o mal**. Porto Alegre: L&PM, 1989.

_____. Lettre à René Char sur les incompatibilités de l'écrivain. In: **Botteghe Oscure**, nº VI (Outono). Paris, 1950.

_____. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Além do bem e do mal ou prelúdio de uma filosofia do futuro**. São Paulo: Hemus Editora, 1977.

PROUST, Marcel. **Jean Santeuil**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982.

LITERATURA E CINEMA: A DOR E O RISO DA TERRA NO
FILME *ABRIL DESPEDAÇADO*Sergia A. Martins de Oliveira ALVES
Feliciano José BEZERRA FILHO
Universidade Estadual do Piauí

RESUMO

Trata-se de análise da relação entre o filme *Abril Despedaçado*, de Walter Salles, e o romance homônimo de Ismail Kadaré, centrada na afinidade estética da transposição do tempo/espço das montanhas albanesas para o sertão brasileiro, nos elementos simbólicos, e na construção do herói. O livro atualiza a tragédia grega. O filme a recria na linguagem do cinema. Recorre-se à Poética de Aristóteles, a Bakhtin. O sentido buscado pelo filme na obra literária emerge dos temas: honra, ética, o arcaico e o novo, imobilidade e movimento, a vida e a morte.

Palavras-chave: CINEMA. LITERATURA, TEMPO/ESPAÇO, TRAGÉDIA.

Analizando imagens do sertão de Minas Gerais e do Nordeste brasileiro pertencentes ao acervo de fotografia do Instituto Moreira Salles, a professora Walnice Nogueira Galvão se refere à “beleza extraordinária de uma natureza à beira da morte” para discutir a influência da aridez da geografia física nas figuras humanas e no que se convencionou chamar de “estética do sertão”. Estética imortalizada na Literatura por obras como *Vidas Secas*, *Os Sertões* e *Grande Sertão: Veredas*, e no Cinema por uma variedade de filmes que vai da adaptação de *Vidas Secas* por Nelson Pereira dos Santos a *Deus e o Diabo na Terra do Sol* de Glauber Rocha, ou por produções mais recentes, como o road movie *Viajo Porque Preciso, Volto Porque te Amo* de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz. Repleto dessa beleza instigante, *Abril Despedaçado* de Walter Salles (2002), tem raízes nessa tradição estética, mas foge da luz imposta pelo sol causticante

para compor, com sombras e luzes filtradas, a visão intimista de uma trajetória que se aproxima do épico. O foco já não é a crítica social regionalista, mas o drama interior da personagem principal à espera da morte: a dúvida que antecede a escolha entre a dor e o riso da terra.

A força poética das imagens, trilha sonora, diálogos e silêncios desperta o interesse na investigação do processo de recriação da narrativa fílmica a partir da obra literária *Abril Despedaçado* de Ismail Kadaré (1982), que retrata uma realidade aparentemente muito diversa: o universo das montanhas albanesas, seus códigos seculares, sua gente e seu tempo/espço delimitado pela geografia da região. Nessa investigação, consideramos dois pontos essenciais. No primeiro deles, a identificação das afinidades estéticas entre as duas obras. Afinidades necessárias, segundo Avellar (2007), para que o processo de transposição do livro para o filme seja um retorno proporcionado pela linguagem cinematográfica às imagens mentais que antecederam a palavra dando origem à obra literária. O segundo ponto diz respeito à análise de elementos simbólicos e à construção do herói nesse espaço/tempo delimitado, a partir do diálogo entre o livro e a tragédia grega, em especial com *Ésquilo*, e que o filme parece restabelecer de forma criativa dentro da linguagem do cinema.

Essa escolha encontra respaldo na leitura das Notas do Diretor publicadas no sítio oficial do filme na internet, onde Walter Salles afirma que ao ler o livro sentiu-se “atraído por um mundo que antecede o tempo, que antecede a palavra, que é feito de não ditos, de olhares...”. E mais adiante explica seu processo de criação argumentando que “procurou arquitetar *Abril Despedaçado* na oposição entre estados diferentes. Entre imobilidade e movimento; Entre o arcaísmo (o mundo da família Breves) e a modernidade (o que está além-fronteira)...”. Seguindo esse fio condutor, a construção de sentidos para o filme passa necessariamente por um estudo comparativo entre a narrativa fílmica e a narrativa literária, visando examinar as formas de representação do tempo/espço em cada uma das narrativas a partir da oposição imobilidade e movimento (como pontos de interseção/distanciamento ou de afinidade estética), bem como seus reflexos no desenvolvimento das ações e pensamentos do herói. Assim, recorreremos ao conceito bakhtiniano de “cronotopo

artístico-literário”, pelo qual o tempo no romance/arte é visto como uma quarta dimensão do espaço, sendo, portanto, dimensões indissolúveis. Para Bakhtin os cronotopos, nos gêneros por ele analisados, tem “significado temático” por serem “centros organizadores dos principais acontecimentos temáticos do romance”, e “significado figurativo” porque “neles o tempo adquire um caráter sensivelmente concreto”. (2010, p.355). Conceito estendido à análise fílmica por STAM:

E, embora o autor não tenha se referido ao cinema, sua categoria parece-lhe idealmente ajustada como meio no qual ‘os indicadores espaciais e temporais fundem-se em um todo concreto cuidadosamente elaborado’.

...O cinema ilustra a idéia bakhtiniana da relacionalidade inerente entre o tempo e o espaço, já que qualquer modificação em um dos registros importa em mudanças no outro: um plano mais fechado de um objeto em movimento aumenta a velocidade aparente de tal objeto, a presença do meio temporal da música altera a nossa impressão do espaço, e assim por diante. (2000, p.229)

1. A dor da terra

Fazendo parte de uma coletânea intitulada *Sangue-frio*, o livro Abril Despedaçado foi publicado, com o título original *Priili i thyer*, em 1978 na Albânia, onde seu autor, Ismail Kadaré, nasceu e viveu até 1990. Nesse ano exilou-se na França por discordar do regime comunista de Enver Hoxha. A escrita do romance é profundamente enraizada no solo da sua terra, embora seja, paradoxalmente, uma voz universal. Talvez aí se vislumbre o primeiro ponto de afinidade estética que permitiu o diálogo inspirador da obra de Walter Salles.

A narrativa é ambientada no Norte da Albânia, na região de Mirëditë, uma área montanhosa e isolada, tradicionalista e de forte influência católica, onde um código de direito consuetudinário (Kanun) ainda exercia seu poder em algumas províncias em consequência da ausência do Estado. Cenário que desperta o mundo imaginário de Kadaré, no qual personagens são marionetes do destino, encerrados em um ciclo sanguinário, mantido por uma geografia física

opressiva. Neste espaço em que as montanhas limitam o horizonte e o tempo é circular, pois a vida está sempre voltando ao mesmo ponto onde tudo recomeça, a narrativa se estrutura em dois núcleos. No primeiro há um narrador que acompanha de perto as ações do jovem herói Gjorg, invadindo seus pensamentos, as idas e vindas da memória, para expor seu drama interior, assumindo o seu ponto de vista durante os trinta dias (de 17 de março a 17 de abril) que marcam o tempo entre o dia em que ele mata alguém do clã inimigo para vingar a morte do irmão, e aguarda sua própria morte que virá para cumprir o seu destino e marcar o início de um novo ciclo. No segundo, o narrador segue os passos lentos e os solavancos da carruagem que conduzia o escritor Bressian Vorps e sua esposa pelas estradinhas montanhosas do Rrafsh do Norte, assumindo ora o ponto de vista de Bressian ora o de Diana para relatar as experiências vividas por cada um no mesmo ciclo de trinta dias. Atraído pelos “montes malditos” o casal deixa a capital Tirana, ou “o mundo das coisas comuns para o das fábulas, um mundo épico como é raro se encontrar hoje em dia na face da terra” (KADARÉ, 2007, p.52). Os dois núcleos não mantêm relações aparentes, mas ao se cruzarem em uma estrada, um é afetado pela existência do outro. O primeiro é o olhar interno que, embora consciente do absurdo que o envolve, está preso à roda do destino. Para esse olhar, a carruagem é o movimento para além da dor, a beleza de um mundo irreal presente apenas nos seus sonhos. O segundo é o olhar externo, analítico do intelectual ou sensível da bela mulher, que paga o seu tributo por ousar penetrar em um mundo “que não fora criado para os simples mortais” (KADARÉ, 2007, p.173).

Ao ler o livro, o leitor atento percebe claramente a intensa relação desse universo com a tragédia grega, e por citação de um dos seus personagens, com Hamlet de Shakespeare. Da mesma forma que em ‘Oresteia’ (A trilogia de Orestes) de Ésquilo, em *Abril Despedaçado* as mortes se sucedem quando o clã (agora não mais de Agamemnon, mas de Gjorg) “fora colhido pelas grandes rodas dentadas do sangue” (KADARÉ, 2007, p.28). Assim como Hamlet é incitado à vingança pelo fantasma do pai, Gjorg sofre a pressão imposta por uma camisa impregnada de sangue que “permanece dia e noite, por meses e estações inteiras” (KADARÉ, 2007, p.92) estendida

ao vento. Aqui se vislumbra outro ponto de afinidade estética observada na transposição para o cinema. Além de elementos simbólicos em comum tais como os crimes/cobrança de sangue, a manutenção da camisa ensangüentada, a comunicação com os mortos, a presença das rezadeiras e dos cantos fúnebres, o diálogo com a Tragédia aqui é focado também na construção do personagem principal, o herói do romance cuja essência é transposta para o filme. Assim se faz necessário relembrar de forma resumida, alguns conceitos. Criada para o palco, a Tragédia é definida por Aristóteles como

a imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes (do drama), (imitação que se efetua) não por narrativa, mas mediante ações, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções. (1996, p.74)

Segundo MCLEISH (1998), na Tragédia as ações das personagens são determinadas por duas causas naturais: o pensamento e o caráter. E o destino dessas personagens (a sua boa ou má sorte) se origina nessas ações. Pelo ‘caráter’ se define as suas qualidades. Por ‘pensamento’ Aristóteles entende tudo que é dito pelas personagens para comunicar qualquer assunto ou manifestar sua decisão. O ‘mito’ seria, então a composição dos atos das personagens. Assim, o herói tem sempre um bom caráter e é fiel à realidade do mito original. O universo ao seu redor é harmonioso a princípio. Esse equilíbrio é perturbado por um ‘erro’ (harmatia) do herói, nem sempre voluntário. Para restaurar a harmonia é preciso que o erro seja reparado. No processo de reparação há sempre uma reversão nas circunstâncias do herói, que se desloca da paz para o infortúnio. No livro de Kadaré, o equilíbrio do mundo do herói é perturbado por uma falha dos seus antepassados, em proteger um ‘amigo’ que pedira abrigo na casa do seu avô. De acordo com o código estabelecido (Kanun), a família tinha obrigação de defendê-lo até que deixasse as terras da aldeia. O ‘amigo’ foi morto, restando à família que o abrigara o dever de vingar a sua morte tendo início a vendeta que chegara até Gjorg. No entanto,

a narrativa está centrada nos pensamentos do herói a partir do momento em que ele próprio entra na roda de sangue, no desequilíbrio do seu mundo interior, nas descobertas, angústias e questionamentos sobre o seu papel na defesa da honra do clã e na continuidade desse código que não se restringe à vingança. Pensamentos que o acompanham em suas andanças que não ultrapassam a fronteira marcada pelas montanhas e pelo tempo de trinta dias, ou seja, em um cronotopo que se fecha e o direciona à imobilidade, ao fim. Na terminologia de Bakhtin, encontramos na narrativa um *cronotopo idílico* que restaura um *tempo folclórico* (ou mítico) onde a vida do herói (Gjorg) é determinada pela ligação secular das gerações, onde o espaço por ser restrito aproxima e funde *berço e túmulo*, alimentando o ritmo cíclico do tempo. É interessante observar que na narrativa também encontramos o *cronotopo da estrada*, onde se dá o cruzamento dos destinos ou dos eventos essenciais para o encadeamento das ações (onde Gjorg comete o assassinato que determina o seu tempo de vida, onde os dois núcleos se encontram, onde Gjorg encontra a morte).

Assim, enquanto a trama constrói a trajetória decadente desse herói que não consegue se desvencilhar das armadilhas impostas pelo destino tornando-se mais um elo na continuidade das tradições de sua terra, a estrutura narrativa estabelece diálogos com a estrutura da Tragédia, renovando essa linguagem e garantindo a sua continuidade dentro da estrutura do romance contemporâneo.

2. O riso da terra

Com um roteiro inspirado na obra de Kadaré, o filme Abril Despedaçado teve como cenário as cidades de Bom Sossego, Caetité e Rio de Contas no sertão da Bahia. O termo inspiração nos parece mais apropriado para definição do processo de tradução intersemiótica adotado por Salles, considerando que entendemos o filme como uma recriação em que pontos de diálogo traduzem a essência do livro como percebida pela equipe tradutora. Ousadamente, a narrativa é transportada para outro espaço/tempo – no livro o tempo da diegese é a década de 1930, enquanto no filme é o ano de 1910. Essa ousadia é o ponto de partida para a autonomia estética, construída pelo uso

adequado da linguagem cinematográfica.

Na sua defesa da montagem como recurso de sincronização de sentido, Sergei Eisenstein na década de 1940 afirmava que a “imagem de uma cena, de uma sequência, de uma criação completa, existe não como algo fixo e já pronto. Precisa surgir, revelar-se diante dos sentidos do espectador.” (2002, p. 22). A evolução das técnicas e equipamentos tecnológicos que se seguiu, bem como de novas formas de pensar o cinema, demonstrou que a composição de sentidos não está apenas no processo, mas no todo orgânico que reúne cinematografia (os recursos, inclusive a montagem ou rupturas) e a representação (o fluxo narrativo fruto do encadeamento das cenas que dá ilusão de continuidade). Assim na análise que ora desenvolvemos julgamos pertinente seguir a proposição de BORDWELL (1985) observando os três níveis do seu esquema conceitual: a *fábula* ou a história contada ou como compreendida pelo espectador, a *trama* (*syuzhet*) ou o modo como o filme constrói a fábula (ordem das cenas, tempo/espço, elipses, etc), e o estilo ou a forma como o Diretor utiliza o que é específico do cinema (câmera, luz, montagem, mise-en-scène).

Dessa forma, observa-se que o filme tem uma trama fortemente focada na geografia física e humana do sertão brasileiro com suas crenças, tradições e natureza hostil, utilizado como equivalente às montanhas albanesas que determinam o tempo/espço do livro. É esse *cronotopo idílico* que organiza as ações temáticas do filme. Como no livro a narrativa também se estrutura em dois núcleos, dos quais o primeiro apresenta duas famílias envolvidas em uma secular disputa de terras em que a cobrança de sangue também determina o ciclo de vida dos seus membros. Tonho e o menino Pacu foram colhidos pela roda dentada de sangue e enquanto dividem o trabalho no engenho de cana-de-açúcar da família, vivem os dilemas, angústias e questionamentos desse tempo de vinte e oito dias. As imagens carregadas de simbologia mostram esse mundo sob o ponto de vista do personagem Pacu, que é o narrador da história. Seus sonhos e seu olhar crítico sobre esse destino de imobilidade que os iguala aos bois que movem o engenho: “roda, roda e nunca sai do lugar” (fala de Pacu). Aqui o tempo segue o ciclo lunar: na lua cheia

Tonho vinga a morte do irmão mais velho, e recebe uma trégua até a próxima lua, quando tudo deveria recomeçar. O segundo núcleo apresenta um pequeno circo com um casal de artistas, o Riso da Terra, que se movimenta em uma carroça entre os pequenos centros urbanos que rodeiam as terras dos Breves e dos Ferreira, também apresentados sob o olhar de Pacu. Não se prendem, são livres armando e desarmando sua tenda. Os dois núcleos, aparentemente distantes, se cruzam no *cronotopo da estrada* e são profundamente afetados por esse encontro que rompe o movimento cíclico secular.

As imagens, como signos icônicos, são fortemente marcadas por elementos que favorecem a leitura do tempo/espaço como determinante das ações. Os letreiros iniciais tem como imagem de fundo uma bolandeira focada por uma câmera alta. Vemos a grande roda dentada (com detalhes da engrenagem) que gira sobre a moenda e movimenta os mós do engenho de cana-de-açúcar, puxada por bois em movimento contínuo, e a família como parte dela. Os bois são tocados pelo pai da família. Tonho mói a cana, a mãe recolhe o bagaço, enquanto o menino ver tudo de fora. Essa imagem da bolandeira, juntamente com a imagem de um balanço muito usado por Pacu e em uma cena por Tonho com incentivo de Pacu, é explorada em momentos diversos formatando, pelo movimento circular e pendular, o tempo mítico em que a família está encerrada. Outro signo importante e bastante explorado pelo filme são as cores em tons de sépia, com um jogo de sombra e luz. As nuances de marrom (cores da terra), de cinza, e tons de verde próximos ao marrom estão presentes nas roupas, nos lençóis, na mobília, na pele das pessoas, acentuando o caráter opressivo do tempo/espaço. O interior dos ambientes é sempre escuro, a luz está fora, sempre vista pelas frestas ou janelas. Cores que nos parecem essenciais para compor a atmosfera intimista, para levar o espectador ao cerne do conflito individual que o filme tenta representar. Assim, cores mais claras e em outros tons são encontradas apenas no azul do céu ou nas imagens que formam o outro núcleo fortalecendo a idéia de oposição entre os dois mundos. É nesse outro mundo que o filme apresenta a bela cena da artista do circo girando em uma corda impulsionada por Tonho. Cena que pode ser vista como uma homenagem ao cineasta alemão Wim Wenders em *Asas do*

Desejo (1987), por quem Walter Salles confessadamente nutre grande admiração. A câmera se movimenta em ângulos diversos alternando o ponto de vista, e em movimento circular, criando uma imagem de rara beleza plástica para compor a metáfora da liberdade que Tonho no seu íntimo desejava. Vemos a cena como o momento epifânico do personagem e do filme. É o instante em que se vislumbra a possibilidade do rompimento com um mundo que não os permitia sentir a intensidade da vida.

Há ainda na composição das imagens do filme como um todo, a predominância do silêncio, dos olhares, das frases curtas, onde a trilha sonora cumpre o seu papel. Daí a necessidade do recurso da narração em *voz off* feita por Pacu, habilmente arquitetado como uma manifestação da memória nos minutos que antecedem a sua morte. Assim, na trama, ou na construção desse tempo/espaço e da trajetória dos heróis, observamos uma diferenciação que enriquece a narrativa fílmica, que talvez tenha origem na necessidade de adequação à linguagem do cinema e tem como consequência a autonomia estética da recriação. De início percebemos que a primeira cena do filme apresenta uma imagem noturna, em tons azulados como uma noite de lua cheia, onde se destaca em primeiro plano o menino Pacu. Sua fisionomia não é focada. Ele anda em direção à câmera, e depois de um corte toma a direção contrária como se quisesse guiar o espectador para entrar na história. Durante toda a cena ouve-se o lamento de uma rabeca, os sons da noite, de seus passos, e sua *voz off* que se apresenta e tenta contar a sua história, interrompida por um novo corte onde se insere a camisa encharcada de sangue balançando ao vento. Um pouco antes do epílogo, o filme retorna a essa imagem, que aos poucos toma tons mais claros até um cinza pálido. Entre cortes que mostram a ação simultânea do assassino, a imagem é retomada com a câmera seguindo o ponto de vista de Pacu. Em determinado momento a câmera em *contra-plongée* foca a copa dos arbustos ressequidos, com um céu no fundo, como se o menino as olhasse de baixo. Sendo esse o momento da morte, só então compreendemos que toda a fábula não passa de uma revisão da vida de Pacu nos instantes que antecedem a sua morte. Portanto, para o nível da fábula, a trama traz certo grau de dificuldade ao espectador por não obedecer a um fluxo contínuo, o que exige

atenção no seu acompanhamento. A narrativa fílmica segue o ritmo do tempo circular e pendular, com idas e vindas no encadeamento das ações, finalizando no mesmo ponto de partida a parte do filme que traduz o conflito interior do personagem de Kadaré, no entanto, em um ato de liberdade criativa segue em mais uma cena que extrapola esse ritmo e representa a redenção de Tonho.

Outro ponto que diferencia as duas narrativas, mas se apresenta como uma boa solução na linguagem do cinema criando a possibilidade do final desenhado para o filme, é a transposição do herói (Gjorg) do livro para um herói duplo no filme (Tonho e Pacu). Sua(s) trajetória(s) segue(m) o diálogo do livro com a tragédia grega. Como em *Os Sete contra Tebas* de Ésquilo, a *harmatia* que causa a degradação do herói provém de uma maldição deitada sobre ele, pelo pai. No filme há uma cena em que a família Breves está reunida em torno da mesa de jantar, exatamente no dia em que se percebe que o sangue na camisa amarelou (ou seja, na crença do lugar, o morto exige a vingança). O pai cobra de Tonho a vingança. Pacu o instiga a desobedecer a essa lógica irracional e é repreendido brutalmente pelo pai que o alerta: “Preste atenção menino, teu avô, teus tios, teu irmão mais velho, eles tudo morreram por essa terra. Um dia pode ser tu. Tu és um Breves”. Em seguida a câmera em close focaliza as mãos de Tonho e Pacu que se unem, selando simbolicamente o pacto. A maldição recai sobre o menino que não tinha nome (só a partir do encontro com a carroça do circo ganha um). Os pensamentos e ações da personagem Pacu funcionam como uma consciência extracorpórea do irmão, assumindo a dor da terra, o que permite a ruptura de Tonho com o final trágico que o destino lhe reservara. É dele que partem os questionamentos e os impulsos que rompem a imobilidade. É por meio dele que Tonho encontra Clara. Simbolicamente, a dor da terra é assumida por Pacu quando esse se apropria do chapéu do irmão, libertando-o do seu peso. É por meio dessa consciência que Tonho encontra no fim do filme a redenção, o riso da terra, e na imagem da bifurcação da estrada, toma o caminho que lhe leva ao mar.

Embora mantenha os mesmos elementos simbólicos (crime/cobrança de sangue, comunicação com os mortos, a manutenção da camisa ensanguentada, os cantos fúnebres, a defesa da

honra), a narrativa fílmica rompe com a estrutura da tragédia na construção da trajetória do herói ao propor no final uma quebra das amarras do destino. Paralelamente, o filme em sua estrutura apresenta uma continuidade entre rupturas, ou seja, há um fluxo narrativo, embora não linear, que se origina no encadeamento de planos, de sequências e montagens paralelas que ilustram metaforicamente essa diferença entre as duas linguagens.

3. Considerações finais

Retomando o nosso propósito inicial, verificamos que o filme como uma recriação da obra de Kadaré, com ousada transposição de tempo e espaço, só foi possível pela afinidade estética demonstrada. O sentido buscado pelo filme na obra literária parece estar relacionado à compreensão da universalidade dos seus temas: honra, ética, conflitos entre o arcaico e o novo, a responsabilidade individual na mudança de valores (o movimento que retira da imobilidade), a vida e a morte. A partir desse encontro de sentidos o filme busca nas especificidades de sua arte formas inovadoras de representar essa imagem que é anterior às palavras do escritor.

O uso de cores diferenciadas e a não exploração da miséria como questão principal (os seres humanos não se comparam a cachorros, são proprietários e produzem, tem refeições à mesa, e há cenas de chuva), o distancia da *estética do sertão* e se justifica pela proposição de representar um drama de cunho psicológico: o embate entre valores arcaicos opressivos e a consciência do indivíduo que o impele para o rompimento, para a vida. Assim, *o cronotopo idílico* identificado como ponto de diálogo entre o livro e o filme é o cenário ideal para o desenvolvimento do tema, no entanto poderia estar ambientado em qualquer tempo/espaço onde esse tipo de conflito se instale, por não ser uma questão específica das montanhas albanesas ou do sertão do nordeste brasileiro.

Os termos continuidade e ruptura são aqui, propositadamente, utilizados como uma alusão à linguagem do cinema, que em *Abril Despedaçado* encontra um caminho para a autonomia estética ao se distanciar da linguagem literária que o inspira. Embora mantenha nos seus elementos estruturais o diálogo com a tragédia estabelecido pelo

livro, no filme tais elementos são pontos de partida que permitem à linguagem cinematográfica encontrar seus caminhos. A decisão do roteiro, de compartilhar o drama individual com uma consciência personalizada, permite ao filme espelhar na morte de Pacu a continuidade imposta pela tradição que produz o conflito; e simultaneamente com a fuga de Tonho espelhar a ruptura com esse tempo circular, trazendo a possibilidade do riso, da escolha pela vida.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1966.

AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 6.ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

COHN, Arthur (produtor). *Abril Despedaçado, Site oficial*. Disponível em: <<http://www.abrildespedacado.com.br>> . Acesso em 01 fev 2012.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Tradução de Teresa Otonni. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2002.

KADARÉ, Ismail. *Abril Despedaçado*. Tradução de Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MCLEISH, Kenneth. *Aristóteles: A poética de Aristóteles*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 2000.

SALLES, Walter (diretor) (2002). *Abril despedaçado*. [DVD]. Brasil:

Imagens Filmes.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.

STRECKER, Marcos. *Na estrada: o cinema de Walter Salles*. São Paulo: Publifolha, 2010.

VIDAS Secas – Conversa com Walnice Nogueira Galvão. Disponível em <<http://www.blogdoims.uol.com.br/diviso-es-do-sertao-conversa-com-walnice-nogueira-galvao/>>. Acesso em 11 fev 2012.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 4.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

WENDERS, Wim (diretor) (1987). *Asas do desejo*. [DVD]. Alemanha: Das Werk. Brasil: Coleção Folha Cine Europeu/Golden Filmes.

DUPLA RESPOSTA DE PLATÃO À COMÉDIA DE ARISTÓFANES

Solange Maria Soares de ALMEIDA
Ana Maria César POMPEU
Universidade Federal do Ceará

RESUMO

O fato de Sócrates não ter deixado nada escrito faz com que busquemos três grandes autores para compreendê-lo: Platão, Xenofonte e Aristófanis. Os dois primeiros, seus discípulos, foram sempre citados como perpetuadores de sua memória. Já o terceiro foi acusado de deturpar a imagem do filósofo, pelo simples fato de ser um comediógrafo. Essa descrença é iniciada com o próprio Platão, que n'*Apologia*, traz o personagem Sócrates se queixando contra a comédia de Aristófanis. Apesar de não ser citado o nome da peça, pode-se concluir que esta seja *As Nuvens*. A partir desse rebaixamento do personagem Sócrates, de Aristófanis, pelo personagem Sócrates, de Platão, muitos estudiosos buscaram diversas explicações sobre a criação do Sócrates cômico. A mais aceita é aquela na qual o filósofo d'*As Nuvens* seria o resultado da mistura de vários sábios existentes em Atenas, no século V a.C.. Partindo desses pressupostos, analisaremos a dupla resposta dada por Platão à comédia *As Nuvens*, através dos diálogos *A Apologia de Sócrates* e *O Banquete*, nos quais Aristófanis é citado e personificado, respectivamente; discutiremos qual o papel do comediógrafo nas duas obras e proporemos a desmistificação de um possível desprezo que o filósofo teria tido por esse. Sendo Platão posterior a Aristófanis é natural que tenha tido acesso a toda a sua obra e que, realmente, tenha se debruçado sobre ela. E, nós não podemos esquecer que a crítica feita por Aristófanis tem muito em comum com o descaso de Sócrates contra aqueles “que aparentam saber o que não sabem”.

Palavras-chave: COMÉDIA. ARISTÓFANES. PLATÃO.

*“De um passaram a ser dois, do que resulta viverem todos a procurar sua metade complementar.”
Aristófanes, n’O Banquete*

Todo o conhecimento que temos a respeito de Sócrates nos chegou através de três grandes autores: Platão, Xenofonte e Aristófanes. Os dois primeiros, seus discípulos, foram sempre citados como perpetuadores de sua memória. Já o terceiro foi acusado de deturpar a imagem do filósofo.

É possível apontarmos algumas das coincidências existentes nos três relatos: quanto à aparência física, às vestimentas ou aos hábitos de higiene de Sócrates. O grande problema é quando se trata do pensamento do filósofo. Neste momento, surgem as contradições e é claro que o relato mais desacreditado é o de Aristófanes.

Provavelmente, por ser próprio do gênero cômico fazer brincadeira com o que é sério, as referências a fatos verdadeiros acabavam não parecendo confiáveis na comédia. Um exemplo disso, podemos ver na afirmação de Platter (2007: 34) sobre a relação entre os dois gêneros dramáticos: “a comédia tem sempre feito piada com as histórias tratadas com seriedade na tragédia”.¹⁵³ Portanto, é compreensível que o texto cômico tivesse menos crédito que o texto filosófico.

A Apologia de Sócrates

Essa descrença do texto cômico é iniciada com o próprio Platão, que n’*Apologia*, traz o personagem Sócrates se queixando contra a comédia. Apesar de não ser citado o nome da peça, pode-se concluir que esta seja *As Nuvens*.

A propósito, vós mesmos vistes tais coisas na comédia de Aristófanes [...] Mas homens de Atenas, nada tenho a ver com essas coisas – para o que convoco como testemunhas a maioria de vós próprios, pedindo que vos informem entre si e declarem – todos que em alguma

¹⁵³ “comedy would often have made fun of stories treated with seriousness in tragedy”.

ocasião me ouviram discursar (e há muitos destes entre vós) – se em alguma oportunidade ouviram-me discutir muito ou pouco acerca desses assuntos. A partir disso sabereis que as demais coisas comentadas a meu respeito pela maioria são de idêntica natureza. (19c-d).

A partir desse rebaixamento do personagem Sócrates, de Aristófanes, pelo personagem Sócrates, de Platão, muitos estudiosos buscaram diversas explicações sobre a criação do Sócrates cômico. A mais aceita é aquela anteriormente citada por nós, na qual o filósofo d'*As Nuvens* seria o resultado da mistura de vários sábios existentes em Atenas, no século V a.C.. K. J. Dover (2003: xl), helenista inglês e estudioso de Aristófanes, é o principal defensor dessa tese: “a maior parte dos elementos que compõe o retrato de Sócrates feito por Aristófanes pode ser identificada como características gerais dos sofistas ou como características evidentes de alguns intelectuais contemporâneos”¹⁵⁴.

Na peça *As Nuvens*, o que mais se destaca são as características sofísticas atribuídas a Sócrates e Querefonte. O velho Estrepsíades diz ao filho que basta lhes dar algum dinheiro e eles ensinam qualquer discurso (v.98-99). Até mesmo o nome do personagem – Sócrates de Melos (v. 831) – é uma referência ao conhecido sofista, Diágoras de Melos, que fora processado por impunidade e expulso de Atenas.

A prática sofística era bem conhecida de Platão. Os sofistas, mediante pagamento, se dispunham a discorrer sobre qualquer assunto, até aqueles que desconheciam e, por essa pretensão, muitas vezes eram ridicularizados. A crítica feita por Aristófanes tem muito em comum com o descaso de Sócrates contra aqueles “que aparentam saber o que não sabem”. N'*Apologia*, de Platão, vemos Sócrates falar sobre um político ateniense:

Sou mais sábio do que esse homem; nenhum de nós dois realmente conhece algo admirável e bom, entretanto ele julga que conhece algo quando não conhece, enquanto eu, como nada conheço, não julgo tampouco que

¹⁵⁴ “most of the elements in Aristophanes portrayal of Socrates can be identified either as general characteristics of the sophists or as conspicuous characteristics of some contemporary intellectuals”

conheço. Portanto, é provável, de algum modo, que nessa modesta medida seja eu mais sábio do que esse indivíduo – no fato de não julgar que conheço o que não conheço. (21d).

Por que, então, Sócrates fora representado por Aristófanes como sofista? Era bem possível que, para o cidadão comum, o filósofo pudesse ser identificado como um desses educadores. Afinal, Sócrates não andava pelas ruas seguido por alguns jovens aristocratas interessados no que ele tinha a dizer? E, além disso, o ensino socrático, principalmente o seu método – a *maiêutica* – interessava e encantava a muitos, principalmente aos mais jovens, que na primeira ocasião, o utilizavam.

Ademais, os jovens que dispõem de muito ócio, filhos dos homens mais abastados, acompanham-me por vontade própria, experimentam prazer ouvindo indivíduos sendo examinados e com frequência imitam-me efetuando suas próprias inquirições. Com isso, imagino que descobrem uma grande quantidade de pessoas que julgam saber algo, quando pouco ou nada conhecem. O resultado é os por eles examinados se enraivecem comigo, em lugar de dirigirem sua raiva para os próprios jovens, e declararem que “Sócrates é o mais pestilento dos indivíduos e está corrompendo a juventude”. (23c).

Para aqueles jovens, este fato demonstrava que Sócrates também dominavam a arte da palavra, não sendo esta exclusiva dos novos educadores surgidos em Atenas. Essa nova educação – fosse ministrada por quem fosse – preocupava profundamente Aristófanes, que a via como uma ameaça ao futuro da *pólis*. Starzinsky (*As Nuvens*, introdução, p. 78) afirma que “se o ceticismo destruía a crença religiosa, o abuso de retórica podia degenerar na corrupção política”. A comédia denuncia esses dois perigos. Com os deuses desacreditados e a arte Retórica aprendida, um cidadão abastado, mesmo sem ter uma origem nobre, seria capaz de conseguir tudo que quisesse.

N’*Apologia*, além da referência ao personagem cômico (18b) e da citação nominal de Aristófanes como um dos seus primeiros

difamadores (19c), um poeta – Meleto – é o responsável pela acusação contra Sócrates. Adiante, o filósofo declara sua opinião sobre os poetas.

Assim também no caso dos poetas não tardei a descobrir que aquilo que compunham não compunham com base em sabedoria, mas devido a algum talento natural e por força da inspiração, como os profetas e os que proferem oráculos, uma vez que estes também dizem muitas coisas admiráveis, sem ter qualquer entendimento do que dizem. Evidenciou-se para mim que os poetas haviam tido uma experiência semelhante. Paralelamente a isso, notei que eles, em função de sua poesia, julgavam-se os mais sábios dos homens também em outras matérias, nas quais não eram. (22c).

Os políticos, os poetas e os artesãos, que junto a Sócrates, eram os detentores da mais elevada reputação (22a), mostravam-se tão insensatos que, cada vez mais, o filósofo aumentava a certeza de que era mais sábio do que todos eles.

Apesar de toda a crítica existente aos poetas, incluindo-se aquela a Aristófanes, Sócrates deixa bem claro, ao longo do seu discurso *n'Apologia*, que esses não são os culpados pela sua condenação, mas sim os muitos inimigos que ele tinha angariado em suas andanças.

Mas podeis estar seguros da verdade do que eu declarei antes, ou seja, de que me tornei muito impopular, objeto de grande animosidade no pensar de muitas pessoas. E será isso que causará minha condenação, se eu tiver que ser condenado – não Meleto ou Anito – mas a calúnia e a malevolência de muitas pessoas. Isso tem condenado muitos outros homens bons, e penso que continuará a condená-los. (28a).

Então, Sócrates, que acreditava fazer somente o bem aos atenienses, faz uma proposta a título de alternativa à pena de morte que fora a ele imputada. A certeza e a tranquilidade com que o filósofo propõe a pena que ele julgava merecer, possivelmente irritou os jurados e fez com que esses acabassem por condená-lo.

Ora, o que é adequado a um pobre homem que é vosso benfeitor e que necessita de ócio para exortar-vos? Nada há, homens de Atenas, tão adequado quanto tal homem receber suas refeições no *prítaneu*¹⁵⁵. Isso é muito mais adequado a mim do que a qualquer um de vós que haja vencido nos Jogos Olímpicos com cavalo, biga ou quadriga. O vencedor olímpico vos faz parecer feliz, enquanto eu vos faço feliz. Ademais, ele não tem, em absoluto, necessidade de sustento, ao passo que eu sou um necessitado. Portanto, se me cabe propor uma pena de acordo com o meu merecimento, proponho a minha alimentação no *prítaneu*. (36d-e).

O próprio Sócrates reconhece que a sua proposta de ser alimentado no *prítaneu* parece expressar arrogância e explica aos jurados que não é nada disso e que, convencido de não ter cometido, propositadamente, injustiça com ninguém, é essa a pena que merece receber. (37a).

N’*Apologia*, podemos perceber que Sócrates não acusa Aristófanes pela sua condenação, apesar de apontá-lo como responsável por apresentar um Sócrates na comédia, que nada tem a ver com ele próprio (19c). Os verdadeiros culpados seriam os inúmeros inimigos conseguidos quando, após proclamar aos quatro ventos a predição do oráculo de Delfos na qual ele seria o mais sábio entre os homens, passou a interrogar os homens que ele julgava serem sábios a fim de descobrir se algum desses não seria mais sábio do que ele próprio.

O Banquete

Passemos à análise da próxima obra, *O Banquete*, na qual Aristófanes é um dos amigos presentes na casa de Agatão para comemorar o prêmio por ele conquistado com a sua tragédia. São convidados entre outros não citados: Fedro, Pausânias, Erixímaco,

¹⁵⁵ Edifício público em Atenas onde atuavam os magistrados. Era no *prítaneu* que se oferecia acolhida pública, particularmente aos que se sagravam vencedores nos Jogos Olímpicos.

Aristófanes, Alcibíades, Sócrates e Aristodemo, que acompanha o último.

Indo na contramão do que muitos teóricos propagam, Platão não parece desprezar Aristófanes, pois o personifica no seu diálogo como o único representante da comédia. Pelo contrário, o poeta aparece como um personagem bem à vontade junto aos presentes, inclusive a Sócrates. O banquete de Agatão representa o terceiro dia dessa comemoração, após a encenação de sua tragédia vitoriosa (anteontem, 175e), e celebração com seus coreutas do sacrifício da vitória (ontem, 174a, 176b).

Em momento algum, Aristófanes é repellido por nenhum dos presentes. A sua primeira fala, surge em concordância com a proposta de Pausânias, para que ninguém bebesse em demasia, por causa do excesso da noite anterior, quando todos – menos Sócrates que fugiu da multidão – participou do sacrifício da vitória de Agatão. A isso Aristófanes respondeu: “Fizeste bem, Pausânias, em propor que nos esforcemos por todos os meios para evitar excessos. Eu mesmo fui um dos que se afogaram ontem em tanta bebedeira”. (176b).

A partir da concordância de todos em não beber, Erixímaco propõe que a tocadora de flauta seja dispensada e que os homens possam distrair-se com discursos. E sugere que o tema venha a atender a uma antiga e repetida reclamação de Fedro:

“Não é absurdo, Erixímaco, que para todos os deuses os poetas tenham composto hinos e peãs, e com relação a Eros, divindade tão grande e gloriosa, entre tantos poetas como já tivemos, não houve um só que fizesse o seu panegírico? Se passares em revista os sofistas de valor, verás como Hércules e outros é que eles enaltecem em suas composições em prosa, tal como fez, por exemplo, o excelente Pródico. Nada disso é de admirar, pois recentemente me caiu nas mãos o elogio do sal, às luzes de sua utilidade. E assim verás que já foram celebradas muitas coisas do mesmo gênero. Ora, aplicando-se tanta gente a temas dessa natureza, não se compreende que até hoje ninguém se atrevesse a cantar o valor de Eros, com o que fica esquecido um deus tão poderoso”. (177a-c).

Após a sugestão de Erixímaco, que inclusive determina a ordem dos discursos, seguindo a mesma dos homens postos em torno da mesa, Sócrates toma a palavra e fala sobre a disposição dos amigos presentes, citando Aristófanes como aquele que se ocupa de Dioniso e Afrodite:

“Nenhum de nós, Erixímaco, votará contra a tua proposta. Do meu lado, não me recuso a falar, pois confesso não entender de nada mais, senão de amor. Agatão e Pausânias, também, não se esquivarão, e muito menos Aristófanes, que só se ocupa com Dioniso e Afrodite, nem nenhum dos presentes, apesar de ficar muito difícil a tarefa para os que nos encontramos nos últimos lugares. mas, se os primeiros colocados desenvolverem o tema com eloquência, declarar-nos-emos satisfeitos. Com feliz auspício, pois, inicie Fedro o elogio de Eros”. (177d-e).

Os elogios a Eros, conforme podemos observar n’*O Banquete*, trazem múltiplas vozes percorrendo sobre a natureza do amor. Essas vozes, que competem entre si, são representantes de distintos gêneros literários: retórico, científico, cômico, trágico e filosófico. Jaeger (2010: 721) afirma que “esse não é um diálogo no sentido usual, mas antes um duelo de palavras entre pessoas que ocupam todas uma posição elevada. À volta da mesa do poeta trágico Agatão, congregam-se representantes de todos os tipos de cultura espiritual da Grécia”.

O primeiro discurso é retórico, e Fedro, fazendo uso da arte sofística, faz seu elogio a Eros em prosa, utilizando vários mitos homéricos e hesiódicos, após ter censurado os poetas que nunca se dispuseram a cantar ao deus em suas poesias (Cf. Erixímaco, 177a).

Em seguida, outros fizeram seus elogios, mas não foram recordados por Aristodemo.

O próximo a ser lembrado e contado ao amigo é o de Pausânias, que começa o seu discurso também baseados em mitos, os de Afrodite urânia e Afrodite pandêmia. Assim como existem duas Afrodites, segundo o orador, existiriam também dois Eros. Pausânias se vê na obrigação de elogiar os dois deuses e, depois de reclamar a Fedro que

o tema da conversação não havia sido devidamente formulado, promete corrigir essa falha (180c-d).

Aristófanes deveria discursar agora, mas acometido por soluços, pede a Erixímaco que o substitua. Para tornar ainda mais engraçada essa cena, que por si só já é, Platão faz brincadeira com o nome “Pausânias” (*πασανίας*) e o verbo “pausar” (*παύω*), usado tanto no início por Aristodemo como em seguida pelo comediógrafo e pelo médico.

Havendo Pausânias pausado (*πασανίον παυσάμενον*) – como vedes, eu também aprendi com os sábios a brincar com as palavras –, disse Aristodemo que a vez era de Aristófanes; porém este, talvez por estar com o estômago muito cheio ou por qualquer outro motivo, foi acometido de soluço, que o impedia de falar. Por isso, voltando-se para o médico Erixímaco, que se achava reclinado ao seu lado, lhe falou: “Erixímaco, é justo curares-me (*παῦσαι*) deste soluço ou então falares em meu lugar, até que ele passe (*παύσωμαι*)”.

Ao que Erixímaco respondeu: “Posso desincumbir-me das duas coisas: falar em teu lugar, para, depois de passado (*παύσῃ*) o soluço, falares no meu. Enquanto eu estiver com a palavra, se quiseres reter a respiração durante algum tempo, o soluço passará (*παύεσθαι*). Não melhorando com isso, gargareja um pouco d’água. Se ainda assim persistir, toma de alguma coisa com que possas irritar o nariz para espirrar; repetindo a manobra em uma ou duas vezes, por mais forte que seja, logo passará (*παύσεται*)”. (185c-e, destaque e grifo nosso).

Esta “pausa” feita para “pausar” os soluços foi bastante providencial e fez com que Aristófanes discursasse depois do médico Erixímaco – cientista – e o aproximasse de Agatão – tragediógrafo. O discurso do comediógrafo é um tanto científico quando fala das incisões feitas nos homens (190d) e das curas dos ferimentos causados por essas (190e), mas também um tanto trágico ao referir-se à perda de poder dos homens e à constante ameaça de Zeus em parti-los mais uma vez (193a), contrapondo-se ao desejo de algum dia voltarem a ser um todo completo (193d).

No grotesco mito da forma esférica do homem primitivo [...], vemos expressa, com a profundidade da fantasia cômica de Aristófanes, a ideia que até agora buscamos em vão nos discursos dos outros. O *eros* nasce do anseio metafísico do Homem por uma totalidade de Ser, inacessível para sempre à natureza do indivíduo. Este anseio inato faz dele um mero fragmento que, durante todo o tempo em que leva uma existência separada e desamparada, suspira por se tornar a unir com a metade correspondente. (JAEGER, 2010: 732).

O discurso de Aristófanes pode ser considerado o mais corporal – concreto – de todos. Sem a exaltação ao amor sublime, seu discurso é criativo, intenso e livre do intelectualismo retórico que perpassa os outros. É interessante notar que, assim como a comédia, seu discurso parece ter o papel de despir a natureza das artificialidades.

Apesar da recomendação de Erixímaco para Aristófanes ver bem o que vai fazer (189a) e não soltar graça alguma (189b), seu elogio a Eros é um pouco cômico. A imagem de seres esféricos de quatro braços, quatro pernas, dois rostos em um só pescoço, dois órgãos genitais, locomovendo-se aos saltos circulares, parece ridícula:

Além do mais, no todo os homens eram redondos, com o dorso e os flancos como uma bola. Possuíam quatro mãos, igual número de pernas, dois rostos perfeitamente iguais num só pescoço bem torneado, e uma única cabeça com os rostos dispostos em sentido contrário, quatro orelhas, dois órgãos genitais e tudo o mais pelo mesmo modo, como será fácil imaginar. Andavam de pé, como hoje, para qualquer lado; porém, se se dispunham a correr velozmente, faziam como os saltimbancos, que viram em círculo e jogam as pernas para o ar, até completar a volta (189e- 190a).

Também podem ser consideradas cômicas a forma como Zeus expõe às outras divindades a nova punição que poderá aplicar aos homens, caso a primeira não surta efeito, e a metáfora usada por Aristófanes para ilustrar aos seus ouvintes como o castigo foi aplicado:

“Agora mesmo vou dividi-los pelo meio, pois desse

modo não somente ficarão mais fracos, como nos serão também de maior utilidade, pelo fato de aumentarem de número. Passarão a andar com dois pés, em posição erecta. Porém, se vir que não abatem a arrogância nem ficam quietos, voltarei a cortá-los em dois, passando eles a andar aos pulinhos, só numa perna”. Assim dizendo, partiu os homens pelo meio, como fazemos com as sorvas, quando as pomos a secar, ou como cortamos ovos com o auxílio de um cabelo (190d-f).

Outro ponto que podemos considerar risível é a fácil mobilidade de algumas partes do corpo humano como se fossem partes de uma vestimenta cômica. Primeiro, o rosto e a metade do pescoço são viradas para o sentido oposto, para que os homens vissem os cortes feitos por Zeus. Depois, é a vez dos órgãos genitais serem passados de trás para a frente dos corpos:

À medida que os ia dividindo, mandava que Apolo lhes virasse o rosto e a metade do pescoço para o lado do corte: ao perceber a incisão que lhe fora feita, o homem saberia moderar-se (190e).

Condoendo-se Zeus, excogitou outro estratagema e passou para a frente deles os órgãos genitais. Até então estes se encontravam nas costas (191b-c).

Além disso, apresentar o mito é um recurso usado pela comédia para rir da natureza humana, que busca incessantemente a completude, mas não tem controle algum sobre isso. Ao descrever um mito, sério e trágico, Aristófanes aproxima-se do drama primordial, que trazia a tragédia e a comédia. A comicidade está em algumas passagens, como aquelas que descrevemos anteriormente, e a tragicidade está na impossibilidade de retorno à completude humana e no temor de um novo castigo. Segundo Lacan (1991: 92), “em parte alguma, em nenhum momento dos discursos d’*O Banquete*, leva-se o amor tão a sério, nem tão tragicamente”.

Agatão é o próximo a discursar e, segundo as suas próprias palavras, seu elogio a Eros é um misto de brincadeira e seriedade (197e). Assim como a comédia traz o engraçado e o sério, a tragédia também o faz. Seu discurso, cheio de efeitos linguísticos e poucas

ideias, em que Eros é o mais belo e melhor dos seres (197c), hipnotiza os presentes, que o aplaudem estrondosamente (198a).

Depois de Agatão, é a vez de Sócrates falar, não sem antes questionar o tragediógrafo acerca de alguns itens. Essa dialética entre Sócrates e Agatão traz o tão esperado embate entre a Filosofia e a Poesia.

Em seguida, Sócrates reproduz o discurso sobre Eros feito por Diotima (201d), sacerdotisa estrangeira que o teria iniciado nos mistérios do amor (201e). A personagem e a iniciação proporcionada por seus ensinamentos incutem uma aura religiosa e mística à fala do filósofo. Ao término de seu longo elogio a Eros (201d-212c), todos o felicitaram, menos Aristófanes, que tentou dizer mais alguma coisa, por pensar que uma alusão de Sócrates a certa doutrina lhe dizia respeito (212c).

Nesse momento, a intervenção de Aristófanes é interrompida pela chegada súbita e barulhenta de Alcibíades no banquete. Platão sabiamente desloca, mais uma vez, o comediógrafo, aproximando-o do belo Alcibíades e, assim, associando o discurso cômico-trágico do primeiro ao discurso tragicômico do segundo.

Chegando bastante embriagado, gritando por Agatão, apoiado na flautista e em outros do bando, com muitas fitas na cabeça e coroadado com uma grinalda grossa de hera e violetas (212d-e), Alcibíades era a própria imagem do deus Dioniso e estava, portanto, propício a cometer todos os excessos, seja no trato com os amigos, seja no seu discurso, afinal, o vinho e o riso são duas formas de libertação. Mesmo assim, Alcibíades que transforma o seu elogio a Eros em um elogio a Sócrates, o profere de uma forma prodigiosa, articulada e convincente. Porém, quando Alcibíades acabou de falar, todos riram da sua franqueza, por parecer que ele ainda era apaixonado de Sócrates (222c).

Como vimos, Platão desloca Aristófanes, por duas vezes, na primeira para posicioná-lo entre Erixímaco e Agatão e, na segunda, para deixá-lo mais próximo de Alcibíades, que acabara de chegar como Dioniso. Temos a confirmação deste último quando, durante o seu elogio, Alcibíades se dirige a Aristófanes (221b). Esses dois deslocamentos o colocam cada vez mais perto de Sócrates. Portanto

não há motivo algum para imaginarmos que Platão não simpatizasse com Aristófanes, pelo contrário, ele o tinha em alta consideração. Desde a Antiguidade, várias opiniões a favor dessa admiração já existiam, a julgar pelos relatos das anedotas nas *Vidas* de Aristófanes e de Platão.

Simon Byl (1991: 55 e 64-5)¹⁵⁶ apresenta as três anedotas de que falamos, precisamente para “testemunhar assim a estima na qual Platão tinha o poeta cômico” (p. 55). Uma das anedotas é que Platão mesmo, na ocasião da morte de Aristófanes, teria composto o seguinte epitáfio: “As Graças (*Khárites*), procurando um templo que não perecesse, encontram a alma de Aristófanes”¹⁵⁷. Outra anedota narra que Dionísus II de Siracusa, pedindo informações sobre a vida política ateniense, Platão lhe teria enviado a obra de Aristófanes, aconselhando-o a estudar as peças.¹⁵⁸ A terceira anedota, que se encontra na *Vita Platonis* de Olimpíodoro (p. 2w, 25, *ap. Byl, op. cit.*, pp. 64-5), é bem pouco conhecida e relata que, na cabeceira do leito de morte de Platão, encontram-se textos de Aristófanes. (POMPEU, 2011, p. 19-20)

Sendo Platão posterior a Aristófanes é natural que tenha tido acesso a toda a sua obra e que, realmente, tenha se debruçado sobre ela. Diante do exposto, podemos supor que alguns estudiosos modernos, não entendendo a admiração de Platão por Aristófanes, tendem a forçar a interpretação dessas duas obras para confirmar algumas de suas suposições.

REFERÊNCIAS

ARISTÓFANES. *As Nuvens*. Tradução Gilda M. R. Starzynski. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

¹⁵⁶ BYL, Simon. La survie de la comédie d’Aristophane. Une face du miracle grec. Les Études Classiques, tome LIX, n. 1, 1991, pp. 53-66.

¹⁵⁷ Byl cita W. J. W. Koster, *Scholia in Aristophanem* IA, Groningen, 1975 (n.4), p.147; 140; 145.

¹⁵⁸ Cf. W. J. W. Koster, *op. cit.*, p.135, *ap. Byl* (1991: 55).

ARISTOPHANES. **Clouds**. Introduction and commentary by K. J. Dover. Oxford: Oxford, 1968/2003.

JAEGER, Werner Wilhelm. **Paideia**: a formação do homem grego. Tradução Artur M. Parreira. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

PLATÃO. *Apologia de Sócrates*. In: **Diálogos III**. Tradução Edson Bini. Bauru: EDIPRO, 2008.

_____. **O Banquete**. Tradução Carlos Alberto Nunes. Belém: UFPA, 2011.

PLATTER, Charles. **Aristophanes and the carnival of genres**. Baltimore: Johns Hopkins, 2007.

POMPEU, Ana Maria César. **Aristófanes e Platão**. A justiça na pólis. São Paulo: Biblioteca24horas, 2011.

A IDENTIDADE DO NARRADOR EM *ESTORVO* DE CHICO BUARQUE DE HOLLANDA

Tábata Cristina Eloí LEMOS¹⁵⁹¹⁶⁰

José Wellington Dias SOARES¹⁶¹

Faculdade de Educação, Ciências e Letras do Sertão Central –
FECLESC/UECE.

RESUMO

O presente artigo propõe-se a analisar a identidade do narrador no livro *Estorvo* do músico e escritor Chico Buarque de Hollanda. A crítica define o livro *Estorvo* como uma “alegoria do vazio”, ou seja, uma representação simbólica da total falta de perspectiva do homem contemporâneo inserido numa sociedade hipócrita, cujos valores se encontram em decadência. Narrado em primeira pessoa, *Estorvo* apresenta a saga de um homem com nome não identificado na obra que vaga pelas ruas de uma grande cidade, cansado da rotina e dos personagens de sua vida: sua mãe, irmã, ex-mulher e amigos. O narrador oscila entre o sono e a vigília, projetando um desespero subjetivo e crônico do cotidiano. O estopim para a história é a chegada de uma visita que insiste em tocar a campainha e a qual o narrador não consegue identificar, pois o olho mágico deforma a imagem. Uma trajetória obsessiva vai ter início. Consideramos a narrativa uma alegoria do homem moderno, que não assume seu próprio destino, sendo levado pelo sistema social em que está inserido.

Palavras-chave: NARRADOR; ESTORVO; CHICO BUARQUE.

¹⁵⁹ Graduada em Letras - Português pela Faculdade de Educação e Letras do Sertão Central – FECLESC, campus da Universidade Estadual do Ceará – UECE.

¹⁶⁰ Pós-Graduada em Semiótica Aplicada a Literatura e Áreas Afins pela Universidade Estadual do Ceará – UECE. Email: tabata-cris@hotmail.com

¹⁶¹ Professor Orientador.

Estorvo, segundo livro do músico e escritor Chico Buarque de Hollanda é considerado um romance complexo, moderno e surpreendente. Narrado em primeira pessoa, com um ritmo acelerado, semelhante a imagens cinematográficas, o personagem-narrador inicia o romance, como se estivesse no limiar entre o sono e a vigília, na sala de sua casa, em frente ao olho mágico, onde sua visão não consegue identificar quem toca tão insistentemente a campainha, naquela hora da manhã.

A crítica define o livro *Estorvo* como uma “alegoria do vazio”, ou seja, uma representação simbólica da total falta de perspectiva do homem contemporâneo inserido numa sociedade hipócrita, cujos valores se encontram em decadência.

“... o lado dramático aparece com a inadaptação da personagem ao meio físico; em segundo lugar [...] em que a tensão resulta da inadaptação da personagem ao meio social. O romance ou conto moderno difere da epopéia porque procuram o mundo desmitificado, desdivinizado.” (LUCAS, 1970, p 57)

O narrador é de boa família, sua irmã mora em um condomínio fechado, mas ele não tem eira nem beira; a boêmia da batucada e da cerveja cede lugar, aqui, a uma solidão completa. O narrador simplesmente não sabe para onde ir. O sítio de sua família está ocupado por traficantes, enquanto o “povo” se entrega de corpo e alma a criminalidade, a estupidez e ao silêncio. O narrador em *Estorvo* apresenta através de imagens de cinema, as andanças e a inquietude dos grandes centros, com o sujeito sempre em busca de si mesmo. Isto é observado através da sucessão de fatos do passado que se relacionam, sem se integrar, com o presente, durante toda a narrativa.

“A evolução capitalista no país, com a divisão do trabalho e a diversificação da produção ocasionaram a emergência da classe média nas cidades, ao lado do proletariado. Somente assim a evolução das condições materiais propiciou o surgimento das primeiras manifestações sociais na classe média, letrada e pensante, consciente de sua solidão e “impotência trágica”: ela parte para elaboração do “herói

problemático”, o primeiro ser a dar respostas às causas concretas de sua mutilação.”(LUCAS, 1970, p.54)

Encontramos em *Estorvo*, um narrador que luta contra a modernidade, inserida no contexto contemporâneo. Existe uma luta entre a coletividade e a individualidade do ser. O narrador em *Estorvo* é uma vítima do sistema social.

“Encontramos aqui, a figura de um indivíduo isolado, exilado, ou alienado, colocado contra o pano-de-fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal.” (HALL, 2005, p. 32)

O sujeito de que o protagonista (narrador) não consegue definir a identidade é a causa de o seu deslocar ao longo do livro. Esse deslocamento é tão bem encontrado na sociedade de modernidade tardia, ou sociedade pós-moderna. A identidade não encontrada do narrador-personagem é deslocada. Este deslocamento, vivido pelo narrador, provoca uma fragmentação do seu ser, não havendo assim, um acordo entre o narrador e a realidade onde o mesmo está inserido.

“Dentro de nós, há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo, que nossas identificações estão sendo deslocadas. [...] uma estrutura deslocada é aquela cujo controle é deslocado, não sendo substituído por outro, mas por uma “pluralidade” de centros de poder.” (HALL, 2005, p 13 e 16)

A aliança entre a elite e a classe baixa pelo samba e pela utopia, se mostra impossível. O mundo do narrador é estranho, deformador. A visão deformada do mundo que é simbolizada pela imagem através do olho mágico, se coaduna perfeitamente com a imagem do narrador-personagem, que incursiona pelo passado e faz retornos ao presente, mas não se aventura a deslumbrar o futuro, porque não é capaz de enxergá-lo. Os raros nomes próprios que aparecem, são caricaturas tensas da brasilidade popular. Isto, pois os livros de Chico Buarque, de um jeito ou de outro, são vinculados ao período em que foram escritos. *Estorvo* se concentra no período dos anos 90, onde o Brasil apresenta

uma democracia quase recente, advinda de anos de ditadura.

Segundo Roberto Schwartz, Chico Buarque e o seu narrador-personagem em *Estorvo*, “inventa uma forte metáfora para o Brasil contemporâneo.” Segundo ele, o narrador que sempre continua igual, mesmo passando por diversas circunstâncias ao longo da narrativa, é uma forte metáfora para o país, que parece continuar o mesmo após tantos anos.

Uma análise se verifica no narrador-personagem. Ele poderia ser tachado de VAGABUNDO, quando na realidade não é. Podemos dizer que ele é um João-ninguém ou mesmo o filho desgarrado da família que caminha solitário numa marginalidade.

“Dependendo do ponto de vista, o narrador é um João-ninguém ou um filho de família desgarrado. O primeiro mora no quarto-sala, anda de jeans, camiseta branca e tênis, o segundo bebe água na pia de mictórios fedidos e arrasta sua mala pelas ruas.” (SHWARTZ, 2000, p. 1)

Na verdade, o narrador-personagem é uma vítima da MODERNIDADE. Vítima de todo um projeto sobre o moderno, que aliena as pessoas, transportando a uma viagem a margem do sistema.

Segundo o crítico Benedito Nunes, “seu futuro (narrador) é a expectativa do pior”, como a encenar a falta de projetos da humanidade nos anos 90, que vive imersa num grande vazio. A ausência de nomes, inclusive, mostra que as personagens se imanam no mesmo universo de seres desajustados, sem rumo e sem individualidade. Fazemos assim, um paralelo entre a questão da influência do externo na obra interna.

“Sabemos ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha certo papel na constituição, na estrutura, tornando-se, portanto, interno.” (CÂNDIDO, 2000, p.4)

E Fábio Lucas nos diz:

“Há por outro lado, personagens, grupos e classes retratados na ficção, cuja vida, bem ou mal lograda,

numa ordem épica ou trágica que se torna cabalmente representativa da situação histórica a que se determina.” (LUCAS, 1970, p.50)

A estrutura não linear trás uma narrativa psicológica e o fluxo se dá não apenas em cima dos fatos, mas sobre e abaixo deles, ou seja, o narrador não conta apenas o que vive ou viveu, confabula, imagina e retrata essas confabulações, essas imaginações.

O narrador-personagem, subjetiva, assiste a si mesmo, revelando ao leitor a sua tomada de consciência perante os fatos. O narrador coloca o seu pensamento interno e os fatos em uma mesma ordem na narrativa. Ele sempre está a fugir, como a tentar resgatar algum projeto, mas não chega a nenhum lugar, “termina dentro de um círculo vicioso cujo núcleo é tão forte que ele não consegue mais escapular”. Observa-se que o personagem aparece em constante movimento, revelando “a imobilidade e a impossibilidade em reagir a este mundo”.

O que concede este movimento circular em toda a narrativa é a visão deformada que o narrador possui através do olho mágico, que funde realidade e sonho, provocando uma verdadeira alucinação. Todas as ações se repetem ao redor da narrativa, as cenas, as ruas, as pessoas. O espaço é limitado.

O estorvo, presente ao longo do livro pode ter dois significados: ou é a vida do narrador-personagem ou pode ser o ambiente em que o mesmo está inserido.

O que vemos é um narrador tomado pela angústia de encontrar sua essência. O narrador-personagem em *Estorvo* é um sujeito desorientado que age como um objeto produto do meio contemporâneo, digno da sociedade pós-moderna. É um homem inacabado, fragmentado, atormentado por seus conflitos, sonhos e lembranças.

Considerações Finais

Em *Estorvo*, compreendemos que o personagem principal, que é o próprio narrador-personagem, é um ser que mesmo possuindo qualidades boas / ruins é um herói que foge do ideal já batido de herói

romântico, e encarna o “ser herói problemático”, fruto do deslocamento da individualidade moderna.

É um estorvo. Um homem distante e distanciado da mãe, da irmã, do cunhado, do amigo, da ex-mulher. É um ser prisioneiro da vida que levava antes. É um ser solitário, que conta sua história em primeira pessoa, cheia de transgressões, falhas, suspeitas e deformações.

Consideramos a narrativa uma alegoria do homem moderno, que não assume seu próprio destino, sendo levado pelo sistema social em que está inserido.

Encontramos um ser desprovido de identidade, vivendo a margem da sociedade, em plena modernidade; e é essa modernidade que imprime a narrativa e ao personagem uma carga de medos, preocupações, tornando *Estorvo* uma obra contemporânea inovadora, ocupando seu lugar entre o cânone da Literatura Contemporânea.

Referências Bibliográficas

CANDIDO, Antonio; Crítica e Sociologia. In: **Literatura e Sociedade. Estudo de Teoria e História**. 8º Ed. São Paulo: T.A Queiroz Editor, 2000.

LUCAS, Fábio. A Ficção brasileira de Fundo Social. In: **O caráter social da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaraciaba Lopes Louro. 11º Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

CANTORIA E *SLAM*: O PÚBLICO RECEPTOR-AGENTE DA PRODUÇÃO

Tiago Barbosa SOUZA
Martine Suzanne KUNZ
Universidade Federal do Ceará

RESUMO

Excelente ponto de convergência entre cantoria e *slam*, gêneros aparentemente insociáveis entre si, repousa sobre a *performance* decorrente da relação direta entre o autor e o público, sendo este último o motor de todo o processo de produção poética. Nas duas formas de poesia, a presença simultânea dos seus poetas com o público revoluciona a ideia tradicional de um sistema literário pautado na escrita: estar diante do receptor de sua obra poética representa uma relação de trocas que reorienta toda a construção da obra.

Palavras-chave: *slam*, cantoria, *performance*, público, recepção.

Dos fatores que envolvem a organização do *slam* e da cantoria, desde seus respectivos meios de formação, seus espaços de desenvolvimento, até as possibilidades de *performance*, mas também no que concerne ao próprio texto poético, o motor de todo o processo é o público. Enquanto manifestações performáticas por excelência, os dois gêneros encontram na plateia a sua razão de ser. O contato direto dos seus poetas com o público revoluciona a ideia tradicional de um sistema literário pautado na escrita: estar diante do receptor de sua obra poética representa uma relação de trocas que reorienta toda a construção da obra.

Levando em consideração as cinco etapas do texto poético¹⁶²

¹⁶² Formação, transmissão, recepção, conserva e reiteração. (Cf. ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*, 2007, p. 65.)

comentadas por Paul Zumthor, encontramos na *transmissão* e na *recepção* aquelas relacionadas ao momento de contato entre autor e público na construção da obra. O encontro entre essas duas etapas se faz em situação de *performance*, como explica o pesquisador: “é, com efeito, próprio da situação oral, que transmissão e recepção aí constituam um ato único de participação, co-presença, esta gerando o prazer. Esse ato único é a *performance*” (ZUMTHOR, 2007, p. 65).

A presença simultânea do público com os autores de um produto artístico que se mostra mais acessível e, por isso mesmo, mais vivo, revoluciona a forma de *transmissão* da voz poética. Maria Ignez Novais Ayala ressalta a importância desse fator para a cantoria:

O público frui diretamente a presença dos cantadores e seu desempenho artístico. Analisada deste ângulo, a cantoria torna-se um acontecimento extraordinário, jamais repetido, pela própria especificidade da poesia improvisada. (AYALA, 1988, p. 17)

O improviso, mais uma vez, simboliza um atrativo de grande importância para essa poesia performática. Se a pensarmos em termos de teatralização, a sua interatividade com o público se mostra ainda mais interessante. Para não dizer que é um resgate de tradições antigas, consideremos que essa característica se apresenta como um fator muito semelhante àquele observado nas formas do teatro de séculos atrás. Glória Diógenes desenvolve uma reflexão interessante para esta discussão, quando parte para a análise da encenação pública observada entre os jovens das grandes cidades, incluindo as gangues, galeras e o movimento Hip-Hop. Para esses jovens, segundo a autora, a cidade é um palco para espetáculos. Ela defende, citando Richard Sennett, que esse teor espetacular, em meio ao público, pode remeter a épocas antigas do próprio teatro:

Até 1750, havia uma mistura entre atores e espectadores nos teatros. ‘A platéia estava disposta a interferir diretamente na ação de atores’, depois há uma delimitação precisa entre palco e platéia que, coincidentemente, inaugura a modernidade e a expansão da esfera social. (SENNETT, Richard. *apud* DIÓGENES, 2008, p. 154)

Partindo disso, presume-se que o trabalho desenvolvido frente ao público – ou dentro dele, em certos casos – permite uma supressão da barreira que o separa da obra e de seu autor. Resulta disso a possibilidade de intervenção desse público, que toma postura ativa no jogo.

Na cantoria, o público interage em diversos níveis. Inicialmente, o próprio cantador rege o seu trabalho pautado em regras e modalidades fixas que são conhecidas do público. Para vencer o jogo, é preciso saber administrar essas regras na sua composição poética. Não só o repentista está sempre consciente e obediente à tradição das formas, como o público o exige, ameaçando vaiar, ou se retirar do recinto se a desobediência às normas desagradar. Além disso, há dentro dessas composições indícios de uma moral implícita no discurso do cantador. Tratar certos temas, ou escolher certas palavras pode refletir uma ideologia que foge à ética popular. O poeta deve estar atento a isso. Sobre as formas de intervenção do público na cantoria, Luiz Tavares Júnior explica:

tendo como árbitro a assistência, que é um elemento importante na manifestação dos cantadores, pela participação através de propostas de mote, de aplausos, de risos e exteriorizações outras de concordância e reprovação, do que ouve dos cantadores (TAVARES JÚNIOR, 2001, p. 1)

O aplauso representa, no desempenho do poeta oral, um alimento para a inspiração, para a desenvoltura. Geraldo Amancio defende a importância do aplauso para o seu bom desempenho:

A minha fonte principal de inspiração é a resposta, no aplauso. De tal forma, que eu estava sendo entrevistado por um poeta, apresentador de programa, chamado Carneiro Portela, ele disse assim “Geraldo Amancio, numa cantoria você tem medo de quê?” Eu digo “do público”. Se um público tomar partido e aplaudir só um cantador, o outro morre, de tal forma que até a voz se perde, ele enrouquece, eu tenho um parceiro que é vítima disso. E eu, minha produção cai

vertiginosamente. Então, tem que haver esse interagir.
(AMANCIO *apud* KUNZ. SOUZA, 2011)

A imagem do povo na praça, atento aos repentistas, reagindo aos seus versos é formulada por Sebastião da Silva, em cantoria com Geraldo Amancio, no III Festival Internacional de Trovadores e Repentistas, em 2007:

Eu sei que a plateia de nós se aproxima
ouvindo a viola vibrando o repente
enquanto a lua brilha em nossa frente
nós cantando embaixo, ela brilha em cima
o vento trazendo o mais frio clima
e a brisa da noite começou soprar
o povo começa a nos escutar
aplaude e apoia, ri e acha graça
a gente no palco e o povo na praça
cantando galope na beira do mar (III Festival
Internacional de Trovadores e Repentistas, 2007)

O cordelista Expedito Sebastião da Silva também considera que “é isso que eleva o poeta, é a aceitação do povo...” (SILVA, Expedito Sebastião. *apud* KUNZ, 2000, p. 31). Cabe exemplificar a importância dessa resposta da plateia no aplauso com a estrofe de um repente, em décima heptassílabo:

Que coisa fenomenal
Nossa porta não se fecha
Canto é pegando na deixa
No terceiro festival
A plateia é sem igual
O aplauso nos seduz
Tem céu, tem terra e tem luz
Sua boina, seu chapéu
Isso aqui pra ser o céu
Só tá faltando Jesus.¹⁶³

¹⁶³ Geraldo Amancio, em cantoria com o Uruguaio Gustavo Guichón. (Cf: III Festival Internacional de Trovadores e Repentistas. Senador Pompeu e Farias Brito, 2007. DVD – disco digital versátil (80 min.))

No *slam*, propõe-se, de certo modo, o inverso dessa determinação de obediência às normas, posto que este sugere uma abertura a discussões de toda ordem e à intervenção subjetiva do *slameur*. Vale lembrar que todos os presentes podem ser chamados à criação. No concerto de *slam*, em teoria, “*on devient tous poètes le temps d’un slam quand tout le monde ose clamer, déclamer, raconter, chuchoter ou hurler. Bref, s’exprimer tout simplement*”¹⁶⁴, enfatiza Pilote le Hot, um dos *slameurs* responsáveis pela difusão do *slam* na França e por grande parte dos concertos que ocorrem em Paris, e que propõe um posicionamento crítico frente às formas tradicionais da literatura hegemônica.

Entretanto, há sempre um limite para a expressão de opiniões, não importa em que meio se encontre seu enunciador. Transparecer em seu discurso uma ideologia preconceituosa, ou misógina, por exemplo, pode não ter boa repercussão em grupos que se pretendem democráticos e igualitários. Certos grupos, além de tudo, costumam se cobrir de códigos próprios sem os quais um integrante pode se sentir deslocado, fator que determina tendências temáticas, ideológicas e até indumentárias, em certos casos. Em situação de *performance*, a reação da plateia continua sendo a medida dos acertos do poeta: é preciso saber o que pode não agradar o público, conquistando, com isso, a sua adesão e concordância. Disso resulta também a sensação de pertencimento. Observamos aí a importância da coletividade para a expressão dos indivíduos nos dois gêneros que ora analisamos. Sobre isso, Glória Diógenes cita Erving Goffman para prosseguir em uma reflexão sobre a formação de grupos que nos interessa neste momento: “a natureza de uma pessoa, tal como ela mesma e nós a imputamos, é gerada pela natureza de suas filiações grupais” (GOFMAN, Erving. *apud* DIÓGENES, Glória. 2008, p. 179)

A coletividade é responsável pelas referências desses sistemas de expressão poética. Elba Braga Ramalho adverte que “uma particularidade do *Repente* é que o seu conteúdo poético é obra de

¹⁶⁴ Todos se tornam poetas, durante um *slam* quando todo mundo ousa clamar, declamar, contar, cochichar, ou berrar. Enfim, exprimir-se simplesmente. (Cf.: SLAM PRODUCTIONS. *Slam Productions*: qu’est-ce que c’est ?, p. 5); (tradução nossa)

mais de um autor” (RAMALHO, 2003, p. 26), enfatizando a interatividade dos componentes do jogo poético. Esse fato se dá graças à intervenção da coletividade na obra poética, o que é decorrente da filiação social a que se submete o seu autor.

Ayala dedica um dos primeiros capítulos de seu livro *No arranco do grito* para sustentar a importância do público para o embate poético na cantoria. Nele, a autora ressalta:

Também importante para o acirramento do embate poético é o estímulo vindo do público, que não se reduz ao aplauso. O interesse do público aumenta quando o confronto se dá aos ‘pares’ imbatíveis do jogo poético. A indefinição e a não constatação imediata de quem é melhor ou pior é que sustenta a cantoria enquanto espetáculo memorável. O calor da luta está no enfrentamento de forças poéticas e disto depende o sucesso da cantoria.

Pode-se dizer que, no momento da cantoria, se tece uma teia de relações envolvendo um e outro cantador e o público, instância crítica que, através da apreciação, incitamento e determinação de assuntos, impulsiona o desafio. (AYALA, 1998, p. 20)

A discussão que ora desenvolvemos se ajusta a algumas teorias relacionadas à estética literária contemporânea que podem gerar bons pontos de reflexão, sobretudo no que diz respeito ao inacabamento da obra literária e à revolução na forma de conceber o receptor dessa obra dentro do sistema literário. Para tanto, servimo-nos de estudos que, embora tenham se voltado inicialmente à relação literária escrita, podem nos servir na discussão relativa à interferência do receptor dentro da obra.

Flávio Carneiro, em seu livro *O leitor fingido*, se refere à ideia defendida por Maurice Blanchot de que “ler não é [...] obter comunicação da obra, é ‘fazer’ com que a obra se comunique” (BLANCHOT, 2010, p. 21-22). Desse modo, é papel do leitor – e neste caso, estendemos “leitor” para “receptor” – interagir com a obra, construindo-a, pois é nessa atitude que está a sua feitura, o seu acabamento. Carneiro declara que Blanchot

alertava para o fato de que uma obra só passa mesmo a existir quando alguém a lê. E ler não é apenas decodificar mecanicamente o signo, mas investir nele, fazê-lo apresentar-se, obrigá-lo a dizer a que veio. [...] Para Blanchot, a obra não é uma estrutura fechada, cujo acesso só é permitido aos poucos iniciados, àqueles que detêm o código de entrada, o segredo. Ler faz parte da obra, não é apenas a recepção pura e simples de um objeto acabado, mas a inserção na própria feitura final desse objeto. (BLANCHOT, 2010, p. 22).

Nesse ponto, levantamos a reflexão sobre a característica de inacabamento de toda obra literária, em que autor e leitor exercitam uma criação dentro do espaço da indeterminação da obra.¹⁶⁵ A falta dessa influência mútua entre autor e receptor, para Blanchot, seria a anulação da obra. O que percebemos, no caso da cantoria e do *slam*, é que essa interação é elevada à máxima potência, sobretudo quando a criação poética coincide com o momento de sua audição, através do improviso.

Tânia Carvalhal, em seu livro *Literatura Comparada*, expõe, em diversos pontos, esse teor dialógico que verificamos em diversas práticas poéticas. A autora chega à compreensão, desenvolvida por Bakhtin, sobre a recepção da obra atrelada à sua construção. Ela explica que

a compreensão de Bakhtin do texto literário como um “mosaico”, construção caleidoscópica e polifônica, estimulou a reflexão sobre a produção do texto, como ele se constrói, como absorve o que escuta. Levou-nos, enfim, a novas maneiras de ler o texto literário. (CARVALHAL, 2010, p. 48-49)

Mais uma vez, temos a noção de que o próprio texto literário escrito se mostra suscetível a uma polifonia, no sentido de sua construção pelos integrantes do sistema. Esse fator, em *performance*, evidencia o ponto central de todo acontecimento. Ouvinte, receptor da

¹⁶⁵ A esse respeito, ver *Obra aberta*, de Umberto Eco. (ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.)

obra, o público não está, absolutamente, alheio aos processos de estruturação da poética, ele não fica em segundo plano. Sobre o assunto, Júlio Pinto chama a atenção para o mesmo aspecto ora tratado da condição ativa do receptor na construção da obra, lembrando-nos do conceito tão importante de obra aberta, de Umberto Eco:

A crença mais ou menos generalizada no senso comum é a de que uma obra é mensagem pronta, fixada pela organização que lhe foi atribuída no momento da elaboração. O ouvinte ou o leitor seriam, então, figuras passivas, cujo único trabalho seria o de absorver ou traduzir a obra através de referências igualmente fixas [...]. A ideia de obra aberta, tal qual formulada por Eco, parte da constatação inversa: a de que o autor e intérprete não têm papéis fixos, nem são capazes de exercer controle sobre a maneira como a obra é recebida e traduzida. (PINTO, 2004, p. 49-50)

Esse raciocínio não deixa de se aproximar à chamada “estética da recepção”, cujo foco de análise do sistema literário está pautado no receptor da obra. Segundo Tânia Carvalhal, a estética da recepção “preocupa-se, sobretudo, com as operações receptivas, ou seja, com os procedimentos realizados pelo leitor no contato com a obra e suas consequências na conformação do público (a receptividade da obra em sentido amplo)”. (CARVALHAL, 2010, p. 44) E aqui estendemos novamente “leitor” para “receptor”, englobando o ouvinte. Segundo a noção de Sandra Nitrini,

recepção como noção estética abrange um duplo sentido: passivo e ativo ao mesmo tempo. Define-se como um ato de face dupla que compreende, simultaneamente, o efeito produzido pela obra e a maneira como esta é recebida pelo público. [...] o destinatário pode responder a uma obra produzindo ele próprio uma outra. E assim se realiza o circuito comunicativo literário: o produtor é também um receptor quando começa a escrever. Por meio dessas diversas atividades, o sentido de uma obra está sempre se renovando como resultado do horizonte de expectativas. (NITRINI, 2000, p. 171)

Ressalvando os limites da afirmação de que um receptor pode “responder” a uma obra, criando outra, o que se observa no *slam*, por exemplo, parece exemplificar claramente esse convite à produção que a obra oferece. Criar, para os *slameurs*, requer apenas a audição de outros *slams*, inspiração e vontade de poetizar. Já na cantoria, essa dinâmica se mostra improvável, posto que não cabe ao público criar repentes, colocar-se no lugar do cantador, da forma que o *slam* sugere.

Por fim, compreendemos que a ação do público na *performance* está estreitamente relacionada ao sentimento de coletividade de seus participantes. Eles estão dispostos a encontrar em sua subjetividade a concordância com o outro. Desse modo, o momento de atenção ao próximo se faz oportunidade de ouvir ecoar as suas próprias reflexões. Partindo desse entendimento, coadunamos com o dizer de Zumthor:

Escutar um outro é ouvir, no silêncio de si mesmo, sua voz que vem de outra parte. Essa voz, dirigindo-se a mim, exige de mim uma atenção que se torna meu lugar, pelo tempo dessa escuta. Essas palavras não definiriam igualmente bem o fato poético?¹⁶⁶

A observância do gosto do público e a tentativa de lhe oferecer vários meios de acesso à cantoria, inclusive acompanhando a evolução tecnológica, se percebe na seguinte passagem de um *galope à beira-mar*, com que finalizamos:

Eu disse pra o povo, digo pra você
Que essa nossa imagem pra televisão
Além de SAMICO, tem a gravação
Primeiro nos vamos fazer um CD
Tem uma prensagem pra um DVD
E eu sei que o povo vai apreciar
E o nosso trabalho vai continuar
Que se eu não cantar nessa festa boa
O povo acha ruim e Jesus não perdoa

¹⁶⁶ ZUMTHOR, Paul. *Op. cit.*, 2007, p. 84.

Meus dez de galope na beira do mar ¹⁶⁷

Referências Bibliográficas

III Festival Internacional de Trovadores e Repentistas. Senador Pompeu e Farias Brito, 2007. DVD – disco digital versátil (80 min.)

AYALA, Maria Ignez Novais. *No arranco do grito: aspectos da cantoria nordestina*. São Paulo: Ática, 1988.

CARNEIRO, Flávio. *O leitor fingido: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. 5. ed. São Paulo: Ática, 2010.

DIÓGENES, Glória. *Cartografias da cultura e da violência: gangues, galeras e o movimento hip hop*. São Paulo: Annablume, 2008.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução Giovanni Cutolo. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

KUNZ, Martine. *Introdução*. In: SILVA, Expedito Sebastião. *Cordel: Expedito Sebastião da Silva*. São Paulo: Hedra, 2000.

_____. SOUZA, Tiago Barbosa. *Entrevista sobre cantoria*, com Geraldo Amancio. Associação dos Cantadores do Nordeste – Casa do Cantador. Fortaleza, 15 de abril de 2011.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2000.

¹⁶⁷ Geraldo Amancio em cantoria com Sebastião da Silva. (Cf: III Festival Internacional de Trovadores e Repentistas. Senador Pompeu e Farias Brito, 2007. DVD – disco digital versátil (80 min.))

PINTO, Júlio Pimentel. *A leitura e seus lugares*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

RAMALHO, Elba Braga. *Música*: uma aventura entre o oral e o escrito. In: Revista O público e o privado. Nº 2. Julho/dezembro de 2003.

SLAM PRODUCTIONS. *Slam Productions* : qu'est-ce que c'est ? – Folheto distribuído no Cabaret Culture Rapide em Paris.

TAVARES JÚNIOR. Luiz. “A arqui-estrutura da cantoria”. Texto de conferência. Fortaleza, 2001.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. 2. ed. São Paulo: Cosac & Nayfi, 2007.

1871 – SHAKESPEARE NO RIO DE JANEIRO: EDIÇÕES, APRESENTAÇÕES TEATRAIS, CRÍTICAS

Vandemberg Simão SARAIVA
Universidade Federal do Ceará

RESUMO

Este trabalho intenta perceber a presença de William Shakespeare no Rio de Janeiro e esboçar aspectos historiográficos e literários consideráveis em um período de grande influência da literatura inglesa no Brasil, destacadamente o ano de 1871. Nosso estudo confirma que a obra do dramaturgo fazia parte do acervo das principais bibliotecas da época e comenta apresentações teatrais que provocaram críticas em jornais, que revelaram as impressões dos cariocas – pelo menos dos que liam e frequentavam teatro – sobre Shakespeare.

Palavras-chave: LITERATURA INGLESA, LITERATURA BRASILEIRA, SHAKESPEARE.

Para Dominique Maingueneau (2001), no campo da análise propriamente textual, as formações discursivas surgem a partir do funcionamento dos grupos de produtores e gerentes que as fazem viver e vivem delas. Esse é o cerne do que o linguista francês considera como teoria da “comunidade discursiva”. Assim, os modos de vida e os ritos dessas comunidades restritas que disputam um mesmo território institucional despertam o interesse do estudioso, pois é nessa zona que se travam realmente as relações entre o escritor e a sociedade, o escritor e sua obra, a obra e a sociedade.

A obra literária não surge “na” sociedade captada como um todo, mas através das tensões do campo propriamente literário. A obra só se constitui implicando os ritos, as normas, as relações de força das instituições literárias. Ela só pode dizer algo do mundo inscrevendo o funcionamento do lugar que a tornou possível, colocando em jogo, em sua enunciação, os problemas

colocados pela inscrição social de sua própria enunciação. (MAINGUENEAU, 2001, p. 30)

Os textos reconhecidos como literários só se realizam com regras específicas que dizem respeito ao caráter institucional da literatura, como os comportamentos relacionados à condição do escritor, ao escritor e à sociedade e ao escritor e à sua obra. A criação artística se concretiza implicando as relações de força das instituições literárias. Ela diz algo sobre o mundo a partir do funcionamento do lugar que a tornou possível. A obra literária não é algo incondicionado, cuja força própria depende de si mesma. Ela se realiza em uma relação entre criador e público. Nos dizeres de Antônio Candido, “A literatura é, pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a.” (2000, p. 74).

Assim, a recepção shakespeariana do público da corte do Império brasileiro na década de 1870 relaciona-se com a imagem da obra do autor inglês forjada por traduções, apresentações teatrais e críticas publicadas em periódicos locais da época. Este artigo almeja tecer considerações sobre aspectos da construção da identidade shakespeariana em um período de certo relevo cultural para o Brasil, ocasionado pela presença da Corte portuguesa em solo nacional. Para expormos um panorama da vida e da cultura no Rio de Janeiro, recorreremos, além das fontes mencionadas no decorrer deste artigo, aos trabalhos de Eugênio Gomes (1961) e Ubiratan Machado (2001).

A ascendência inglesa sobre a vida, a paisagem e a cultura do Brasil aconteceu mais precisamente com a vinda da Família Real Portuguesa para o País, ocasionada pela expansão da França, liderada por Napoleão Bonaparte (1769-1821), que havia imposto um bloqueio econômico à Inglaterra. Partidário dos ingleses, o Príncipe Regente de Portugal, D. João VI (1767-1826), ao ter seu território ameaçado por franceses, abandonou seu país em direção à segurança da colônia brasileira. Considerando que o sistema econômico e o político influenciam o sistema literário, promovendo ou desconsiderando os produtos artísticos, os escritores ingleses – principalmente romancistas – passaram a ser lidos e divulgados na sociedade brasileira.

Também a circulação de livros se intensificou com a chegada

da Família Real ao Rio de Janeiro, que se transformou em centro administrativo da Colônia, originando um esboço de vida cultural. O comércio livreiro ainda era precário mais de uma década depois da vinda da Família Real. No Rio de Janeiro, havia apenas quatro livrarias, que, na época, vendiam também artigos de papelaria e mercearia. Os livros eram caros e possuíam pouca saída. Após a Independência, em 1822, esse comércio alcançou considerável crescimento, contribuindo para a eclosão romântica no País. Esse acesso aos textos contribuiu para que a recepção de Shakespeare fosse marcada pelo espírito romântico, já que, ao conhecer os autores europeus do Romantismo, os leitores brasileiros passaram a conhecer o dramaturgo inglês.

No Brasil, as primeiras gerações românticas começaram a reunir-se em livrarias, tornando-as quase em clubes de conversas literárias. A política era um assunto em comum, além da Literatura. Nesses encontros, não são de admirar as discussões sobre criação literária. Shakespeare, provavelmente, foi um nome comentado nesses debates informais, já que o poeta de Stratford era referência para os escritores românticos. Como as bibliotecas da época desatualizavam-se constantemente, os livreiros da Corte, principalmente os estrangeiros, organizavam gabinetes de leitura. Dentro da livraria, esses comerciantes alugavam livros.

As redações dos jornais também eram importantes locais de convivência entre intelectuais. Nas décadas de 1860 e 1870, já existia maior liberdade de expressão. Houve até mesmo um jornal chamado de *A República*, em pleno governo imperial, cujo proprietário era Salvador de Mendonça (1841-1913). Apesar de seu radicalismo político, Mendonça congregava diversas facções políticas e artísticas, destacadamente literárias; assim, podiam-se ver indivíduos de ideais diversos acorrendo ao jornal no fim da tarde.

Outro lugar de difusão de ideias eram as bibliotecas, apesar de nem sempre serem tão frequentadas. A Biblioteca Nacional modernizou-se a partir dos anos 1840. Até então, seu acervo era formado por clássicos portugueses, raridades de grandes tipografias antigas e volumes de teologia. Nesse período, em que havia uma necessidade de impor a nacionalidade brasileira, as aquisições da

biblioteca não contribuíram significativamente para um abasileiramento de sua coleção. Os intelectuais preferiam a Biblioteca Fluminense, que, apesar de mais modesta, oferecia mais vantagens aos frequentadores, como o horário de funcionamento e o aluguel de livros. Ela dispunha de um acervo com obras contemporâneas, desde volumes de Literatura e de crítica literária romântica francesa e portuguesa até revistas de Portugal, França e Inglaterra. Em 1866, a Biblioteca Fluminense possuía 34 mil volumes em português, francês, espanhol, italiano, inglês e alemão, além de periódicos nacionais e estrangeiros.

Em 1837, era criado o Gabinete Português de Leitura, uma das bibliotecas do Rio de Janeiro mais frequentadas pelos homens de letras. Apoiado pela colônia lusitana, de grande influência no comércio carioca, o Gabinete adquiriu códices, edições clássicas dos séculos XVI ao XVIII, além de textos contemporâneos. Nos anos 70 do século XIX, contava com mais de 40 mil exemplares. Há escassez de informações sobre bibliotecas de particulares durante o período romântico, mas sabe-se que elas eram modestas em termos de quantidade. Sabe-se também que, nas décadas de 50, 60 e início da de 70 do século XIX, elas eram formadas principalmente por coleções de periódicos e romances, sobretudo de origem francesa.

Na década de 1870, a Biblioteca Nacional possuía uma coleção shakespeariana considerável. Essa coletânea englobava volumes da obra completa e esparsa do dramaturgo em inglês e francês, além de algumas peças também em idioma italiano. Em português, encontravam-se alguns títulos. De *Hamlet*, havia seis versões distintas: quatro traduções e duas adaptações, sendo uma destas últimas um sumário para a representação teatral de Ernesto Rossi e a outra um argumento teatral da companhia dramática italiana do artista João Emmanuel. Muitas das obras em inglês e francês apresentavam textos críticos – inclusive com o famoso prefácio de Samuel Johnson (1709-1784) – e notas explicativas.

O Real Gabinete Português de Leitura também comportava publicações shakespearianas. Havia o teatro completo do dramaturgo em inglês e francês. A obra esparsa podia ser encontrada em francês e português. Certos títulos eram bilíngues, em versão italiana, com a

francesa ao lado. Na Biblioteca Fluminense, até o início do século XX, havia as obras completas de Shakespeare em inglês e francês, mas somente *Othelo ou o mouro de Veneza* em português, mas na reescritura neoclássica de François Ducis (1733-1816).

Por meio de adaptações de origem ou ascendência francesa, o teatro shakespeariano entrou no Brasil no século XIX. Algumas dessas adaptações se deram por meio de atores portugueses, como Ludovina Soares da Costa (1802-1868), que trabalharia com João Caetano (1808-1863), considerado o criador do teatro brasileiro. O ator fluminense já representara o *Hamlet* em 1835 na versão de Shakespeare, não na de Ducis. A versão neoclássica do adaptador francês só seria adotada por João Caetano em 1840. Tal mudança ocorreu por causa da recepção negativa do público em relação às peças de Shakespeare. O grande público aplaudiu as adaptações de Ducis, pois considerava as cenas da tragédia shakespeariana sombrias demais. A intelectualidade brasileira, no entanto, já se aprontava para uma mudança de perspectiva no que se refere à recepção do teatro shakespeariano. Com o advento do Romantismo, William Shakespeare (1564-1616) passa a responder à necessidade artística de um público cuja ênfase recai em uma nova estética. Essa mudança de recepção fez com que o teatro shakespeariano fosse buscado em suas fontes, daí a importância da leitura da obra do dramaturgo no original e das apresentações de Ernesto Rossi e Tommaso Salvini, ainda que em língua italiana.

Assim, Shakespeare foi adaptado para o palco carioca a fim de atender ao gosto neoclássico. Aos poucos, a obra do poeta inglês começa a prescindir dessa adaptação – que, de certa maneira, a reduz – e, na medida em que recebida, apreciada, compreendida e divulgada por destinatários que também são escritores, impõe-se como referente de uma escrita que não se filia a regras, mas se liga a uma liberdade de criação tão importante para os poetas e romancistas românticos. É no teatro que Shakespeare passa a ser realmente conhecido pelos cariocas, depois de ter sido apresentado pelas adaptações de Ducis por João Caetano.

No que tange à dramaturgia de William Shakespeare em nosso país, o ano de 1871 é fundamental, devido à vinda de dois grandes

intérpretes italianos do dramaturgo inglês: Ernesto Rossi (1827-1896) e Tommaso Salvini (1829-1915). Rossi chegou em meados de 1870. Dessa sua primeira temporada, limitada ao Rio de Janeiro, há escassos registros. Ele não interpretou nenhuma peça de seu repertório shakespeariano, o que veio a acontecer quando de seu retorno ao Brasil no ano seguinte. A partir de abril de 1871, Shakespeare foi encenado no Rio de Janeiro, segundo uma tradução em língua italiana, revelando a riqueza shakespeariana.

O ator estreou em 8 de maio, com o drama *Kean, ou gênio e desordem*, de Alexandre Dumas (1802-1870). No quarto ato de *Kean*, havia a introdução do segundo ato do *Hamlet* de Shakespeare. O drama que abria a temporada era romântico, portanto ao gosto do público local. Ao colocar o segundo ato da peça de Shakespeare nesse drama, a companhia ofereceu a oportunidade de apresentar um pouco do dramaturgo inglês – sem a releitura neoclássica – a essa assistência. Em seguida, em 12 de junho, apresentou-se *Hamlet* integralmente. Em 3 de julho, houve nova apresentação da peça do autor inglês. Em 14 de julho de 1871, um novo espetáculo foi concretizado, com a presença da Regente do Império e seu Consorte.

Além de *Hamlet*, a companhia pôs no palco *Otelo*, *Romeu e Julieta* e *Macbeth*. Todas as representações foram divulgadas e elogiadas pela imprensa, contribuindo para certa fortuna crítica do teatro de Shakespeare no Rio de Janeiro.

Em “Rossi e Macbeth”, texto publicado na *Semana Ilustrada* de 25 de junho de 1871, Machado de Assis tece um elogio ao grande trágico, capaz de surpreender com as imensas figuras do teatro, muitas nunca vistas antes pela cena brasileira. Machado não se alonga em uma apreciação da maneira de interpretar o poeta inglês, por considerar isso acima de suas forças como cronista. Apenas admira o talento de Rossi, nada mais.

Além do gosto de aplaudir um artista como Ernesto Rossi, há outras vantagens nestas apresentações de Shakespeare; vai-se conhecendo Shakespeare, de que o nosso público apenas tinha notícia por uns arranjos de Ducis (duas ou três peças apenas) ou por partituras musicais.

Esta verdade deve dizer-se: Shakespeare está sendo uma

revelação para muita gente.

O nosso João Caetano, que era gênio, representou três dessas tragédias, e conseguiu dar-lhes brilhantemente a vida, que o sensaborão Ducis lhes havia tirado. Não lhe deram todo o poeta. Quem sabe o que ele faria de todas as outras figuras que o poeta criou?

Agora é que o público está conhecendo o poeta todo. Se as peças que nos anunciam forem todas à cena, teremos visto, com exceção de poucas, todas as obras-primas do grande dramaturgo. O que não será Rossi no *King Lear*? O que não será no *Mercador de Veneza*? O que não será no *Coriolano*? (ASSIS, 2008, p. 517-518)

É de notar a afirmação de Machado de que o ator italiano apresentava o desconhecido Shakespeare aos brasileiros, que praticamente nunca o tinham visto em cena. O teatro shakespeariano era encenado segundo a versão de François Ducis, conforme já dito, o que era tido por Machado como “arranjos”. Ou seja, a plateia brasileira – e isso é assombroso, considerando a fama do dramaturgo no Velho Mundo – não conhecia até então a obra de Shakespeare. Machado de Assis revela-se conhecedor das três adaptações do poeta inglês por Ducis apresentadas por João Caetano, que, a despeito de seu gênio, não deu ao público carioca o verdadeiro Shakespeare.

Essa carta de Machado tinha como finalidade chamar a atenção das pessoas para o trabalho de Ernesto Rossi. Diversos intelectuais escreveram artigos para os jornais do Rio de Janeiro a fim de despertar o interesse dos cidadãos, pois a temporada do ator italiano no Teatro Lírico começara com fracasso de público. João Caetano morrera há oito anos, o público carioca não sabia bem quem era Shakespeare, exceto por anúncios fortuitos de uma ou outra ópera, baseadas em peças, e não estava disposto a assistir a um espetáculo desse autor, principalmente em idioma estrangeiro. Salvador de Mendonça não consentiu em tamanho descaso com o grande ator e iniciou certa campanha no jornal *A República*, cooptando colegas. Por dias, eles escreveram artigos deplorando a atitude dos brasileiros, que estavam perdendo a oportunidade preciosa de ver um gênio da arte dramática como Ernesto Rossi. Reverteram a situação e transformaram o restante da temporada do trágico em um sucesso.

Outros articulistas escreveram suas impressões sobre os espetáculos shakespearianos de Ernesto Rossi. Na *Semana Ilustrada* de 11 de junho de 1871, um artigo assinado por aV. descreve, de forma abrangente, a complexidade da tragédia do *sweet prince*.

Hamleto não é somente uma tragedia ou um poema de Shakespeare, é um estudo completo de todas as paixões humanas.

Ahi, cada espectador ha de encontrar, pelo menos, uma verdade que lhe passou pelo coração, uma sensação que lhe atordoou o cérebro em um momento de desvario.

Se Hamleto fosse unicamente o filho que quer vingar a morte do pai, Rossi não tinha mais que empunhar a espada de Orestes e reproduzir-o com uns poucos de seculos de diferença.

Mas Hamleto é o louco que raciocina, é o desesperado que medita quando quer vingar-se, é o conjunto de todas as loucuras de Shakspeare vazadas em um só molde, immenso, perfeito, e que o poeta inglez quebrou para que nunca mais fosse reproduzida essa estatua, que viveu, porque deu-lhe o sopro creador o Deus da tragedia, conhecido na litturgia da arte pelo nome de Ernesto Rossi. (apud CLARO, 1981, p. 70-71)

Mais que uma peça de teatro, o artigo considera *Hamlet* um estudo das paixões humanas, cuja característica principal é a abrangência ilimitada. A peça reflete inúmeros conflitos, originando uma identificação que cala em cada espectador, não importando a época. A obra assemelha-se a um caleidoscópio cujas imagens o leitor/espectador identifica como suas. Apesar de o público ter preferido a atuação do trágico italiano em *Romeu e Julieta* e *Otelo*, *Hamlet* foi o melhor desempenho de Rossi, segundo a *Semana Ilustrada* de 18 de junho de 1871: “De quantos papeis o grande tragico tem representado perante nosso público, o melhor é sem duvida o de Hamleto. Não creio que seja possivel apresentar uma criação mais soberba, mais filha do gênio e da arte.” (apud CLARO, 1981, p. 72)

Ernesto Rossi não somente foi um grande intérprete de Shakespeare durante sua estadia no Rio de Janeiro, mas também um conferencista seguro da obra do dramaturgo inglês. Sua palestra

“*Hamlet*: como se cria um papel” foi suscitada por uma discussão na imprensa, travada por meio do *Jornal do Comércio*. Um articulista que se denominava William Fergusson e um outro chamado pelo pseudônimo de Laertes discutiam sobre a inserção do monólogo “*To be or not to be*” no segundo ato da peça. O primeiro discordava dessa ordem, enquanto o segundo a justificava.

A propósito da conferência de Rossi, o Dr. Semana expôs suas impressões na *Semana Ilustrada* de 2 de julho de 1871:

Venho da conferencia de Ernesto Rossi.

O assumpto, como se sabe, foi Shakespeare, ou mais especificamente Hamlet.

Uma discussão na imprensa provocou esta conferencia litteraria. Aperto entusiasticamente a mão de E. Rossi pela idéa de responder a uma critica com as armas da intelligencia, as melhores, as unicas em objecto dessa natureza.

[...]

Entreí alvoroçado no theatro, e alvoroçado assisti ao esplendido discurso do grande trágico, que revelou dotes eminentes de orador.

É realmente bello ver com que estudo e consciencia o nosso illustre hospede aprofundou o character de Hamlet. Nem era possivel outra cousa. Um artista daquella ordem não se abalançaria a reproduzir a obra prima de Shakespeare, se não depois de a haver longamente meditado.

Para uma intelligencia como a de Rossi nada é inutil n'um papel quando se trata de o interpretar. Bem mostrou ele, ante-hontem, analysando quase scena por scena toda a tragedia de Shakespeare, comparando e coordenando aquillo que aos olhos inexpertos passa desapercibido.

E tudo isso, leitores, com uma elegancia de estylo e de gesto, que deixou o auditorio encantado. (apud CLARO, 1981, p. 64)

O discurso do Dr. Semana revela que Ernesto Rossi estudou profundamente a obra de Shakespeare, revelando interpretações novas do texto hamletiano àqueles que assistiam à conferência. Cícero de Pontes, em missiva a França Júnior, datada de 4 de julho de 1871 e

publicada no *Jornal da Tarde*, esmiúça o que o Dr. Semana havia presenciado:

... eu rompo hoje o silêncio, mas para fallar-te da preleção de Rossi, dessa conferencia litteraria sobre as obras de Shakspeare, em que elle, tomando por assumpto principal – o Hamleto – o actor – como se crea um papel –, apresentou uma nova face do seu talento e revelou, perante um publico escolhido e 91 numerosissimo sua importante capacidade intellectual, seus conhecimentos variados em materia litteraria. (apud CLARO, 1981, p. 66)

A temática da palestra, conforme Pontes no-la apresenta, versava sobre aspectos teatrais, pois o título era sobre a criação de um papel pelo ator. No entanto, Rossi enveredou por assuntos literários, de tal maneira que Cícero Pontes a chama de conferência literária. O texto levanta considerações sobre crítica que são importantes assinalar. Após fazer o panegírico das qualidades retóricas de Rossi, que parecem acompanhadas de certo jogo cênico, o comentarista releva a maneira de o ator italiano compreender e interpretar o caráter de universalidade do poeta inglês. Para isso, conforme o missivista, Ernesto Rossi buscou o caminho da compreensão de Hamlet, buscando em sua própria capacidade analítica e teatral a interpretação adequada.

Entretanto, não foi na revelação dessas brilhantes qualidades que Rossi mais sobressahio; porem na maneira de comprehender e interpretar o character de universalidade do sublime poeta inglez; no modo porque encarou a critica; - não a critica dos pedagogos, a critica pretenciosa, que por meio de algumas expressões technicas, elogia ou deprime o que é digno de censura ou de louvor; - mas a critica do bom senso, do bom gosto mais delicado que apresenta com exactidão o merito real dos autores, que nos ajuda a sentir as suas bellesas, e nos preserva dessa malevolencia ou dessa admiração cega que faz confundir as perfeições e defeitos. (apud CLARO, 1981, p. 66)

Depreendem-se desse discurso as características de um bom crítico. A capacidade analítica de um intérprete de Literatura fundamenta-se na razão que pondera sobre o belo do objeto artístico e esmiúça o porquê dessa beleza, sem deixar-se envolver cegamente pela parcialidade. Mais adiante, no entanto, Cícero Pontes diz que “o actor tem necessidade de ser ao mesmo tempo interprete e creador.” (*apud* CLARO, 1981, p. 67) É preciso haver certa correspondência entre o ator e a personagem para que exista uma receptividade que produza compreensão, para o artista completar o papel solicitado. Acreditamos que não só o ator, mas o crítico também possui essa capacidade de perceber e descobrir a beleza da criação literária. Além disso, o leitor proficiente atinge as fronteiras da invenção, já que interpretar é, de certa forma, criar.

Já no final de sua carta, Pontes afirma que, após a conferência de Rossi, o público assistiria a Hamlet com uma compreensão melhor da peça, devido à crítica dela feita pelo ator italiano. Se o espetáculo foi visto por um prisma diferente, segundo diz o articulista, a leitura da peça por quem assistiu a palestra também sofreu mudanças.

Assim, percebe-se que o estudo da recepção de um texto literário permite compreender o texto em sua dimensão cultural, já que o leitor não se isola de seu espaço de cultura. O entendimento de uma obra de arte torna-se, devido a isso, mutável, visto a multiplicidade de leituras, visões, práticas sociais e discursivas. A esse respeito, Hans Robert Jauss (1997, p. 25) afirma que

A obra literária não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto. Não se trata de um monumento a revelar monologicamente seu Ser atemporal. Ela é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, libertando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe existência atual.

A obra artística se atualiza como resultado de leituras. Já que elas diferem no tempo e no espaço, a obra mostra-se variável, contrária a sua fixação em uma única essência alheia a esse mesmo tempo e espaço. Quem atualiza a obra é o leitor, segundo afirma L. S.

Vigotski (1999, p. 21) no prefácio a seu estudo *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*: “Nenhuma obra literária existe sem o leitor: o leitor a reproduz, recria e elucida.”

Vigotski, de certa forma, antecipa a estética da recepção, quando coloca o foco da análise literária no trabalho do leitor. Segundo o psicólogo bielo-russo, aquele que lê pode captar melhor a ideia de um poema do que o próprio poeta. A força da obra reside no efeito que ela causa no leitor, não no que pensa o autor. Paulo Bezerra, na introdução que faz a essa obra de Vigotski, menciona Oscar Wilde, segundo quem o papel do leitor-crítico consiste em perceber e recriar, com a própria alma, uma obra alheia, o que leva a desprezar o dado externo e partir do âmago da obra, centrando apenas nela toda a sua atenção e toda a sua energia criadora. Nas palavras de Jauss (1997, p. 25), “A história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete.”

Dessa forma, influenciados pela recepção romântica de Shakespeare, escritores do Romantismo brasileiro conheceram o poeta de Stratford e, estimulados por sua fama de gênio, produziram Literatura. Assim, eles promoveram uma visão do teatrólogo inglês para os seus leitores e orientaram o público sobre esse dramaturgo. Sendo Shakespeare um autor teatral, as montagens também contribuíram para a recepção de seu teatro, visto que as orientações cênicas do diretor, as adaptações feitas por ele e mesmo o desempenho do ator expressam pontos de vista diversos que fomentam a leitura específica de uma obra. Os escritores e os leitores são, até certo ponto, direcionados pelas poéticas de sua época.

Referências bibliográficas

ASSIS, Machado de. **Do teatro**: textos críticos e escritos diversos. João Roberto Faria, organização, estabelecimento de texto, introdução e notas. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Coleção textos, 23)

BEZERRA, Paulo. Introdução. In: VIGOTSKI, Lev Semenovich. **A**

tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins fontes, 1999.

CANDIDO, Antonio. O escritor e o público. In: _____. **Literatura e Sociedade:** estudos de teoria e história literária. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CLARO, Silvia Mussi da Silva. **Aspectos da presença de Shakespeare no Rio de Janeiro (1839-1908):** repercussões na crônica de Machado de Assis. 246 f. Tese (Doutoramento em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1981.

GOMES, Eugênio. **Shakespeare no Brasil.** Rio de Janeiro: MEC, 1961.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária.** Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

MACHADO, Ubiratan. **A vida literária no Brasil durante o romantismo.** Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária:** enunciação, escritor, sociedade. 2. ed. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Coleção leitura e crítica)

VIGOTSKI, Lev Semenovich. **A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca.** Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins fontes, 1999.

UM ESTUDO INTERDISCIPLINAR DA OBRA SÃO BERNARDO, DE GRACILIANO RAMOS: A TENSÃO ENTRE O SOCIALISMO E O CAPITALISMO E A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM

Vivian Bueno CARDOSO¹⁶⁸

Cássio da Silva Araújo TAVARES¹⁶⁹

Universidade Federal de Goiás

RESUMO

Vários críticos apontam um tema que perpassa a obra *São Bernardo*, de Graciliano Ramos: a tensão entre o Socialismo e o Capitalismo. Para entender esse tema de uma forma que abrange o conteúdo e a estrutura da obra, é necessário recorrer tanto à Sociologia quanto à Teoria Literária, valendo-se de um estudo interdisciplinar. A Sociologia proporciona um maior entendimento acerca dos dois sistemas e, ainda, do contexto em que a obra foi produzida. A Teoria Literária aponta os recursos utilizados pelo artista para transformar o tema em obra de arte. Para tanto, a pesquisa bibliográfica foi norteadada por autores que compreendem o processo da criação literária como inseparável dos aspectos sociais relacionados à sua produção e da subjetividade do autor, como Alfredo Bosi e Antônio Candido. A partir da pesquisa, pode-se considerar que o tema, assunto profundamente conhecido por Graciliano Ramos, desenvolve-se na estrutura de *São Bernardo*, principalmente, por meio da construção das personagens e de suas relações. Por isso, dentre os elementos que compõem o romance *São Bernardo*, a personagem foi destaque na pesquisa relacionada à Teoria Literária.

Palavras-chave: LITERATURA, PERSONAGEM DE FICÇÃO, INTERDISCIPLINARIDADE.

¹⁶⁸ Aluna do Mestrado em Estudos Literários da Universidade Federal de Goiás; bolsista da CAPES.

¹⁶⁹ Professor Doutor em Letras pela USP, com Pós-Doutorado pela UnB, docente da Universidade Federal de Goiás.

Introdução

Este trabalho buscou pesquisar a construção da personagem de ficção, na obra São Bernardo de Graciliano Ramos. Esse tema pode ser desenvolvido por diferentes perspectivas, no entanto, este estudo apoiou-se na temática desenvolvida pelo artista, especificamente a que trata da tensão entre duas ideologias: Socialismo e Capitalismo.

A existência da tensão entre o Socialismo e o Capitalismo na obra é indubitável, dada a quantidade de estudiosos que abordaram o assunto. Essa tensão pode ser verificada nos diversos elementos do romance, mas esta pesquisa dedicou-se exclusivamente a uma investigação sobre a atuação dessas duas ideologias antagônicas na construção da personagem principal, Paulo Honório.

Este estudo justifica-se pela abordagem do tema que implica a perspectiva histórico-social com o fim não em si mesmo, mas para a observação da sua importância na construção da personagem Paulo Honório.

O trabalho desenvolveu-se por meio da pesquisa bibliográfica em textos que abrangem a crítica e teoria literária, bem como em textos da área da Sociologia. Os seguintes autores nortearam a pesquisa literária: Alfredo Bosi, Beth Brait, Antonio Candido, Yves Reuter, dentre outros.

1 A arquitetura da personagem

Este estudo sobre a personagem foi limitado a um gênero: o romance. O romance é um gênero narrativo que, desde o seu nascimento na Idade Média, vem sofrendo transformações, devido a sua orientação temporal e zona de contato (zona de edificação das representações). Mikhail Bakhtin (2010) aponta que, diferentemente do gênero épico, o romance é “o único gênero em evolução, por isso ele reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente a evolução da própria realidade” (p. 400).

Essa mudança provocada pelo romance resulta na modificação da representação do homem na literatura. Segundo Bakhtin:

A entidade épica do homem se desagrega no romance segundo outras linhas: surge uma divergência fundamental entre o homem aparente e o homem interior e, como resultado, leva o aspecto subjetivo do homem a tornar-se objeto de experiência e de representação. Inicialmente, no plano cômico e familiarizante, constata-se uma antinomia específica de aspectos: o homem visto por si mesmo e pelos olhos de outrem. [...] Finalmente, o homem adquire no romance uma iniciativa ideológica e linguística que modifica a sua figura (um tipo novo e superior de individualização do personagem). [...] O personagem do romance, como regra, é um ideólogo em maior ou menor grau. (BAKHTIN, 2010, p. 426).

A criação da personagem nos moldes romanescos levou os leitores a uma espécie de personificação da personagem, ou seja, uma aproximação do ser fictício com o ser real. Os estudiosos apontam que isso se deve ao vínculo que a personagem promove entre o leitor e a obra. Esse vínculo é instaurado pela semelhança da obra com aspectos da realidade, sejam sociais, culturais ou psicológicos, intensificando-se com a similaridade entre a personagem e o ser humano, percebida pelo leitor. Para Antonio Candido (2005, p.48):

[a] ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação.

Os estudiosos da Literatura sabem que a personagem de ficção é um elemento criado pelo artista e a sua criação está ligada a diversos fatores subjetivos e objetivos. Na concepção de arte desenvolvida por Alfredo Bosi (1989), ele afirma que o artista passa por três ações interdependentes para chegar à criação: conhecer, construir e

expressar. A ação de conhecer está ligada ao conhecimento do mundo objetivo, ou seja, do mundo que o cerca. A expressão nasce da sua necessidade e vontade de revelar este mundo a sua maneira e, para fazer isso, para representá-lo, é preciso que o artista conheça e domine as técnicas convenientes para o seu trabalho.

Dessa forma, a figura do artista é ponto essencial para a composição da obra literária e, por conseguinte, da personagem. É ele o arquiteto que projeta o ser fictício e, a partir de técnicas conhecidas e recursos linguísticos disponíveis para o seu trabalho, é ele que o vai construindo.

Para caracterizar as suas personagens, o artista lança mão de vários recursos, como já foi afirmado, mas todos passam pelo foco narrativo, pois é o narrador, outro elemento do romance, que irá revelar a personagem. A narração pode ser feita por dois modos:

No primeiro modo, a mediação do narrador não é oculta. É visível. O narrador é aparente e não dissimula sua presença. O leitor sabe que a história é contada por um ou vários narradores, mediada por uma ou várias “consciências”. Esse modo, o do contar (também chamado de *diegese*), é sem dúvida o mais freqüente na nossa cultura, das epopeias às notícias de jornal, passando pelos romances. No segundo modo narrativo, o de mostrar, também chamado *mimese*, a narração é menos aparente, para dar ao leitor a impressão de que a história se desenrola, sem distância, diante dos seus olhos, como se ele estivesse no teatro ou no cinema. Constrói-se, assim, a ilusão de uma presença imediata”. (REUTER, 2002, p. 60).

Ainda sobre a caracterização, ela também pode ser feita por meio das falas e ações das personagens, bem como as relações estabelecidas por elas. Sobre as falas, elas “estão muitas vezes presentes sem a mediação do narrador, como se fossem diretamente pronunciadas pelas personagens e reproduzidas, sem alteração sob a forma de monólogo ou diálogo [...]” (REUTER, 2002, P. 62). Sobre as ações, elas estão ligadas ao fazer das personagens no encadeamento da narrativa.

Entende-se, portanto, que o artista, consciente dos recursos

relacionados às falas e ações das personagens, bem como aos elementos do romance, escolhe dentro do seu código linguístico o que melhor lhe convém para a construção e caracterização de suas personagens.

O próximo tópico é dedicado ao artista criador da personagem que é objeto de estudo desta pesquisa, Graciliano Ramos. Será abordado sobre a vida e obra do escritor, para um melhor entendimento da análise do tema que propõe um estudo sobre a caracterização da personagem Paulo Honório, a partir da tensão entre o Socialismo e o Capitalismo.

2 Graciliano Ramos: escritor e cidadão brasileiro

Foi dito, no tópico anterior, que o artista é essencial na composição do romance, por conseguinte, da personagem de ficção. È a partir do seu conhecimento e da sua expressão que nasce o ser fictício. Por isso, é importante saber a respeito da formação intelectual e artística daquele que criou uma das mais brilhantes personagens da literatura brasileira: Paulo Honório.

Graciliano Ramos de Oliveira nasceu no interior de Alagoas, em Quebrangulo, no ano de 1892, sendo ele o primeiro filho dos dezesseis do comerciante Sebastião Ramos de Oliveira e da dona de casa Maria Amélis Ferro e Ramos. Nasceu numa época em que o Brasil passava por uma transição: “a descentralização econômica e financeira a partir de 1889 impulsionaria a transição para o capitalismo, beneficiando os setores hegemônicos das classes dominantes, em particular as oligarquias cafeeiras” (MORAES, 1992, p. 8).

Ainda adolescente, autodidata, iniciou o estudo de línguas estrangeiras: latim, inglês, francês e italiano. Assim, ele pôde ser leitor de inúmeros cânones da literatura mundial: Balzac, Zola, Flaubert, Dostoiévski, Tolstoi, bem como de intelectuais que marcaram o mundo: Charles Darwin, Karl Marx, dentre outros. A formação literária de Graciliano Ramos é diversificada e erudita, apesar das dificuldades de recurso e acesso. Tinha preferência por Aluísio de Azevedo, Eça de Queiroz e pela escola realista.

A luta pela vida não afasta o gosto pela escrita, apenas atrasa

as publicações de suas obras. A primeira, *Caetés*, é publicada em 1933, aos quarenta e um anos de idade. Depois da publicação do seu primeiro romance, Graciliano que assumira a direção da Instrução Pública Estado de Alagoas, enfrentava as tensões políticas brasileiras e mundiais, atravessava a Era Vargas e o fascismo na Europa. Nesse contexto, publica o romance *São Bernardo* (1934).

No Brasil surgem dois movimentos ideológicos: a Ação Integralista Brasileira – AIB, pró-fascista e anticomunista, e a Aliança Nacional Libertadora – ANL, um amálgama de comunistas, socialistas. Graciliano tinha simpatia pela ANL, mas não participava do grupo como aponta Moraes (1992, p. 102): “Ele desconfiava da coligação de interesses divergentes numa frente única [...] e não acreditava no êxito de uma rebelião para a toma do poder”. Outros amigos como Alberto Passos Guimarães e Rachel de Queiroz eram mais participativos. Mesmo assim, Graciliano foi preso pelos chamados “arrastões”. Eles foram utilizados pelo Exército para “prender, indiscriminadamente, suspeitos de terem colaborado com o levante [Revolta Vermelha de 35]. Na prática, o que se pretendia era retirar de circulação todo e qualquer cidadão que algum dia tivesse torcido o nariz para o governo Vargas – como era o caso de Graciliano”. (MORAES, 1992, p. 12). Somente seria libertado em 1937 e enquanto esteve preso, publica *Angústia*, em 1936.

Depois de liberto, Graciliano vai para o Rio de Janeiro, onde continua a trabalhar para garantir a sobrevivência da família, primeiro como copidesque em alguns jornais e depois como inspetor da Instrução Pública. Publica um dos seus mais famosos romances, *Vidas Secas*, em 1938, posteriormente, outros romances e contos que fazem parte dos clássicos da literatura brasileira.

Com a instauração da democracia no país, em 1945, o autor filia-se ao Partido Comunista e, em 1952, com o patrocínio do partido, viaja para a União Soviética com a esposa, visitando a Tcheco-Eslôvquia e a Rússia. No ano seguinte, foi internado numa clínica para tratamento de saúde, mas não resiste ao câncer de pulmão.

Por meio dessa brevíssima biografia, pode-se perceber a luta de Graciliano não somente pela sobrevivência, mas pelo amor à literatura, desde a infância. Contrariando a vida que poderia ter levado

como comerciante e fazendeiro, o velho Graça enfrentou uma série de dificuldades para adentrar no meio literário. Também, por meio desta pesquisa biográfica, verifica-se a formação do escritor e cidadão brasileiro que vivenciou um momento de transição econômica e política do seu país. O escritor fez-se de forma autodidata, lendo os clássicos da literatura mundial e aprendendo línguas estrangeiras para ter mais fácil acesso a diferentes materiais de leitura que o interessava. O cidadão brasileiro, nascido no seio de uma família agreste, conheceu desde cedo as brutalidades humanas, a solidão, as dificuldades de buscar sobrevivência num país dominado pela desigualdade socioeconômica.

Um dos pontos mais relevantes dessa pesquisa é a constatação que o autor de *São Bernardo* era conhecedor dos ideais socialistas e capitalistas. Mesmo sabendo que Graciliano, a sua maneira, repudiava o capitalismo e o autoritarismo, é importante saber que o autor estudou e pesquisou sobre as duas ideologias. Esse conhecimento servirá de matéria bruta para o seu fazer literário. Por meio desse conhecimento, Graciliano desenvolveu um dos temas presentes na obra objeto de estudo, colaborando na construção da personagem de Paulo Honório, como será verificado no próximo tópico.

3 O tema ideológico e a construção de Paulo Honório

Um dos temas desenvolvidos na obra objeto de estudo, *São Bernardo*, é a tensão entre duas ideologias: o Socialismo e o Capitalismo. Longe de ser um romance panfletário ou maniqueísta, a presença desse tema na obra vai contribuir, também, para a construção da sua personagem principal. Segundo Vianna:

A crítica sociológica aponta como núcleo temático do romance o conflito entre duas forças antagônicas: as forças da alienação e as forças do humanismo solidário. As primeiras, representadas por Paulo Honório, reduzem homens e mulheres ao pequeno mundo de interesses egoístas, enquanto as outras, representadas por Madalena, os impulsionam para a vida, no sentido de uma abertura para a comunidade e a superação da solidão. (1995, p. 87).

Somente a partir do conhecimento dessas duas ideologias, um artista poderia vislumbrar e construir personagens que representam o homem capitalista ou o homem socialista. No tópico anterior, foi mostrado que Graciliano, ainda muito jovem, já era leitor de Karl Marx e conhecedor das duas ideologias. Seguindo o mesmo pensamento, o leitor ou o estudioso da literatura somente poderiam verificar ou perceber essas representações se possuírem, também, o conhecimento das duas ideologias. Por isso, foi necessária uma pesquisa sociológica sobre o Socialismo e o Capitalismo.

Segundo Maria Cristina C. Costa (2005), o Socialismo e o Capitalismo não podem ocupar um mesmo espaço, pois são ideologias extremamente antagônicas, onde uma existe a outra padece. O ideal socialista, associado à ideia de igualdade e liberdade, é citado desde a Antiguidade, no entanto tomou grande proporção a partir dos estudos desenvolvidos por Karl Marx e Friedrich Engels.

Alguns dos princípios do Socialismo são: a inexistência da propriedade privada, a busca por uma sociedade justa e igualitária, o cooperativismo, a propriedade comum da terra, a garantia de trabalho e educação para todos (SPINDEL, 19--). Os princípios são ideológicos, não se sabe se com a tomada do poder pelo proletariado ou pela adoção do Socialismo, todas as pessoas se deixariam influenciar por esses ideais. Com isso, pretende-se deixar claro que este trabalho não faz proselitismo ideológico em favor do Socialismo, mas apenas divulga o resultado da pesquisa que foi feita sobre o assunto, para uma melhor compreensão da caracterização das personagens que povoam *São Bernardo*, pois elas interagem com a personagem principal.

Opostamente, o Capitalismo é uma ideologia que promove a sociedade de classes. Isso se deve ao seu objetivo principal: o lucro. Para a obtenção do lucro é necessária a exploração da classe trabalhadora, pois diferentemente do que é comum se pensar, o lucro não se origina da venda do produto ou do acúmulo de capital, mas do trabalho do proletariado. Explica-se: a sociedade capitalista sobrevive por meio da exploração do trabalhador que produz um valor muito maior que o seu salário, gerando o lucro.

Graciliano Ramos utiliza o seu profundo conhecimento dessas duas ideologias para desenvolver um dos temas que perpassam o

romance *São Bernardo*. No entanto, esse conhecimento para se converter em arte deve estar relacionado à expressão e ao fazer literário, este imbricado na construção artística, como propões Bosi:

Creio que uma das maiores conquistas do pensamento estético moderno, do Romantismo até nossos dias, tenha sido descobrir nas grandes obras de arte a ação de um princípio formal básico, [...] pelo qual o trabalho do artista se desenvolve, ao mesmo tempo, no plano do conhecimento de mundo (ainda a *mímeses*) e no plano da construção original de um outro mundo (a obra). (1989, p. 36).

Para construir o seu romance, Graciliano fez as escolhas que lhe foram convenientes para dar vazão a sua expressão. Assim, também o fez em relação à personagem Paulo Honório: utilizou uma série de técnicas para a sua construção. Dentre essas técnicas serão verificadas a escolha do foco narrativo, os diálogos e as ações da personagem, apontando de que forma o tema da tensão entre o Socialismo e o Capitalismo foi explorado.

O foco narrativo escolhido por Graciliano na obra *São Bernardo*, segundo as categorias e Yves Reuter (2002), corresponde ao narrador heterodiegético e perspectiva passando pela personagem, ou seja, a narração é feita por uma personagem. Reuter (2002, p. 78) afirma que esse tipo de foco narrativo é “antes de tudo um impressão dominante em função da centralização do texto em um ator [personagem]”. Quem narra a história é a personagem principal, Paulo Honório. É ele quem narra a história e a história é a sua própria, de sua vida e da conquista da fazenda São Bernardo. Vianna (1997, p. 55) afirma que “Paulo Honório é senhor absoluto da narração. A força da personalidade do narrador domina tudo. Mesmo a fala dos demais figurantes passa por sua mediação”.

Paulo Honório propõe-se escrever as suas memórias e a maneira como ele desenvolve essa empreitada, logo de início, já é um prenúncio do que o leitor poderá esperar da sua caracterização: “Antes de iniciar este livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho” (p. 7). Esse fragmento revela uma personagem meticulosa, racional e prática, características que serão mais bem desenvolvidas ao longo do

romance.

Outra característica do foco narrativo com perspectiva passando pela personagem é a maior credibilidade do seu discurso. A personagem parece instaurar um vínculo de confiança com o leitor, confessando aquilo que viu, vivenciou e sente. Assim, a caracterização da personagem feita por ela mesma é tomada como certa. Quando Paulo Honório se chama de capitalista convence o leitor: “- Eu sou capitalista, homem? Você quer-me arrasar?” (2008, p.25).

Paulo Honório é um capitalista e não precisaria ter usado o discurso direto para convencer o leitor, pois as suas ações e diálogos lhe conferem esse adjetivo. As suas ações desde o começo da narrativa são voltadas para um único objetivo:

[...] **O meu fito na vida foi apossar-se das terras de S. Bernardo**, construir esta casa, plantar algodão, plantar mamona, levantar a serraria e o descaroador, introduzir nestas brenhas a pomicultura e a avicultura, adquirir um rebanho bovino regular. (2008, p. 25, grifo nosso).

O narrador-personagem conta como venceu a infância difícil e a falta de recursos, como passou de um roçador, sem pai, nem mãe, a proprietário de terras. Os meios para isso não foram os mais honestos: com dinheiro emprestado por um agiota e chefe político, seu Pereira, coloca o seu plano em prática para apossar-se da fazenda.

Paulo Honório mostra-se um homem firme em seus propósitos, seu desejo é ascender social e economicamente e por isso está disposto a trabalhar duro. Transforma a propriedade, antes “em cacos”, num empreendimento lucrativo, revelando o seu caráter empreendedor e firme:

Plantei mamona e algodão, mas a safra foi ruim, os preços baixos, vivi meses aperreado, vendendo macacos e fazendo das fraquezas forças para não ir ao fundo. Trabalhava danadamente, dormindo pouco, levantando-me às quatro da manhã, passando dias aos sol, à chuva, de facão, pistola e cartucheira, comendo nas horas de descanso um pedaço de bacalhau assado e um punhado de farinha. (2008, p. 35).

Também, buscava o progresso, não como um bem para a coletividade, mas para acompanhar o ritmo empreendido pela industrialização e modernizar a sua fazenda:

Devagarinho, foram clareando as lâmpadas da iluminação elétrica. Luzes também nas casas dos moradores. Se aqueles desgraçados que se apertavam lá embaixo, ao pé das cercas de Bom-Sucesso, tinham nunca pensado em alumiar-se com eletricidade! Luz até meia-noite. Conforto! (2008, p.56).

A personagem usava o autoritarismo e a sua posição de dono das terras para explorar os trabalhadores, tratando-os com extrema violência e preconceito. Neste fragmento, deixa escapar a sua indiferença pela educação dos seus trabalhadores: “ – Esses homens de governo têm um parafuso frouxo. Metam pessoal letrado na apanha da mamona. Hão de ver a colheita” (2008, p. 50).

Paulo Honório sempre mostrava-se violento quando contrariado. Essa violência intensifica-se, quando os seus propósitos, atrelados aos ideias capitalistas, são questionados por sua esposa Madalena. Madalena é o contraponto de Paulo Honório. Logo que descobre que a esposa não compartilha dos seus ideais, persegue-a com ciúmes e humilhações. Vianna explica que “impossibilitado de compreendê-la e aceitá-la em sua identidade, o fazendeiro vê na mulher uma ameaça a sua sede de domínio. Ameaça que, como proprietário, ele associa ao temido avanço do regime comunista” (1997, p. 71).

A esposa de Paulo Honório é bondosa e generosa. Assim que se muda para São Bernardo preocupa-se com a situação dos trabalhadores, com a miséria em que vivem. Também, diferentemente do marido, teve uma formação intelectual diversificada, formou-se professora, compreendia diferentes assuntos, era uma mulher de instrução. Essa diferença social agravava a falta de comunicação entre os dois e fazia com que o fazendeiro se sentisse rejeitado pela esposa.

A tensão provocada pela presença de Madalena desestrutura a firmeza e equilíbrio de Paulo Honório. A deformação da personagem

principal e, conseqüentemente, a revirada na sua caracterização, se dá pela falta de comunicabilidade que há entre Paulo Honório, homem empreendedor e capitalista assumido, e Madalena, mulher instruída e admiradora dos ideais socialistas:

- Para que serve a gente discutir, explicar-se? Para quê? Para quê, realmente? O que eu dizia era simples, direto, e procurava debalde em minha mulher concisão e clareza. Usar aquele vocabulário, vasto, cheio de ciladas, não me seria possível. E se ela tentava empregar a minha linguagem resumida, matuta, as expressões mais inofensivas e concretas eram para mim semelhantes às cobras: faziam voltas, picavam e tinham significação venenosa. (2008, p. 182).

Se não há lugar no mundo em que os ideais do Socialismo e do Capitalismo se harmonizem, também não há no romance *São Bernardo*. No romance não há vencedores: Madalena suicida-se e Paulo Honório é invadido pela solidão. A tensão entre as duas ideologias percorre a caracterização das personagens e intensifica-se por meio de outros temas presentes na obra: a incomunicabilidade e a solidão humana.

Considerações Finais

Para alcançar o objetivo principal deste trabalho, qual seja, verificar como o tema relacionado à tensão entre o Socialismo e o Capitalismo, duas ideologias antagônicas, atua na construção de Paulo Honório, personagem principal da obra *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, foi necessária, primeiramente, uma pesquisa acerca da construção da personagem de ficção. Os resultados buscaram mostrar acerca de seu conceito, tipos e técnicas utilizadas pelo artista em sua construção.

Foi explicado no primeiro tópico que a concepção do fazer artístico adotada como pressuposto deste trabalho é a exposta por Alfredo Bosi em sua obra *Reflexões sobre a arte*. Entendendo que a obra de arte é reflexo da formação do artista, bem como da sua necessidade de expressar e representar o mundo a sua maneira, foi

necessário explorar a vida do criador de *São Bernardo*. Os resultados dessa pesquisa foram expostos no segundo tópico, mostrando que o autor tinha conhecimento acerca dos ideais capitalistas e socialistas, pois desde de jovem teve contato com o material de leitura relacionado aos pensadores dessas ideologias.

No terceiro e último tópico, foi exposta a análise da construção da personagem principal, Paulo Honório, abordando as escolhas feitas por Graciliano Ramos, relacionadas ao foco narrativo, às ações e falas da personagem, explorando o tema da tensão entre o Capitalismo e o Socialismo.

A partir desta pesquisa, percebeu-se a importância do tema na obra, pois além da sua contribuição na construção das personagens, não apenas de Paulo Honório, nele está imbricados outros temas não menos importantes: a incomunicabilidade humana, a solidão humana, o drama existencial e a problemática da relação entre homem e mulher. Também, pôde ser percebida a importância da pesquisa literária interdisciplinar, pois este trabalho não poderia alcançar seus objetivos sem o apoio da sociologia e da história.

Referências Bibliográficas

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. 3. ed. São Paulo: Editora Ática, 1989.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1985.

CANDIDO, Antonio. et al. **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CATANI, Afrânio Mendes; SPINDEL, Arnaldo. **O que é capitalismo, socialismo e comunismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, s.d.

MORAES, Denis de. **O velho Graça**: uma biografia de Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: José Olympo, 1992.

RAMOS, Graciliano. **S. Bernardo**. 86. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa**: o texto, a ficção e a narração. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

VIANNA, Lúcia Helena. **Roteiro de Leitura**: São Bernardo de Graciliano Ramos. São Paulo: Editora Ática, 1997.

RODRIGO S.M.: UM NARRADOR HESITANTE?

Wesclei Ribeiro da CUNHA¹⁷⁰

Odalice de Castro SILVA

Universidade Federal do Ceará (UFC)

RESUMO

Na esfera do pensamento de Walter Benjamin, verificamos uma instigante reflexão acerca da crise do romance, da obra destituída de aura, com a reprodutibilidade técnica, bem como acerca da condição e crise do narrador oral, “pobre em experiências transmissíveis” após as Grandes Guerras. Em consonância com as referidas categorias, verificaremos as implicações da condição sócio-histórica do narrador Rodrigo S.M, em *A hora da estrela* (1977). Nesta metanarrativa, é possível verificar uma perda da aura e uma transgressão dos fundamentos da narrativa, na medida em que o escritor-narrador constrói a personagem Macabéa. Este trabalho integra a pesquisa “Histórias de Leitura: Cânones e Bibliotecas Pessoais”, da qual resulta também a Dissertação de Mestrado intitulada *Uma “alegria difícil”: A paixão segundo G.H., de Clarice Lispector* (2009), sob a Coordenação da Prof^a. Dr^a. Odalice de Castro Silva, do Programa de Pós-Graduação em Letras – Literatura Brasileira, da Universidade Federal do Ceará.

Palavras-chave: CLARICE LISPECTOR, RODRIGO S.M., NARRADOR, CRISE DA REPRESENTAÇÃO.

Antecedentes meus do escrever? Sou um homem que tem mais dinheiro do que os que passam fome, o que faz de mim de algum modo um desonesto. E só minto na hora exata da mentira. Mas quando escrevo não minto. Que mais? Sim, não tenho classe social, marginalizado que sou. A classe alta me tem como um monstro esquisito, a média com desconfiança de

¹⁷⁰ Wesclei Ribeiro da Cunha é graduado em Letras pela UECE (2004), especialista em “Estudos Literários e Culturais” (2005) e mestre em Literatura Brasileira (2007), pela UFC. Autor da Dissertação “Uma ‘alegria difícil’: A paixão segundo G.H., de Clarice Lispector”, sob a orientação da Prof^a Dr^a Odalice de Castro Silva.

que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim.

Não, não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas. Mas voam faíscas e lascas como aços espelhados (LISPECTOR:1998, p.18-19).

A hora da estrela (1977), obra de Clarice Lispector, publicada postumamente, além de dialogar com aspectos fundamentais da esfera ficcional clariceana, possibilita-nos uma reflexão acerca da condição do escritor em seu processo de composição, do qual podemos inferir uma questionadora concepção acerca da crise de representação, das perplexidades da narrativa contemporânea.

Nessa metanarrativa, conforme considera Benedito Nunes (1989, p.161), “três histórias se conjugam, num regime de transação constante”: a primeira história conta a vida de uma moça nordestina, datilógrafa, natural de Alagoas, que vive no Rio de Janeiro; a segunda é a do narrador Rodrigo S.M., que reflete a sua vida na da personagem, tornando-se dela inseparável; a terceira história é a da própria narrativa. Nesse intrincado processo, é possível observar um narrador hesitante, que expõe fragilidades e limites da “humana” condição daquele que se escreve enquanto narra.

Com a hesitação do narrador Rodrigo S.M., ao aproximar-se do leitor e ao trazer para o centro da narrativa uma personagem marginalizada do sistema econômico na qual está inserida, “numa sociedade técnica onde ela era um parafuso dispensável” (LISPECTOR: 1998, p.29), no qual o narrador também se apresenta como “sem classe social”, verifica-se uma consciente destituição de uma pretensa autoria da aura da obra literária, bem como a perda, da parte do narrador de qualquer pretensão de genialidade, em seu árduo trabalho artesanal, entre “dois universos”, o do dinheiro e o da magia. Desmistifica-se, com isso, o romance, cuja matéria-prima é a linguagem, como representante de uma visão de totalidade da vida:

Esta história não tem nenhuma técnica, nem de estilo, ela é ao deus dará. Eu que também não mancharia por nada deste mundo com palavras brilhantes e falsas uma vida parca como a da datilógrafa. Durante o dia eu faço, como todos, gestos despercebidos por

mim mesmo. Pois um dos gestos mais despercebidos é esta história de que não tenho culpa e que sai como sair. A datilógrafa vivia numa espécie de atordoado ninho, entre céu e inferno. Nunca pensara em “eu sou eu”. Acho que julgava não ter direito, ela era como um acaso. Um feto jogado na lata do lixo embrulhado em um jornal. Há milhares como ela? Sim, e que são apenas um acaso. Pensando bem: quem não um acaso na vida? Quanto a mim, só me livro de ser apenas um acaso porque escrevo, o que é um ato que é um fato. É quando entro em contato com forças interiores minhas, encontro através de mim o vosso Deus. Para que escrevo? E eu sei? Sei não. Sim, é verdade, às vezes também penso que eu não sou eu, pareço pertencer a uma galáxia longínqua de tão estranho que sou de mim. Sou eu? Espanto-me com o meu encontro (LISPECTOR:1998, p.36).

Para que escrever? – questiona Rodrigo S.M.. Seria ainda pertinente para nossa reflexão a questão: para que narrar? Ao desenvolver essa reflexão acerca da crise da arte de narrar, o pensador Walter Benjamin destaca a concepção de Paul Valéry, ainda que escrita em contexto diferente, para enfatizar o caráter artesanal da narrativa, o que pode ser conferido nas considerações de Rodrigo S.M. em seu “trabalho de carpintaria”. Para Valéry (apud BENJAMIN: 1994, p.220):

A observação do artista pode atingir uma profundidade quase mística. Os objetos iluminados perdem os seus nomes: sombras e claridades formam sistemas e problemas particulares que não dependem de nenhuma ciência, que não aludem a nenhuma prática, mas que recebem toda sua existência e todo o seu valor de certas afinidades entre a alma, o olho e a mão de uma pessoa nascida para surpreender tais afinidades em si mesmo, e para as produzir.

No entanto, o hesitante e modesto narrador Rodrigo S.M. parece tremular a própria mão, ao procurar estabelecer as afinidades entre “a alma, o olho e a mão” de quem nasce para surpreendê-las. A

personagem em construção, Macabéa, é para Rodrigo S.M. um incômodo, a ponto de enfatizar a própria inexperiência, fundamento imprescindível para compreendermos a crise da arte de narrar: “Como é que sei tudo o que vai se seguir e que ainda o desconheço, já que nunca o vivi?” (LISPECTOR:1998, p.12).

Interessante observar como Rodrigo S.M. enfatiza que a arte de narrar deixa de ser familiar, de forma que a ausência de experiência é um fator que a compromete: “Também sei das coisas por estar vivendo. Quem vive sabe, mesmo sem saber que sabe. Assim é que os senhores sabem mais do que imaginam e estão fingindo de sonsos” (LISPECTOR:1998, p.12). Além de não ser familiar, Rodrigo S.M. destaca o caráter doloroso, árduo de narrar já nos momentos iniciais: “A dor de dentes que perpassa esta história deu uma fígada funda em plena boca nossa. Então eu canto alto agudo uma melodia sincopada e estridente – é a minha própria dor, eu que, eu que carrego o mundo e há falta de felicidade” (LISPECTOR:1998, p.11).

Nesse sentido, Rodrigo S.M. narra apesar de. As hesitações do referido narrador são também desafios, de enfrentar uma travessia penosa, em cujo processo narrador e personagem descortinam-se, numa aventura trágica, na qual se pode inferir uma experiência epifânica da qual se concebe que o saber é fundamentalmente falível, assim como a linguagem é incapaz de tudo exprimir, como é frequentemente destacado ao longo da poética clariceana, o “fracasso da linguagem”, o “drama da linguagem”, conforme o entende o crítico Benedito Nunes.

Com efeito, em consonância com a concepção de Walter Benjamin, Rodrigo S.M. enfrenta o desafio da arte de narrar, não por um viés sublime, mas por um trabalho artesanal que deixou de ser familiar numa sociedade massificada, na qual a faculdade antes segura e inalienável de intercambiar experiências se encontra cada vez mais degradada. Contrapondo-se à concepção de Paul Valéry, Benjamin verifica que há uma crise da narrativa após as grandes guerras, logo há, por conseguinte, uma crise na “coordenação da alma, do olhar e da mão” na arte de narrar:

A alma, o olho e a mão estão assim inscritos no mesmo campo. Interagindo, eles definem uma

prática. Essa prática deixou de nos ser familiar. O papel da mão no trabalho produtivo tornou-se mais modesto, e o lugar que ele ocupava durante a narração está agora vazio. (Pois a narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito.) A antiga coordenação da alma, do olhar e da mão, que transparece nas palavras de Valéry, é típica do artesão, e é ela que encontramos sempre, onde quer que a arte de narrar seja praticada. Podemos ir mais longe e perguntar se a relação entre o narrador e sua matéria – a vida humana – não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência – a sua e a dos outros – transformando-a num produto sólido, útil e único? (BENJAMIN: 1994, p. 220-221)

De fato, o empenho de Rodrigo S.M por trabalhar a matéria da própria experiência e a de Macabéa é o cerne da narrativa clariceana, em cujo processo caminhamos pelo avesso, contestando-se, assim, o “produto sólido, útil e único” que viria a ser a obra de arte, com uma aura peculiar, representativa de uma experiência humana, que possibilita desestabilizar quem a lê. Percebe-se, porém, a desestabilização do próprio narrador Rodrigo S.M., ao construir a narrativa.

Em “O narrador”, Walter Benjamin apresenta-nos duas concepções acerca do narrador oral, estabelecendo como fundamento a experiência, cujos principais tipos são o marinheiro comerciante, pois quem viaja, quando regressa, tem muito que contar; e o camponês sedentário conhece suas histórias e tradições, ganha sua vida sem sair de seu país. Nesse sentido, para Benjamin, a marca do narrador se imprime na narrativa, “como a mão do oleiro na argila do vaso”. O pensador destaca como referência Nicolai Leskov, o qual considera a narrativa literária um artesanato: “A literatura não é para mim uma arte, mas um trabalho manual” (apud BENJAMIN: 1994, p.205).

Em “Experiência e pobreza”, Walter Benjamin apresenta-nos a parábola de um velho que, no momento da morte, revela a seus filhos

a existência de um tesouro em seus vinhedos. Compreende-se, com a parábola, que “o pai havia lhe transmitido uma certa experiência: a felicidade não está no ouro, mas no trabalho” (BENJAMIN: 1994, p. 114). O que teria modificado, na sociedade contemporânea, a atualidade da referida parábola? Estaríamos tão cansados para não enfrentarmos a busca pelo tesouro, ou saturados de tanta informação, de “uma existência cheia de milagres, que não somente superam os milagres técnicos como zombam dele” (BENJAMIN: 1994, p. 118). Nesse sentido, no referido ensaio, Benjamin considera:

Ficamos pobres. Abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do “atual”. (...) São solidários dos homens que fizeram do novo uma coisa essencialmente sua, com lucidez e capacidade de renúncia. Em seus edifícios, quadros e narrativas a humanidade se prepara, se necessário, para sobreviver à cultura. E o que é mais importante: ela o faz rindo. Talvez esse riso tenha aqui e ali um som bárbaro. Perfeito. No meio tempo, possa o indivíduo dar um pouco de humanidade àquela massa, que um dia talvez retribua com juros e com os juros dos juros (BENJAMIN: 1994, p. 119).

Nessa perspectiva, o sedentário narrador Rodrigo S.M., que se considera sem classe social, conforme destacamos na epígrafe, encontra um sofrível desafio, uma renúncia, ao buscar “dar um pouco de humanidade” a uma personagem que representa uma “legião estrangeira”, de nordestinos numa cidade grande, o Rio de Janeiro. Assim, além de surpreender o próprio narrador, o qual não tem total domínio sobre o seu destino, Macabéa provoca também um estranhamento aos que convivem com ela, como o namorado Olímpio. Conforme Nadia Batella Gotlib (1995, p. 466), Macabéa exibe uma dupla feição: “ao mesmo tempo, pura e idiota, trágica e meio cômica. Daí provocar no leitor, também, uma reação dúbia e contraditória: provoca o riso e, logo depois, o arrependimento por haver rido”.

Macabéa é uma lúcida construção ficcional de Rodrigo S.M.,

essencialmente clariceana. Para Benedito Nunes (1989, p. 164), “uma outra presença, que disputa com a do narrador, insinua-se nessa modalidade de fala: a presença da própria escritora, já declarada na dedicatória da obra”. Para o crítico, Clarice Lispector faz-se igualmente personagem, por intermédio de sua máscara pública de ficcionista. Representada por Rodrigo S.M, por meio do qual percebemos uma leitura de mundo, a escritora abre o jogo da ficção e o de sua identidade como ficcionista: “Comprometida com o ato de escrever, a ficção mesma, fingindo um modo de ser ou de existir, demandará uma prévia meditação sem palavras e esvaziamento do eu” (NUNES: 1989, p.165).

Além disso, Macabéa representa, juntamente com Olímpio, uma massa que não tem acesso ao monumento da cultura, restando-lhe, quando muito, a informação. Assídua espectadora da Rádio Relógio, Macabéa incomoda o namorado Olímpio, ao informar-lhe ou perguntar-lhe sobre curiosidades despertadas pelo programa de rádio, como se percebe na interessante conversa entre Macabéa e Olímpio (LISPECTOR: 1998, p.50):

- Você sabia que na Rádio Relógio disseram que um homem escreveu um livro chamado “Alice no País das Maravilhas” e que era também um matemático? Falaram também em “élgebra”. O que é que quer dizer “élgebra”?
- Saber disso é coisa de fresco, de homem que vira mulher. Desculpe a palavra de eu ter dito fresco porque é isso palavrão para moça direita.
- Nessa rádio eles dizem essa coisa de “cultura” e palavras difíceis, por exemplo: o que quer dizer eletrônico?
- Silêncio.
- Eu sei mas não quero dizer.
- Eu gosto tanto de ouvir os pingos de minutos do tempo assim: tic-tac-tic-tac-tic-tac. A Rádio Relógio diz que dá a hora certa, cultura e anúncios. Que quer dizer cultura?
- Cultura é cultura, continuou emburrado. Você também vive me empurrando na parede.

Interessante observar que, além de *A hora da estrela*, outros

doze títulos integram o elenco de possibilidades de denominar a obra. Com o título “História lacrimogênica de cordel”, verifica-se o destaque para a narrativa oral, haja vista que o sedentário narrador Rodrigo S.M. conta-nos uma história tragicômica, lacrimogênea, por meio das personagens Macabéa, alagoana, “era na verdade uma figura medieval” (1998, p.46) e Olímpio, paraibano, “tinha uma resistência que provinha da paixão por uma terra braba e rachada pela seca” (1998, p.57), que em suas origens, ambos representam o povo nordestino.

Nesse sentido, por meio da (anti) heroína Macabéa, verifica-se o ponto nevrálgico de nossa reflexão, visto que Rodrigo S.M. se exime de dar conselhos a partir das vivências da nordestina. Para Benjamin (1994, p.200), “se ‘dar conselhos’ parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis”. Se por um lado é possível inferir que a degradante experiência de Macabéa desafia-nos a pensar sobre a crise do romance em face da informação, já que esta representa uma significativa referência para a vida da protagonista, por outro o narrador de *A hora da estrela* renuncia a uma pretensa condição de sábio (ou de gênio), porquanto, em sua solidão, Rodrigo S. M. não tem domínio sobre o destino de sua protagonista e não nos proporciona uma condição utilitária para sua narrativa. Ao renunciar à sua condição de sábio, evidencia-se a fragilidade subjacente à máscara de quem narra.

O gênero literário romance é contestado logo na “Dedicatória do autor (Na verdade Clarice Lispector)”, ao dedicar “esta coisa” a todos que lhe atingiram “zonas assustadoramente inesperadas”. Para Benjamin (1994, p.54), “o romance se separou do povo e do que ele faz. A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações (...). Escrever um romance significa descrever a existência humana, levando o incomensurável ao paroxismo”. Nesse sentido, verifica-se que Rodrigo S.M., em seu processo de composição, ao aproximar-se de Macabéa, estabelece um vínculo com a narrativa oral, não obstante, segue perplexo em face de sua construção ficcional, na qual não consegue interferir, demonstrando-se esgotado fisicamente, “cansado de literatura” e sozinho, fracassado pela incapacidade de representar a

totalidade de uma vida. O narrador não hesita em anunciar suas limitações, antes de pôr fim à história de Macabéa:

Estou absolutamente cansado de literatura; só a mudez me faz companhia. Se ainda escrevo é porque nada mais tenho a fazer no mundo enquanto espero a morte. A procura da palavra no escuro. O pequeno sucesso me invade e me põe no olho da rua. Eu queria chafurdar no lodo, minha necessidade de baixaza eu mal controlo, a necessidade da orgia e do pior gozo absoluto. O pecado me atrai, o que é proibido me fascina (LISPECTOR: 1998, p.70).

Ao refletir a própria vida na da personagem, Rodrigo S.M narra a si mesmo, enfrenta o desafio de desvelamento da própria máscara, concomitante ao descortínio da própria linguagem, uma “procura da palavra no escuro”. Com efeito, a sensibilidade inquietante que pulsa na tessitura poética clariceana, predominante na esfera de sua produção ficcional, não hesita em desenvolver reflexão acerca do nebuloso e, via de regra, assustador âmbito introspectivo, por meio do qual podemos inferir os tormentos existenciais e psicológicos da condição humana no mundo contemporâneo. Nesse sentido, o sedentário narrador expõe suas fragilidades e, com isso, verifica-se a nítida presença de uma subjetividade transgressora, questionadora de convenções sublimes da arte, logo se destaca a inusitada e subversiva vontade de “charfurdar no lodo”, uma “necessidade de baixaza”, o fascínio pelo pecado e pelo proibido.

Na poética clariceana, as inquietações de seu tempo estão inseridas no conjunto de sua obra, o que refuta, conforme entendemos, o rótulo de “escritora alienada”, sem compromisso com o social, conforme se verifica na equivocada recepção da obra da escritora, desde *Perto do coração selvagem* (1943). Para os críticos Benjamin Abdala Júnior e Samira Campedelli, ao se referirem às vozes da crítica à poética clariceana, enfatizam que é possível estabelecer correspondências ao nível da práxis, uma leitura mais abrangente do aspecto social:

Se a sociedade brasileira se esbatia politicamente na

força coercitiva do Estado e seus lugares-comuns tradicionais, a escritora lutava também contra esses estereótipos que se materializavam em linguagem. Sua atitude, embora num plano de superfície não fosse político, correspondia, na verdade, a um modelo de comportamento que ultrapassava sua individualidade e, dessa forma, ligava-se a uma práxis social mais abrangente. Caminhavam igualmente juntas a aventura da enunciação, que procurava sua plenitude entrevista nas palavras, e a aventura da criação literária, ela também emparedada, a se estabelecer por sobre as brechas do sistema cultural estabelecido (ABDALA JÚNIOR et CAMPEDELLI: 1989, p. 202).

Nesse sentido, a escrita de Clarice Lispector, ao contrastar com a “palavra petrificada” da linha dominante do romance brasileiro, buscava validar, “sobre as brechas” desse sistema cultural, uma poética em que a “aventura da enunciação” e a “aventura da criação literária” caminhassem preferencialmente juntas, o que vem ao encontro da perspicaz observação do crítico Antonio Candido, que considera a poética clariceana, em seu ensaio “No raiar de Clarice Lispector” um “desvio criador”, um estilo novo de escrita em nosso sistema literário.

Sob o prisma de Rodrigo S.M., no limiar da ficção, é possível inferir uma concepção questionadora sobre a humana condição do escritor na hodierna sociedade, na medida em que o narrador de *A hora da estrela* vivencia uma experiência-limite, por intermédio de uma linguagem instigante, tecida de forma paradoxal e transgressora, no embate das convenções sociais e morais, bem como se verifica um confronto entre estilos e perspectivas distintas, de uma narrativa fragmentária e múltipla, na tradição literária brasileira. Após os cataclísmicos acontecimentos das grandes guerras, contexto que tanto Clarice Lispector quanto Walter Benjamin vivenciaram, verifica-se uma crise: “ficamos pobres em experiências transmissíveis”.

A condição do romancista de “descrever a existência humana, levando o incomensurável ao paroxismo” (BENJAMIN: 1994, p.54), assemelha-se à condição de Clarice Lispector, na totalidade de seus romances, como *A paixão segundo G.H* (1964)., que consideramos um

ápice de sua produção ficcional, experiências também verificadas em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1969), *Água viva* (1973), *A hora da estrela* (1977) e *Um sopro de vida* (1977), sob diferentes ângulos.

Verifica-se, pois, na poética clariceana, um estilo inconfundível de escrita, cuja fisionomia pode ser percebida pela forma com que a escritora apreende a perplexidade do contexto de “crise dos fundamentos da vida humana”. Nesse sentido, o confronto da escritora com a sociedade revela-se de maneira mais abrangente, na medida em que cria uma tessitura poética transgressora de convenções lingüísticas e sociais, nos interstícios da qual podemos verificar as angústias do escritor que “narra apesar de”, desprovido de uma visão totalizante da vida, que permanece a desafiar-nos, inesgotavelmente.

Referências

ABDALA JUNIOR, Benjamin et CAMPEDELLI, Samira. “Vozes da crítica”. In: *Clarice Lispector. A paixão segundo G.H.. Edição Crítica*. Benedito Nunes (coord.). Paris – Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX siècle, Brasília – CNPq, 1988.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas)*. Trad. Sergio Paulo Rouanet, 7ª ed. – São Paulo: Brasiliense, 1994.

GOTLIB, Nádía Batella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ed. Ática, 1995.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MATOS, Olgária. *Discretas esperanças: reflexões filosófica sobre o mundo contemporâneo*. Editora Nova Alexandria, São Paulo, 2006.

NUNES, Benedito. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática,

1989.

_____. “Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção”. In: Colóquio Letras. Nº 70, novembro 1982, Lisboa.

A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE MOÇAMBICANA NO CONTO “OS MASTROS DO PARALÉM”, DE MIA COUTO

Wilma Avelino de CARVALHO¹⁷¹
Maria Elvira Brito CAMPOS
Universidade Federal do Piauí

RESUMO

Os estudos pós-coloniais suscitam debates em todas as literaturas. Conceitos de identidade, alteridade, ambivalência, estereótipo permeiam os estudos pós-coloniais. A literatura africana, bem como as outras literaturas produzidas por ex-colônias são marcadas por heranças coloniais, por isso são analisadas pelo viés pós-coloniais. Assim, o presente artigo tem como objetivo mostrar como é construída a identidade moçambicana no conto “Os mestros do Paralém”, do moçambicano Mia Couto. O referido conto faz parte do livro *Cada homem é uma raça* (1990). Para investigar a construção da identidade damos ênfase à linguagem e ao hibridismo cultural. Para fundamentar nosso trabalho usamos os conceitos de Homi K. Bhabha, Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, Robert Young e Frantz Fanon.

Palavras-chave: ESTUDOS PÓS-COLONIAIS. IDENTIDADE. MIA COUTO. OS MASTROS DO PARALÉM.

Os estudos pós-coloniais, no decorrer dos anos, vêm ganhando destaque nos debates entre críticos de vários países. Este fato pode ser explicado pela incapacidade das teorias literárias produzida na Europa

¹⁷¹ Aluna regular do Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Federal do Piauí. E-mail: wilmareeves@yahoo.com.br.

e nos grandes centros como os Estados Unidos em dar conta de literaturas tão originais e específicas como as dos países que foram colônias.

Alguns teóricos têm se dedicado à construção de uma crítica pós-colonial, entre eles Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Hellen Tiffin, Robert Young, Edward Said, Gayatri Spivak e Homi K. Bhabha. Sobre a obra *The empire writes back: theory and practices in post-colonial literatures* (1989), de Ashcroft, Griffiths e Tiffin, Sebastião Alves Teixeira Lopes (2008) ressalta que:

Ashcroft, Griffiths e Tiffin argumentam que a teoria literária pós-colonial surge, antes de tudo, por uma incapacidade das teorias literárias provenientes de centros metropolitanos em lidar com o conjunto de textos literários produzidos por nações colonizadas. Torna-se necessária a elaboração de uma teoria capaz de dar conta das peculiaridades desses textos e que percebesse a relevância de temas como o encontro de culturas, hegemonia, dominação, 'racismo', identidade, hibridismo, etc. (LOPES, 2008, p. 1).

O desenvolvimento e a emergência das literaturas pós-coloniais, segundo Thomas Bonicci em *Introdução ao estudo das literaturas pós-coloniais* (1998), dependem de dois fatores relevantes: o primeiro, as etapas de conscientização nacional; o segundo, a asserção de serem diferentes da literatura do centro imperial. O autor caracteriza cada fator da seguinte forma:

A primeira etapa envolve textos literários que foram produzidos por representantes do poder colonizador (viajantes, administradores, soldados e esposas de administradores coloniais).

A segunda etapa envolve textos literários escritos sob supervisão imperial por nativos que receberam sua educação na metrópole e que se sentiam gratificados em poder escrever na língua do europeu (não há consciência de ela ser também do colonizador). (BONICCI, 1998, p. 12).

Isto posto, percebemos o grau de dificuldade para o desenvolvimento

e a emergência das literaturas pós-coloniais, uma vez que as questões culturais e políticas estão imbricadas ao nascimento dessas literaturas.

O corpus do presente trabalho é um conto do escritor moçambicano Mia Couto. Este escreve em Língua Portuguesa e atualmente é um dos escritores mais lidos nos países cuja língua oficial é a portuguesa. Suas obras apresentam questões como a reivindicação por uma literatura própria de África e que revelam, também, especificidades de seu país de origem como passaremos a analisar.

O conto “Os mastros do Paralém”, do supracitado autor é integrante do livro de contos *Cada homem é uma raça* publicado em 1990. O título da obra é sintomático da temática que é abordada em todos os contos: a questão da raça, da identidade, da nação. A obra foi escrita durante a guerra civil que assolava Moçambique em meados dos anos 80 e 90 e retrata o período da guerra de libertação, uma época em que a população ansiava por liberdade, por uma identidade própria, moçambicana. Assim, temos Constante Bene é um guarda de uma propriedade pertencente a um colono, o Tavares. O seguinte trecho mostra um pouco da sua existência exercendo essa função tão característica da época colonial:

Sentado num canto da velha cabana, Constante Bene pesava o tamanho do tempo. Desde os princípios, era guarda na propriedade do colono, o xikaka Tavares. Morava entre laranjeiras, num lugar quase-quase fugido da terra. (COUTO, 1990, p. 60).

Alguns personagens de Mia Couto têm nomes que possuem características inatas a eles. Esse é o caso de Constante: sua vida é “constante”, pois ele nasce em uma situação subalterna e nela permanece até que algo realmente relevante tire-o de sua “constância”. Homi K. Bhabha define “subalterno” como: “‘Não simplesmente um grupo social oprimido’ mas sem autonomia, sujeito à influência ou a hegemonia de outro grupo social, não possuindo sua própria posição hegemônica” (BHABHA, 1998, p. 97). Assim, em boa parte do conto aqui em estudo, o supracitado personagem permanece nessa situação subalterna, pois a acomodação e a constância faziam parte de sua

condição colonial.

Constante Bene, mesmo vivendo na condição colonizador/colonizado, vislumbra a possibilidade de mudança. Essa possibilidade é representada pela terra que ele vê além da montanha. Para o referido personagem, existia um outro mundo além da montanha, este pode representar tanto a libertação das amarras da condição de colonizado quanto uma crítica aos que se corrompem pelo contato com Outros, os revolucionários. Percebemos isso no seguinte fragmento:

Porque não se conformam as gentes, tais quais? Porque se afrontam na arrogância de sempre vencer? Constante Bene temia as sanções do mais querer. Por isso, ele proibia os filhos de espreitarem para lá da montanha.

— Nunca, sequer.

Estava o dito pelo interdito. Falava-se muita lenda da outra encosta do monte. Parece nesses outros lugares nunca os colonos haviam pisado.

Quem sabe lá a terra restava com suas cores indígenas, seu perfume de outroras? Quem sabe aquelas paragens fossem propensas apenas à felicidade?

Esse lugar: Bene chamava-lhe o **Paralém**. Muitas vezes, no cansaço da noite, rondavam pela cabana seus segredos chamamentos. O guarda soltava seus sonhos, tais que ele nem a si mesmo confiava o relato. (COUTO, 1990, p. 62, grifos nossos).

O excerto destacado no fragmento acima pode ser indicativo do forte desejo de libertação e de resgate da cultura autóctone que o indivíduo colonizado almejava em seu íntimo. A existência de uma possibilidade de mudança leva o personagem a sonhar com ela, mas é um sonho interdito, que não pode ser contado nem para ele mesmo. Isso releva o quanto o personagem ainda está intimamente atado ao sistema colonial.

A identidade nacional pode ser reivindicada por meio da subversão da língua do colonizador. Para o nativo, dominar a língua da metrópole é uma estratégia de luta contra a alienação na qual ele estava inserido. Dessa forma, percebemos que em “Os mestros do Paralém” o personagem Constante não possui esse domínio, pois não

compreende o que significa a palavra “respectivo”, fato que acaba gerando uma confusão de significado, como revela o seguinte fragmento:

[...] João Respectivo, se mantinha pequeno, alheio ao tempo. Todos estranhavam seu nome. Respectivo? Mas aquele nome aconteceu-se, sem ordem da vontade. Levava o menino à vila para lhe dar registro. Na repartição se apresentou de intenção civilizada:

— Quero registrar essa criança.

O funcionário, em vagarosa competência:

— Trouxe o respectivo?

— Não senhor. Só trouxe o meu filho.

— É isso mesmo, o seu respectivo filho.

Pensou Constante Bene que outro nome estava a ser acrescentado à criança. E assim ficou de ser chamado o menino [...]. (COUTO, 1990, p. 60).

A oralidade é uma estratégia narrativa bastante utilizada nas literaturas africanas. Os textos em que ela aparece remetem à realidade cotidiana dos povos africanos, na qual os vários dialetos e línguas nativas coexistem com a Língua Portuguesa. As críticas brasileiras Maria Nazareth Fonseca e Maria Zilda Ferreira Cury em *Mia Couto: espaços ficcionais* (2008) alegam que:

Essa estratégia de valorização da oralidade, construída no espaço da escrita, faz com que o romance africano se insira de modo original no cânone, ao mesmo tempo em que, por essa mesma originalidade, ponha em xeque o cânone na sua feição tradicional e a visão da oralidade como um não-saber ou como um saber menor. Pode-se dizer, até, que esse colocar em xeque configura como uma estratégia de afirmação da produção literária nacional. (FONSCECA; CURY, 2008, p. 13).

A estratégia de valorização da oralidade apontada pelas escritoras na citação acima reforça a importância dos valores da tradição oral que são resgatados pelas literaturas africanas. Mia Couto, como é sabido, a utiliza em suas obras. Sobre a oralidade em Mia Couto Inocência Mata (1998) destaca que

A sua arte recria, entre outros, os conflitos entre a língua portuguesa, e o idioma hegemônico ontem e hoje, e as muitas línguas autóctones do país, buscando, pela fundação de uma nova geografia linguística, uma nova ideologia para dizer o país. Assim, é que injeta no código linguístico português a cultura da oratura africana. (MATA, 1998 apud FONSECA; CURY, 2008, p. 63).

Desse modo, a presença de vocábulos como “chamboco”, “saducu”, “espera-pouco”, “xicuembo” “matabichava” em várias passagens do conto destacam a oralidade e a subversão linguística característica de Mia Couto.

Anteriormente mencionamos que o personagem Constante Bene não dominava a língua do colonizador. Neste mesmo conto, em outro momento, o colono Tavares aparece usando a língua nativa, fato que muito desagrada Constante. Frantz Fanon afirma que: “Um homem que possui a linguagem possui, em contrapartida, o mundo que essa linguagem expressa e que lhe é implícito” (FANON, 2008, p. 34). Assim, o desagrado de Bene é justificado, pois para ele, o colono estaria entrando em um território interdito como mostra o fragmento abaixo:

O patrão se chegou mais perto, em jeito de segredo. Andava por ali caça grossa, **um turra**. O administrador alertara os machambeiros sobre de um mulato, perigoso escapafúrdio.

Abre-me esses olhos, Bene. **Fungula masso** (*Fungula masso - abre os olhos*)....

Não fala assim... patrão.

— Ora que esta?! E porquê não, me dirá Sua Excelência?

—**Esse nem é seu dialecto.**

Tavares riu-se, preferindo o desprezo. (COUTO, 1990, p. 67, grifos nossos).

A identidade também é reivindicada quando o autor põe em destaque a mestiçagem resultante do processo de colonização. Franz Fanon afirma que o negro comporta-se de forma diferenciada com o

branco e com outro negro. (FANON, 2008, p. 33). Diante do branco, o negro mostra respeito. Diante de um negro ele sente-se igual. No caso em questão, frente a um mestiço, Bene suspeita e desconfia do personagem por ele ser estrangeiro e mulato. O trecho abaixo mostra o aparecimento do mestiço e como as personagens se sentem relação a ele:

Foi quando viram o mulato. Era um vindo do longe, da ultraterra. Caminhava embrulhado no rosto, todo em baixo da chuva. Trazia um saco sobreposto nas costas. Passou pela cabana, alheio à curiosidade dos três. João Respectivo foi ao caminho e espreitou. Confirmou o mulato escalando as alturas, desaparecendo entre as rochas mais subidas.

Que homem seria, de onde viera? Mesmo calados, os três se perguntavam. Mágoa de amor, adivinhava Chiquinha. Um caçador de leopardo, suspeitava João.

Esse homem não é pessoa de ser - sentenciou o pai.

Os meninos defenderam o **intruso**, alegando sua inocência. Precisavam de alguém que acontecesse, um susto naquele mundo tão sem febre. Mas Bene repetia:

— Aquele homem é um fugista. Se não fosse era um fugista, ele havia de parar aqui, receber os acolhimentos. E avançou a ameaça: lhe competia saber a versão do aparecista. Afinal, era esse o seu serviço. Os filhos lhe pediram, **aquele misto não podia merecer as imediatas suspeitas**. (COUTO, 1990, p. 61, grifos nossos).

O aparecimento do mulato na narrativa põe às claras o tratamento dado aos mulatos por alguns negros puristas. Na época colonial a negra que mantinha relações com brancos e o mulato resultante dessas ligações sofriam represálias por conta da mistura “indevida” com a raça do opressor. O mulato, às vezes, desejava ser branco, renegava sua raça como revelam os estudos de Fanon. O conto “Os mastros do Paralém” retrata um período em que a população encontrava-se dividida entre os valores coloniais e os valores nacionais, africanos. Logo, um sentimento purista era comum entre os colonizados. No fragmento abaixo percebemos o posicionamento de Constante Bene em relação à hibridização.

Depois, o pai insistia: que não fossem muito lá, talvez era um louco perigoso. Sobretudo, era um mulato. E se explanava: o misto não é sim, nem não. É um talvez. Branco, se lhe convém. Negro, se lhe interessa. E, depois, como esquecer a vergonha que eles trazem de sua mãe? Chiquinha intercedia: não seriam os todos. Haveria, por certo, os bons tanto como os maus. (COUTO, 1990, p. 62).

Chiquinha, filha de Constante Bene, no fragmento acima, revela-se mais flexível em relação ao caráter do mulato. Para ela, assim como existem brancos e negros bons e maus, existem os mulatos bons ou maus. Essa opinião de Chica repercute em sua relação com o colono Tavares. Em decorrência dela foi gerado mais um mulato.

A gravidez de Chiquinha faz nascer um desejo de vingança em Constante Bene. Este pensa que o mulato é o pai da criança, pois esta possui o tom de pele claro. Constante tenta matar o mulato, mas sem êxito. A identidade, para o personagem Bene, chega com a raça. Sua opinião fica marcada no seguinte trecho:

Mastigava sobras da noite, estalando a língua entre os dentes.

— Ouça lá, ó Chica: **esse seu filho não é muitíssimo claro?**

— Os bebês são assim, pai. Só depois ficam escuros. Não lembra o João?

— **Isso é no princípio, antes de chegar a raça. Mas esse aí: já passaram tantos dias, é tempo de ficar da cor.**

Chiquinha encolheu os ombros, não sabendo. (COUTO, 1990, p. 64, grifos nossos)

Assim, percebemos que para Constante Bene, a identidade é baseada na manutenção da tradição e na pureza da raça. Essa identidade aparentemente fixa sofre um abalo que a transforma. Constante ao descobrir que o colono é o pai de seu neto, resolve rebelar-se queimando o pomar e hasteando a bandeira de Moçambique feita pelos revolucionários. Esse momento de encontro de Bene com

sua identidade vem a casar com o que Bhabha estabelece sobre o signo da resistência que deixa marcas no sujeito:

Cada vez que o encontro com a identidade ocorre no ponto em que algo extrapola o enquadramento da imagem, ele escapa à vista, esvazia o eu como lugar da identidade e da autonomia e – e o que é mais importante – deixa um rastro resistente, uma mancha do sujeito, um signo de resistência. Já não estamos diante de um problema ontológico do ser, mas de uma estratégia discursiva do momento da interrogação, um momento em que a demanda pela identificação torna-se, primeiramente, uma reação a outras questões de significação e desejo, cultura e política. (BHABHA, 1998, p. 83-84).

Constante Benetem sua identidade transformada, pois de colonizado passivo passa a resistir ao sistema opressor no qual vivia. Para Stuart Hall (2000) a identidade permanece sempre incompleta, está sempre em processo e sendo formada. Essa afirmação se comprova verdadeira em relação ao personagem quando ele começa a interrogar sua identidade. Sobre a construção da identidade moçambicana, Mia Couto em entrevista concedida a Vera Maquêa (2005) afirma que:

No caso de Moçambique, a viagem está no propósito de construir uma identidade, está na reinvenção da cultura. Estamos num país que está ainda muito desarrumado, não está completado e que está nessa situação de viagem... de busca. [...]

É preciso desmistificar a ideia de que a África tem uma identidade completamente exótica, não é? Mas, por outro lado, eu acho que é saudável conservarmos a ideia de que cada pessoa tem um mistério e, portanto, é preciso empreender a saída de si, usar os instrumentos que são a viagem, a memória, para tu descobrires, pra tu viajares para o outro. [...]

Nós sabemos que a identidade moçambicana é algo que ninguém sabe exatamente definir, mas sabemos que todos nós temos que fazer uma viagem para chegarmos lá. (MAQUÊA, 2005, p. 207).

O conto “Os mastros do Paralém” termina com uma imagem que sugere o desejo de libertação dos personagens e do próprio povo moçambicano. Os personagens vão em busca da libertação e o hastear da bandeira é sintomático da procura dessa identidade. O fragmento comprova o acima citado:

Foi quando ouviram as medonhas crepitâncias. Olharam o vale, parecia um fogo suspenso, chamas voantes que nem necessitavam de terra para acontecer. Só depois, eles entenderam: o completo pomar ardia. Então, sobre o horizonte todo vermelho, os dois irmãos viram, no mastro da administração, se erguer uma bandeira. Flor da plantação de fogo, o pano fugia da sua própria imagem. Pensando ser do fumo, os meninos enxugaram os olhos. Mas a bandeira se confirmava, em prodígio de estrela, mostrando que o destino de um sol é nunca ser olhado. (COUTO, 1990, p. 68).

Portanto, podemos afirmar que o conto defende que a identidade moçambicana é múltipla e que está sempre em construção e que ela pode ser reivindicada tanto através da linguagem, da literatura como através do resgate das tradições de um povo e de sua luta por liberdade e autonomia.

Considerações finais

Os estudos pós-coloniais são importantes para um melhor conhecimento das literaturas oriundas de países que passaram por processos de colonização. Também é importante para a revisão da teoria da literatura, pois uma teoria capaz de abarcar as especificidades desses países ajudaria aos grandes centros metropolitanos a conhecê-los e aceitar as diferenças entre eles.

Concluimos que as questões de raça, de linguagem e as tradições podem ajudar a literatura dos países africanos a reivindicarem uma identidade nacional. No caso do conto aqui analisado, vislumbramos os referidos elementos como estratégias discursivas para melhor mostrar as especificidades moçambicanas.

Referências

BHABHA, K. Homi. **O local da cultura**. Tradução Myrian Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998)

BIDINOTO, Alcione Manzoni. **História e mito em Cada homem é uma raça, de Mia Couto**. Dissertação de Mestrado. Disponível em: <http://cascavel.cpd.ufsm.br/tede/tde_arquivos/16/TDE-2006-09-26T143739Z-133/Publico/dissertacao%20Alcione.pdf>. Acesso em: 29 nov. 2011.

BONICCI, Thomas. **Introdução ao estudo das literaturas pós-coloniais**. Mimesis, Bauru, v. 19, n. 1, 1998, p. 07-23. Disponível em: <www.usc.br/biblioteca/mimesis/mimesis_v19_n1_1998.pdf>. Acesso em: 29 nov. 2011.

COUTO, Mia. **Cada homem é uma raça**. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.

FANON, Frantz. **Peles negras, máscaras brancas**. Tradução Renato da Silveira. Salvador: EDUEBA, 2008.

FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. **Mia Couto: espaços ficcionais**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

LOPES, Sebastião Alves Teixeira. **Estudos pós-coloniais: questões teórico-metodológicas**. Teresina: Editora da UFPI, 2008.

MAQUÊA, Vera. **Entrevista com Mia Couto**. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dlc/p/posgraduacao/ecl/pdf/via08/Via%208%20cap13.pdf>>. Acesso em: 25 fev. 2011.

Anexo

Produção do Minicurso em Escrita Artística

PREÂMBULO

As pessoas se matriculam em um Minicurso chamado Escrita Artística, cujos encontros se dão numa sala de aula, com horário, carteiras e tudo. As semelhanças com uma curso convencional param aí. É necessário matar o professor, é preciso derreter o gesso da teorização, há que despertar as sensações, os sentimentos, a emoção, em geral pouco bem-vindos no ambiente acadêmico. E antes de tudo, as pessoas têm que escrever. Por motivos diversos: escrevo porque quero dizer as verdades, escrevo porque preciso escondê-las, escrevo por medo do leitor, escrevo para ignorá-lo, escrevo para apagar-me, escrevo para apagar-te, escrevo para exibir uma obra, escrevo para exercer minha liberdade, não, a liberdade tornada palavra é extremamente perigosa, escrevo para agir, escrevo porque não posso agir... Estamos então diante do inexplicável, que tem sua existência garantida pela ordem: “Explica!”. Assim fazemos com a literatura, garantindo o inexplicável mediante discursos sobre ele, que consistiriam no complemento do verbo em questão, e que afinal continuará uma questão, porque seus complementos não conseguem afirmar nada. Mas o discurso que resiste a ser explicado, o discurso da literatura está lá, nesse abismo de inquietação heideggeriano, nesse reino de fascinação blanchotiano, neste inextrincável rizoma deleuziano, nessa barreira resistente à significação de que nos falam Lacan e Agamben.

Muitos são os motivos para escrever. Se uma escolha pode ser feita, aponto um pequeno texto de Giorgio Agamben, “Ideia do amor”:

Viver na intimidade de um ser estranho, não para nos aproximarmos dele, para o dar a conhecer, mas para o manter estranho, distante, e mesmo inaparente — tão inaparente que o seu nome o possa conter inteiro. E depois, mesmo no meio do mal-estar, dia após dia não ser mais que o lugar sempre aberto, a luz inesgotável na qual esse ser único, essa coisa, permanece para sempre exposta e murada.

Esse íntimo desconhecido acumula revelações e ocultações, e sobretudo renova sempre as possibilidades de deslindamento. Amar é não conhecer jamais o ser amado. O olhar amoroso apaixonado não é um ato de reconhecimento, mas de redescobertas. Quem ama não quer mais dizer eu te amo, a palavra é precária, então é preciso sempre descobrir novas formas de dizer. A poesia não quer e não precisa dizer as coisas do mundo, então o dizer é que importa, mas como, se as palavras são insuficientes? A linguagem é precária, mas descortina possibilidades, e é a elas que o poeta tem que descobrir. O amor é uma experiência estética.

Escreve-se, escreve-se, escreve-se, mas afinal o que está escrito? Que tipo de inserção provocam esses escritos na folha branca? Daí nossa escritura-oxímoro: escrever sem escrever, escrever sem dizer, escrever sem afirmar. Maurice Blanchot, num fragmento de *L'écriture du desastre*, diz: “Quando escrever, não escreva, isso não importa, quando a escritura se transforma — que ela tenha ou não lugar; é a escritura do desastre”. Talvez seja isso o que os escritores aqui reunidos procuramos: escrever sem escrever, buscar a palavra antes do nome, em sua origem descontaminada.

Talvez seja isso.

Prof Dr. Cid Ottoni Bylardt

MICROCONTOS

HOSPÍCIO

Na sala, um homem com papel e caneta olhava para o nada e escrevia.

Uma enfermeira pergunta para a outra:

— Aquele, é louco?

— É escritor...

(Vanessa)

PROVA DE AMOR

— Nunca me destes uma prova de amor...

— Hoje à noite!

Pela manhã, o homem abre a porta e a mulher grita:

— Aonde vais?

— Já provei teu amor.

E ele fecha a porta.

(Vanessa)

A LUTA: OS PROJETOS DE UM ESCRITOR

— Toma essa!

— Não, toma você!

(...)

E a página em branco ainda era branca.

(Vanessa)

ABUSO DE PODER

Imperiosa, rodeada pelos seus.
Só, era uma gata domesticada.

(Vanessa)

Todos abrem as bolsas e bolsos, apreensivos.
— Ah, era só um torpedo da operadora.

(Thais Loiola)

DA TRAIÇÃO CONTIDA

— Então não vais, realmente, tirar a roupa?"

(Thais Loiola)

O inimigo diz: "Foi tarde"

O defunto responde: "Pois 4h da manhã venho te buscar"

(Mariana Antonia Santiago Carvalho)

BOM COMPORTAMENTO

Fecharam os portões às costas de F.
Estava numa sede louca de matar.

(Jennifer)

GRÃO DE AREIA

Havia terminado de contar todas as estrelas do céu.

(Jennifer)

SANCHO

Então ateou fogo ao moinho de vento.

(Jennifer)

EUTANÁSIA

Empurrou devagar o êmbolo. Fez-se silêncio.

(Jennifer)

— que se danem os orixás!

— te encontro na outra vida quando formos gatos!

acordou subitamente.

(Natasha Pereira)

— o que você acha que eu devo fazer em relação ao Arnaldo? Falou Lídia apreensiva.

Pegando o cartão de crédito da carteira, Bárbara responde :

— roupas, sapatos e relacionamentos não são invulneráveis ao rótulo de obsoleto.

Bárbara se virando para a vendedora falou:

— no débito, por favor.

(Natasha Pereira)

ANGÚSTIA

p.m. dois caras. uma faca. um furo
sangue escorre. ela no chão
—ACORDA, MENINA! grita a mãe. 7 a.m

(Laila Costa)

E o professor disse aos alunos:

— Vamos escrever, então.

Mas já não havia, nas folhas, nenhum espaço em branco

(Paulo Henrique Passos de Castro)

GARANHÃO DA RUA AUGUSTA

Avançou o sinal vermelho e pegou a mulher de frente

(Alexandre Landim)

CONVITES NA GRÁFICA.

— Oi. Você vem sempre aqui?

(Alexandre Landim)

BLECAUTE

Acabou a energia. E foram dormir sem saber o final.

(Alexandre Landim)

MACABEA MANDOU UM BEIJO

— Para de comprar tanto creme, mulher.

(Alexandre Landim)

DIVÓRCIO

— Alô? Posso ir visitar o cachorro?

(Alexandre Landim)

EM TERRA DE CEGO QUE TEM UM OLHO É REI

Na linha de trem havia uma placa escrito: pare, escute e olhe.

(Alexandre Landim)

ATÉ QUE A MORTE OS SEPARE

— Amor, me traz mais uma cerveja!

(Alexandre Landim)

TELEMARKETING

— Não vou estar comprando nada!

(Alexandre Landim)

MENTIRA

— Isso nunca aconteceu comigo antes.

(Alexandre Landim)

ALGUNS ANOS DEPOIS

Uma panela vazia e cinco felicidades em volta dela.

(Cid)

HAI-KAIS

O *tutu* e a bailarina
não quis usá-lo
continuou bailarina

(Vanessa)

Este rosto mascara
Numa face maquiada
A máscara já pintada

(Vanessa)

Ah, que solidão...
Já! solte-me! Larga-me!
Sim, a solidão...

(Vanessa)

Um piano velho
Revive um doce valsar,
Notas sob um luar...

(Vanessa)

folha de mangueira
cai ao chão
faz-se derradeira

(Thais Loiola)

o óculos de grau
que faltou ao tocador
detém o poder total

(Thais Loiola)

papel em branco
risca-o o poeta
e acaba com o mundo branco

(Thais Loiola)

nuvem de ferro
atravessa o dia
só o vento que se ia

(Thais Loiola)

a garrafa d'água
faz glum-glum
morre a poesia

(Mariana Antonia Santiago Carvalho)

O beju sem sal
goma que endurece
algo nada mal.

(Mariana Antonia Santiago Carvalho)

Quase inverno
o dia derretendo
até que a chuva chegue.

(Jennifer)

Tarde de outono
chá quente e livro
galáxias na noite.

(Jennifer)

dia do lago calmo
um gato fareja o silêncio
desilusão.

(Jennifer)

primavera se foi
mas só na ilusão
porque aqui só tem verão

(Natasha Pereira)

idade é o
elefante branco da vida
morte veio e o levou

(Natasha Pereira)

vende-se amor
quitanda da feira
anunciou cedo

(Natasha Pereira)

felino pulou
para cima do dono
venceu o amor

(Natasha Pereira)

angústia temporal
gerando quebra de ego
marejando olhos rasos

(Natasha Pereira)

Praia no verão
O pé arde na areia
Queima exaustão

(Alexandre Landim)

Chuva na janela
Escorre até o chão
Sobe o cheiro de canela

(Alexandre Landim)

VIDA

palavras em corpo
versos sem alma
tangência de cores viva
morta
sufocada
amarrada
no tom de minhas palavras.

(Gylliany Ribeiro Silva)

INTRANSITIVIDADE

Poetizar sempre.
o amor
se traça em linhas foscas
simples
ardentes
profundas como a própria vida da gente.

(Gylliany Ribeiro Silva)

CORRENTEZA DA VIDA

serena a vida corre
entre os sons do tempo
vagueiam sem rumo lembranças
profundas marcas latentes
divino o canto dos pássaros
que por entre as cortinas
simulam viver.

(Gylliany Ribeiro Silva)

Entre abismo e sonho
decomponho e recomponho
teu rosto informe.

(Gylliany Ribeiro Silva)

Em áridos desertos
saudade errante
singra mar silenciosa.

(Gylliany Ribeiro Silva)

agulha e linha na mão
céu borda claros dias
mulher menina copia traço.

(Gylliany Ribeiro Silva)

VIAGEM DA VIDA

vida, imóvel viagem
navega alto mar.
mudo canto dissonante.

(Gylliany Ribeiro Silva)

LIBERDADE

livre ando sozinha
descalça sobre pedras
a tarde brinca comigo.

permita que eu emudeça
é tão longe e tão tarde
esperança quer dormir.

(Gylliany Ribeiro Silva)

uma ou sete copas
amêndoas caem ao vento
sementes de copas

(Cid)

tranquilo o mar largo
golfinhos furam a água
delicadas rendas

(Cid)