

**XII CONGRESSO NACIONAL
DE LINGUÍSTICA E FILOGIA**

*Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos
Em Homenagem a Othon Moacyr Garcia*

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
(de 25 a 29 de agosto de 2008)

Cadernos do CNLF

Vol. XII, N° 14

ANÁLISE

E CRÍTICA LITERÁRIA I

Rio de Janeiro
CIFEFiL
2009

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES
FACULDADE DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES
DEPARTAMENTO DE LETRAS

Reitor

Ricardo Vieir Alves de Castro

Vice-Reitora

Maria Christina Paixão Maioli

Sub-Reitora de Graduação

Lená Medeiros de Menezes

Sub-Reitora de Pós-Graduação e Pesquisa

Monica da Costa Pereira Lavalle Heilbron

Sub-Reitora de Extensão e Cultura

Regina Lúcia Monteiro Henriques

Diretora do Centro de Educação e Humanidades

Glauber Almeida de Lemos

Diretor da Faculdade de Formação de Professores

Maria Tereza Goudard Tavares

Vice-Diretor da Faculdade de Formação de Professores

Catia Antonia da Silva

Chefe do Departamento de Letras

Márcia Regina de Faria da Silva

Sub-Chefe do Departamento de Letras

Leonardo Pinto Mendes

Coordenador de Publicações do Departamento de Letras

José Pereira da Silva

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Rua São Francisco Xavier, 512 / 97 – Mangueira – 20943-000 – Rio de Janeiro – RJ
eventos@filologia.org.br – (21) 2569-0276 – **www.filologia.org.br**

DIRETOR-PRESIDENTE

José Pereira da Silva

VICE-DIRETORA

Cristina Alves de Brito

PRIMEIRA SECRETÁRIA

Délia Cambeiro Praça

SEGUNDO SECRETÁRIO

Sérgio Arruda de Moura

DIRETOR CULTURAL

José Mario Botelho

VICE-DIRETORA CULTURAL

Antônio Elias Lima Freitas

DIRETORA DE RELAÇÕES PÚBLICAS

Valdênia Teixeira de Oliveira Pinto

VICE-DIRETORA DE RELAÇÕES PÚBLICAS

Maria Lúcia Mexias-Simon

DIRETORA FINANCEIRA

Ilma Nogueira Motta

VICE-DIRETORA FINANCEIRA

Carmem Lúcia Pereira Praxedes

DIRETOR DE PUBLICAÇÕES

Amós Coêlho da Silva

VICE-DIRETOR DE PUBLICAÇÕES

Alfredo Maceira Rodríguez

**XII CONGRESSO NACIONAL
DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA
de 25 a 29 de agosto de 2008**

COORDENAÇÃO GERAL

*José Pereira da Silva
Cristina Alves de Brito*

COMISSÃO ORGANIZADORA E EXECUTIVA

*Amós Coêlho da Silva
Ilma Nogueira Motta
Maria Lúcia Mexias Simon
Antônio Elias Lima Freitas*

COORDENAÇÃO DA COMISSÃO DE APOIO

*José Mario Botelho
Valdênia Teixeira de Oliveira Pinto
Silvia Avelar Silva*

COMISSÃO DE APOIO ESTRATÉGICO

Laboratório de Idiomas do Instituto de Letras (LIDIL)

SECRETARIA GERAL

Silvia Avelar Silva

SUMÁRIO

- 0- Apresentação – *José Pereira da Silva* 07
1. A metáfora em três níveis: a estruturação de Ricoeur – *Luciana Moraes Barcelos Marques* 09
2. A obra de Brandão entre o fim do século XIX e o começo do XX – *Eloísa Porto Corrêa* 19
3. A representação da identidade cultural na obra de Marie de France – *Cristina Maria Teixeira Martinho* 40
4. A teoria num dedal: livros e costura em Balzac e *A Costureirinha Chinesa de Dai Sijie* – *Carlinda Fragale Pate Nuñez* 55
5. Camões, o Renascimento e *Os Lusíadas* – *Juliana Oliveira dos Santos* 68
6. Contos populares, memória e psicanálise – *Valter Barros Moura* 82
7. Da barata à água-viva – nas camadas arqueológicas da ficção em Clarice Lispector – *Renan Ji* 94
8. “Falhei no que fui, falhei no que quis, falhei no que soube”: leituras da poesia de Álvaro de Campos – *Alessandra Magalhães* 104
9. Função do inefável na teoria da narrativa relações entre experiência e ascese moderna em “O Ovo e a Galinha” e *Água Viva* de Clarice Lispector – *Eduardo Guerreiro Brito Losso* 114
10. Memórias da infância nas literaturas lusófonas – *José Nicolau Gregorin Filho* 126
11. “Mongólia” de Bernardo Carvalho: romance de espaço e imatologia – *Carlinda Fragale Pate Nuñez* 133

12. “Morte do Eu, Morte do Outro” notas sobre a representação da morte na poesia de João Cabral de Melo Neto – <i>Waltencir Alves de Oliveira</i>	143
--	-----

APRESENTAÇÃO

Temos o prazer de apresentar-lhe os doze textos resultantes dos trabalhos apresentados no XII Congresso Nacional de Linguística e Filologia, nos dias 27 e 29 de agosto de 2008, relacionados ao tema “Análise e Crítica Literária”, dos seguintes autores, que abaixo vão resumidos (extremamente resumidos): Alessandra Magalhães (p. 104-113), Carlinda Fragale Pate Nuñez (p. 133-142), Carlinda Fragale Pate Nuñez (p. 55-67), Cristina Maria Teixeira Martinho (p. 40-54), Eduardo Guerreiro Brito Losso (p. 114-125), Eloísa Porto Corrêa (p. 19-39), José Nicolau Gregorin Filho (p. 126-132), Juliana Oliveira dos Santos (p. 68-81), Luciana Moraes Barcelos Marques (p. 09-18), Renan Ji (p. 94-103), Valter Barros Moura (p. 82-93) e Waltecir Alves de Oliveira (p. 143-149).

O primeiro trabalho aqui reunido sintetiza os estudos de Paul Ricoeur sobre a metáfora na obra *A Metáfora Viva*, retomando a metáfora como desvio.

O segundo mostra o projeto prioritariamente estético de Brandão, o que diferencia o texto brandoniano dos textos de todos os seus contemporâneos.

O terceiro apresenta Marie de France como a primeira escritora medieval de ficção, que busca coligar sua matéria na realidade imediata, produzindo uma identidade sincrética na confluência cultural e política da Bretanha.

O quarto, partindo da correlação texto/tecido, propõe uma chave de leitura para a novela *Balzac e a Costureirinha Chinesa*, de Dai Sijie, à luz de alguns pressupostos barthesianos.

O quinto situa Camões e *Os Lusíadas*, literariamente, no Renascimento.

O sexto discute os conceitos de tempo, história e memória relacionando-os com a questão dos contos literários portugueses e de fada, observando-os sob o ponto de vista da Psicanálise.

O sétimo busca, na escrita clariciana, palavras, imagens e momentos narrativos que se configurem como sementes do ficcional e da criação artística.

O oitavo mostra que, na poesia de Álvaro de Campos, o sujeito que se constrói busca na infância uma possibilidade, uma alternativa à "interioridade precária, instável e dividida" do seu presente esvaziado que provoca a angústia diante da consciência de um futuro "subtraído" e um presente "asfixiado".

O nono teoriza, com exemplos da literatura brasileira, sobre a função de traços do inefável no texto literário, quando ele aponta para além da linguagem, além da experiência comum.

O décimo investiga, comparativamente, o modo pelo qual as memórias da e sobre a infância são representadas em algumas obras da literatura de língua portuguesa, buscando exemplificação em textos produzidos em diferentes culturas.

O décimo primeiro propõe a leitura das imagens do deserto, do estrangeiro e das representações epistolares e iconográficas, em "Mongólia" de Bernardo Carvalho, embasando-se teoricamente em Foucault e na Geografia Cultural.

Por fim, o décimo primeiro trabalho propõe uma revisão do conceito de identidade e de lirismo na obra de João Cabral de Melo Neto, com base em alguns pressupostos teóricos e textos críticos que consolidaram seu caráter impessoal e antilírico.

Todos esses textos, estão disponibilizados na página virtual <http://www.filologia.org.br/xiicnlf/14/index.htm> para serem utilizados e divulgados livremente, pedindo-se apenas que não deixem de citar o autor e o lugar de onde for extraído qualquer fragmento ou informação.

Rio de Janeiro, agosto de 2009.

José Pereira da Silva

A METÁFORA EM TRÊS NÍVEIS: A ESTRUTURAÇÃO DE RICOEUR¹

Luciana Moraes Barcelos Marques (UFES)
julumarques@yahoo.com.br

INTRODUÇÃO

Por Paul Ricoeur ser um ícone nos estudos sobre a metáfora, esta secção volta-se à sua obra *A metáfora viva* (2000), obra esta que o torna referência sobre o assunto. Discorremos, então, o trato das metáforas nos níveis da palavra, da frase e do discurso apresentados pelo autor, e suas implicações sobre os conceitos de linguagem e referência.

O livro *A metáfora viva* apresenta estudos oriundos de um seminário que ocorreu na Universidade de Toronto em 1971 e que tiveram progressão durante cursos ministrados posteriormente em outras universidades. Cada um dos oito estudos que compõem a obra, conforme é prefaciado pelo autor,

[...] desenvolve um ponto de vista determinado e constitui um todo. Ao mesmo tempo, cada um é o segmento de um único itinerário que tem início com a retórica clássica, passa pela semiótica e pela semântica, para alcançar finalmente a hermenêutica. A passagem de uma disciplina a outra segue a das entidades lingüísticas correspondentes: a palavra, a frase e, por fim, o discurso (Ricoeur, 2000, p. 09).

O NÍVEL DA PALAVRA

Ricoeur (2000) parte de Aristóteles para estudar a metáfora sob o nível da palavra, uma vez que este é considerado o precursor na discussão sobre as metáforas. Conforme já citamos no capítulo anterior, Aristóteles, na *Poética*, define metáfora como “a transposição do nome de uma coisa para outra, transposição do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou de uma espécie para outra, por via de analogia” (Aristóteles, 1959, p. 312). Essa noção de metá-

¹ Este texto deriva de parte do 2º capítulo de sua dissertação de mestrado, cujo título é *Análise Discursiva da Metáfora: revisitando o estruturalismo saussuriano*. Defendida em 14 de março de 2008 – UFES.

fora como transposição de significados, ainda hoje, é utilizada por gramáticos e por alguns teóricos da linguagem.

Ricoeur (2000) afirma que a visão aristotélica remete a três conceitos principais inerentes à metáfora: o desvio, o empréstimo e a substituição. Sabendo-se que estes só são possíveis a partir da diferenciação do sentido próprio – também chamado primeiro – do sentido estranho – também chamado figurado. Dessa forma, a metáfora seria um desvio do uso habitual da palavra; um empréstimo de sentido; uma substituição de uma palavra (ausente) por outra (metafórica).

Sob essa ótica desviante, mesmo a noção de comparação é problemática, uma vez que “aos olhos de Aristóteles, a ausência do termo de comparação na metáfora não implica que a metáfora seja uma comparação abreviada, como se dirá a partir de Quintiliano, mas, ao contrário, que a comparação é uma metáfora desenvolvida” (Ricoeur, 2000, p. 46).

A metáfora aristotélica, então, é entendida a partir dos padrões da palavra, pelos quais se estabelecem principalmente as relações de semelhança. Utilizar uma metáfora, então, implica em empregar um termo em lugar de outro, seja como desvio, como um empréstimo semântico ou como uma substituição. Dessa forma, quando se entende a metáfora como figura de linguagem, vemos que, no âmbito da figura, a metáfora assemelha-se a uma imagem. Quanto a esta aproximação conceitual, Aristóteles afirma:

A imagem é igualmente uma metáfora; entre uma e outra a diferença é pequena. [...] Podemos empregar tôdas estas expressões quer como imagens, quer como metáforas. Tôdas as que saborearmos como metáforas servirão também manifestamente como imagens e as imagens, por sua vez, serão metáforas a que não falta senão uma palavra (Aristóteles, 1959, p. 201).

Dando continuidade aos estudos da metáfora no nível da palavra, Ricoeur acrescenta um estudo assentado em Pierre Fontanier, que se fundamenta sobre a Teoria dos Tropos que também privilegia a metáfora enquanto palavra e como desvio em relação à significação primeira.

O modelo tropológico implica uma série de postulados acerca das restrições e extensões do tropo – figura de desvio – (e, conseqüentemente, da metáfora), ressaltando-se que a metáfora seria um

sentido impróprio que é utilizado sem necessidade – isto é, mesmo havendo a palavra “adequada” a ser empregada, opta-se pela metáfora – não lhe acrescentando nenhum dado novo, com pura função decorativa, sendo um ornamento à linguagem.

O problema da metáfora como tropo é sua redução ao nível (único) da palavra, no entanto, a abordagem dos tropos como figuras possibilita uma abertura na significação, pois “a figura pode ser indiferentemente referida à palavra, à frase ou aos traços do discurso que exprimem o movimento do sentimento e da paixão” (Ricoeur, 2000, p. 89). Cabendo ressaltar que esta concepção é apenas ideológica, uma abertura para inserções futuras, pois efetivamente, mesmo a metáfora tratada como figura, ainda não ultrapassa os limites da palavra.

A metáfora encontra-se, então, tanto em Aristóteles como em Fontanier, no nível do desvio, uma transgressão de sentido que ultrapassa a denominação substantiva (podendo ser adjetiva, verbal, discursiva, etc.). Retoma-se, então, a noção de transgressão de sentido, mas esta precisa ser analisada à luz do uso, para definir se o desvio é comum (catacrese) ou inovador (metáfora). Portanto, “é necessário, então, ir da palavra ao discurso, pois apenas as condições próprias ao discurso podem distinguir o tropo-figura do tropo-catacrese e, no tropo-figura, o curso livre do curso forçado” (Ricoeur, 2000, p. 105).

Conforme exposto, ao analisar as metáforas no nível da palavra como desvio, se está concebendo a linguagem de forma taxionômica e classificatória simplesmente, ou seja, conclui-se que a relação de referência se dá de forma linear e codificada, que as variantes de uso (como as metáforas) encontram-se no âmbito do desvio e não abrange a produção de significação.

No entanto, Ricoeur afirma que o tratamento metafórico no nível da palavra, embora criticado, mostra-se necessário à semiologia da significação, mesmo que se apresente apenas como um fragmento do todo discursivo, pois,

[...] a definição real de metáfora em termos de enunciado não pode eliminar a definição nominal em termos de palavra ou de nome, na medida em que a palavra continua a ser a portadora do efeito de sentido metafórico; é da palavra que se diz tomar um sentido metafórico; eis por que a definição de Aristóteles não é abolida por uma teoria que não se refere mais ao lugar da metáfora no discurso, mas ao próprio processo metafórico (Ricoeur, 2000, p. 108).

A manutenção da teoria aristotélica se dá, principalmente, por ela representar uma parte do todo, ou seja, o estudo da palavra colabora para os demais estudos, a diferença é que não se pode reter-se apenas nele, mas prosseguir nos demais níveis.

O NÍVEL DA FRASE

Transpondo o nível da palavra, Ricoeur retoma Benveniste (1995) para quem os níveis do sentido são diferenciados, tendo como unidade do discurso a frase, que é a unidade semântica; em detrimento da palavra, que é a unidade semiótica.

A separação entre as ordens semiótica e semântica evidencia alguns traços distintivos concernentes ao discurso, cabendo ressaltar a dicotomia entre a função identificante (nominal) e a função predicativa (verbal), isto é, a metáfora é um fenômeno de predicação, e não apenas de denominação. Diferenciar o semiótico do semântico implica uma nova organização do paradigmático e do sintagmático.

Essa diferenciação entre os traços semânticos e semióticos nos níveis sintagmático e paradigmático, respectivamente, viabiliza o tratamento da metáfora nessas duas categorias (embora desde Jakobson ela seja tratada apenas no aspecto paradigmático); de forma que no nível da palavra (semiótico), a metáfora pode ser discutida nas relações de substituição; e no nível do discurso (semântico), a construção de sentido da metáfora depende das relações de sentido criadas entre as palavras do enunciado, que cria o todo significativo do discurso.

A partir do entrelaçamento dos aspectos sintagmático e paradigmático, compreende-se que as palavras não possuem um sentido próprio, imutável e irrefutável; antes, que seu sentido é construído *pelo* e *no* discurso, partindo de “sombras” de significado convencionadas pela sociedade. Essa dimensão confirma que

[...] a linguagem, como bem o viu Shelley, é “vitalmente metafórica”; se “bem metaforizar” é ter domínio das semelhanças, então não poderíamos sem ela apreender nenhuma relação inédita entre as coisas. Longe de ser um desvio em relação à operação comum da linguagem, a metáfora é “o princípio onipresente em toda a sua ação livre”; não constitui um poder adicional, *mas a forma constitutiva da linguagem* (Ricoeur, 2000, p. 128, grifo nosso).

Entender a metáfora na frase, como “forma constitutiva da linguagem”, implica em redirecionar a linguagem do aspecto classificatório para o da significação, “com a frase, a linguagem sai de si mesma, e a referência indica a transcendência da linguagem a si mesma” (Ricoeur, 200, p. 120). Essa transcendência se dá na mudança de sistema, o signo aponta para as relações inter-sígnicas, a frase as ultrapassa. Ricoeur retoma I. A. Richards para analisar a complexidade enunciativa da metáfora:

I. A. Richards propôs denominar “conteúdo” (*tenor*) a idéia subjacente, e “veículo” (*vehicle*) a idéia sob cujo signo a primeira é apreendida. Mas importa notar que a metáfora não é o “veículo”: *ela é o todo constituído pelas duas metades* (Ricoeur, 2000, p. 129-130, grifo nosso).

A metáfora definida como o todo do enunciado aponta para a construção da significação, ou seja, “conteúdo” e “veículo” são neutros por si mesmos, o todo que eles formam é que constitui a metáfora, ocasionando num apontar para fora, da metáfora como predicação. Ou seja, por esta visão, a construção metafórica não se baseia na figura (palavra única) que traz o sentido novo, mas na construção predicativa. Num comparativo entre a análise baseada na denominação e a análise predicativa, vejamos o exemplo abaixo:

“A Amazônia é o pulmão do planeta” (Valente, 1997, p. 79).

Na análise da metáfora pela palavra, teríamos de analisar os sentidos possíveis do termo *pulmão* que pudessem relacionar com o sentido do termo *Amazônia*. Ou seja, quais sentidos poderiam ser aflorados a *Amazônia* pelo termo *pulmão*? Diferentemente, numa análise predicativa, observar-se-ia o todo enunciativo, qual sentido o enunciado produz, como um todo; isto é, analisaríamos a função predicativa do enunciado que se caracterizou como metafórico.

Dessa forma, considerando a metáfora no nível da semântica da frase, ela configura-se como produto de uma tensão entre os termos de uma enunciação metafórica. Ela existe como uma interpretação, pois nesse tipo de enunciação a contradição significativa entre os termos desconstrói a significação literal e possibilita às palavras um sentido novo (interpretativo), fruto dessa tensão.

Dando continuidade ao prospecto histórico de Ricoeur, acrescenta-se a semelhança como um fator de significação enunciativa, em que essa semelhança torna-se como condição primeira do aconte-

cimento da metáfora. Como transcrito a seguir, o autor apresenta um breve apanhado histórico da importância da similitude ao longo das teorias até então propostas.

Na tropologia da teoria clássica, o lugar assinalado à metáfora entre as figuras de significação é especificamente definido pelo papel que a relação de semelhança desempenha na transferência da idéia primitiva à nova idéia. Esse pacto com a semelhança não constitui um traço isolado, pois no modelo subjacente à teoria da retórica clássica ele é solidário com o primado da denominação e dos outros traços que procedem desse primado. É, com efeito, primeiramente entre as idéias das quais as palavras são os nomes que a semelhança opera. Em segundo lugar, no modelo, o tema da semelhança é fortemente solidário com os de empréstimo; de desvio, de substituição, de paráfrase exaustiva. Com efeito, a semelhança é, antes de tudo, o motivo do empréstimo, em seguida é a face positiva do processo do qual o desvio é a face negativa. Ela é ainda a ligação interna da esfera da substituição e, enfim, é o guia da paráfrase que, restituindo o sentido próprio, anula o tropo. Na medida em que o postulado da substituição pode ser representativo da cadeia inteira de postulados, *a semelhança é o fundamento da substituição posta em ação na transposição metafórica dos nomes e, mais geralmente, das palavras* (Ricoeur, 2000, p. 267-268, grifo nosso).

Com essas afirmações, Ricoeur põe a semelhança em posição de destaque para as teorias da metáfora, como sendo primordial em toda acepção que se possa fazer da construção metafórica.

Essa primazia da semelhança se fortalece no discurso da alteridade, ou seja, a semelhança metafórica forma-se a partir do diferente, e o mantém, estabelecendo as relações entre os distantes. O que aparentemente não possui equivalência alguma, a semelhança metafórica os aproxima e recria as categorizações de grupos. Para Ricoeur,

[...] a metáfora mostra o trabalho da semelhança porque, no enunciado metafórico, a contradição literal mantém a diferença, o “mesmo” e o “diferente” não são simplesmente misturados, mas permanecem opostos. Por esse traço específico, o enigma é retido no próprio coração da metáfora. *Na metáfora, o “mesmo” opera apesar do “diferente”* (Ricoeur, 2000, p. 301, grifo nosso).

Quando o autor estabelece que “na metáfora, o ‘mesmo’ opera *apesar* do ‘diferente’”, ele destaca o caráter gerador do semelhante metafórico, ou seja, a semelhança gera um novo sentido, fazendo novas ligações de significação. Com isso, por mais intensas que sejam as diferenças entre os sentidos aproximados pela metáfora, ainda

assim ela criará uma conexão de semelhança e, por meio dela, será fonte de novos sentidos.

Quanto às noções de semelhança, Ricoeur propõe uma comparação entre a proposição teórica de Roman Jakobson e a sua, diferenciando, no entanto, os níveis da palavra e do discurso, respectivamente, ou seja, Jakobson destacava a substituição de um termo por outro, enquanto Ricoeur propõe a substituição de uma significação por outra, conforme a citação abaixo.

Como Roman Jakobson, com efeito, mas em sentido diferente dele, formamos um conceito de “processo metafórico” pelo qual o tropo da retórica desempenha um papel revelador. Mas, à diferença de Roman Jakobson, o que na metáfora pode ser generalizado não é a sua essência substitutiva, mas sua essência predicativa. Jakobson generalizava um fenômeno semiótico, a substituição de um termo por outro; *nós generalizamos um fenômeno semântico, a assimilação de uma a outra de duas áreas de significação por meio de uma atribuição insólita* (Ricoeur, 2000, p. 304, grifo nosso).

Observamos que a diferenciação é significativa entre as duas proposições, cabendo destaque à proposta de Ricoeur, uma vez que ela ultrapassa o nível da palavra e do enunciado, chegando-se ao terceiro nível de estudo do autor: o do discurso. Como pudemos constatar, o semelhante acompanha a metáfora em todos os níveis (da palavra, da frase e do discurso), sendo o ponto de partida para o fenômeno discursivo, da significação semântico-hermenêutica.

O NÍVEL DO DISCURSO

Neste ponto, parece-nos que enfim o autor apresenta seu posicionamento teórico (após as explicações sobre os outros níveis de análise da metáfora), conforme ele descreve no prefácio:

A metáfora apresenta-se, então, como uma estratégia de discurso que, ao preservar e desenvolver a potência criadora da linguagem, preserva e desenvolve o poder heurístico desdobrado pela ficção. [...] Assim, a obra é conduzida a seu tema mais importante: a saber que a metáfora é o processo retórico pelo qual o discurso libera o poder que algumas ficções têm de redescrever a realidade. Ligando dessa maneira ficção e redescrção, restituímos sua plenitude de sentido à descoberta de Aristóteles, na *Poética*, de que a *poësis* da linguagem procede da conexão entre *mythos* e *mímesis*. (Ricoeur, 2000, p. 13-14).

De fato, pelo viés da ficção e da redescrição da realidade, é possível desestabilizar o conceito solidificado de mundo, e, a partir do todo de uma obra de ficção restabelecer novos limites, mais extensos, para a construção de sentido. É relevante considerar que, no nível do discurso apresentado por Ricoeur, o texto passa a ter uma nova representação. Para o autor,

O texto é uma entidade complexa de discurso cujos caracteres não se reduzem aos da unidade de discurso ou frase. Por texto não entendo somente nem principalmente a escritura, embora a escritura ponha por si mesma problemas originais que interessam diretamente ao destino da referência; mas entendo, prioritariamente, a *produção do discurso como obra* (Ricoeur, 2000, p. 336, grifo nosso).

Entender o texto “como obra” implica redimensionar o objeto de estudo, ou seja, partiu-se da palavra, passou-se pelos enunciados e, agora, a dimensão é o todo da obra, que passa a ter a significação principal e a firmar-se como uma nova realidade. A partir desse todo, o autor acrescenta que não é um todo apenas estrutural, mas sim a criação de uma nova realidade, que ele denomina: *o mundo da obra*.

Conseqüentemente, a compreensão do mundo da obra abre espaço para analisar as metáforas em rede (ou por modelo, ou por arquétipos), ou seja, a metáfora pode realizar-se na obra por meio de uma palavra, de uma frase, de um poema ou, ainda; pode tipificar uma comunidade lingüística, cujas falas caracterizam-se como um todo. Enfim, passa a ter uma função referencial: “pode-se esperar que a função referencial da metáfora seja levada por uma rede metafórica em vez de por um enunciado metafórico isolado” (Ricoeur, 2000, p. 372).

Quando se trata a metáfora pelo viés referencial, retorna-se à noção de verdade, cabendo ressaltar que, embora Ricoeur discorra filosoficamente sobre o assunto, não é foco desta pesquisa tal análise, cabendo-nos apenas as implicações desse contexto filosófico para o lingüístico-conceitual.

No estudo proposto por Ricoeur, questionam-se então as noções de realidade, mundo e verdade as quais ele considera mutáveis e de domínios distintos. Cabe salientar o acréscimo de uma “verdade metafórica”, pela qual o autor argumenta que

[...] não há outro modo de fazer justiça à noção de verdade metafórica senão incluindo o agulhão crítico do “não é” (literalmente) na veemência ontológica do “é” (metaforicamente). [...] da mesma maneira que a distância lógica é preservada na proximidade metafórica, e da mesma maneira que a interpretação literal impossível não é simplesmente abolida pela interpretação metafórica, mas lhe cede resistindo, da mesma maneira a afirmação ontológica obedece ao princípio de tensão e à lei da “visão estereoscópica” (Ricoeur, 2000, p. 388-389).

Por visão estereoscópica entende-se uma visão dupla, em que se aplicam tanto a visão dita literal, quanto a metafórica, que coexistem na tensão do ser e não ser. Destarte, a verdade metafórica aponta para uma realidade própria, a realidade cuja significação emerge no enunciado. Ricoeur afirma que

Se de fato a significação, sob sua própria forma elementar, está em busca de si mesma na dupla direção do sentido e da referência, a enunciação metafórica apenas leva à sua plenitude esse dinamismo semântico. [...] a enunciação metafórica opera simultaneamente sobre dois campos de referência. Essa dualidade explica a articulação, no símbolo, de dois níveis de significação. A significação primeira é relativa a um campo de referência conhecido: o domínio das entidades às quais podem ser atribuídos os próprios predicados considerados em sua significação estabelecida. A segunda, à qual se trata de fazer surgir, é relativa a um campo de referência para o qual não há significação direta, e para o qual, por consequência, não se pode proceder a uma descrição identificante por meio de predicados apropriados (Ricoeur, 2000, p. 458).

Considerar um campo de referência de significação indireta reporta à referência duplicada “[...], significa que a tensão característica da enunciação metafórica é suportada, em última instância, pela cópula é. Ser-como significa ser e não ser. Isto era e não era” (Ricoeur, 2000, p. 470). Em outras palavras, o ser-como metafórico remete ao não ser literal e ao ser metafórico, não numa negação do literal simplesmente, mas num movimento de presença/ausência. Por esta tensão do ser e não ser insurge uma nova noção de realidade, uma realidade referencial, e não de mundo.

CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO

Este artigo se propôs a retomar pontos nodais na obra de Ricoeur (1975) – *A metáfora viva* –; entretanto, cabe salientar que um estudo de tamanha magnitude, como a do referido autor, não pode ser abordada em sua completude (por mais que se objetive uma síntese) em espaço tão exíguo, como neste trabalho.

Portanto, a maneira como esta pesquisa se desenvolveu primou pelo destaque nas abordagens de metáfora: no nível da palavra, da frase e do discurso; conforme organização do autor.

Ressalta-se, contudo, que embora tenhamos tratado os três níveis em que a metáfora pode ser estudada, Ricoeur estrutura sua obra em oito *Estudos* muito mais complexos: I. Entre a retórica e a poética: Aristóteles; II O declínio da retórica: a tropologia; III A metáfora e a semântica do discurso; IV. A metáfora e a semântica da palavra; V. A metáfora e a nova retórica; VI. O trabalho da semelhança; VII. Metáfora e referência; e VIII. Metáfora e discurso filosófico.

Enfim, este artigo se apresenta como um convite a pesquisar essa obra de Ricoeur, uma vez que para os estudos de linguagem, de verdade, de referência e, principalmente, de metáfora, tal autor é imprescindível devido a sua abrangência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES, Aristote. *Arte retórica e arte poética*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1959.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral I*. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Néri. 4ª ed. Campinas: Pontes, 1995.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000.

VALENTE, André. *A linguagem nossa de cada dia*. Rio de Janeiro: Leviatã Publicações, 1997.

A OBRA DE BRANDÃO ENTRE O FIM DO SÉCULO XIX E O COMEÇO DO XX

Eloísa Porto Corrêa (UERJ/UFRJ/USS)
eloisaporto@globocom

A segunda metade do século XIX é marcada pela diversidade de correntes estéticas, pelo embate entre elas, começando com a disputa entre os jovens realistas-naturalistas (Antero e Eça) e os românticos, a Questão Coimbrã; e terminando com a concorrência entre os representantes das já consolidadas tendências realistas-naturalistas e inúmeros jovens defensores de novas tendências artísticas, entre elas a simbolista e a decadentista, diligenciadas por escritores como Pessanha, Fialho, Junqueiro e Brandão.

Segundo Barcellos, a segunda metade do século XIX é “um momento em que determinada cosmovisão começa a entrar em crise, começando a ruir o edifício da civilização burguesa” (1985, p. 45). A primeira guerra mundial de 1914-18 foi “a materialização do fracasso de todo esse mundo” e a falência do sistema de valores oitocentistas, pautado na ciência, na autoridade e na família. Na literatura portuguesa, “alguns poetas percorreram o caminho dessa desagregação da mundivisão da sociedade capitalista e burguesa, como Antero, Cesário e Camilo Pessanha” (Barcellos, 1985, p. 46) e, na prosa poética, sem dúvida, Brandão foi um deles, como lembra Viçoso: “Brandão, a partir de 1895, fez emergir uma perspectiva crítica com acentos visionários, relativamente aos valores materialistas e ao egoísmo burguês” (1999, p. 39).

O Romantismo, “expressão máxima dos valores burgueses”, com sua egolatria, exacerbação do individualismo e da subjetividade, apresenta *o eu lírico ou o narrador* – na prosa ou na prosa-poética – quase sempre como porta-voz da verdade, “a última instância de referência, o próprio critério da verdade do bem e do mal” (Barcellos, 1985, p. 46). Mas, nas últimas décadas do século XIX, na poesia de Cesário Verde, por exemplo, o eu poético já não é mais absoluto como o dos românticos, mantendo “sempre uma postura de análise do eu, da realidade e da interação entre esses dois elementos” (Barcellos, 1985, p. 47) objetivamente. Em Brandão, narrador e eu lírico se

fundem, numa instância subjetiva que se analisa e se indaga, analisa e indaga os acontecimentos, os espaços, os outros seres e as relações que todos estes elementos estabelecem entre si. Trata-se da negação da possibilidade de uma verdade, em favor da busca do conhecimento e da instabilidade em que, a partir desta negação, o sujeito é lançado; de uma moderna relativização do saber, dos valores e, consequentemente, a priorização do questionamento e da problematização em detrimento da exposição de respostas, verdades ou soluções. Como ocorre na filosofia do fim do século XIX, na arte brandoniana “saber é, cada vez mais, saber perguntar e não saber responder” (Barcellos, 1985, p. 48). Esse constante repensar-se, problematizar-se e reformular-se provoca a fratura do eu, dividido entre inúmeras e relativas verdades possíveis.

O eu lírico de Cesário Verde errante “a cismar por boqueirões”, profundamente comovido com a miséria das “varinas, calafates e carpinteiros”, assemelha-se muito aos narradores brandonianos sempre indagadores e sensibilizados para com os dramas enfrentados pelos pobres. Paralelamente, segundo Seabra Pereira (1981, p. 107), o “homem interior, novo tipo social” proposto por Antero aborda “o problema metafísico-psicológico” com desencanto, dor existencial, pessimismo e uma inclinação para o sonho e para a morte, como formas de se ausentar da realidade insuportável e, mesmo admirando as ciências, “firmar a inferioridade do seu valor em relação aos fatos da consciência humana e, ainda, a primacialidade dos fenômenos morais e sociais” (Pereira, 1981, p. 107), como fazem o Gabiru de *Os Pobres* e o de *Húmus*, ou os narradores brandonianos, nas digressões introspectivas e especulativas.

No Porto, em Foz do Douro, no dia 12 de março de 1867, nasce Raul Germano *Brandão*, escritor sempre tão comovido com a situação dos humildes, angustiado diante da condição humana trágica e pessimista quanto aos rumos das sociedades modernas. Bem cedo, por volta de 1885, aos 18 anos, ingressa no curso universitário de Letras, que não chegaria a concluir, e inicia sua participação em jornais, como *O Andaluz*. Aos 21 anos de idade, em 1888, ingressa na carreira militar, da qual somente se afastou em 1912, reformado aos 44 anos. O cumprimento do serviço e a progressão na hierarquia militar, entretanto, não impediram o escritor de continuar, paralelamente e com força total, a produção jornalística e artística, as verdadeiras

paixões e vocações de Brandão. Em 1889, integra e ajuda a fundar grupos artísticos e revistas, como a *Boémia Nova* e o iconoclasta *Os Insubmissos*, acompanhando o nascimento de inovadores movimentos literários, como o Simbolismo, através de manifestos lançados nestas e em outras revistas.

Publica, em 1890, o seu primeiro livro de contos, *Impressões e Paisagens*, ainda sob alguma inspiração naturalista, mas já com traços de decadentismo e certo misticismo, em que já demonstra larga mundividência, revelando-se atento observador do homem e da sociedade, do momento histórico-cultural e da realidade circundante, tanto em relação à urbe – onde, uma vez adulto, passa a viver – quanto em relação ao campo, no contato com a terra e no convívio com a natureza, que experimentou durante a infância no Douro e mesmo ao longo da vida adulta, entre Lisboa e sua quinta nos arredores de Guimarães.

Em 1891, publica uma obra sobre *Vidas de Santos: Virgem Maria (Mãe de Deus) e Santa Isabel (Rainha de Portugal)*, iniciando já incursões religiosas e historiográficas, que se repetiram em diferentes momentos de sua obra. A incursão pela religiosidade cristã, mais especificamente a católica, repetir-se-á em diversas oportunidades, espalhadas por toda a obra do autor, talvez nem sempre tão convicto ou daí para frente cada vez mais dilacerado e cada vez menos ingênuo. O flerte historiográfico se repetirá na segunda década do século XX, entre 1912 e 1915, com a publicação de três obras ficcionais com dados históricos, frutos de longa pesquisa, mas atravessadas de humor, crítica e imaginação, são elas: *El-Rei Junot*, *A Conspiração de 1817: Quem Matou Gomes Freire* e *O Cerco do Porto, pelo Coronel Owen*.

Depois destas obras da juventude, até 1892, fase chamada de “não novista” por Seabra Pereira (1981, p. 14); pode-se notar uma “fase de expansão” (Pereira, 1981, p. 14), até o fim do século, com uma crescente substituição dos traços realistas-naturalistas pelos traços que serão cada vez mais aprofundados na escrita madura do autor de *Húmus*. Esta segunda fase, chamada em *Os Nefelibatas* de “claro-escuro pesadelo”, é “a paleta macabra de todos os Sabbats da Cor, verdes repelentes de cancos, esbeiçados de cristas roxeadas, tintas de pus e de esgoto suando crime, chagas de lampiões, sangran-

do no mistério formilhante” (Pereira, 1981, p. 30). Os traços realistas-naturalistas da primeira etapa “não novista”, já entremeados de traços decadentistas, de misticismo e de alguns embriões de sua literatura vindoura, serão gradativamente substituídos, então, pelo mergulho na psicologia dos personagens e narradores, nas relações interpessoais e sociais entre eles, nas relações de poder, nas empregatícias, políticas e econômicas; bem como pelo mergulho na existência humana, pela problematização do ser, de sua essência, da vida, da morte e pelos questionamentos filosóficos e existenciais: como de onde viemos e para onde iremos, por que e para que nascemos, vivemos e morremos, que foram posteriormente retomadas pelos existencialistas, certamente mais céticos diante das religiões e religiões com o sagrado do que Raul Brandão.

Nessa ocasião, Brandão começa uma nova etapa de sua vida, ao lado de Júlio Brandão e de outros companheiros, com o pseudônimo de Luís de Borja. Encabeça o grupo anarquista *Os Nefelibatas*, no qual participou ativamente, colaborando na idealização, no projeto, nas publicações e até na veiculação de revolucionários panfletos. Simbolistas e decadentistas convictos, além de anti-parnasianos e anti-realistas, *Os Nefelibatas* se conclamavam como “os anarquistas das Letras, os petroleiros do Ideal, ateus do Preconceito e da Opinião Pública”, ideais que, sem dúvida, marcariam decisivamente a obra do jovem escritor de *História dum Palhaço* e do maduro artista compositor de obras como *A Farsa*, *Os Pobres*, *Húmus* e *O Pobre de Pedir*. O opúsculo *Os Nefelibatas*, termo cuja etimologia reflete as atitudes daqueles que o assinam, na prática foi um manifesto artístico e um *pastiche* decadentista português, liderado por Brandão no cenáculo portuense. O grupo inicia oficialmente a “geração de 90” e o opúsculo que os apresenta foi francamente pautado no pensamento brandoniano.

Com o passar do tempo, Brandão supera o excesso de nefelibatismo, o ludismo, o esteticismo e o “ensimesmamento finissecular” do primeiro momento decadentista, criticando o materialismo e os valores burgueses predominantes no fim do século XIX e início do XX. Passa, então, para uma fase de maior “pendor ético social”, obsessiva responsabilidade ética, condenação ao egoísmo burguês dominante e interrogação sobre o “mundo à deriva”, em processo de “dessacralização”, como ensina Viçoso (2000, p. 39).

No fim do século XIX e início do século XX, ainda participará como jornalista de vários jornais, como *O Imparcial*, sobre a reforma da Escola do Exército; *O Dia*, onde publicará reportagens sobre hospitais, cadeias, manicômios, pescadores e gente humilde; *O correio da Manhã*, publicando mais reportagens sobre os vícios e misérias da capital, artigos e ensaios de crítica literária, entre 1893 e 1896; o *Século*, *Diário de Notícias* e *Portugal-Brasil*. Experiências que, sem dúvida, aproximaram e sensibilizaram o escritor para com as figuras humildes e todos os seus dramas pessoais, a violência, a miséria, as mazelas sociais, que passariam a ser problematizadas na criação artística brandoniana.

Com Júlio Brandão, companheiro de *Os Nefelibatas*, amigo de uma vida e seu parceiro na composição de textos jornalísticos, contos e do drama *A Noite de Natal* (1894), mais tarde Brandão lideraria também a “anarquista e iconoclasta” *Revista de Hoje*, que dava prosseguimento aos ideais e trabalhos já manifestos em *Os Nefelibatas*. Nessa revista, publica o artigo *O Anarquismo*, em duas partes: a primeira, no número de dezembro de 1894, e a segunda parte ou *Conclusão*, em janeiro de 1895, nelas endossando a sua inclinação reformista e insubordinada em termos estéticos, políticos e sociais, como também seu ceticismo em relação à felicidade, seu pessimismo quanto aos rumos das sociedades modernas e a “falsa promessa de igualdade da Anarquia que, como todas as teorias de felicidade do homem, é um absurdo” (Reynaud, 2000, p. 25-26).

A *História dum Palhaço*, lançada em 1896, ainda embrionariamente inicia esta longa estrada de Raul Brandão como “perscrutador de enigmas e de mistérios que sempre atraíram o seu espírito inquieto e preocuparam a sua consciência de homem profundamente religioso” (Castilho, s/d, p. 9). O livro reúne uma série de colaborações de Brandão no *Correio da Manhã* e apresenta, como inúmeras suas sucessoras, “fragmentarismo estrutural (ou estruturação em abismo), índole fantástica e nevrótica de figuras e ambientes”, “a revelação de um mundo marginal e miserável de par com a carnavalescação da narrativa, pessimismo, a idéia de que a morte exalta e purifica” (Reynaud, 2000, p. 27-28), várias digressões especulativas e incursões metafísicas por entre a ficção, esta considerada por Guilherme de Castilho, em confronto com outras grandes obras narrati-

vas do autor, injusta ou exageradamente, como “uma frustrada ficção” a cobrir “as incursões do especulador metafísico” (Reynaud, 2000, p. 9).

Em 1897, casa-se com a que será a sua companheira de toda a vida, Maria Angelina, para quem já havia publicado um conto no jornal *O correio da Manhã*, intitulado *Maria*, em 20 de junho de 1896. Viúva em 1930, viverá até os 95 anos, até 1973, zelando sempre pela memória do escritor e afirmando que ele “era alegre e bem humorado, o contrário do que sua obra deixa supor” e que “quando pensava em escrever um livro andava largo tempo a meditar” (Marques, 2000, p. 255).

A pintura, praticada por Raul Brandão até o fim de seus dias, paralelamente à Literatura, ao Jornalismo e à carreira militar, também exercerá influência decisiva sobre a escrita do artista, legando o gosto pictórico, o trabalho nada ingênuo com as cores em suas obras literárias e o aproveitamento de tudo o que as estéticas pictóricas poderiam oferecer-lhe, como atesta o poeta, pintor e crítico Mário Cesarini, no *Cinquentenário da Morte de Raul Brandão*:

(...) são já pintura descritiva muito do melhor dos seus livros solares, os que escreve sobre os pescadores, a costa, as ilhas, o mar, o céu. Guilherme de Castilho só para os tons de verde descobre treze... Para azuis, sete... Representam decerto o banho lustral e a contrapartida da obra negra, nocturna, onde o *écran* psíquico ignora a cor e fica no desenho, no traço escuro e escuro lancinante. Como nota de novo Guilherme de Castilho, são de ordem plástica os apontamentos que faz (...) (Cesarini, 1980, p.12-13)

As formas, as cores e os tons, na obra de Brandão, comunicam, simbolizam e significam mais e vão muito além do mero gosto descritivista, do enriquecimento de detalhes e do adorno vazio. Também não refletem pura e simplesmente estados de espírito, como espelhos das personagens ou do narrador. Antes, favorecem e propiciam o mergulho mais profundo na interioridade das paisagens, dos ambientes, das relações, dos seres em suas individualidades ou em seus individualismos, escrutinando e descortinando. Mesmo nas obras noturnas, em que o “desenho” é mais detalhado e a variedade de “tintas” é bem menor, com tons de cinza, verde e, por vezes, roxo e “oiro”, contrastando com o negro e com o alvo, ainda assim a cor é muito representativa e significativa, não é de todo “ignorada”, modalizando a afirmação do crítico.

Sem dúvida, a verdadeira vocação, a preferência, os talentos e as afinidades de Raul Brandão pertenciam ao universo artístico e das letras: pintura, literatura, crítica, jornalismo e história. Da mesma forma, a maior parte daqueles aos quais admirava, seguia como exemplos de vida e queria ao seu lado eram poetas, músicos, escritores, pintores, sonhadores, missionários, “doidos”, atônitos e ignorados, como Columbano e Pascoaes, segundo afirmou o próprio Brandão em diversas oportunidades. Prova disso está no fragmento retirado do Volume I das *Memórias* e posto em epígrafe neste capítulo, no qual afirma que os homens que mais lhe interessaram na existência foram: D. João da Câmara, “poeta e Santo”; Correia de Oliveira, “um chapéu alto e nervos, nascido para cantar”; Columbano e a sua “arte exclusiva” e “alguns desgraçados que mal sabiam exprimir-se”, além de “muitos ignorados e felizes”, “meio doidos e atônitos”, o Nápoles que “ainda hoje dorme sobre a mesma rima de jornais”, um outro que “andava roto e dava tudo aos pobres”, afirmando que “o homem é tanto maior quanto maior quinhão de sonho e de dor lhe coube em sorte”.

Assim como na prosa, também no teatro, Brandão tenta fugir à mesmice instaurada em Portugal. Estréia em Lisboa, no ano de 1899, com *A Noite de Natal*, drama escrito em parceria com Júlio Brandão, apenas a primeira das muitas que compôs: *O Maior Castigo* e *O Triunfo* (1902); *Teatro* (1923) que inclui peças como *O Gebo e a Sombra*, *O doido e a morte* (farsa) e *O rei imaginário* (monólogo); *Eu sou um homem de bem* (monólogo, 1927); *O Avejão* (episódio dramático, 1929) e *Jesus Cristo em Lisboa - Tragicomédia em sete quadros*, (com Teixeira de Pascoaes, 1927) (Reynaud, 2000, p. 54). Para Seabra Pereira (1981, p. 105), “*A Noite de Natal* conseguirá ser legitimamente portuguesa e, em simultâneo, participar de uma universal expressão literária”, entre Realismo-Naturalismo, Neo-Romantismo e Decadentismo, mas alheio à experimentação de teses, com certo “apreço pela tradição popular, um folclorismo”, atravessado pela pesquisa histórica, etnográfica e lingüística e apresentando, numa ironia trágica, a insatisfação diante das camadas média e alta da sociedade liberal, do regime urbano, do tecnicismo reinante, da mesmice e do conservadorismo, que gera niilismo e uma vontade de evasão, ora ruralista ora alucinatória ora suicida, entre personagens grotescos e enigmáticos. Há que se ressaltar que a expe-

riência teatral de Brandão influenciou muito a sua escrita romanesca, atravessada de monólogos e marcas dramáticas, ou melhor, as experiências romanescas e teatrais trocaram influências, já que sua original Teoria do Teatro também aplicou à narrativa: “o teatro deveria debater um grande problema social ou psicológico e interessar o público com peças sintéticas, populares e humanas” (Coelho, 1982, p. 122-123).

O Padre, de 1901, segundo a esposa de Brandão, Angelina, foi “escrito na altura do manobrado e explorado covardemente caso Calmon” (Marques, 2000, p. 256), envolvendo a filha de um Cônsul brasileiro e a família Calmon, que recusava a entrada da moça numa casa religiosa. No livro, percebe-se certa revolta contra a Igreja e seus integrantes, contra os dogmas católicos, os encaminhamentos hipócritas, a falsidade e a superficialidade das relações que envolvem a todos nesse sistema, bem na esteira dum Eça de Queirós, embora não o tivessem impedido de continuar católico, conforme anota Angelina. E, apesar de não contar com o ateísmo de Nietzsche, observa-se nesta obra um desgosto contra o que se tornou o Catolicismo e a sociedade cristã, notando-se já certa consciência da impossibilidade de uma pura crença nos dogmas católicos, imposta pelo conhecimento, pelo olhar aguçado e demiurgo, que problematiza e critica, e pela ausência de ignorância ou do traço de ingenuidade, necessário à fé autêntica do crente. Este questionamento ao Catolicismo ou ao Cristianismo tende a ganhar corpo e a tornar-se mais complexo nas obras seguintes, como em *Húmus*, abrangendo especulações acerca da existência humana e da existência de Deus, da vida terrena, da morte e do pós-morte. Nessa obra, há uma forte crítica à perversão de valores, de dogmas e de paradigmas de comportamento, descumpridos pelos mesmos sacerdotes hipócritas que os pregam aos fiéis, nos cultos, como acontece em *O Crime do Padre Amaro*, de Eça de Queirós:

Para combater este estado de coisas, o que era necessário, dirás? Que o padre fosse uma grande figura, que, nesta sociedade borrada de ouro e de gozo, protestasse em nome do espírito contra a matéria. E em lugar disto o que vemos? O padre eleiçoeiro, o padre janota, mamando charutos à porta das tabacarias, o padre intriguista, fazendo cerco às viúvas ricas. Temo-lo de todas as castas, — ignóbil, rindo da religião, pândego de chapéu ao lado. Há-os amigados, criando mulheres e filhos, jogadores correndo as feiras, bêbados e devassos, padres que são a ignomínia, bajum dum mar de beleza e sacrifícios. Serão a exceção? Talvez — mas

em que número!... E pior do que estes, há o padre banal e charro, o padre que confessa, absolve e baptiza, como um director de secretaria despacha. O padre é ateu. O padre não compreende a Igreja nem a ama. Para ele o sacerdócio é um officio. Engorda. (Brandão, 1982)

A crítica e o descrédito à instituição religiosa e a seus integrantes cresceu durante a segunda metade do século XIX. No romantismo, em obras de Herculano, por exemplo, o Presbítero e as freiras eram exemplos de conduta irretocável, preferindo a morte à violação de seus votos; no *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco, o comportamento de certas religiosas que vivem em desacordo com os votos que assumiram, contrasta com o de outra casta de freiras mais piedosas, que se compadecem e ajudam a protagonista. Em *Eça*, a ironia e o humor denunciam a corrupção extrema do sacerdócio de forma eschachada, mas divertida, enquanto em Brandão, a seriedade da condenação revela forte revolta e grande desencanto diante das atitudes do *Padre*, que faz da religião uma mera profissão e uma fonte de renda.

As atitudes desses contraditórios “padres ateus” parecem despertar no narrador brandoniano um profundo sentimento de orfandade, de desamparo, de inconformação fatalista e agonizante diante da irremediável perda desta porta de religação com o sagrado (que poderia ser a religião e a religiosidade, mas que não é) ou até da irremediável e niilista perda de qualquer possibilidade de religação com o sagrado. Aliás, desencanto dilemático diante da religião, que será retomado e problematizado sob estes e outros aspectos em obras como *A Farsa* e *Húmus*, através de diferentes figuras de beatas e de padres que aparecerão em meio a um niilismo crescente, encaminhando a existência para o abismo do nada essencial, de onde vem e para onde retornará toda a matéria.

A Farsa, de 1903, é povoada pelo patético e marcada pela tragicidade. Uma morte desencadeia o início da trama e, fechando o livro, loucura e várias mortes encerram a trama. Nesta obra, portanto, a morte é um dos motivos centrais e aparece com múltiplos significados: como fim inexorável de todos os seres e anulação de todos os sonhos e existências; como fonte de vida, uma vez que o ganha-pão do Anacleto é a venda de caixões; como salvação para o sofrimento ou como ritual de passagem para outros mundos transcendentais, no caso da cega, que deseja a morte para livrar-se da carne e descansar,

recomeçar algo melhor; ou como prova da inutilidade da ação e da vida, como para o Antoninho, que morre sem concretizar nenhum dos sonhos da mãe ou seus. Também em *A Farsa*, como em *O Padre*, a máscara oculta cada face vil, cada sonho mesquinho, cada egoísmo pérfido, sob uma fachada de humildade e de retidão de caráter.

Em *Os Pobres*, escrito entre 1899 e 1900 e publicado em 1906, estreitar-se-á o olhar sobre as figuras humildes, mesquinhas, desgraçadas, miseráveis, marginais ou marginalizadas e patéticas. Remexem-se, num “enxurro” de pobreza, figuras ou momentos que suscitam “assombro, esplendor, pavor, enigma, deslumbramento”, “histórias diversas que se resumem numa história única: a da sua (narrador-autor) alma, transitando almas, a da sua vida, percorrendo vidas”, de forma “espiritual, dilacerada e furiosa, demoníaca e santa, blasfemadora e divina”, no dizer de Guerra Junqueiro (2001, p. 4-5). Por trás destas histórias patéticas de almas, deste “ferveiro de vidas insondáveis que o tempo não esgota”, em que “tudo vive, o homem, a fera, a rocha, o lodo, a água, o ar, braseiros de mundos, aluviões de nebulosas”, nota-se, por um lado, uma voz que demonstra profundo desprezo pela sociedade, pelo estado de coisas que conduziram a este “enxurro” de pobreza; e uma inconformação desgostosa e desesperançosa. Por outro lado, nota-se também ternura, simpatia, complacência em relação aos humildes, observadas também em obras anteriores, como em *O mistério da árvore*, por exemplo; e em obras posteriores, como na santificação da tríade feminina Joana, Sofia e a Cega, de *A Farsa*; nas *Memórias*, de cujo III Volume se extraiu um dos fragmentos que figuram como epígrafe neste trabalho; e em *Os Pescadores*. Esta ternura revela uma poética da afetividade em relação aos pobres, que contrasta com a decrepitude física dos mesmos e do cenário físico e social, configurando a exploração da técnica expressionista do confronto claro-escuro.

Um universalismo atravessa a narrativa *Os Pobres*, já que não há referências textuais à nacionalidade portuguesa, a Portugal ou a espaços exclusivamente portugueses. Os personagens e espaços são universalizantes: órfãos, ladrões, prostitutas e outros “desgraçados” que habitam hospitais, orfanatos, casarões e cortiços. Parece muito mais importante a questão da condição humana do que a da nacionalidade. Em outras palavras, os problemas de então: individualismo, exploração, materialismo, indigência, descaso ao outro, são focaliza-

dos prioritariamente na obra, problemas humanitários ou de toda a humanidade, independentemente de fronteiras nacionais.

Entre 1906 e 1912, época politicamente conturbada em Portugal, na transição entre a Monarquia e a República, Brandão não publica nada e passa a “dedicar-se a uma actividade de espírito aparentemente tão diferente da que vinha seguindo”, no dizer de Guilherme de Castilho em sua Nota Introdutória à edição de *El-Rei Junot* (Castilho, s/d, p. 9). Em 1912, publica *El-Rei Junot*, fruto de um longo período de estudo e pesquisa historiográfica, este que seria o primeiro livro de uma trilogia de obras de ficção com traço “historiográfico e belicoso”, voltada para o relato de certas batalhas, entre o romance histórico e o ensaio, entre História (só os personagens Junot e Gomes Freire são históricos) e a ficção (outros personagens e eventos), “conciliando o dramático e o grotesco, humanizando personagens e acontecimentos”, com “interrogações retóricas no meio do texto, interpelações ao leitor, para chamar atenção a aspectos esquecidos ou incômodos” (Marinho, 2000, p. 274). Na mesma esteira de *El-Rei Junot*, seguiram-se as publicações de *A Conspiração de 1817: Quem Matou Gomes Freire*, no ano de 1914, reeditada em 1917 com o título de *1817 – A Conspiração de Gomes Freire*; e *O Cerco do Porto, pelo Coronel Owen*, em 1915.

Ainda durante este período de estudos e publicações em diálogo com a história, sabe-se que já estava em processo a criação de *Húmus*, pois Teixeira de Pascoaes, em 9 de novembro de 1914, menciona-o em carta a Brandão: “Já sei que o *Húmus* é admirável” (Vilhena, 1994, p. 49). Em 1917, sai *Húmus*, sem dúvida a obra de Raul Brandão mais celebrada pela crítica. Uma obra impossível de ser bem resumida, em face de sua profunda raiz na especulação reflexiva acerca da condição e da existência humana, em detrimento da diegese, sem compromisso com a escrita tradicional, com os elementos estruturais da narrativa canônica. *Húmus* será incontestavelmente uma revolução na obra do seu autor e na Literatura Portuguesa.

A inquietação indagadora de *Húmus* e a leitura dos eventos históricos se encontram com o talento e a linguagem literária do ficcionista em suas *Memórias*, publicadas no ano de 1919 (apesar de iniciadas bem antes), com a publicação do volume I, em que o contador de casos Brandão dá “um testemunho” (mais do que o seu

testemunho), unindo eventos históricos, lirismo e ficção, numa tentativa de fixar o tempo que passa. Preocupa-se muito mais com o registro das suas próprias impressões sobre os acontecimentos do que com a o registro da história. Problematisa, critica e opina mais do que relata o acontecimento puro e objetivo, como, aliás, é comum na escrita diarística e na memorialista: “Só o historiador poderá criar mais tarde, com documentos e memórias, e certa aparência de verdade, o romance da nossa vida. Nós, por ora, não sabemos nada, nem mesmo dar resposta plausível às perguntas que nos obsidiam...” (*MI*, p. 209)

(...) De tudo o que se passou comigo só conservo a memória intacta de dois ou três rápidos minutos. Esses sim: teimam, reluzem lá no fundo e inebriam-me, como um pouco de água fria embacia o copo. Só de pequeno retenho impressões tão nítidas como na primeira hora (...) O resto esvai-se como fumo. (...) Passou depois por mim o tropel da vida e da morte, assisti a muitos factos históricos, e essas impressões vão-se desvanecendo. Ao contrário, este facto trivial ainda hoje o recordo com a mesma vibração: a morte daquela laranjeira que, de velha e tonta, deu flor no inverno em que secou. O resto usa-se hora a hora e todos os dias se apaga. Todos os dias morre. (*MI*, p. 8-9)

As *Memórias* de Brandão, em três volumes (o *I* de 1919, o *II* de 1925 e o *III* de 1933) apresentam-se sob o formato de diário sem preocupações com a seqüência cronológica, explorando, por vezes, os mesmos recortes temporais em diferentes capítulos, sob vários enfoques e fazendo ora avanços ora recuos no tempo, como ocorre também em *Húmus*. Para além do evidente relato crítico de inúmeras peripécias e eventos relacionados à História e à sua biografia, nas *Memórias*, Brandão não se furta ao lirismo e à digressão, numa linguagem nada objetiva, deixando-se atravessar assumidamente pela ficção, ainda que de caráter confessional (ver *MIII*, p. 163). Às memórias junta-se, portanto, a linguagem literária do ficcionista, (re)contador de casos. Neste fragmento, por exemplo, reconstruiu-se um caso a partir não do relato do próprio escritor do fato em primeira instância, mas da lembrança do relato feito por outro, portanto memória de segunda mão: “Foi o tempo mais feliz da minha vida – dizia-me ele há dois anos, já velho e já ministro não sei onde...”. Assim, as memórias ficcionalizam-se para (re)construir lembranças de terceiros e de outros tempos nesses capítulos sem datas, construídos de vagas reconstruções e reorganizações de fatos passados em diferentes épocas. Brandão é um ficcionista convicto da

impossibilidade de se fazer uma escrita histórica imparcial. Não se esquiva e nem se envergonha, portanto, da ficção que, naturalmente, invade o seu diário e as suas memórias. Por outro lado, critica o exercício de poder e a opressão que se encontram na escrita histórica ou na história oficial, reconhecendo com bastante lucidez o quanto “o fato” é inevitavelmente criado pelo escritor: “Sei muito bem que a história viva tanto se faz com a verdade como com a mentira – se não se faz mais com a mentira do que com a verdade” (*MI*, p. 21). Segue-se daí a consciência da impossibilidade de uma verdade pura ou absoluta em qualquer obra humana e a consciência de que a ficção é uma força latente, pronta a se manifestar a qualquer momento. Aliás, o que em parte a escrita diarística já demonstra, por si, na busca das memórias, das histórias por trás da História.

As *Memórias* se escrevem na tentativa de fixar o impossível de se fixar, os acontecimentos fugazes, na agonizante busca de (re)frear a morte dos momentos, da vida e das próprias memórias, como se pode constatar no fragmento: “A que se reduz afinal a vida? A um momento de ternura e mais nada... De tudo o que se passou comigo só conservo a memória intacta de dois ou três rápidos minutos” (*MI*, p. 8). Brandão valoriza mais as inflexões poéticas ou existenciais, passíveis de reflexões e introspecção, do que os acontecimentos históricos, mais rapidamente esquecidos.

Quase sempre a ficção brandoniana caminha entre interrogação e incredulidade, entre a idéia de “imortalidade da alma” e a existência de Deus. A esposa de Brandão, após sua morte, confessa que “o pensamento de Deus e da morte, torturava-o sempre”, ainda que afirme que “nunca deixou de ser católico” e que nos “derradeiros instantes passou a recitar o Padre Nosso, espaçadamente, como se estivesse a meditar” (Marques, 2000, p. 257), um hábito seu. Há passagens, espalhadas pela obra, em que questiona a existência de Deus ou, pelo menos, questiona-se em relação à existência do Deus, tal como é configurado pelas religiões cristãs: “Viver não causa arrependimento. Só não viver causa. Viver não dá medo, morrer dá, acabar, e a brevidade da vida (um momento) e a incerteza-impossibilidade da crença na vida pós-morte” (*MI*, p. 7-8). No entanto, esses são questionamentos e inquietações de alguém que gostaria de crer que há existência pós-morte, mas não encontra nenhuma doutrina plausível em que possa crer.

Por outro lado, nem sempre parece ser tão cético como afirma, ou niilista tão convicto, nem parece ter conseguido se livrar da doutrina católica em que foi educado:

Se tivesse de recomeçar a vida, recomeçava-a com os mesmos erros e paixões. Não me arrependo, nunca me arrependi. Perdia as mesmas horas diante do que é eterno, embebido ainda neste sonho puído. Não me habituo: não posso ver uma árvore sem espanto, e acabo desconhecendo a vida e titubeando como comecei a vida. Ignoro tudo, acho tudo esplêndido, até as coisas vulgares: extraio ternura duma pedra. Não sei – nem me importo – se creio na imortalidade da alma, mas **do fundo do meu ser agradeço a Deus ter-me deixado assistir um momento a este espetáculo desabalado da vida**. Isso me basta. Isso me enche: levo-o para a cova, para remoer durante séculos e séculos, até o juízo final. (...) (*MI*, p. 7, grifos nossos)

A sensação de desamparo, causada por sua inquietação, faz com que, controvérsicamente, por vezes desmereça a doutrina católica e, em outras vezes, recorra a ela, já que está enraizada no seu imaginário, já que foi criado e educado dentro dela. Mas, nunca se curvou resignada ou passivamente diante do Catolicismo; pelo contrário, a crítica aos dogmas e costumes católicos sempre aparece em suas obras, não se resumindo na publicação de *O Padre*.

A crítica não afasta Brandão do sagrado, não o torna materialista, apenas problematiza seu misticismo e dilacera seu ser, lançando-o cada vez mais em busca desesperada, melancolicamente desaperançada e incessante por respostas, antes atestando sua necessidade de (re)ligação religiosa, como mostra o fragmento extraído do seu *III* e último volume de *Memórias, Vale de Josafat*, publicado apenas em 1933, quase três anos após a sua morte, também pela Seara Nova: “Ou a vida é um acto religioso – ou um acto estúpido e inútil.” (*MIII*, p. 9). O que se observa é uma busca de sentido para a vida, a fé numa crença superior ou uma busca de alternativas religiosas para além do cristianismo contestado, saturado e alquebrado.

Na obra de Raul Brandão ainda não há uma pretensão revolucionária nos moldes marxistas evidentemente, como ocorrerá em muitos dos seus sucessores neo-realistas que, através da denúncia da opressão, buscam conscientizar o leitor da necessidade de uma revolução. Entretanto, na escrita de Brandão, há uma simpatia e uma coação para com os humildes, acompanhada de um descrédito diante da possibilidade de reformulação social, bem ao gosto decadentista:

As nossas últimas convulsões são uma luta inconsciente de sangue que procura um ideal e não encontra. A maior tragédia passa-se na obscuridade e no silêncio, entre fantasmas que se querem impor, para viverem outra vez... Para os vencer e dominar, caminhando, não para o ideal antigo, mas, ao menos, para a mercearia bem ordenada, de que falava Junqueiro, **é necessário criar rapidamente novas élites.** Não *élites* que nos subjuguem – mas *élites* que nos conduzam para a beleza e para a justiça... (*MIII*, p. 276, grifos nossos)

O máximo de pretensão revolucionária que se pode encontrar nas *Memórias*, como em toda a escrita brandoniana, é a um tempo uma elitista e desiludida elucubração sobre a possibilidade de criação de uma “nova elite bem-intencionada”, de antemão massacrada pela certeza de que ideais e perfeições (situações e sociedades ideais) são inviáveis, aliás certeza que, mais tarde, tornaria também uma revolução nos moldes marxistas utópica: “A que se reduz afinal a vida? A um momento de ternura e mais nada...” (*MI*, p. 8). O sujeito parece petrificado, imobilizado diante do mundo e da vida, efêmeros e imperfeitos, tamanho é o niilismo finissecular na obra de Brandão.

Em 1921, na fundação da Seara Nova, grupo (e revista) de escritores que integrariam o Neo-Realismo português, Brandão publica um capítulo de suas *Memórias: Sombras Humildes*. No ano seguinte, participa novamente da revista, publicando a refundição da *História dum Palhaço*. E, ainda que Brandão tenha criado sua obra com projeto estético mais universal e mais voltado para a indagação da existência, bem antes do movimento neo-realista se consolidar, em fins de 1930, acompanhando apenas os primeiros passos do movimento, não se pode negar que, na esteira dum Cesário Verde e dum Guerra Junqueiro, há um compadecimento para com os pobres e uma ojeriza pelos interesses de elites em muitas obras de Brandão, apesar de não apostar em utopias ou saídas revolucionárias para o povo. Mas, a aproximação proposta neste trabalho entre neo-realistas e Brandão é apenas em termos de simpatia pelos humildes, explorados e resignados ou um certo “miserabilismo testemunhal” (Machado, 1984, p. 126-129).

Os Pescadores, um dos poucos “livros solares” de Brandão, “onde se manifesta o seu impressionismo atlântico” (Reynaud, 2000, p. 51), segundo Reynaud, prosa poética carregada nas tintas, na minúcia descritiva pictórica, revelar-se-á quase uma crônica das aventuras de humildes em estreita interação com a natureza costeira e em

suas relações, nem sempre tão humanas, denotando vasto contato e conhecimento sobre a vida dura do trabalhador do mar, o que mostra, mais uma vez, a larga mundividência brandoniana e a incessante comoção provocada pelos humildes em suas desventuras. Segundo Manuel Mendes (1956, p. 16), *Os Pescadores* seriam o primeiro livro de uma série vasta de obras sobre “a vida humilde do povo português”, aliás, já iniciado em obras anteriores e escrito num período republicano de desencanto e desilusão no país.

No ano de 1926 publica *A Morte dum Palhaço e o Mistério da Árvore*, uma edição refundida da *História dum Palhaço*, de 1896, reorganizando as narrativas e fazendo “substanciais supressões”, de forma que “cada uma das figuras principais ganhasse maior consistência dentro das frágeis histórias das suas vidas fracassadas, onde o sonho não passa de uma quimera dolorosa” (Reynaud, 2000, p. 29). Além dessa, publica a obra *As Ilhas Desconhecidas: notas e paisagens*, que consistem em “notas de viagem, quase sem retoques” sobre os Açores, visitados por Brandão no verão de 1924.

Na noite de 4 de Dez. de 1930, morre Raul Brandão, depois de sofrer “há longo tempo de arteriosclerose, agravada por uma hipertensão arterial” (Marques, 2000, p. 257), segundo sua esposa, Maria Angelina Brandão, com quem escrevera *Portugal Pequeno*, publicado nesse mesmo ano do falecimento do marido, “uma obra-prima da nossa literatura infanto-juvenil” (Reynaud, 2000, p. 55). Aliás, uma das suas obras de ficção, ao lado das Memórias e daquelas históricas, com clara referência à nacionalidade portuguesa, constituindo um projeto mais nacionalista de fim de carreira, não tendendo à universalização de paisagens e personagens como certas obras de ficção anteriores.

Só quase um ano depois da morte do escritor, em 1931, sairia a publicação de *O Pobre de Pedir*, pela Seara Nova, obra em que, segundo Reynaud (2000, p. 52), “torna-se mais evidente a presença do sagrado” ou daquela “transcendência de uma verdade com que o homem se harmonize e se dignifique e se engrandeça” (Ferreira, 1976, p. 191-192), referida por Vergílio Ferreira como extensiva a toda a obra brandoniana. O narrador dessa obra é “um desdobramento parcial do autor” com sua “consciência burguesa” e “a exploração obsessiva dum avassalador sentimento de culpa” que o consome,

“entre a consciência individual e a consciência social”, num tom de “auto-acusação” e “dum valor objetivo de testemunho”, num “cenário biográfico”, para Reynaud (2000, p. 52-53).

Apenas em 1984, muito depois da morte do seu autor e, também, bem depois da escrita do prefácio para *Os Pescadores*, por Manuel Mendes, seria publicado o livro *Os Operários*. Segundo Angelina, Brandão deixou, ainda, “rascunhado o romance *Os Lavradores*, que formaria trilogia com *Os Pescadores*” e um projeto de escrever “*Portugal Maior* que seria sobre o espaço ultramarino e na seqüência do já publicado *Portugal Pequeno*” (Marques, 2000, p. 256). Ambos encaminham-se pelo projeto, referido pelo prefaciador Manuel Mendes e pela esposa de Brandão, de escrever uma série de livros estritamente voltada para a abordagem da “vida humilde do povo português”. A propósito, esse projeto lhe renderá a admiração e as homenagens de muitos integrantes do nascente movimento neo-realista, preocupado com as classes menos favorecidas e a exploração, questões já problematizadas por Raul Brandão. Ao longo da carreira do ficcionista, uma vez que poucas são as suas obras em que não constrói figuras pobres, algumas das quais focalizadas com certa ternura e complacência por parte das instâncias narradoras. Desta forma, esse projeto nunca deixou de ser empreendido e cumprido, ainda que por vezes descrevesse sociedades de pobres mais universais, sem chancelas exclusivamente portuguesas e facilmente transpostas a diferentes outras regiões pobres, para além do “Portugal Pequeno”, dentro do “Portugal Maior” e do mundo.

Em 1987 publica-se ainda um livro infantil, ilustrado por Mário Botas, chamado *O Senhor Custódio*, com texto de Raul Brandão, sobre certo ditador egoísta e opressor (Brandão, 1987, p. 27).

Por tudo o que fez, o jornalista, pensador, pintor, crítico de arte, dramaturgo e ficcionista Raul Brandão representa nome de relevo na História da Literatura Portuguesa. Sua vasta obra em tão diferentes áreas de atuação promove uma produtiva troca (integração, subversão e transformação de padrões de escrita) de influências entre diversos campos de atuação do autor e de produção artística, resultando em: narrativas influenciadas por diversos estilos e vanguardas, traços da pintura, exploração sensorial, numa prosa essencialmente poética, que explora significativamente o registro culto, o coloquial e

manifestações da oralidade em seus projetos estéticos, segundo as necessidades expressivas de cada obra; toda uma produção na fase madura “em que o literato cede lugar ao velho filósofo, absorvido pela meditação sobre a condição humana” (Coelho, 1982, Vol. 4, p. 122-123), inovando e subvertendo padrões de escrita.

BIBLIOGRAFIA

BARCELLOS, José Carlos. Fernando Pessoa na evolução da poesia portuguesa. **In:** *Ensaaios Pessoaanos: Projeto Fernando Pessoa* 85. Niterói: Instituto de Letras UFF, 1985.

BRANDÃO, Maria Angelina. *Um coração e uma vontade: memórias*. Coimbra: [s-n], 1959.

BRANDÃO, Raul & BRANDÃO, Júlio. *A noite de Natal: drama em três actos*. (Leitura, introdução, notas e estudo final de Seabra Pereira). Lisboa: IN–CM, Biblioteca Nacional, 1981.

BRANDÃO, Raul. *A conspiração de 1817*– Gomes Freire. Porto: Emp. Literária e Tipográfica, 1914.

———. *A farsa*. Lisboa: Ulmeiro, 1984.

———. *A morte do palhaço e o mistério da árvore*. Porto: Publicações Anagrama, 1981.

———. *El-Rei Junot*. Lisboa: Biblioteca de Autores Portugueses, IN–CM, [s/d.]

———. Em três linhas. **In:** BRANDÃO, Raul. *As ilhas desconhecidas: notas e paisagens*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1926.

———. *Húmus*. Edição crítica de Maria João Reynaud. Coleção Obras Clássicas da Literatura Portuguesa. Século XX. Vol. 60. Porto: Campos das Letras, 2000.

———. *O padre*. Lisboa: Veja, 1982.

———. *O Senhor Custódio*. Desenhos de Mário Botas. Lisboa: Quetzal, 1987.

———. *Os pescadores*. Porto: Orfeu, 1985.

- . *Os pobres*. Porto: Publicações Anagrama, [s/d.]
- . *Memórias*: Volume I. 6ª ed. Paris-Lisboa: Aillaud e Bertrand, [s/d.]
- . *Memórias*: Volume II. 3ª ed. Paris-Lisboa: Aillaud e Bertrand, [s/d.]
- . *Vale de Josafat*: III Volume de Memórias. Lisboa: Seara Nova, 1933.
- CASTILHO, Guilherme de. *Vida e obra de Raul Brandão*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1979.
- . Nota Introdutória. **In**: BRANDÃO, Raul. *El-Rei Junot*. Lisboa: Biblioteca de Autores Portugueses, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, [s/d.]
- CESARINY, Mário. Raul Brandão e a Pintura. **In**: *Cinqüentenário da morte de Raul Brandão*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1980, p.12-13.
- COELHO, Jacinto do Prado (dir.lit.). *Dicionário da Literatura*. Porto: Figueirinhas, 1982.
- . *Ao contrário de Penélope*. Lisboa: Bertrand, 1976.
- . O Húmus de Raul Brandão: uma obra de hoje. **In**: *A letra e o leitor*. Lisboa: Moraes, 1977, p. 235-240.
- FERREIRA, Vergílio. No limiar de um mundo, Raul Brandão. **In**: *Espaço do invisível II*. Lisboa: Arcádia, 1976, p. 171-224.
- . *Espaço do invisível I*. Lisboa: Arcádia, 1975.
- . Raul Brandão e a novelística contemporânea. **In**: *Espaço do invisível IV*. Lisboa: Bertrand, 1995, p. 253-262.
- . *Um escritor apresenta-se*. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda, 1981.
- GAY, Peter. *O coração desvelado: a experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud*. Tradução de Sérgio Bath. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- JUNQUEIRO, Guerra. Carta prefácio. **In**: BRANDÃO, Raul. *Os pobres*. Porto: Publicações Anagrama, 2001, p. 5-17.

MACHADO, Álvaro Manuel. *A geração de 70 – Uma Revolução Cultural e Literária*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1977.

———. Raul Brandão: para além de modelos. **In:** REYNAUD, Maria João (org.). *Ao encontro de Raul Brandão* (Actas do Colóquio: Jan de 1999). Porto: CRP/UCP; Lello Editores, 2000, p. 259-266.

———. *Raul Brandão entre o Romantismo e o Modernismo*. 2ª ed. rev. e aum. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984.

MARINHO, Maria de Fátima. A especificidade do discurso em “El-Rei Junot” de Raul Brandão. **In:** REYNAUD, Maria João (org.). *Ao encontro de Raul Brandão*. Porto: CRP/UCP; Lello Editores, 2000, p. 267-276.

MARQUES, João Francisco. Evocação de Maria Angelina Brandão. **In:** REYNAUD, Maria João (org.). *Ao encontro de Raul Brandão* (Actas do Colóquio: 1999). Porto: CRP/UCP; Lello Editores, 2000, p. 247-258.

MENDES, Manuel. Prefácio. **In:** BRANDÃO, Raul. *Os pescadores*. Lisboa: Estúdios Cor, 1956.

REYNAUD, Maria João. *Introdução à edição crítica do Húmus, de Raul Brandão*. Porto: Campos das Letras, 2000.

———. Três Edições, Três Versões. **In:** BRANDÃO, Raul. *Húmus*. Edição crítica de Maria João Reynaud. Coleção Obras Clássicas da Literatura Portuguesa. Porto: Campos das Letras, 2000.

———. *Metamorfozes da escrita*. Porto: Campo das Letras, 2000.

———. O narrador e sua sombra. **In:** REYNAUD, Maria João (org.). *Ao encontro de Raul Brandão* (Actas do Colóquio: Janeiro de 1999). Porto: CRP/UCP; Lello Editores, 2000, p. 33-38.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um Novo Romance*. Tradução: T. C. Netto. São Paulo: Documentos, 1969.

PEREIRA, José Carlos Seabra. Raul Brandão e Júlio Brandão na renovação literária dos fins do século XIX. **In:** *A noite de Natal: drama em três actos*. Leitura, introdução, notas e estudo final por José Carlos Seabra Pereira. Lisboa: IN-CM, Biblioteca Nacional, 1981.

———. Introdução. **In:** *A farsa*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001, p. 7-44.

———. *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*. Coimbra: Coimbra Editora, 1975.

———. Raul Brandão e o legado do expressionismo. **In:** *História Crítica da Literatura Portuguesa* [Do Fim-do-Século ao Modernismo]. Lisboa: Verbo, 1995, p. 267-286.

PEREIRA, Luci Ruas. *Húmus e Signo sinal ou O diálogo possível entre romances de um tempo de crise*. Rio de Janeiro: Atas do VI encontro Internacional de Lusitanistas, 1999.

VIÇOSO, Vítor. *A máscara e o sonho: vozes, imagens e símbolos na ficção de Raul Brandão*. Lisboa: Edições Cosmos, 1999.

———. Simbolismo e expressionismo na ficção brandoniana. **In:** REYNAUD, Maria João (org.). *Ao Encontro de Raul Brandão* (Actas do Colóquio: Janeiro de 1999). Porto: CRP/UCP; Lello Editores, 2000, p. 39-48.

———. Figuras da Cultura Portuguesa: Raul Brandão. **In:** <http://www.instituto-camoes.pt/cvc/figuras/rbrandao.html>. Portugal: Instituto Camões, 2003-2006.

———. Introdução. **In:** BRANDÃO, Raul. *Húmus* (textos escolhidos). Lisboa: Seara Nova, 1978.

VILHENA, Antônio Mateus & MANO, Maria Emília Marques. *Correspondência: Raul Brandão – Teixeira de Pascoaes*. Lisboa: Quetzal Editores, 1994.

A REPRESENTAÇÃO DA IDENTIDADE CULTURAL NA OBRA DE MARIE DE FRANCE

Cristina Maria Teixeira Martinho (USS)
cristina.martinho@uss.br

INTRODUÇÃO

A questão da identidade, também construção coletiva, aparece não somente como um estado típico de uma determinada cultura, mas sobretudo como uma dramatização de seus relacionamentos com o mundo. A linguagem exterioriza o mundo, articulando as representações mentais, seja como um marco das cognições sociais, relativo a saberes, desejos e crenças dos membros do grupo social, seja como representações individuais, decorrentes das experiências do indivíduo com o mundo exterior. O social está articulado ao individual e sua diferença decorre do conhecimento e do marco de cognições, pois cada grupo representa doxamente o mundo.

O mundo grego, ao se expandir, valoriza seus semelhantes e exclui os diferentes, criando um sentido de unidade. Esta, por sua vez, constrói-se por auto-imagem, uma vez que não há o simbolismo unificador de um estado, reino ou república, como os demais povos do Mediterrâneo, sobretudo os romanos. Daí a importância de um ritual voltado para a representação e de uma forma de comunicação que fixe a imagem construída deste procedimento simbólico e comunal.

Uma comparação com Roma do mesmo período pode esclarecer o jogo de semelhanças e diferenças que desde então tem marcado o fenômeno de identidade cultural como *forma mentis*, isto é, por uma forma elaborada de pensar. Os romanos articulam-se como eméritos niveladores de diferenças entre etnias e nações por eles dominadas. Em oposição ao isolamento étnico grego, Roma, ao ocupar quase toda a Europa e partes da Ásia e da África, institui uma identidade por diferença, cuja expressão mais conhecida é a *pax romana*. Ainda se distinguindo dos gregos, os romanos assumem um padrão de conduta que pretensamente substitui o ritual da semelhança por um código de convivência entre diferentes.

No período medieval, pode-se verificar uma tipologia de identidade cultural sob forma de um *continuum*: num extremo, temos a construção grega, seletiva e excludente, e em outro, a elaboração romana sustentada pela inclusão e pelo seu respectivo controle. Não há nestas opções de identidade uma contradição, em termos, mas sobretudo um processo de afirmação no interior da cultura ou no exterior a ela. Por outro lado, o jogo das semelhanças e diferenças está presente em todo o processo histórico, como também a comunicação que culmina no ritual entre os gregos e na instrumentalização dos romanos.

Apreendidos do contexto sócio-histórico e ressignificados pelo texto literário, mitos, ritos, símbolos, imagens, emblemas, sinais, idéias, sonhos, mentalidades, configuram as representações em que o imaginário atua sobre a vida social, articulando identidades, papéis e funções sociais dominantes na cultura de qualquer época. Marie de France, a primeira escritora medieval de ficção, busca coligar sua matéria na realidade imediata medieval. Tendo renunciado ao projeto de traduzir histórias do Latim para o francês/inglês, Marie atua fora do cânone tradicional e dispõe de liberdade para criar seu universo, diferente de qualquer texto tradicional, e fundamentar ativamente a cultura, revelando as tensões, atitudes e expectativas de uma realidade social complexa. Esta é a literatura que vou observar, tomando como ponto de partida, para este encontro, alguns *Lais*, contos de declarada origem céltica, em que os mitos femininos e o mundo guerreiro se entrelaçam ao maravilhoso, ao elemento fantástico, produzindo uma identidade sincrética na confluência cultural e política da matéria da Bretanha.

MARIE AI NON SE SUI DE FRANCE

Marie de France foi uma das primeiras vozes femininas na literatura medieval, fazendo algo de diferente da pesada literatura de gesta que começou a ser ouvida e publicada por toda a Europa do século XII, como a *Canção de Roland*, o *Poema do Cid*, os *Cantos de Nibelungen*, a que se seguiram outras até o Renascimento. Com a publicação da fabulosa *Historia Regnum Britanniae* por volta de 1140, o artista medieval descobre o sentido estético do maravilhoso cristão e fundamenta outra forma literária, ajudando a universalizar

personagens como Arthur, Lancelot e Merlin. A partir daí, poetas anglo-normandos, franceses e alemães começaram a competir literariamente com os bretões [Bretanha francesa] impondo em verso uma nova realidade imaginária que acaba substituindo a prosa épica dos velhos bardos das gestas célticas.

À Marie de France são atribuídas três obras, compostas entre 1160 e 1178: *Fables*, uma compilação de fábulas influenciadas pelos escritores clássicos, tem a forma de um *Ysopet*, gênero bastante popular na época. O *Espurgatoire Seint Patrice* é uma tradução direta do latim, do *Tractatus de Purgatorio Sancti Patricci*, do monge cisterciense Henrique de Saltrey, e os *Lais*, pequenas narrativas fantásticas.

As origens dos *Lais* encontram-se eminentemente na tradição céltica, cuja proveniência, permanência e circulação coincidem com a vasta região continental e insular que engloba a Normandia, a Bretanha Pequena e a Grande. Os bretões fazem seus *lais* a partir de aventuras lendárias: "*Une aventure vus dirai dunt li Bretun firent un lai*". (*Laustic*, v.1-2). Este gênero de conto céltico está ligado a uma composição musical. O conjunto de doze narrativas tem como tema comum o amor. Os *Lais* têm extensão variada, perfazendo um total de 5.876 versos. São eles "Guigemar", "Equitain", "Fresne", "Bisclavret", "Lanval", "Les deux amants", "Yonec", "Le laustic", "Milon", "Le chaitivel", "Le chevrefeuille" e "Eliduc". Marie coloca um título em todas as histórias, prática desconhecida na época. Dos doze, nove são nomeados a partir de seu personagem principal. E alguns são apresentados com o título em inglês e em linguagem celta. Título, época e verossimilhança são dados que ela se sente no dever de fornecer, a fim de garantir a veracidade de suas histórias em termos literários. Embora não tenha a intenção de moralizar, Marie transmite ensinamentos - la reisun:

Quem recebeu de Deus o conhecimento e o dom de falar com eloquência não se deve calar nem se esconder; pelo contrário, deve estar pronto a aparecer. Quando um grande bem se faz ouvir, começa primeiro a brotar e, quando é elogiado por muitos, é então que se abre em flores. (Furtado, 2001, p. 39)

A própria autora não emprega a palavra *lai* para qualificar seus poemas, mas a tradição crítica tem sido unânime, se servindo deste termo genérico. E difícil definir este *lai* bretão como um gênero

ro literário. O contraste é bem marcado entre um poema épico como a *chanson de geste* ou a literatura hagiográfica, cuja preocupação central é o heroísmo de santos ou de heróis, e cuja matéria referencial provém da história romana ou medieval, de um lado, e o *lais*, de outro, centrado na relação de dois amantes no contexto lendário e maravilhoso.

O conteúdo dos *lais* está fortemente vinculado ao contexto e à ideologia feudal. Por isso, a mulher é deflagradora de um desequilíbrio ou desordem social, que atinge, sobretudo, o universo masculino, fazendo dos homens vítimas de suas maquinções. Geralmente, a falta mais culpável sofrida pelos homens é a traição do adultério. No *lai de Equitan* e no *Bisclavret*, a relação adúltera se consuma de fato, e os efeitos da traição atingem diretamente a pessoa do marido. No *lai de Lanval*, a rainha tem a intenção categórica de cometer adultério. E no *lai de Fresne*, se não há efetivamente um caso de adultério, a dama age para escapar da suspeita deste comportamento.

Para a sociedade medieval, a sociabilidade feminina pode resultar em adultério, engano, traição e violência. Por isso os *lais* retratam a necessidade de controlar o espaço feminino. Os receios diante do adultério e de suas conseqüências levam os personagens a encerrar as mulheres, pretendendo controlar o corpo feminino como um tesouro do qual depende o futuro e a honra da linhagem. Nos tempos feudais, a honra é assunto masculino, mas que depende essencialmente do comportamento das mulheres. É um tema problemático visto que a fidelidade sexual feminina é a única garantia da paternidade e, em conseqüência, da legitimidade da prole. (Duby, 2001; Le Goff, 2005).

A obra de Marie de France, na corte dos Plantagenets, representa não somente um sintoma expressivo da mudança social, mas uma força dinâmica no processo de transformação das práticas da identidade e do processo legal, na moralização dos elos sociais e na legalização da vida após a morte, como tópicos compreendidos no específico contexto histórico da conquista, pacificação e administração da Inglaterra, na década final do reino de Henrique II. Privilegiar o livre arbítrio abre o problema da história como função do agenciamento individual oposto ao determinismo da época anterior. Isto é

atribuir a Marie, especialmente, o nascimento do ato literário. Joseph Bédier, em 1891, já aclama:

...podemos dizer que com eles, a literatura, propriamente falando, acaba de nascer. 'Rolando' pode ser cantado numa reunião pública, entre os tumultos de um castelo; mas não os *lais* de 'Eliduc' ou 'Lanval': estes são feitos para a leitura reflexiva. O trovador barulhento passa a vez/voz ao 'latinier', que narra os contos bretões, nos aposentos onde os vitreaux deixam passar uma luz bruxuleante." (*apud* Bloch, 2003, p.23).

No século XII, a cultura aristocrática e a cultura clerical ainda são oponentes em muitos pontos, relativos à família, ao casamento, ao repúdio do cônjuge e ao incesto. Entretanto, algumas concordâncias com respeito à mulher já existem. Esses homens encaram a natureza feminina como fraca e perversa, por isso necessitada de direção, comando e proteção. A mulher deve ser subjugada, destinada a servir ao homem no casamento e este tem o poder legítimo de servir-se dela. Em virtude desse quadro social e mental, sobre a mulher recaem todas as dúvidas e suspeitas. Isto está refletido nos *lais*.

O MARAVILHOSO

O maravilhoso é a expressão mais pura e mais simples dos processos psíquicos do inconsciente coletivo. Representa os arquétipos na sua forma mais simples, plena e concisa. Conseqüentemente, seu valor para a investigação científica do inconsciente, presente em qualquer época histórica, é sobrejamente superior a qualquer outro material. Nesta forma pura, as imagens arquetípicas fornecem-nos as melhores pistas para compreensão dos processos que se passam na psique coletiva. Nos mitos, lendas e fábulas e qualquer outro material mitológico, mais elaborado, atingimos as estruturas básicas da psique humana, através da exposição de seu material cultural.

O termo maravilhoso designa a presença de certa alteridade, percebe uma estranheza que fundamenta a literatura. A etimologia de *merveille* – *mirabilia* – implica inicialmente um estupor, seguido de medo, admiração ou fascinação. Não se trata de uma qualidade objetiva do mundo (Le Goff, 1994). Estamos nos referindo implicitamente a um olhar que vê, um espírito que julga, um coração que se espanta. Ao invés de se apresentar como um fenômeno de crença normal, o feérico assinala, na literatura medieval, um fenômeno de em-

préstimo, seja de uma tradição longínqua e exótica, como os contos árabes de *As Mil e Uma Noites*, seja uma tradição autóctone, mas não literária.

O maravilhoso é assim compreendido por nós como um reflexo de uma alma popular na consciência dos letrados. De fato, qualquer que seja o suporte sociológico, esta cultura não oficial, iletrada, deve ser tratada como as outras: ela aparece como estrangeira à cultura de referência, e esta estranheza resulta da herança longínqua ou então, de uma degradação da cultura letrada, quando seu sistema de arquétipos for recusado ou reprimido pela visão oficial. Le Goff acentua alguns dados importantes:

O primeiro problema é o das atitudes dos homens da Idade Média em relação às heranças do maravilhoso que receberam. Esta questão é de particular importância. Na herança, um conjunto se impõe; encontramos uma herança, não a criamos. Mas é necessário um esforço para aceitar, modificar ou recusar essa herança - no nível coletivo como no individual. O cristianismo estendeu-se a mundos que lhe legaram culturas diversas, antigas, ricas, e o maravilhoso, mais que outros elementos da cultura e da mentalidade, pertencem precisamente às camadas antigas. (1994, p. 45)

Para bem interpretar o maravilhoso de uma literatura como a da Idade Média, devemos nos interrogar sobre a estratificação das culturas, a aculturação que faz da história dos costumes, da mentalidade e da espiritualidade como processo de evolução, sempre contínuo, progressivo e em equilíbrio instável. O fato da cultura latina e clerical encontrar-se substituída por uma cultura profana de língua vernacular é o aspecto mais claro e mais fundamental destes argumentos.

A cristianização das fontes não cristãs tem um objetivo claro: controlar o imaginário, promovido sobre os sonhos e sua interpretação. Estamos diante de textos como uma rede complexa e misturada de uma memória coletiva. Por trás do sistema de gêneros literários, o maravilhoso revela uma outra organização do imaginário. (Ménard, 1989). A significação destes temas e destas imagens deve ser procurada no subconsciente que permanece à margem das sociedades. Índice da recepção de uma cultura por uma outra cultura, sintoma do problema suscitado pela presença de um outro em si mesmo, o maravilhoso medieval, mais do que qualquer outra manifestação literária, releva a crítica da recepção, em que nossa leitura moderna cruza os

desvios entre os diversos sistemas de signos. O ‘antigamente’, ‘naquele tempo’ preparam e determinam a nossa perspectiva e comportamento.

Se a fronteira entre as culturas se encobre rapidamente quando exploramos o maravilhoso medieval envolto em domínios antigos, Marie de France percebe isso mais claramente no fim do século XII. Ela mesma nos diz ter renunciado a traduzir o latim em *romanz* alguma *boné estoire* dos antigos, e ter preferido por rima e recontar os contos chamados *lais* pelos bretões. A série de histórias é bastante heterogênea. Os manuscritos refletem intenções literárias diversas, traduzidas por um tratamento variado de elementos maravilhosos.

A forte presença do folclore céltico deve ser entendida no bojo das transformações do século XII vividas pela sociedade do Ocidente medieval, quando se verifica uma retomada vigorosa das tradições folclóricas de longa duração. Este fato relaciona-se aos interesses sociológicos vivenciados pelos setores da pequena e média cavalaria que busca se opor à cultura eclesiástica, dominante e ligada à aristocracia através de uma cultura própria, diferente e autônoma baseada no reservatório das tradições antigas. (Le Gof, 2006, p. 207-220). A visão de mundo cortês busca escapar à moral prescrita pela Igreja, às penitências e às exortações de continência, convidando a uma existência mundana de prazeres. Os temas folclóricos apregoam a sexualidade livre, a celebração da vida e um mundo sem regras — temas de muito sucesso nos *lais* e nas narrativas medievais.

AS MULHERES E O AMOR NOS *LAIS DE MARIE DE FRANCE*

Profundamente influenciada pela obra de Ovídio — *Metamorfose* e o *Remedia Amoris*, Marie de France considera o amor seu principal tema. Diferente das figuras lendárias dos romances, como Tristão e Isolda, seus apaixonados parecem mais reais ao leitor; são pessoas comuns, a quem coisas extraordinárias acontecem. Não são reis e rainhas apresentadas numa grande saga, mas cavaleiros típicos, mulheres mal casadas, e membros da gentry cujos dilemas individuais são delineados brevemente na forma da história curta.

As mulheres representadas em *Lanval*, *Yonec*, *Fresne*, *Guigemar* e *Eliduc* apresentam um comportamento positivo; são capazes

de mudar algumas atitudes do mundo dos homens, de forma abrupta, como em *Lanval*, ou de forma postergada, como em *Fresne*. A mulher prepara o seu destino de forma individualizada, como uma força ativa. Se a felicidade, decantada pelos trovadores, exige do homem satisfazer-se com um olhar, um beijo, ou até mesmo com o simples consentimento para poder amar, a personagem dos *Lais* encara a paixão como destino e se entrega a ele; neste momento, o amor paixão perde seu fundo selvagem (Harf-Lancner, 1984, p. 18-25)

No mundo ficcional do amor cortês, o homem é incapaz de sobreviver sem sua amada. Como resultado, ele aspira a uma vida de nobres ações e atitudes; torna-se obediente e subserviente à dama, esperando ganhar o seu amor. Em *Laustic*, *Lanval*, e *Yonec*, Marie não segue todas as regras do amor cortês, mas modela as relações entre o cavaleiro e sua amada a partir destes aspectos. Ela mostra beleza, inteligência e sabedoria nas heroínas, outorgando-lhes poder. Embora a Idade Média limite e restrinja a mulher, Marie de France permite que as personagens se rebelem contra as normas sociais.

Onze das personagens femininas são especificamente descritas como belas, enquanto que oito delas são sábias. Em *Lanval e Laüstic* elas são belas, inteligentes e práticas. A fada de *Lanval* não é apenas bonita fisicamente, mas também é descrita pela palavra *coiniteise*, que cobre uma variada gama de significações – sabedoria, sagacidade, conhecimento, habilidade, refinamento, elegância. As mulheres sempre vão atrás de seus objetivos, mas não fazem isso de maneira rude ou imprópria. Marie usa a palavra *franche* para descrever algumas heroínas. Ela expressa nobilidade de maneiras e pode ser interpretada como uma mistura de polidez e sensibilidade. A beleza, sabedoria, equilíbrio e sagacidade das mulheres fazem com que elas sejam capazes de controlar completamente seus amados. E, como a intenção não é apresentar relações entre classes sociais diferentes, os heróis também têm um nascimento nobre.

O LAI DE YONEC

O maravilhoso se apresenta de forma contundente no *lai* de *Yonec*. Enquanto que em alguns contos, a fada é presença marcante,

neste conto encontramos a figura masculina como ser feérico, cujo enredo pode ser delineado da seguinte forma:

O senhor de Caerwent, um dos mais poderosos barões da Bretanha, é um homem idoso que detém posses e terras e precisa casar para ter filhos. A moça com quem ele se casa é jovem e de alta linhagem. Devido a sua beleza, o senhor de Caerwent a encerra em sua fortaleza, afastando-a das demais pessoas e colocando sua irmã, uma mulher de idade, para vigiá-la.

A jovem dama permanece durante sete anos presa no "donjon" de seu marido. O casal não tem filhos. Ela lamenta sua sorte, amaldiçoando seus parentes por a terem dado a homem tão ciumento. Ela ouve contar que nesse país, antigamente, os cavaleiros encontravam as mulheres de seus sonhos, e as damas os seus cavaleiros, belos e cortesês: somente eles são os únicos a ver, a dama roga a Deus para que, se isto fosse realmente possível, ele satisfizesse seu desejo.

Mal ela acaba de pronunciar seu desejo, um grande pássaro entra pela estreita janela de seu quarto e se transforma num belo e gracioso cavaleiro, que diz a dama que a ama há muito tempo e quer ser seu amigo. A dama retruca que fará dele seu amigo desde que ele acredite em Deus e seu amor for possível, pois jamais em sua vida ela vira um cavaleiro tão belo. Então, o cavaleiro pássaro, de nome Muldumarec, aceita os rituais de fé no cristianismo. Pede a dama que chame seu capelão, dizendo se sentir doente e querer receber a hóstia consagrada. O capelão vem, Muldumarec, após ter assumido a forma da dama, recebe a hóstia consagrada dissipando assim seus temores quanto a sua real natureza.

A dama torna-se amante de Muldumarec. Este diz a ela que virá encontrá-la sempre que ela o chamar, mas a previne para não fazê-lo demasiadamente, pois se eles forem descobertos, ele não poderá escapar da morte. Observando a mudança de comportamento de sua esposa, antes pálida e debilitada, e agora sorridente, feliz e bela, o senhor de Caerwent suspeita de que algo esteja acontecendo; pede para sua irmã espioná-la sem que ela saiba, enquanto ele simularia uma viagem até a corte do rei. Ela conta tudo o que vê ao senhor de Caerwent, que manda guarnecer a janela do quarto com lâminas de

ferro de pontas afiadas. O pássaro, novamente chamado, é mortalmente ferido ao pousar na janela.

Muldumarec se dá conta de que vai morrer. Ele prediz a sua amiga que ela terá um filho dele, que será um valente cavaleiro. Ela devera chamá-lo Yonec, e será ele quem vingará a ambos. Com o resto de suas forças, o cavaleiro torna a partir. A dama, transtornada, salta de uma janela de grande altura e põe-se a seguir o amado, apesar de todas as dificuldades. Sempre seguindo a trilha de sangue, ela entra num magnífico palácio onde vários cavaleiros dormem. Ela encontra os aposentos de Muldumarec, que insiste para que ela parta, pois quando os seus souberem que ele faleceu, vão responsabilizá-la por sua morte.

Muldumarec, então, lhe entrega um anel encantado: enquanto ela o conservar no dedo, seu marido não terá a menor lembrança do que aconteceu. Ele também lhe dá uma espada, para ser entregue a seu filho quando ele for um cavaleiro, no dia em que ele souber a sua história verdadeira. Após estas recomendações, a dama parte.. Conforme Muldumarec lhe dissera, ninguém parece se lembrar de tudo o que aconteceu. Ela tem o filho de cavaleiro-pássaro, que recebe o nome de Yonec. Este cresce como se fosse filho do senhor de Caerwent e se torna um belo e valente cavaleiro. Certa ocasião, o senhor de Caerwent é convidado para a festa de St. Aaron, celebrada na região de Caerleon. Ele leva consigo sua esposa e Yonec num rico aparato de viagem, sendo todos conduzidos para um castelo belíssimo. Ali se acha também uma abadia, onde eles são alojados. Eles descobrem uma tumba magnificamente ornada com sedas bordadas e lâmpadas de ouro fino. Intrigados, os visitantes perguntam quem repousa naquele túmulo tão grandioso. O abade responde ser o cavaleiro mais amado do mundo, rei daquele país, que havia caído numa armadilha em Caerwent e sido morto pelo amor de uma dama. Desde então, eles aguardam, conforme as determinações deixadas pelo rei, a chegada do filho que ele teve dessa dama. Compreendendo que está diante do túmulo do homem amado, a dama entrega a espada para o filho e lhe conta a verdadeira história de seu pai. Logo depois desfalece, vindo logo a morrer. Yonec corta a cabeça de seu padraсто com a espada de seu pai, vingando a ele e a sua mãe. A dama é enterrada ao lado de Muldumarec e Yonec herda o reino de seu pai.

Nestes "*lais*", os seres feéricos começam a ser distinguir dos demônios. Quando o cavaleiro pássaro Muldumarec invade os aposentos da dama e lhe declara seu amor, esta lhe diz que só o amará se seu amor for possível, "pois jamais em sua vida vira cavaleiro tão belo". A dama teme que Muldumarec seja, na verdade, um incubo, demônio que assume a aparência de um homem para seduzir as mulheres. Por isto o cavaleiro-pássaro assume a forma da dama e engole a hóstia consagrada. Está implícito no texto que, se Muldumarec fosse um demônio, não poderia engolir o corpo de Cristo

Marie de France procura apagar qualquer conotação diabólica que possa recair sobre Muldumarec e Yonec transformando-os em modelos positivos da sociedade cavaleiresca. Para converter o homem-pássaro no protótipo do cavaleiro cortês, Marie minimiza suas características feéricas. Inicialmente, a dama segue o cavaleiro até seu reino no Outro Mundo, cujo acesso se dá por uma abertura numa colina (indicativo de uma elevação do solo). Depois de morto, contudo, Muldumarec é retratado como um barão feudal, enterrado numa abadia e pranteado por seus subordinados, num reino localizado nos limites da Bretanha. O propósito de converter Muldumarec num barão feudal é claro: fazer um contraponto entre suas atitudes e aquelas do marido ciumento da dama.

O único detalhe a reter uma margem de ambigüidade é a maneira pela qual Yonec, sua mãe e seu padraço chegam ao reino de Muldumarec. O texto explica que a família não sabe a direção correta; um servidor, pouco definido, os conduz diretamente ao castelo e os instala na abadia. Este personagem faz o papel de um enviado do ser feérico, encarregado de levar a família para o reino do Outro Mundo. O *lai* retém essas concepções que vigoram nos mitos e lendas celtas. Nessas narrativas, os mortais penetram no Outro Mundo através do auxílio de um guia deste lugar. Marie busca cristianizar os referenciais míticos e adequar esta situação à noção de providência divina, pois a dama, em certo momento, exclama que Deus os conduziu até o túmulo de Muldumarec (cum Deus nus a amenez ci!)

É importante ter em mente os referenciais culturais que integram no ambiente cortesão. Dificilmente um clérigo instruído nas universidades e familiarizado com os avanços da escolástica endossaria a tentativa de cristianização de Muldumarec feita por Marie de

France. Ao se converter em pássaro e depois em mulher, o conto rompe categorias fundamentais do mundo ocidental, como espécie e gênero e as transformações do cavaleiro seriam encaradas como ilusões diabólicas. Este *lais* parte de uma estrutura comum (um ser feérico acasala-se com uma mulher mortal impossibilitada de ter filhos, gerando descendentes), e os desdobramentos destas narrativas sofrem os efeitos de determinantes da ordem social que emergem justamente com o despontar da cavalaria enobrecida na segunda metade do século XII. São as normas éticas e os códigos de comportamento e conduta apregoados aos membros da cavalaria que explicam o desenrolar destes "*lais*".

COMENTÁRIOS FINAIS

A literatura cortês está ligada aos interesses de classe e de cultura de uma camada social em ascensão e já ameaçada: a pequena e média nobreza, a cavalaria. É seu desejo opor à cultura eclesiástica, ligada à aristocracia, não uma contracultura, mas uma outra cultura que lhe pertença mais e da qual possa fazer o melhor: beber no reservatório cultural existente - quero dizer na cultura oral, em que o maravilhoso é um elemento importante. Não é por acaso que o maravilhoso desempenhe tão grande papel nos romances cortesês. O maravilhoso está profundamente integrado na busca de ' identidade, individual e coletiva, do cavaleiro idealizado. A própria aventura coletiva que é a valentia, a busca de identidade, do cavaleiro no mundo cortês é, ela própria, uma maravilha.

O excepcional em Marie de France é que ela apresenta muitas de suas histórias como diretivas morais, contrário aos desígnios ou a falta deles, em escritores dos *fabliaux*, com sua alegre desconsideração pela moralidade sancionada pela igreja. Ela coloca a moralidade convencional justaposta com a moralidade demonstrada nos contos, e tenta revelar, particularmente através da mulher maltratada no casamento, a maldade, a injustiça vivida pela frágil dama e a justiça literária curativa. Se o casamento não acontece por amor, e somente se destina a procriar o herdeiro e articular a fusão de territórios, justamente duas das causas comuns para o casamento, não poderemos ter dúvidas sobre a opinião da autora e qual o lado que ela

quer manter para seus leitores: Marie propõe tornar a natureza humana mais plena de desejos e emoções.

Mas deveremos apontar que ela aprova o adultério como um comportamento somente permitido para aquelas mulheres que sofrem injustiças e cujo caráter demonstra serem elas merecedoras de um amor de uma ordem tão alta, que transcende quaisquer convenções. A única moral do amor é a harmonia do casal, e isto não é algo fixo, mas depende da situação e do indivíduo. O mesmo ato justificável em *Guigemar* e *Yonec* não se aplica para as mulheres em *Bisclavret* e *Equitain*.

A recusa de Marie em aceitar moralidades separadas para a realidade e a fantasia, neste mundo ou no outro, indica também uma recusa em aceitar a separação do corpo e da mente, distinção importante, entre homem e mulher. A mente, racional, superior, espiritual está ligada ao homem, enquanto que o corpo, carnal, irracional, liga-se à mulher. Entretanto, Marie de France confunde o real e o fantástico, o corpo e a imaginação nas histórias e nos personagens. A dama em *Yonec* é humana e capaz de usar o poder da imaginação para chamar o pássaro – cavaleiro; este é divino, mas também é humano ao deixá-la grávida. Em *Guigemar*, a jovem é fantástica e se integra perfeitamente bem à vida real da corte. *Guigemar* é humano e encontra soluções para seu problema no mundo do maravilhoso, do fantástico.

Nos contos maravilhosos de Marie de France, existe um material cultural consciente a refletir claramente as estruturas básicas da psique medieval. Muitos dos personagens, homens e mulheres, contêm elementos do mundo real e do mundo maravilhoso; e é exatamente esta dualidade interna que permite a união de cada casal e a realização da completude e do amor entre eles. Marie funde o amor humano e sexual, com o divino e espiritual e assim interpreta a dicotomia corpo/mente como algo operante ficcionalmente. Ao representar o amor humano como precursor do amor divino, Marie refuta o preceito de que tudo ligado ao sensual e concupiscente é inerente maligno.

Maria de France ecoa sua voz das bordas limítrofes, falando pela mulher, fazendo suas escolhas, principalmente sobre a quem amar e por quem sofrer por amor, seja um amor vivido aqui, neste

mundo, ou no outro, maravilhoso. Numa época cuja tradição marginaliza a mulher, Marie cria uma das mais significativas contribuições à arte da palavra no século XII, articulando o discurso do desejo, contado e recontado diversas vezes. Enquanto que as sagas e lendas são narradas oralmente, desenvolvendo-se organicamente através de gerações, a literatura de Marie é composta para ser escrita e para ser lida para entretenimento das classes de elite.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, Maria Nazareth Alvim de. *As deusas, as bruxas e a igreja – séculos de perseguição*. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 2001.

BLOCH, Howard. *The anonymous Marie de France*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

DUBY, Georges. *Idade Média, Idade dos homens*. Do amor e outros ensaios. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

——— & PERROT, Michelle. *História das Mulheres. A idade Média*. Porto: Afrontamento, 1993.

FRANCE, Marie de. *Lais de Marie de France*. Tradução e introdução de Antonio L. Furtado. Petrópolis: Vozes, 2001.

——— *Lais de Marie de France*. Traduits par Alexandre Micha. Paris: Flammarion, 1994.

FRANCO Jr., Hilário. *O nascimento do Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 2002.

——— *A Eva Barbada. Ensaio de mitologia medieval*. São Paulo: EDUSP, 1996.

HARF-LANCNER, Lawrence. *Les fées au Moyen Âge*. Paris: Champion, 1984, 18-25.

KRUEGER, Roberta. *Medieval romance*. 1ª ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

LE GOFF, Jacques. *A civilização da Idade Média*. Bauru: EDUSC, 2005.

——— *O imaginário medieval*. Lisboa: Estampa, 1994

——— *Em busca da Idade Média*. Com a colaboração de Jean-Maurice de Montremy. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

MENARD, Philippe. *Le lais de Marie de France*. Paris: PUF, 1989.

**A TEORIA NUM DEDAL:
LIVROS E COSTURA EM *BALZAC E A
COSTUREIRINHA CHINESA DE DAI SIJIE*²**

Carlinda Fragale Pate Nuñez (UERJ)
nunez@unisys.com.br

**Ela [a literatura] não corrompe nem edifica,
portanto; mas, trazendo livremente em si o
que chamamos o bem e o que chamamos o
mal, humaniza em sentido profundo, porque
faz viver. (Antonio Candido)**

APRESENTAÇÃO

No presente trabalho, pretendemos fazer uma abordagem teórica do livro *Balzac e a Costureirinha Chinesa*, obra de Dai Sijie, tomado como ponto de partida para reflexões teóricas sobre a literatura. A obra possui, como pano de fundo, o período da Revolução Cultural chinesa (1966-1976), o que dá margem para projetar a discussão também ao nível da crítica sócio-política feita pela arte.

Em primeira instância, trata-se de um texto que permite ao leitor - e ao crítico, principalmente - questionar-se sobre as possíveis correlações entre texto, tecido, tessitura e daí vislumbrar os pontos em que a teoria aflora na própria construção do romance, como veremos à luz de pressupostos barthesianos. Tais correlações podem se verificar nos processos de mudança pelos quais os personagens passam, no próprio processo de transformação sofrido pelo leitor e desencadeado pela leitura ou ainda no próprio processo histórico da Revolução Cultural ocorrido na China comunista. Por fim, poderemos questionar sobre tópicos pertinentes à História e à Literatura: os seus pontos de encontro e de desencontro; a importância da memória no processo construtivo do texto, além das questões relacionadas à verdade e à ficção.

² Trabalho preparado em coautoria com Andreza Bandeira, Clara Pontes, Igor Costa, Ingrid Matos, Stefano da Silva e Suzana Vieira.

CORRELAÇÃO ENTRE TEXTO E TECIDO

Partindo da correlação entre texto e tecido, podemos pensar que, assim como o tecido é composto de linhas que formam um todo, também o texto é um entrelaçamento de várias linhas de pensamento – do autor, do leitor, do mundo, de outros textos. O texto não seria um produto, mas um processo: o leitor *se faz* ao ler, o livro *se faz* ao ser lido. Assim afirma Barthes:

*Texto quer dizer Tecido; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a idéia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido – nessa textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia. Se gostássemos dos neologismos, poderíamos definir a teoria do texto como uma hifologia (*hyphos* é o tecido e a teia da aranha). (Barthes, 1973, p. 74)*

Balzac e a Costureirinha Chinesa é ele próprio um tecido que se constrói num diálogo, num entrelaçamento, com diversos âmbitos da arte e da literatura mundiais. Em primeiro lugar, é uma obra literária que mantém contato com a música, com a própria literatura e com o cinema, produzindo um conjunto dinâmico, que pede ao leitor a mobilização de diversos saberes para compreender o projeto adotado em sua construção.

Em segundo lugar, é um texto que surge do diálogo entre as culturas oriental e ocidental, visto Dai Sijie ser um exilado chinês na França. Nessa perspectiva, o texto revela uma tensão entre a tradição oriental e a erudição ocidental, que se expressa no contraste e consórcio de diferenças entre oriente/ocidente, como se fossem fios de cores diversas usados na confecção de um mesmo tecido.

Podemos exemplificar essas relações a começar pela análise do título do livro. Ora, o nome de Honoré de Balzac é um dos mais conhecidos e respeitados da literatura francesa, representante mesmo da chamada literatura ocidental. Paralelo a seu nome no título, está a *Costureirinha Chinesa*, a própria protagonista do livro, que se contrapõe à ocidentalidade justamente pelo adjetivo que a qualifica. Repare-se que a personagem não possui de fato um nome, Sijie a denomina pelo significante que representa o seu ofício; assim, o título estabelece uma aproximação da montanhês com Balzac, pois ambos

são tecelões, cada qual a seu modo: um, de tecidos (ainda no sentido restrito do termo), o outro, de textos. As palavras são colocadas lado a lado, a partir da dialética anonimato/renome. E é isso o mais importante de ressaltar nesse título: a aproximação de termos contrastantes, oriente/ocidente, algo aparentemente tão “primitivo” quanto costurar e outra atividade tão complexa quanto escrever.

Colocando a Costureirinha como a principal personagem de sua obra e aproximando-a de Balzac, o autor aproxima o próprio ato de tecer do ato de escrever. Essa aproximação afigura-se ainda mais verdadeira quando nos deparamos com uma metáfora, já no interior da narrativa, como a do poema proveniente do tricô, nas palavras da poetisa, personagem mãe de Quatro-olhos: “Veja meu caso: tricoto sem parar este pulôver azul, mas é só uma fachada. Na verdade, estou mentalmente compondo poemas enquanto faço tricô” (Sijie: 2001, p. 75).³ Percebemos que o narrador decodifica essa nobre relação (tecer/escrever) quando conta a narrativa *O Conde de Monte-Cristo* ao alfaiate da aldeia em que estão: “Fiquei agradavelmente surpreso ao ver o mecanismo da narrativa claramente exposto: o ajuste do tema da vingança, os fios que o romancista iria manipular com habilidade” (BCC, p. 106). Ora, se não existe diferença entre fazer poemas/histórias e manipular fios, ou se essa diferença pode ser relevada a tal ponto, então escrever é o mesmo que tecer, e tecer é o mesmo que escrever.

A partir desse momento, portanto, podemos pensar nos tipos de tessituras artísticas, além da literatura, com que o texto lida: tessituras de narrações orais, do cinema, de relações interpessoais e até mesmo a tessitura – intelectualizada – de vestuário propriamente dito.

Sobre as narrações orais, fica claro que essa habilidade depende de saber *como* realizá-las: coordenar, subordinar, cortar, interpolar, mudar o tom, enfim, as estratégias narrativas utilizadas a fim de produzir um efeito no leitor:

De vez em quando, não conseguia deixar de acrescentar uns detalhes aqui e ali, digamos, alguns toques pessoais, para que ela se divertisse mais com a história. Acontecia até de inventar situações, ou introduzir o

³ A partir daqui, as citações do romance serão indicadas apenas pela sigla BCC, seguida da página, na edição utilizada.

episódio de outro romance, quando achava que o velho pai Balzac estava cansado. (p. 126).

Pode-se fazer, então, um paralelo entre um contador de histórias e um costureiro: ambos escolhem os materiais/palavras, sabem como cortá-los, depois uni-los e alinhavá-los para chegar, cada um, ao seu produto final: o tecido/texto.

Visto que o sujeito da enunciação acima é o narrador, personagem que descobre ao longo da narrativa o seu talento de contador, não deve ser ignorado o seu gosto pelo cinema. Ele começa reportando filmes aos aldeões e, como visto, chega a um alto nível de experiência. Neste ponto, ele se confunde com o autor Dai Sijie, bastante conhecido na França como cineasta. Vejamos como aparecem as referências à sétima arte, nas falas do narrador:

Parecíamos dois soldadinhos reacionários de filme de propaganda, capturados por um bando de camponeses comunistas, depois de uma batalha perdida (BCC, p. 6).

Em alguns momentos, a linguagem do cinema prepondera, para explicar a situação vivida - "... imobilizava-o numa posição digna de uma cena de captura cinematográfica" (*idem*, p. 113) ou "...a cena congelou-se numa imagem fixa" (*idem*, p. 153).

Antes de chegarmos ao que seria a tessitura de relações interpessoais, é necessário tratar das mudanças de concepções de costura da protagonista. Assim, poderemos vislumbrar a diferença entre uma simples costura e outra carregada de inquietação ou reflexão, a que chamaremos de um verdadeiro efeito da arte.

PROCESSO DE MUDANÇA DAS CONCEPÇÕES DE COSTURA

A Costureirinha passa por diferentes concepções de costura, que vão da mais simples à mais complexa. Esse percurso é deflagrado pelo contato em que a jovem trava com a literatura.

Num primeiro momento, ela é simplesmente costureira de tecidos, *reproduzindo* modelos sem nenhuma reflexão acerca do seu produto. Nesse contexto, ela tão-somente confecciona roupas comuns à sociedade em que vive. Num segundo momento, no entanto,

ela faz uma costura intelectualizada, poderíamos dizer, pois a sua costura se sofisticou. Assim como no caso da poetisa, mãe de Quatro-olhos, a costura já é representativa de suas reflexões. É nesse momento que surge, por exemplo, o sutiã (peça desconhecida na região onde vive), tornando presente, em forma de peça de vestuário, o amadurecimento de sua feminilidade.

O sutiã contém aí uma importância fundamental, já que é símbolo da sensualidade feminina. A protagonista, então, rompe com seu universo feminino tradicional para entrar num outro, o do mestre Balzac, por excelência, ocidentalizado. Nesse caso, ela passa da *reprodução* à *produção*, à *criação*, o que reforça o paralelo com a literatura, na qual é imprescindível o uso do elemento *criatividade*. Mais uma vez temos uma aproximação entre o ato de tecer metafórico da narrativa e o tecer material da tecelã, bordadeira, costureira.

Essa proximidade, na verdade, nos parece tão clara, que podemos até mesmo vislumbrar como ela surge. A personagem, mesmo já tendo tido contato com a cultura urbana – “Gosto muito de conversar com pessoas que sabem ler e escrever, como os jovens da cidade.” (*BCC*, p. 25) -, é só a partir da leitura do romance francês que amplia seus horizontes e se “liberta”. Como nas palavras de Candido (1965), que servem de epígrafe a este artigo, é o poder humanizador da literatura que incita o amadurecimento e as mudanças de concepções da personagem.

Merece destaque a idéia de libertação bastante explorada por Dai Sijie, no que concerne à linguagem textual. As metáforas, nesse aspecto, são bastante incisivas, capazes de criar imagens como a da borboleta, para designar o nado aprendido pela Costureirinha. No desfecho da narrativa, para alinhar a idéia de liberdade, o narrador afirma que ela se transformou num “pássaro que alçou vôo sem se dar um minuto de tregua” (*BCC*, p. 154).

Perpassando essas concepções de tessitura está a capacidade da Costureirinha de tecer relações interpessoais. A protagonista, como o elemento dinamizador da narrativa por excelência, aproxima-se de outros personagens, ora trazendo-os para seu mundo, ora se separando deles. Tal movimento de aproximação e afastamento resulta da transformação no âmagô da protagonista. Entenda-se tal transformação possível, porque ela já trazia consigo alguma predisposição em

se relacionar com o mundo externo, de fazer costuras com fios humanos.

Assim, ela é o grande ícone do tecer, liga-se e se desliga de Luo, assim como o faz com o narrador, com o próprio pai e com o filho em seu ventre. A gravidez é o elemento mais concreto da relação mantida com Luo, que é rompida de maneira drástica, assim que ela se arrepende do envolvimento com o rapaz e realiza o aborto. Se ela não se prende ao sentimentalismo, ela também não se prenderá a cobranças humanas como a gratidão, abandonando também o narrador e o pai - deixa para trás a tradição da aldeia chinesa.

METAMORFOSES

A fim de nos tornarmos bastante claros, mencionaremos as metamorfoses por que passa nossa protagonista que, já de início, não parece uma tela em branco a ser pintada pelo menino burguês. Ela sabe ler, como diferencial dentre os camponeses, e uma de suas primeiras frases é: “Mas não pense que eu sou idiota” (*BCC*, p. 25). Ela tem consciência de que o mundo vai além da sua aldeia e de sua cultura, já que é filha do alfaiate que, daquele lugar, fora o indivíduo que viajou para mais longe, trazendo alguma novidade do mundo urbano.

É possível que os leitores sejam influenciados pela primeira descrição do narrador acerca da moça: “Observei que, quando ela ria, os olhos revelavam uma natureza primitiva, assim como a dos grosseiros de nossa aldeia” (*BBC*, p. 24). São influenciados ainda pelo extremismo de Luo, que condena a Costureirinha: “Ela não é bastante civilizada, pelo menos para mim!” (*idem*, p. 26).

De fato a aldeã traz consigo a natureza tradicional, própria da cultura em que vive – e aqui não chegamos a ser deterministas, mas realistas – entretanto, em sua carta-convite aos meninos, ela nos parece interessada em outras realidades, revelando também uma sagacidade pouco lapidada. Ainda nessa carta, reparamos uma vontade de entender o mundo e de não ser manipulada, quando ela decide constatar o tamanho dos dedos alheios e conclui de maneira ponderada: “Fiquei decepcionada, mas a vida é assim” (*idem*, p. 32).

Ao ouvir a narração do filme, seu primeiro contato com a arte, a Costureirinha deixa transparecer uma sensualidade, reparada pelo narrador:

À medida que a narrativa avançava, tive a impressão de que alguma coisa havia mudado na Costureirinha. Descobri que os cabelos não estavam mais trançados, tinham-se soltado, formando uma cabeleira luxuriante, uma juba suntuosa cascadeando sobre os ombros. (BBC, 38).

Essa é uma pequena transformação, que talvez não seja profunda, porém demonstra a vulnerabilidade da Costureirinha diante da arte (e talvez a de todos nós, seres humanos).

Na primeira grande demonstração de metamorfose, agora em contato com o livro *Úrsula Mirouët*, ela se permite “amar de pé como os cavalos”, se mostra audaciosa e como quem sofre uma purgação dos efeitos balzaquianos, ela solta um riso forte. Nas palavras de Luo: “Sim, como os cavalos. Talvez por isso ela tenha rido um riso forte, que ressoou longe, pelo vale, e tão selvagem, que até os pássaros debandaram, assustados.” (BCC, p. 52).

Importante citar que, diante da impassível situação dos livros no poder de Quatro-olhos, nossa protagonista é quem sugere a idéia de roubá-los. A partir de então, as seqüências de fatos se seguem, o narrador provoca nos leitores expectativas (presentes em todo o texto). Dentre essas está um sonho com a transformação da Costureirinha em moça da cidade. Ela só aparece objetivamente de volta à narração quando o narrador decide dar voz às personagens: ao velho moleiro, a Luo e à própria Costureirinha.

O velho conta a cena de amor do casal na lagoa. Nesse momento, podemos apontar grandes mudanças no interior da personagem, uma vez que ela é descrita com boa disposição, vontade de viver e superando algo que Luo tem como ponto fraco, a altura:

Depois do acasalamento (...) Ela não parecia tão cansada quanto o companheiro. Ao contrário, esbanjava energia subindo pela parede rochosa (...) Queria subir numa grande pedra, mais ou menos a uns vinte metros acima da lagoa (BCC, p. 116).

Quando a palavra é dada a Luo, ele mesmo conta sua surpresa diante da nova mulher que antes “(...) nadava como os cachorros (...) Agora ela sabe nadar, até o borboleta” (*idem*, p. 118). A borboleta é grande símbolo da transformação: um dia foi uma simples lagarta

rastejante, presa ao solo, mas, posteriormente, se transforma, voando livremente e enxergando o mundo de uma outra perspectiva.

Luo então anuncia uma frase que nos dá a certeza de que ele não é o *príncipe que salva a montanhesa de sua ignorância*, quando cita seu pai: “Ninguém aprende (...) a mergulhar ou a escrever poemas. É algo que devemos descobrir sozinhos” (*idem*, p. 119). E nossa Costureirinha de fato o fez, depois de ter ouvido *Ilusões perdidas* e *O pai Goriot*, ambas narrativas balzaquianas. Aliás, quando a protagonista ganha voz, na narrativa de Dai Sijie, ela revela seu tom jovial e destaca seu gosto por buscar as chaves, que Luo joga no lago, como mera vontade de dar-lhe prazer. Nessa passagem, ela mostra que o rapaz a ser reeducado não tem poder sobre ela, já que a protagonista faz o que tem vontade e não apenas obedece, feito um cão.

Após a gravidez, e o conseqüente aborto, a Costureirinha realiza a criação que sela de vez uma nova concepção de mundo: o sutiã. Com isso ela concretiza uma grande metamorfose, a da concepção de costura transformadora:

Luo me disse que ela tinha feito um sutiã a partir de um desenho que havia encontrado em Madame Bovary. Na ocasião, observei que era a primeira roupa íntima feminina confeccionada na montanha da Fênix Celestial, digna de entrar nos anais da comunidade. (*idem*, p. 149).

A partir de agora, as mudanças tomam forma na sua nova indumentária de moça da cidade. A literatura, que já era tecido, ganha concretização como tal. Suas roupas são um complexo entrelaçamento de culturas, saberes, reflexões e interpretações: o casaco Mao azul, um sutiã inspirado em Emma Bovary, um tênis chinês urbano e cabelos cortados sem a fita vermelha, “davam-lhe uma aparência de estranha sensualidade, um porte elegante, anunciando a morte da bonita camponesa um pouco desajeitada.” (*idem*, p. 150). Assim o novo estilo era contemplado pelos dois rapazes, posteriormente, deixados para trás.

Depois de demonstrar o processo metamórfico que sofre a protagonista em decorrência de suas leituras, podemos lançar mão da teoria barthesiana de prazer do leitor diante da literatura.

O leitor se desfaz no texto e sente prazer, um prazer carnal e intelectual. Os personagens, após contato com o primeiro livro, cada vez mais sentem a necessidade da leitura, buscam novas leituras, se

arriscam, se aventuram, se vendem, buscam prazer. E há muito do prazer físico na apreensão da literatura. Talvez por isso, na novela, o casal se entregue ao sexo após a leitura de *Úrsula Mirouët*.

A relação corpo/literatura é vista de forma bastante contundente na obra de Dai Sijie, quando o hábito chinês de copiar livros ganha um casaco como suporte. Um casaco feito com pele de carneiro das montanhas orientais serve de base para as palavras de um cânone da literatura ocidental. A imagem do casaco como artefato para aquecer, proteger e afagar é transferida à literatura. Assim, comprova-o Luo, ao contar para o narrador a reação da Costureirinha após ouvir palavra por palavra a leitura de *Úrsula Mirouët*: “No fim, vesti teu maldito casaco, que aliás não lhe caiu mal, e me disse que o contato das palavras de Balzac sobre sua pele lhe traria felicidade e inteligência...” (*idem*, p. 53).

CRÍTICA SÓCIO-POLÍTICA

Em relação ao processo histórico, a narrativa se passa no período da Revolução Cultural ocorrida na China, no qual os jovens intelectuais eram enviados para o campo onde seriam reeducados por camponeses através do trabalho braçal. O dado apresentado é ponto de partida para a discussão acerca do contexto histórico da novela, já que este funciona como um alicerce para a plasmação da narrativa, determinando o que é ou não proibido àquela realidade; o que é ou não passível de mudança. Nesta obra, a historiografia funciona como um artefato literário, uma vez que se constrói uma linha tênue entre realidade e ficção. Dai Sijie, tendo ele mesmo passado pelo processo de reeducação, se utiliza dessa experiência pessoal para construir a trama narrativa ficcional.

A China, neste momento, está passando por um período de repressão à intelectualidade. As leituras se restringem ao *Livro Vermelho*, publicado pelo presidente Mao Tsé-tung, e qualquer outro tipo de leitura é proibido. Na trama, teremos exatamente o encontro das personagens com a leitura proibida: os romances ocidentais.

Na narrativa, ao contrário do que acontecia naquele momento, os contadores de histórias são valorizados, como nos lembra o próprio narrador ao falar de Luo:

Só tinha talento para contar histórias; sem dúvida um talento muito agradável, mas, infelizmente, marginal e sem muito futuro (...) Nas sociedades contemporâneas, capitalistas ou socialistas, a profissão de contador não existe mais. (BCC, p. 19)

Neste trecho podemos ver a crítica do autor chinês, não a certo sistema econômico, mas à hierarquia entre os variados tipos de arte na pós-modernidade.

O comunismo, no entanto, aparece na trama, também, como elemento repressor, representado metaforicamente no corvo de bico vermelho. Esse pássaro de agouro é uma espécie de vigilante dos meninos enquanto eles fazem seus trajetos entre as aldeias das montanhas, carregando os livros proibidos para lê-los à Costureirinha. Curiosamente, quando voltam, o corvo não mais está presente, como se a literatura houvesse dissipado de suas mentes a ameaça comunista.

Na perspectiva da literatura como mote de superação, há momentos em que a arte *salva* os personagens, servindo de mediadora nos contatos interculturais. Logo de início, o tocar do violino traz a magnitude da música clássica aos simples camponeses, que vêm de maneira hostil qualquer objeto vindo dos personagens a serem reeducados. Numa primeira demonstração de esperteza, Luo reinventa o nome da música (*Mozart pensa no presidente Mao*), fazendo com que todos sejam enlevados pela arte. Ainda sobre música, vemos o seu poder de renovação nas palavras de Luo: “Estou deprimido – disse-me. – Você poderia tocar violino?” (BCC, p. 16). Ainda não satisfeito, resolve cantarolar um refrão revolucionário que usava como base uma canção tibetana, daí o narrador estampa a frase que dispensa explicações: “Mesmo assim, a música preservava a força indomável da alegria de viver” (*idem*, p. 18).

A referência à indomabilidade é vital, pois não adianta censurar/proibir a arte; a par das concepções políticas, do tempo e do lugar, a arte e, mais especificamente, a literatura são intrínsecas ao saber humano e já constituem um direito inalienável (Candido, 1995).

A própria oportunidade que as personagens de Dai Sijie têm de irem à cidade assistirem aos filmes e contá-los na aldeia é uma atividade que os livra de obrigações braçais. Mesmo num sistema repressor, uma grande autoridade parece ser o único ser humano vulnerável aos efeitos de uma boa história, ou melhor, de uma história

bem contada: “(...) foi o chefe de nossa aldeia, o último dos senhores amantes de belas histórias” (*idem*, p. 19).

A reprodução que o narrador faz de trechos balzaquianos num casaco feito de carneiro também salva a Costureirinha, por servir de comprovação ao médico, que fará o aborto, sobre a validade da promessa da retribuição com um livro. E aqui lembramos Benjamin: “A prática chinesa de copiar livros era assim uma incomparável garantia de cultura literária, e a arte de fazer transcrições, uma chave para os enigmas da China” (1928, p. 95). Se transcrever também é uma arte, ela de fato salva nossa protagonista. Sendo assim, temos nesse casaco, o qual mistura tradição chinesa com literatura ocidental, um aspecto sempre presente na trama de Sijie: o contraste oriente/ocidente.

Logo no princípio da novela, ocorre a cena de embate entre personagens urbanos e camponeses. A tensão é mediada por um violino. O instrumento musical, símbolo da música erudita entre nós ocidentais, é desconhecido na aldeia chinesa; entretanto, ao ser tocado na casa sobre pilotis, provoca enternecimento às faces camponesas. E o contraste se revela: “se pudessem ouvir aquela música do violino misturada aos grunhidos da porca...” (*BCC*, p. 17)

Somando-se a isso, temos o episódio do contato do velho moleiro com os dois reeducandos. O velho e seu instrumento musical feito de bambu são, a princípio, motivos de risada. No entanto, ao longo do encontro, o embate cultural é desfeito, passando os meninos a comungarem de pequenos costumes do velho, como chupar e cuspir as estranhas almôndegas de jade embebidas em aguardente.

Ainda como menção ao envelamento de fios orientais e ocidentais, podemos destacar o trecho de diálogo entre culturas na festa de despedida de Quatro-olhos. A mãe do menino é a atração da noite pelo seu modo de se vestir, pela cor da pele e por seu tricô (ou poema). Já como representação da tradição chinesa, temos os rituais e danças feitos pelas feiticeiras nessa mesma noite.

Nesse sentido, realmente percebemos que a obra de Dai Sijie é construída sobre inúmeros contrastes, frutos, talvez, de seu contato com duas realidades tão antagônicas. Nascido na China, reeducado no auge da repressão comunista chinesa e exilado na França, Dai Sijie aparenta dissolver as suas divergentes vivências no texto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Roland Barthes insiste na idéia de que uma obra pós-moderna não pode ser lida de forma corrida, sem que se dê atenção às minúcias do discurso:

Leiam lentamente, leiam *tudo*, de um romance de Zola, o livro lhes cairá das mãos; leiam depressa, por fragmentos, um texto moderno, esse texto torna-se opaco, perempto para o nosso prazer: vocês querem que ocorra alguma coisa, e não ocorre nada; pois *o que ocorre à linguagem não ocorre ao discurso*: o que “acontece”, o que “se vai”, a fenda das duas margens, o interstício da fruição, produz-se no volume das linguagens, na enunciação, não na seqüência dos enunciados: não devorar, não engolir, mas pastar, aparar com minúcia, redescobrir, para ler esses autores de hoje, o lazer das antigas leituras: sermos leitores *aristocráticos*. (Barthes, 1973, p.19)

Balzac e a Costureirinha chinesa é, numa primeira leitura, uma obra simples, sem muitas complexidades de enredo e de aprofundamento psicológico. No entanto, seguindo o modelo de leitura pós-moderna definido por Barthes, a beleza da obra se revela na profunda apreensão de sentidos implicados pelos contatos com as imagens artísticas, pelo campo semântico da costura e, por fim, pelas próprias concepções teóricas apresentadas e postas em prática no livro. Munidos de uma teoria do texto, prosseguimos o trabalho iniciado pela Costureirinha e mimetizado por Dai Sijie. Para arrematá-los, é indispensável trazer uma teoria no dedal.

BIBLIOGRAFIA

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 3ª ed. Trad. de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BALZAC, Honoré de. *Estudos de mulher*. Trad. Ilana Heineberg e Rubem Mauro Machado. Porto Alegre: L&PM, 2006.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BENJAMIN, Walter. One way street. In: —. *One way street and other writings*. Trad. Edmund Jephcost. Londres, 1970, p. 95

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. **In:** —. *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1995.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

SIJIE, Dai. *Balzac e a costureirinha chinesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

CAMÕES, O RENASCIMENTO E OS LUSÍADAS

Juliana Oliveira dos Santos

Luiz Vaz de Camões é um dos maiores poetas de língua portuguesa e um dos maiores da humanidade. É comparado a Virgílio, Dante, Cervantes e Shakespeare. Não é possível dizer quando nasceu nem onde nasceu, por que até os dias de hoje existem especulações não comprovadas quanto a seu nascimento. De família galega viveu em Chaves, Coimbra e Lisboa, localidades que reivindicam seu nascimento.

Sua genealogia é constituída por seu pai Simão Vaz de Camões e sua mãe Ana de Sá e Macedo. Por via paterna, Camões seria trineto do trovador galego Vasco Pires de Camões, e por via materna, aparentado com o navegador Vasco da Gama.

Em Goa ele fez parte de expedições do vice-rei D. Afonso Noronha contra o rei de Chembe, conhecido como o rei da pimenta, ali ele estudou os costumes cristãos e hindus. Tomou parte em mais expedições militares. Entre Fevereiro e Novembro de 1554 integrou a Armada de D. Fernando de Meneses, constituída por mais de 1000 homens e 30 embarcações, ao Golfo Pérsico. No regresso foi nomeado "provedor-mor dos defuntos nas partes da China" pelo Governador Francisco Barreto, para quem escreveu o "Auto do Filodemo".

Regressou a Goa antes de Agosto de 1560 e pediu a protecção do Vice-rei D. Constantino de Bragança num longo poema em oitavas. Aprisionado por dívidas, dirigiu súplicas em verso ao novo Vice-rei, D. Francisco Coutinho, conde do Redondo, para ser liberto.

Ao regressar ao reino, em 1568 fez escala na ilha de Moçambique, onde, passados dois anos, Diogo do Couto o encontrou, como relata na sua obra, acrescentando que o poeta estava a mingua e vivia graças a ajuda dos amigos. Trabalhava então na revisão de *Os Lusíadas* e na composição do *Paranaso lusitano*, que uniu poesia lírica, filosofia e outras ciências. Diogo do Couto pagou sua viagem até Lisboa, onde Camões aportou em 1570.

Faleceu numa casa de Santana, em Lisboa, sendo enterrado numa campa rasa numa das igrejas das proximidades. Os seus restos encontram-se atualmente no Mosteiro dos Jerônimos.

Todas as suas participações em viagens para batalhas, expedições e outros. Transformaram-no em um conhecedor das necessidades e sentimentos dos lusitanos, que participaram das navegações. Dizem as fábulas e o próprio autor no último canto, que uma dentre as suas grandes proesas foi salvar os manuscritos da obra *Os Lusíadas*, obra que foi vítima “de um naufrágio”, pois como foi nomeado provedor-mor seus compatriotas o acusaram de roubo, e ele teve de ir responder a acusação em outra cidade. A nau em que Camões se encontrava naufragou e ele saltou dela com o manuscrito nos braços, estava próximo a Costa de Camboja, nas redondezas do Rio Mecom, algumas páginas se perderam mas foram reescritas pelo autor, que realizou extremo esforço ao salvar o manuscrito.

O manuscrito *D'os Lusíadas* rendeu a Camões a garantia de não precisar mais depender apenas da caridade dos amigos para se manter, pois após a publicação da obra D. Sebastião concede ao poeta uma tença trienal de quinze mil réis, por sua participação nas Índias e sua contribuição com a obra. Contudo esta tença correspondia a quarenta réis diários, um carpinteiro recebia cento e sessenta réis por dia, logo apesar desta tença o poeta continua até o fim de seus dias passando por privações.

BREVE INTRODUÇÃO A OBRA

A obra *Os Lusíadas* se distingue como a grande epopéia do Renascimento. O nome de Luís de Camões imortalizou-se graças à escritura deste texto, que se constitui por dez Cantos, em sua maioria com mais de cem estrofes cada. Escrita há tanto tempo, é uma obra com muita poesia, que continua a surpreender e emocionar os leitores que se arriscam a penetrar em suas páginas, aventurando-se por uma língua e narrativa que remetem a tempos pretéritos.

Focaliza as grandes realizações portuguesas durante o período da expansão marítima, em especial a viagem de Vasco da Gama, consagrando o ideal de “por mares nunca de antes navegados”, além de narrar alguns momentos das batalhas ocorridas na luta pela cons-

trução da pátria portuguesa. Durante a narrativa desenvolve-se uma trajetória floreada com seres mitológicos, descrições paisagísticas, riqueza informativa e a visão de um povo português heróico e destemido.

Considerando-se que a voz narradora contraria os padrões clássicos de uma epopéia, nos padrões clássicos o narrador deveria manter-se fora da narrativa como um narrador heterodiegético. Mas ele se manifesta como um narrador onisciente e onipresente e exprime na obra: valores, sentimentos e sua visão de mundo através de um discurso ideológico.

As inovações realizadas pelo autor demonstram sua característica ímpar: agrupar seus conhecimentos e recriá-los. Os recursos utilizados beberam de diversas fontes, algumas destas fontes presentes e discriminadas na obra *Os Lusíadas*, são as epopéias clássicas Odisséia e Ilíada. Todavia não reproduziu uma cópia aos padrões clássicos, apenas realizou certa evocação para retomar as características de personagens já imortalizados, para compará-los aos portugueses alegando inferioridade nos heróis clássicos em relação aos lusitanos:

Por estes vos darei um Nuno fero,
Que fez ao rei tal serviço
Um Egas e um Dom Fuas que de Homero
A citara par' eles só cobiço.
Pois pólos Doze Pares dar-vos quero
Os doze de Inglaterra e o seu Magriço.
Dou-vos também ilustre Gama,
Que para si de Eneas toma a fama. (Canto I, est.12)

A obra pode ser desmembrada em discurso ideológico, discurso referencial e mítico, e história. O discurso ideológico abarca pensamentos e comentários do Poeta, geralmente impregnados da ideologia vigente à época, e expressando a visão pessoal do escritor. O discurso referencial tem como foco a viagem portuguesa para as Índias, onde aparece a interferência dos deuses, que auxiliam e dificultam a navegação, caracterizando o discurso mítico. A História que tem como foco particular, os acontecimentos portugueses e as influências renascentistas.

A LINGUAGEM INOVADORA DA OBRA

As obras valorizadas no período literário de Camões eram grafadas em latim, o que as mantinha presas à Igreja Católica, pois o povo e uma parte dos “ricos” não possuíam conhecimentos em latim. Então o autor constrói uma obra em língua portuguesa em detrimento do latim. O que além da descentralização abre duas possibilidades: o acesso para o português que soubesse ler, ao conhecimento das grandes realizações portuguesas e aos seus grandes heróis; e também a inovações na língua portuguesa.

Camões criou uma valorização da língua portuguesa, o que segundo Afrânio de Mattos (1974), deu-se devido aos conhecimentos que ele acumulou através de suas pesquisas em diversas obras contemporâneas. Obras escritas por cronistas, historiadores, eruditos e mestres da língua que o precederam. Bebendo destas fontes transformou a obra em um “monumento nacional”, pois para seu período constituiu uma importante “conquista”, visto que, as representações através das inovações camonianas, repercutiram em particularidades fonéticas, gramaticais, ortográficas e métricas.

CANTO DÉCIMO

As pesquisas se restringem ao canto décimo, último da obra, para uma análise mais detalhada de como se manifestou a visão crítica camoniana, através da linguagem, de seus narradores e das características dos seus personagens. Observando as influências de correntes renascentistas e características ímpares construídas em sua epopéia.

Assim como em uma peça teatral ou em um filme é possível observar que cada canto da obra se une por fios lógicos e narrativos, porém estes cantos podem ser analisados como partes de um único quadro em formato de “quebra-cabeça”. Estas partes não necessitam obrigatoriamente umas das outras, o que torna possível ver partes do quadro até montá-lo completamente. Desta forma destaca-se uma das partes que constitui este quadro composto em várias partes.

Na parte do “quebra-cabeça” presente no canto décimo da epopéia *Os Lusíadas*, Camões proporciona a oportunidade de uma lei-

tura empolgante, fascinante e crítica. Basta lê-lo para ser convidado a observar a paisagem presente em sua composição; a voz crítica presente do narrador e por de trás do mundo mitológico; a reivindicação de justiça aos seus reis; o amor e a exaltação ao povo lusitano e as raízes que o envolvem. De acordo com Umberto Eco (1994, p. 81) “o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional que Coleridge chamou de ‘suspensão da descrença’”. Com base em Eco depreende-se que o leitor aceita o acordo sobre a “suspensão da descrença” envolvendo-se em um mundo fantasioso e ilustre, como nos bosques descritos por Eco passíveis de todas as mudanças, onde as escolhas são feitas pelo leitor (*Ibidem*).

Assim sendo, pode-se observar através da descrição do mar, do céu e da terra vistos como riquezas, por meio de uma envolvente relação entre estes elementos como é possível que o leitor realize suas escolhas ao aceitar na composição de um dos cenários, presentes no canto décimo, a graciosidade, a beleza e a leveza por detrás de uma descrição ilustrada com poesia e fantasia paisagística. Estas relações descritas agraciam a mente com as cores, as aves e um céu ensolarado em “De vária cor que pinta o roxo fruto; As aves variadas, que ali saltam”. (Canto X, est. 133, v. 2-3)⁴. Transportando o leitor a uma viagem pelo que é belo retirando-o de uma visão apenas de realidade cotidiana. Logo, ele encanta seu leitor com um “banquete” para uma cena de algo tão constante ao cotidiano.

Como o autor não tem um compromisso com o real e sim com aquilo que seu leitor aceita como real, Camões não tem a obrigatoriedade de se prender ao real para ilustrar e convencer através de sua obra, mesmo ela entrando para o “hall” das epopéias.

Entretanto, não se pode negar a influência da realidade histórica, na obra de Camões, principalmente no canto décimo. Das muitas influências que recebeu o autor a mais evidente está nos pensamentos das correntes renascentistas, pois estas propunham um “rompimento” com o período denominado pela História como Idade Média ou Idade das Trevas, já que o homem medieval era centrado ape-

⁴ Sempre que houver uma referência a Canto X, fará referência a obra Os Lusíadas de Camões e a sigla est. refere-se ao número da estância de onde o trecho foi retirado

nas no “Theos”⁵ o que o mantinha apenas sob o jugo e poder da Igreja. Ao passo que o homem descrito por Camões é criativo, questionador, científico, batalha pelo poder e está pautado no antropocentrismo da espécie humana, pois este é o que acredita em seu próprio valor e força interior.

Devido às características renascentistas encontradas na obra, Cleonice Berardinelli define como uma obra de novos tempos conflitantes: “*Os Lusíadas* a epopéia de novos tempos, tempos contraditórios. Alimentado de tais contradições o poema adquire modernidade e se afirma como a única epopéia representativa do Renascimento europeu.” (1973, p. 29).

O homem renascentista descrito então pelo poeta possui uma grandeza espiritual que não provém de sua ligação apenas com o divino, provém de sua força interior e de como enfrenta suas batalhas. Batalhas que para este homem renascentista e lusitano, são apenas dificuldades que este enfrenta com “Esforço, força, ardil e coração.” (Canto X, est. 20, v. 8).

Ademais, o homem antropocêntrico buscava também obter reconhecimento e lucros advindos do seu esforço virtuoso, e com a expansão mercantilista e a defesa dos interesses de sua pátria, ele necessitava possuir as características de um homem que não esperava apenas a ajuda divina, mas que buscava seus interesses e durante sua busca receberia a ajuda divina.

Contudo as influências renascentistas não estão presentes apenas no ideal de homem mais também na descentralização do poder da Igreja Católica, o que engloba a descentralização do conhecimento, a propagação de grandes realizações e de valores que estão além de uma ideologia teocêntrica.

⁵ Theos se refere a Deus e sua magnificência e os homens não agiam pois esperavam que as coisas acontecessem devido o querer de Deus

O MUNDO MITOLÓGICO COMO COLABORADOR E NÃO COMO INCISÃO AO PAGANISMO.

As personalidades portuguesas e os acontecimentos não são o único fio “entrelaçador” do canto décimo, pois além dos reis, dos heróis, das personalidades cristãs, do narrador, faz-se presente um mundo mitológico.

Por meio do mundo mitológico, presente em toda a obra, é possível caracterizar não apenas Vasco da Gama, o narrador e os heróis como personagens fundamentais para a transcrição dos acontecimentos. Mas também os personagens mitológicos, estes se destacam como fundamentais para a construção do enredo e para o desenvolvimento do poema. Os personagens mitológicos exercem interferências diretas no destino dos lusitanos. O que segundo Antônio José Saraiva (1972), estabelece os deuses não apenas como personagens figurantes, mas sim, como seres que se atam e desatam, dentro da própria fábula do poema, configurando uma ligação fundamental entre a obra e a presença destes deuses.

O fio tecedor presente entre os deuses e os lusitanos está presente em vários pontos da obra como no canto segundo, com maior clareza durante as estâncias décima nona à vigésima sexta. Em que o escritor descreve o esforço de Vênus para evitar a destruição dos lusitanos, e esta sabendo que não conseguiria ajudá-los sozinha convoca as nereidas para colaborarem na defesa dos portugueses. Impedindo que os navegantes atracassem na praia, local onde os mouros os aguardavam com armadilhas para destroçá-los.

No canto décimo existem evidências mais sutis, da batalha travada entre os deuses mitológicos em prol dos lusitanos. Elas podem ser observadas durante o desenvolvimento do canto nas cenas do banquete; da profecia da deusa quanto às viagens dos portugueses; no “empréstimo” dá voz narrativa à deusa para criticar o rei e se compadecer dos portugueses abandonados exaltando-os.

Entretanto, Camões não pode ser caracterizado como politeísta, pois este descreve no canto décimo que a importância ocupada pelos deuses em sua obra é meramente ilustrativa, porque considera lícita a utilização desses deuses, já antes descritos pelos gregos e romanos em outras obras clássicas, e complementa que utiliza os deu-

ses mitológicos em um sentido cristão. Na estância octogésima quarta do canto décimo, reflete o sentido em que se utiliza dos deuses, esta concepção dá-se através do substantivo “Deuses”, que simboliza o sentido dado pela sagrada escritura que chamara os anjos impropriamente de deuses, e/ou a nomenclatura que também se aplica com o sentido de espíritos maus. Assim o autor, se utiliza dos seres mitológicos para demonstrar uma luta entre o bem e o mal, para atrapalhar e auxiliar as conquistas portuguesas:

Quer logo aqui a pintura, que varia,
Agora deleitando, ora insinando,
Dar-lhe nomes que a antiga poesia
A seus deuses já dera, fabulando;
Que os anjos de celeste companhia
Deuses o sacro verso está chamando,
Nem se nega que esse nome preminente
Também aos maus se dá, mas falsamente. (Canto X, est.84)

Conforme já descrito o poeta rompe com um dos padrões que é o de se fazer presente como narrador-personagem no canto décimo e na obra. Contudo, o narrador não se utiliza somente de sua descrição durante a narrativa, pois a mesma é descrita com trocas de narrador que são os seus personagens, porque ao longo do desenvolvimento da obra os personagens ganham voz. A voz destes personagens é demonstrada através de discurso direto e narração realizada por seus “personagens colaboradores”.

No canto décimo um de seus importantes personagens colaboradores é a deusa Calíope, retomando o sentido dado pelos gregos é a musa da inspiração épica. Que funciona como personagem colaboradora, porque empresta sua “voz” para que o autor tenha maior autonomia, em narrar os acontecimentos que lhe causam descontentamento. Utilizando-se assim da fala da deusa para demonstrar a sua própria opinião crítica, com isso, é possível dizer que mesmo alternando com os personagens narradores ou “personagens colaboradores”, não existe uma visão fragmentada dos fatos, pois as opiniões e críticas são as de Camões por trás destes personagens.

O descontentamento pelo que será narrado está presente no canto décimo, estância oitava, onde o narrador evoca a participação da deusa Caliope, em: “O gosto de escrever que vou perdendo” (v.8), o desânimo, sentido pelo narrador demonstra sua falta de orgulho ou

empolgação para continuar a narrativa de uma parte não tão gloriosa da história portuguesa. O que concorda com a definição dada por Cleonice Berardinelli (1973) sobre narradores-personagens “porquanto o narrador principal os utiliza como artifícios, disfarçando-se por trás deles: é a sua própria visão que se acentua, sem se alargar.” (1973. p. 16).

JUSTIÇA E VALOR

A continuidade no empréstimo realizado através da voz da deusa Calíope, presente nas estâncias vigésima segunda e vigésima quinta do canto décimo, demonstra a reprovação do poeta quanto à atitude do rei para com seus heróis, porque para o autor o rei se esconde por de trás dos “muros” que são constituídos pelos seus *vassallos*, fiéis colaboradores que terminam abandonados a míngua como o descrito ocorrido com Dom Duarte. E ainda, reproduz a reclamação quanto ao abandono vivido pelos heróicos portugueses devido à falta de justiça do monarca, que representaram e não reconheceu o grande valor que possuíam “O grande esforço mal agardecido” (Canto X, est. 22, v. 4)

A justiça que o poeta descreve no canto décimo é a busca pelo reconhecimento da coragem e bravura dos que representavam a pátria portuguesa e foram por ela esquecidos. Partindo-se desta premissa é possível inferir através dos escritos camonianos nesta obra que o rei deixou de pagar as devidas recompensas e honorarias, aos que agiram com bravura e consagraram sua pátria.

As virtudes que deveriam ser julgadas pelo rei com imparcialidade, foram trocadas por relações de interesse e poder em que a valorização e os pagamentos se fizeram através de trocas, que não beneficiaram aqueles que realmente eram merecedores por enfrentaram as batalhas pelo rei e pela pátria portuguesa, em condições degradantes.

Michel Foucault (*apud* Dosse, 2001, p. 223) diz que todo poder é baseado em uma rede: “Quando digo poder não se trata de detectar uma instância que estenda a sua rede de maneira fatal, uma rede cerrada sobre os indivíduos. O poder é uma relação, não é uma coisa”. No Canto décimo esta rede pode ser identificada, após a per-

da da sucessão legal de Dom Henrique de Meneses, por Pero Mascarenhas que estava em batalha pela coroa portuguesa e teve seus direitos negados.

E ainda na estância quinquagésima, o narrador e os deuses prometem a fama eterna a Pero, pois se compadecem com seu sofrimento, e lhe reconhecem o valor. O que marca de forma clara, uma dentre as formas de desrespeito do rei para com o mérito, a imparcialidade e equidade de julgar e as divisões das riquezas. Pois além de perder a sua sucessão ou receber o que lhe era de direito, Pero condenado a prisão por querer reivindicar o que lhe pertencia e foi entregue a outro que, até aquele momento, não havia trabalhado valorosamente como ele:

Mas, depois que as estrelas o chamarem,
Socederás, ó forte Mascarenhas;
E, se injustos o mando te tomarem,
Prometo-te que fama eterna tenhas.
Pera teus inimigos confessarem
Teu valor alto, o fado quer que venhas
A mandar, mais de palmas coroados,
Que de fortuna justa acompanhado. (Canto X, est. 56)

Em excertos publicados pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com base na obra “O Príncipe de Nicolau Maquiavel”, é possível recuperar um pouco do sentimento do súdito em relação à idéia de reconhecimento e valor para o rei. Neste fragmento o sentimento é representado na figura de um plebeu que intenciona agradar seu rei de diversas formas, porém a única que ele aprendeu que é importante, é a de fazer parte ou tomar conhecimento nos atos dos grandes homens, pois sabia que só assim poderia ser considerado possuidor de algum valor:

Não encontrei coisa alguma que considere suficientemente cara ou que estime tanto quanto o conhecimento dos atos dos grandes homens, o qual apreendi na extensa experiência da realidade atual e na lição ensinada pela antiga. (UFRG, p. 5)

Todavia, essa busca dos súditos portugueses por glória e poder, é narrada pelo poeta como algo que não aconteceu efetivamente entre o rei e o povo, porque as recompensas e glórias advindas por meio de merecimento não foram recebidas pelos súditos leais, durante os governos narrados no canto décimo. O poeta retrata as recompensas dadas pelo rei, a seus súditos valorosos que apesar de abrirem

mão de suas vidas e saberem que poderiam não retornar vivos, ao regressarem a sua pátria não conseguiram o prestígio, o dinheiro e o poder que almejavam.

Na estância vigésima terceira presente no canto décimo, é demonstrado o pagamento que os merecedores de honrarias receberam do monarca por não estarem dentro das “relações de poder”. Porque nesta estância é demonstrado o pagamento recebido por Duarte Pacheco, que passou seus últimos dias sem reconhecimento e abandonado em um leito de hospital:

Aqui tens companheiro, assi nos feitos
Como no galardão injusto e duro;
Em ti e nele veremos altos peitos
A baxo estado vir, humilde e escuro.
Morrer nos hospitais, em pobres leitos,
Os que ao Rei e à Lei servem de muro!
Isto fazem os Reis cuja vontade
Manda mais que a justiça e que a verdade. (Canto X, est.23)

Uma dicotomia na obra camoniana se forma a partir dos conceitos de justiça e valor, pois segundo Martim Albuquerque (1988) existe uma contraposição entre governantes e governados, nos versos da obra. Em que o vocábulo rei na maioria dos verbos que o representam é sujeito passivo das ações, o vocábulo gente (lusitanos) é empregado em sentido contrário como sujeito ativo da ação. Logo Camões demonstra seu posicionamento e a favor de quem está através de suas marcas verbais, o que possivelmente na época passaria despercebido aos olhos do rei.

O autor demonstra questionamentos e uma falta de compreensão quanto ao tratamento dado pelo rei, para com sua gente lusitana, no canto décimo, estância centésima quadragésima sexta, em que declara não saber o porquê da falta de orgulho do rei para com sua gente excelente, que se destaca perante outros reinos:

E não sei por que influxo de Destino
Não tem um ledo orgulho e geral gosto,
Que os ânimos levanta de contino
A ter pera trabalhos ledo o rosto.
Por isso vós, ó Rei, que por divino
Conselho estais no régio sólio posto,
Olhai que sois (e vede as outras gentes)
Senhor só de vassallos excelentes. (Canto X, est. 146)

Esta falta de norteamento perante as atitudes tomadas pelo rei reflete em conselhos de Camões. Durante a estância centésima quinquagésima terceira presente no canto décimo, em que orienta o rei a buscar a sensatez, a experiência e a justiça em seus conselheiros, e que dentre os conselheiros deve haver alguém que possua experiência nas navegações e em batalhas por ser bravo e corajoso em detrimento do conhecimento que se aprende apenas nos livros. Nesta estância o autor realiza ataques diretos ao rei e a sua forma de governo e critica ainda homens que são muito sábios, porém sua sapiência só se adquiriu através da leitura, pois lhes faltou a vivência: “Sonhando, imaginado ou estudando, Senão vendo, tratando e pelejando.” (Canto X, est. 153, v. 7-8)

A falta de prudência, humanidade e equidade descrita para com sua gente lusitana, o poeta realiza conselhos para com o rei dizendo-lhe que assim como seu povo, ele não deve temer as retaliações dos poderosos ou da Igreja. Muito menos se exceder em confiança para a regência em seu governo, pois desta forma se tornará menos imprudente ao julgar. Estes conselhos podem ser encontrados também em mais um fragmento dos excertos da obra “O Príncipe de Nicolau Maquiável” realizado pela UFRGS:

Desse modo, o príncipe não deve ser crédulo nem precipitado, nem atemorizar-se, e sim proceder com equilíbrio, prudência e humanidade, para que o excesso de confiança não o torne incauto, nem a desconfiança excessiva o faça intolerável. (p. 12)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As críticas observadas no canto décimo tornam possível extrair informações importantes sobre o contexto social português e a perspectiva de Camões diante do “mundo que lia”. Estas informações são: a valorização da brava gente lusitana; as influências renascentistas; a busca pela inovação e valorização da língua portuguesa; as relações entre governados e governantes; as privações que sofreram os que lutaram em prol da pátria. Que foram ilustradas com criatividade e grandiosidade através do mundo mitológico.

Uma das visões interessantes do poeta encontra-se na estância centésima quinquagésima quarta, pois nela se faz presente de forma clara registros interessantes para a visão de Camões na obra. Esta

instância se refere ao próprio poeta Camões e a visão que ele construiu para sua imagem. Uma visão de humildade e experiência que induz sutilmente ao pensamento de que o autor deve ser ouvido. Afinal, ele está credenciado a pedir maior equidade de julgamento do rei para com seus subordinados, visto que, experimentou o conhecimento através do que vivenciou em prol da expansão mercantilista portuguesa e ainda do que conheceu por meio dos livros. A experiência adquirida nos livros influenciou no caráter ímpar da obra, pois incentivou a inovação na estrutura composicional da epopéia lusitana e das celebrações com maior esplendor sobre este povo:

Mas eu que falo, humilde, baxo e rudo.
De vós não conhecido nem sonhado?
Da boca dos pequenos sei, com tudo,
Que o louvor sai às vezes acabado.
Nem me falta na vida honesto estudo,
Com longa experiência misturado,
Nem engenho, que aqui vereis presente,
Cousas que juntas se acham raramente.” (Canto X. est.154)

Ademais, a obra que recriou, contou, exaltou, inovou e criticou; transformou-se em uma epopéia com a grandiosidade de *Os Lusíadas*, e no canto décimo o último da obra pode-se observar que Camões não era apenas um poeta apto a formular uma obra nos moldes de uma epopéia, mas sim, um poeta que se tornaria imortal em conjunto com sua obra, pois remodelaria os moldes previamente instituídos. E por meio de uma visão mais ampla do mundo questionado pelos ideais renascentistas, deixou um presente que ainda tem muito a dizer, através da história e de outros fatores como a linguagem.

Ainda é possível depreender que a partir da vida difícil que Camões viveu dependendo do auxílio financeiro de seus amigos, talvez ele estivesse se caracterizado nos personagens que morreram a míngua, que foram abandonados, que tiveram pagamentos “esquecidos”. Por que não dizer que a partir de toda a crítica exposta pelo autor, estava tentando ser lembrado e buscando receber um melhor pagamento pelos seus serviços. Sabendo-se que o autor após a publicação da obra passou a receber um pagamento, seria possível dizer que o poeta conseguiu fazer-se ouvido, entretanto, o valor que recebia como pagamento era menos que um terço do que outros recebiam, o que mantinha o grandioso e eterno escritor como um homem pobre e necessitado do auxílio dos amigos. Comprovando que todo o discurs-

so ideológico e enriquecedor formulado por Camões, não conseguiu aflorar e suscitar o que tanto esperava que era a pagamentos e honrarias com justiça e o valor.

BIBLIOGRAFIA

ALBUQUERQUE, Martim. *A expressão do poder em Camões*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988.

BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos camonianos*. Rio de Janeiro: UFF-FCRB: MEC/Departamento de Assuntos Culturais, 1973.

CAMÕES, Luís de. *Os lusíadas*. Edição comentada. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1980

DOSSE, F. (2001). *A história à prova do tempo: da História em migalhas ao resgate do sentido*. São Paulo: UNESP, 2001.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

RODRIGUES, Antônio Medina. *Roteiro de leitura: Soneto de Luís Vaz de Camões*, São Paulo: Ática, 1998.

SARAIVA, Antônio José. *O crepúsculo da Idade Média*. Lisboa: Gradiva, 1995.

UNIVERSIDADE Federal do Rio Grande do Sul – Instituto de Letras. *Excertos da obra “O Príncipe” de Nicolau Maquiavel*, 2000. Disponível em: http://www.ufrgs.br/proin/versao_1/principe/index.html. Acesso em: 15 de setembro de 2008.

CONTOS POPULARES, MEMÓRIA E PSICANÁLISE

Valter Barros Moura (USP/UNIP)
valtermoura@uol.com.br

INTRODUÇÃO

Neste artigo, busco trazer as principais razões que me conduziram ao caminho de investigação dos contos populares, ressaltando a relevância deste tema para minha pesquisa de doutorado na área de literatura portuguesa. Uma dessas razões pode ser entendida na correlação dos tipos memória que provocam muitas conjecturas. Se não fôssemos dotados deste fenômeno mental e função cognitiva não seria possível nos organizarmos no tempo e no espaço, em nossa história, afetos, registros e pulsões. Sem ela não haveria uma existência contínua. A memória é que nos garante esse *continuum* e, por sua vez, de alguma forma, um funcionamento não repetitivo mas que deixa uma marca e se torna apreensível a partir da existência de um observador, um outro.

Essa apreensão da experiência necessita de um tempo, e este lapso constitui-se o processo pelo qual se formam registros, comparações, ilações, aprendizados, experiências, abstrações e representações dentro e fora da nossa mente. Em um organismo, seja social ou humano, a memória dispõe e exerce a possibilidade de repetir a experiência guardada e será, ao mesmo tempo, um gerador de novas experiências. Sejam elas boas ou más, não importa. Uma experiência sem memória é um estado de primeiridade assustador, de resultado não registrado, sem referência e que não cria previsibilidade para seu agente.

Neste sentido, a memória, enquanto sistema, organiza um funcionamento dentro de condutas que passam a ser previsíveis. Tanto nas relações sociais, como interpessoais e psíquicas (e, conseqüentemente, literárias), essa previsibilidade por meio da memória é o elo entre a representação de um futuro a partir do marco de um passado. A memória relaciona-se com *a) causalidade; b) registro; c) retranscrição; d) filogenética; e) temporalidade; f) sentido; g) transferência e i) desejo*. Procurei demonstrar, através do que chamei de *viés psicanalítico*, o estado fronteiro entre a literatura infantil e os tipos de

memória para a psicanálise. Para tal, recorri a alguns contos populares presentes nas coletâneas de Sílvio Romero (1885; 1985), Câmara Cascudo (1946; 1986) e W. Benjamin (1994), e extrai deles recortes para exemplificar as inferências desta interrelação.

CAUSALIDADE E REGISTRO PSICO-LITERÁRIO

Nos primórdios da psicanálise, o modelo médico de uma hipótese teórica para a época era a busca da lembrança traumática que equivale a sua conexão causal e, uma vez chegado à causa, remover-se-ia o efeito, no caso, o sintoma e o sofrimento. Josef Breuer e Sigmund Freud (1893) relacionaram o fenômeno psicológico (*memória*) ao agente físico (*causa*) na clínica das doenças mentais. Para os autores, a ligação tornou-se evidente de como foi que o fato desencadeante produziu esse fenômeno específico. Já o fenômeno da literatura infantil (*enquanto memória*) segundo Denise Escarpit (1981) ocorre a partir do século XVII. Uma época da reorganização do ensino e da fundação do sistema educacional burguês. Não havia propriamente uma infância no sentido de como a conhecemos hoje.

Antes disso, afirma a autora, não existiria nada que pudesse ser tratado como literatura infantil. As crianças, vistas como adultos em miniatura, participavam, desde a mais tenra idade, da vida adulta. Sem livros ou histórias dirigidas especificamente a elas, não existiu nada que pudesse ser chamado de literatura infantil. Por este viés, as origens da literatura infantil e dos contos estariam nos livros (*agente físico*) publicados a partir dessa época, preparados especialmente para crianças com intuito norteador e instrumentalizador de costumes com vistas à educação. Como consequência natural deste processo, o didatismo e o conservadorismo (a escola torna-se instrumento de transmissão dos valores vigentes) deveriam ser considerados componentes estruturais, por assim dizer, da chamada literatura para crianças.

Alguns contos populares e a concepção benjaminiana de história (1987) alertaram-me para o neologismo *passado-memória* que “traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Acaso não somos tocados por um sopro de ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?

(...) Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa” (Benjamin, 1987, p. 223).

Ao atrelar estas questões à psicanálise, lembro que Freud, ao romper com Breuer, concebeu a memória (rememoração) e a denominou como sendo a força persistente atuante de uma experiência. Com o caráter de ocorrência de registro e gerador de conseqüências, a memória passa a ser compreendida como uma função, pela qual percepções de um indivíduo outrora são retidas e/ou reproduzidas, no próprio indivíduo e no social. Aqui se estabelece uma associação quando Escarpit (1981) se referiu às narrativas populares, como *fabliaux* (narrativas breves, alegres, anônimas, abordando pequenos casos da vida cotidiana - adultérios, espertezas etc. muito populares no período medieval.); contos maravilhosos (de fadas ou de encantamento); fábulas; lendas etc., e frisa que eram dirigidos a adultos e contados por adultos. Um viés interessante entre a cultura popular, o que era produzido pelo e para o povo, e o que era oferecido às crianças. Diz textualmente Denise Escarpit (1982) que, neste período “Decir ‘popular’ equivale a decir ‘bueno para los niños’”.

Ao reconstituir o registro da literatura infantil, a pesquisadora aponta quais teriam sido os primeiros livros para crianças. Como exemplo, aponta o trabalho *Orbis Sensualium Pictus* (1658), de Comenius, obra que objetivava ensinar latim por meio de gravuras e que foi um antecessor dos livros didáticos infantis ilustrados. Entretanto, Marisa Bortolussi (1985) menciona outras experiências orais expressivas e populares como as adivinhas, rimas infantis e certos jogos de palavras que, segundo ela, fariam parte da gênese da literatura infantil, mas só ganhariam esse contorno e *status* quando reaproveitadas pelos primeiros livros destinados especificamente ao público infantil. Essa adaptação significou a incorporação de aspectos didáticos e utilitários, ligados à educação moral na infância.

Esta infância narrada por meio dos contos populares significa ouvir a memória da qual Benjamin tentou escutar por intermédio das vozes do presente, ecos de vozes que emudeceram no passado, e promover o encontro entre as gerações anteriores e a nossa. Assim a memória advém de um fato ocorrido, já o registro é um código fixado. Porém, Antonio Imbasciati (1991) alerta que os códigos não são fixos à experiência, porque a memória não é passiva, mas um contí-

nua processo de transformação, mantido em virtude da permanente interação entre o exterior e a contínua reelaboração interna.

Esse processo registrado é importante como referência e sua rememoração é um representante desta realidade. Por esta razão é que as narrativas eram compartilhadas por adultos e crianças, fato reconhecido por Ariés (1981) e Burke (1995) entre outros historiadores. No período medieval, os limites entre a vida adulta e a infantil eram tênues. Ariés compara a criança da época a um bicho de estimação. A morte de crianças pequenas, lembra ele, era fato corriqueiro, seja por falta de higiene, por doenças, pela fome ou por causa das intempéries. Sofria-se com tal perda, mas tratava-se de um episódio banal, passível de ocorrer em todas as casas. Outras crianças nasceriam.

Se sobrevivessem à primeira infância, por volta dos sete anos os pequenos indivíduos medievais seriam encaminhados para o aprendizado de alguma profissão. Segundo Ariés (1981), a criança da época adquiria seus conhecimentos, principalmente, através do aprendizado prático e pela convivência social. A escola medieval era precária e afora as escolas eclesiásticas, estabelecidas para formação de religiosos, poucas crianças iam à escola ou permaneciam nela por muito tempo. Ao participar da vida comunitária, dos costumes sociais, hábitos, linguagem, jogos, brincadeiras e festas do período medieval, poucos eram os assuntos que a criança não participava. Temas da vida adulta e luta pela sobrevivência, as preocupações, a sexualidade e a morte, a transgressão das regras sociais, o imaginário e as crenças, as comemorações, as indignações e perplexidades eram vivenciadas por toda comunidade, independentemente de faixas etárias.

As narrativas orais compiladas e adaptadas por Perrault, que constituem, segundo pesquisas, a primeira fonte escrita de contos populares dirigida à infância, ocorreram por volta de 1690 no auge de uma das piores crises demográficas vivida durante todo o século XVII. Segundo Darnton (1984, p. 49) foi um

...período em que a peste e a fome dizimavam a população do norte da França, quando os pobres comiam carniça atirada nas ruas por curtidores, quando eram encontrados cadáveres com capim na boca e as mães expulsavam os bebês que não podiam alimentar, para eles adoecerem e morrerem.

Esse era o universo da criança com o papel de pequeno adulto, indivíduo frágil em construção, mas já um agente de força na vida da

família e da sociedade. O espírito popular medieval, coletivo por princípio, ligado a festas e atos públicos ao mesmo tempo era marcado pelo fatalismo, pela crença no fantástico, em poderes sobre-humanos, em pactos com o diabo e em personificações de todo tipo. Num mundo onde a crença em fadas, gigantes, bruxas, castelos encantados, elixires, tesouros, fontes da juventude, quebrantos e países utópicos e mágicos era disseminada, crianças e adultos sentavam-se lado a lado nas praças públicas, durante as festas, ou à noite, após o trabalho, para escutar os contadores de histórias.

Neste sentido, Anton Ehrenzweig (1969) alerta que falar em “contos maravilhosos” ou “de encantamento” quando nos referimos às narrativas populares medievais pode ser um equívoco. Não havia neste contexto, principalmente levando-se em conta as concepções populares, uma separação nítida entre o “*real*” e o “*fantástico*”. O “*realismo*”, portanto, em termos de “*realidade*”, para muitos, baseia-se em esquemas convencionais, culturais e compartilhados, de apreensão e percepção. Em outras palavras, segundo o autor, em princípio, vemos e captamos o que fomos condicionados a ver e captar.

André Green (2000) destaca que, para a psicanálise, o objeto de interesse é a temporalidade. A memória nos remete à história e, esta, ao tempo. A causalidade psíquica atravessada pela temporalidade estava ausente na medicina anterior ao surgimento da psicanálise. O conceito da ação do tempo sobre a memória vem da época de Breuer e Freud, onde o ser é o tempo porque o ser, ao incorporar o outro em sua relação com ele, acrescenta-se com sua vida, seja pela forma como imagina proceder dele, seja ao situar-se na posição de doador ou interlocutor, para sobreviver. Se nossos filhos guardam nossa memória, nossas lembranças são também algo assim como seres aos quais lhes damos vida e que sobrevivem à presença concreta tanto de nós neles como deles em nós. Por isso a memória é importante para a dinâmica mental e social porque é um sistema depositário, não só do passado, mas também da organização pré-formadora do presente e indicativa de um futuro por vir.

CONTINUIDADE, FILOGENÉTICA E REPRESENTAÇÃO

Fome, abandono, pobreza. Esses e outros temas são comuns nos contos populares e que, no decorrer das narrativas, são geralmente subvertidos, a fim de substituírem a sociedade cruel dos personagens em outra mais justa. Numa das versões recolhidas por Perrault, do ciclo da Cinderela, surge o tema da subnutrição, bastante frequente nas versões camponesas desse conto. Na versão de *La Petite Annette*, a madrasta de Anette dá a pobre menina apenas um pedaço de pão por dia e faz com que ela cuide das ovelhas, enquanto suas indolentes meio-irmãs ficavam pela casa sem fazer nada, jantando carneiro e deixando uma imensidão de louça suja para Anette lavar. Nesta versão, quando a menina está a ponto de morrer de fome aparece a Virgem - Maria na função de fada madrinha, e lhe oferece uma varinha mágica para que ela produza um banquete todas as vezes que tocar numa ovelha negra (Darnton, 1984).

No exemplo do conto de Joãozinho e Maria trago três temas. Num primeiro momento, as crianças são deixadas numa floresta, porque os pais não tinham o suficiente para alimentar os filhos.

Não vale a pena eu estar com meus filhos juntos comigo para que morram de fome. É melhor deixar os dois na mata (...).

Num segundo momento, existe o lamento pela separação da família e, mais tarde, quando as crianças se libertam da bruxa, elas levam consigo seu tesouro que permitirá que a família não passe mais necessidade.

(...) O lenhador foi caçar abelhas e quando os filhos o procuraram só viram o cabacinho. O menino quis voltar, mas não viu mais os sinais de deixara. Ficou triste, mas não perdeu a coragem.

(...) Joãozinho e Maria correram a casa toda, vendo os quartos cheios de riqueza (...). Encheram uma porção de cargas e tocaram-se para casa dos pais onde chegaram depois de muitos dias (...)

Parte das narrativas possuem uma representação e como tal são portadoras de um valor organizador na compreensão da memória, da existência humana e da prática psicanalítica. As representações constituem uma matriz que estruturam o inconsciente e estabelecem um *continuum* de uma vida equivalentes às matrizes simbóli-

cas. São marcadores atualizados de um acontecer, de um por vir tais como da vida intra-uterina ao nascimento, do Édipo à adolescência, da inclusão na sociedade ante a separação da família, da entrada na vida adulta ante a escolha de uma profissão ou companheiro(a), da procriação à paternidade/maternidade, da maturidade ante ao início do declínio da existência, da condição de avô/avó e, por fim, a morte.

Esses exemplos de narrativas funcionaram durante muito tempo como uma tentativa de libertação dos diversos temores e angústia, ou seja, *fantasmas* que afligiam normalmente as sociedades arcaicas que tinham, na figura do narrador, um porta-voz dos sentimentos e anseios de sua comunidade narrativa, a imagem de um artesão capaz de tecer e significar em palavras as experiências e histórias vividas pela comunidade e seus ancestrais. Para Freud a repetição funciona como uma forma de memória que estende o domínio do rememorado à filogênese. Para ele as pulsões de hoje foram atos na história da humanidade. Ao se interiorizarem, os atos da história transformaram-se em estado de pulsão. Freud teorizou sobre os *fantasmas originários* (*Urphönemene/Urphantasien*), referindo-se a pontos de partida nos quais se ancoram desenvolvimentos posteriores e com os quais poderiam ocorrer ligações causais, nos vários tempos da existência humana.

À luz da psicanálise, como exemplo da memória filogenética, há um casal que descobriu que entre seu segundo e terceiro filho havia uma diferença inus

APLICAÇÃO DOS PARÂMETROS

Parâmetros	Part.	Cin.	Asp.V	Punct.V	Int.Suj.	Polar.Or.	Mod.Or.	Ag.Suj.	Af.Obj.	Ind.Obj.	T
1	-	-	+	+	-	+	+	-	-	-	4
2	-	-	-	+	-	+	+	-	-	-	3
3	-	+	+	+	+	+	+	+	-	-	7
4	-	+	+	+	+	+	+	+	-	-	7

PALAVRAS (QUASE) FINAIS

A linguagem faz parte do processo itada [?] de um ano e quatro meses apenas, o que para eles era considerado muito pouco tempo. Em conversa entre si, descobrem que tanto marido tinha uma irmã depois dele, com a diferença de um ano e quatro meses; como a esposa tinha uma irmã depois dela com a diferença de um ano e quatro meses. Seus pais se continuaram neles? Ou foi uma memória filogenética de cada um dos membros deste casal? O que representa essa continuidade? Qual sua representação e significação?

Ao levantar tais questões, na medida em que avançamos sobre as origens da literatura infantil e sua memória atrelada à psicanálise, sem colocar em discussão suas diversas denominações, contos de encantamento, contos maravilhosos, fábulas ou simplesmente contos populares, como classifica André Jolles (1975), ressalto essa mesma memória filogenética e suas influências representativas em inúmeras obras da literatura infantil. Muitos autores de livros infantis utilizaram e utilizam como referência vários aspectos temáticos e formais dos contos populares para desenvolver seu próprio trabalho. Mikhail Bakhtin (1981), Peter Burke (1995) entre outros, demonstraram que os contos populares representam verdadeiro depósito do imaginário, das tradições e da visão de mundo oriundos de certo “espírito popular”, enraizados em antiqüíssimas narrativas míticas. Além disso, sobreviveram ao longo dos séculos através da transmissão oral.

O indivíduo que não articula suas memórias e formas representacionais desenvolveria muito pouco seu pré-consciente e sua capacidade de abstração, com poucas *representações* em seus depósitos mentais. Para tais indivíduos um analista não representaria a mãe e sim seria a própria mãe. A negação de relações entre o repetido e o reprimido tenta neutralizar o passado. Neste sentido a temporalidade seria um eterno retorno de um tempo jamais concluído que a análise voltará a colocar na sua órbita. Mikhail Bakhtin (1993) no dá os indicadores recorrentes desses elementos que são o riso, o deboche, a alegria e o escárnio como revide aos paradoxos da existência humana. Já o uso singular da fantasia e da ficção, por vezes funcionaria como verificação ou experimentação da verdade.

O DESEJO, O SENTIDO E SEUS REFLEXOS

Personagens movidos muito mais por seus próprios desejos e interesses, pelo livre arbítrio, pela aproximação afetiva, pelo senso comum, pelos sentidos, pela empatia, pela visão subjetiva, pela busca da felicidade (a moral ingênua referida por André Jolles) do que por uma ética geral, pré-estabelecida, racional, abstrata, uniforme, objetiva, imparcial e impessoal, que pretende determinar, a priori, o certo e o errado. Em *Joãozinho e Maria e Pequeno Polegar*, fica nítida a imagem da criança desordeira, lembrada por Benjamin (1994). A criança corajosa, caçadora e sonhadora. Todas essas imagens estão contidas ao mesmo tempo nesses e outros contos e há enredos tradicionais remanescentes de imemoriais narrativas de iniciação, que podem ser tidas como “*a busca do auto-conhecimento ou da identidade*”, fato também recorrente em vários contos de fadas. Na literatura infantil, surge em obras a exemplo de *As aventuras de Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carrol (1997).

O propósito de organizar tais idéias neste artigo é de estabelecer a *psicomemória* literária infantil e passa pelo conflito das narrativas de ocultar/revelar, como forma de sustentar a imagem que uma sociedade ou indivíduo tem de si mesmos, de forma a reforçar fontes de prazer e as possibilidades de satisfação. É quando a função da memória passa a ser utilizada, não só no aparelho mental, mas também como dinâmica psicossocial, como criadora de sentido. E a literatura infantil é rica em nos mostrar isso (de maneira oculta/revelada). Vincular o desejo a uma representação inconsciente, ou seja, com um significante.

Na satisfação de uma necessidade, os desejos ressurgem seja na literatura infantil quanto na vida psíquica e reinvestem-se da representação para fornecer energia como dizia Freud, para “*as reuniões com o objeto*”, para a elaboração da falta, da ausência. O desejo abre a figura de um começo sem chegada. Capturados por nossas experiências, estas nos tornam prisioneiros e com elas tentamos construir nossas satisfações, mesmo que substitutivas, pois ao objeto da satisfação primeira não se concretiza jamais. A razão do “*... e viveram felizes para sempre*” é trazer a ilusão da idéia de concretização. Porém, o desejo nos fornece um código, com o qual nos desenvolvemos, e este é o verdadeiro sentido, sermos desejantes.

CONCLUSÃO

Como ser desejan­te, con­cluo este arti­go com a memó­ria de Cascudo (1955) em Trinta “estórias” brasilei­ras, que rela­ta a ver­são do conto *O exem­plo do pai* (em que o prato de barro é sub­sti­tuído pela coberta de lã, velha e rala, que o netinho indo buscar corta-a pela metade⁶), conta­da por seu pró­prio. Aqui se con­cluem os vieses dos tipos de memó­ria, suas repre­sen­ta­ções e de como inter­pre­ta­mos a voz dos adul­tos e, assim, con­struí­mos nossa pró­pria his­tó­ria e memó­ria. O conto trata de um menino que ficou órfão de mãe muito cedo, e que recebeu de seu pai trabalha­dor, aten­ção e cuida­do. O menino cresceu e fez fortuna. Homem feito, casou-se com uma moça rica e foram morar num palacete. A esta altura, o pai deste homem estava abandonado na sua humilde casa.

Ao lembrar do que o pai fizera por ele, o homem decide levar o pai para morar com eles e receberia um quarto na casa. Com o tempo, tanto o homem quanto à esposa começaram a se desagradar do comportamento do velho à mesa. Por causa da idade e doença, ele tremia muito e o casal decide mandá-lo comer numa mesa separada longe deles. Como o velhinho quebrava os pratos pela dificuldade de visão e pela tremedeira, deram a ele louça de barro, mal feita, feia e barata.

O homem, filho do velhinho, tinha também um filho inteligente e que gostava do avô. O menino observava a situação, mas não podia fazer nada. Porém, numa tarde, o casal foi passear no jardim encontrando o filho todo enlambuzado de barro, sentado no chão, ocupado e entretido com seu serviço. No que lhe perguntaram:

- Que está fazendo meu filho?
- Estou fazendo um prato de barro, bem grande...

⁶Figueiredo Pimentel publicou em 1896 a estória do Avô e do netinho, onde o prato é de madeira, nos Contos da Avozinha (1944). Nos Contos Nacionais para Crianças (1882), uma das seções da obra etnográfica, vol. II de Adolfo Coelho, Cultura Popular e Educação, editada pelas Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1993. Aparece sob o título: Filho és, pai serás; assim como fizeres, assim acharás, a versão da manta cortada ao meio.

– Para que esse prato de barro?

– Para papai e mamãe comerem quando forem velhinhos como vovô...

O marido e a mulher se entreolharam, acanhados e arrependidos do procedimento com o velho. Foram buscá-lo, agradando-o muito, mudando para um bom quarto e daí em diante trataram-no com toda paciência e cuidado.

BIBLIOGRAFIA

ARIÉS, Phillipe. *História social da criança e da família*. 2ª ed. Trad. Dora Flaksman. Rio de Janeiro: Guanabara, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 1981.

———. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. 2ª ed. Trad. Yara Frateschi. São Paulo-Brasília: Hucitec, 1993.

BENJAMIN, W. *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. Tradução de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Summus, 1984.

BREUER, Josef; FREUD, Sigmund. *Sobre os mecanismos psíquicos dos fenômenos histéricos: comunicação preliminar*, p. 44. SEB, 2. 1893.

BORTOLUSSI, Marisa. *Análisis teórico del cuento infantil*. Madrid: Alhambra, 1985.

BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. 2ª ed. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

CARROL, Lewis. *Aventuras de Alice no País das Maravilhas e outros textos*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. Rio de Janeiro: Fontana/Summus, 1977.

CASCUDO, L. C. *Trinta "estórias" brasileiras*. Porto: Portucalense, 1955.

———. *Contos tradicionais do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1986.

DARNTON, R. *O grande massacre dos gatos*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

EHRENZWEIG, Anton. *A ordem oculta da arte*. Trad. Luís Corção. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

ESCARPIT, Denise. *La literatura infantil y juvenil en Europa*. Trad. Diana Flores, México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

FREUD, Sigmund. *Extrato dos documentos dirigidos a Fliess*. SEB, 1, 1896.

———. *Recordar, repetir e elaborar*. SEB, 14, 1914.

———. *O futuro de uma ilusão*. SEB, 21, 1927.

———. *Construções em análise*. SEB, 23, 1937.

———. *Projeto para uma psicologia científica*. SEB 1, 1950.

GREEN, André. *La diacronia en psicoanálisis*. Buenos Aires: Amorrortu, 2002.

IMBASCIATI, Antonio. *Afeto e representação*. São Paulo: Editora 34, 1998.

JOLLES, André. *Formas simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

DA BARATA À ÁGUA-VIVA
– NAS CAMADAS ARQUEOLÓGICAS DA FICÇÃO
EM CLARICE LISPECTOR⁷

Renan Ji (UERJ)
renanji@hotmail.com

Um alerta aos desavisados: a literatura de que trataremos é perigosa. Deve-se ter medo de Clarice Lispector. Devemos nos preocupar com os efeitos de seu texto sobre os leitores, que, uma vez expostos às palavras desconcertantes da autora, perdem seu juízo, sua individualidade, sua segurança. Isso porque Clarice lhes reserva a destruição em fogos de artifício ficcionais, através dos quais a vida é celebrada e consumida em sua plenitude dolorosamente gloriosa. É como se partilhássemos de um segredo inconfessável e inominável, impulsionador da existência das coisas, cuja enunciação, entretanto, provocaria a explosão suicida daquele que ousa desvendá-lo, pois que dominar o sentido cósmico de um ato vital é algo que suplanta a medida do humano e a mera mortalidade. Coisa para os deuses.

A linguagem clariciana se mostra como a representação da origem, como a imagem ficcional daquilo que está na raiz da existência. Porém, uma imagem que também afirma constantemente o engano do seu ato representativo, pois que a ficção não passa de aparência, de sombra, e a motivação interna da obra é sempre algo que escapa, que escorrega das mãos. Quando lemos Clarice temos a impressão de que se fala de alguma coisa muito íntima, de um liame que une o ser humano a um grande outro que o desafia: “Tu és uma forma de ser eu, e eu uma forma de te ser: eis os limites de minha possibilidade.” (Lispector, s/d, p. 79) Porém, esse estado de comunhão íntima com o mundo nunca poderia ser qualificado ou denominado, sob pena de adular tão precioso sentimento, cuja natureza ancestral e sagrada resiste à palavra profanadora. Aqui, o impulso de vida se recusa a acoplar-se ao discurso, estabelecendo o malogro lú-

⁷ Este título é uma óbvia provocação ao título da famosa obra clariciana. Trata-se de um desdobramento metafórico que serviu como chave de leitura do romance. Ao longo do texto, ao referirmo-nos à novela de 1973, permaneceremos nesse movimento cambiante entre o fluxo elementar da *água viva* e o movimento gracioso da *água-viva*.

dico da língua literária, sempre a tentar domesticar o que é nômade e selvagem.

A linguagem de Clarice, pois, tateia cega nas cercanias de um germe cósmico, num jogo de dissimulações e de aparências denunciadas que somente a arte e a ficção sabem sustentar, sempre buscando e encobrindo a origem absoluta. Aqui, têm-se a consciência de que algo falta, de que existe um terrível e inexorável excedente a cada palavra, uma sobra que, contudo, se manifesta no silêncio subreptício e reverberante que dita o ritmo da escrita clariciana. Uma respiração ou murmúrio cuja “presença ausente” possuiria a mesma natureza do silêncio que um homem primitivo partilharia quando face a face com seu longínquo descendente civilizado. Um silêncio que representa ao mesmo tempo um profundo segredo partilhado e uma incomensurável barreira; um parentesco instintivo e uma distância inexorável; um destino trágico comum e um estranhamento profundo.

Assim, feitas as advertências e expostos os riscos dessas experiências vertiginosas da linguagem, alerta finalmente que este texto é para iniciados. Para aqueles que já passaram pelos cegos mascarando chicles, pelas maçãs no escuro, ou pelas festas de aniversário de oitenta e nove anos. Este texto é dirigido para os que já pertencem à “ordem dos corações selvagens” (Lunardi, 2002, p. 78), e que, nas leituras de Clarice, atingiram a prostração em devoção à barata ou dissolveram-se no fluxo da água viva. Refiro-me aos romances mais desconstrutivos e ousados da autora, em que a escrita literária assume configurações extremas e a sensibilidade se contorce com a agudeza pungente do existir.

Nesse sentido, *Paixão Segundo G. H.* e *Água Viva* são dois momentos marcantes dessa experiência. São obras filhas do nada, frutos do encontro de Orfeu com Eurídice no mundo dos mortos, do embate entre a arte e a sua velada inspiração. Dir-se-ia que Clarice, entre a paixão iluminada pelo inseto e a exuberância aquática de um ser gelatinoso, transita pelo território de confronto da arte e da vida com a sua eterna e inexorável origem. Uma origem que é ao mesmo tempo o alimento universal e a desintegração total. Algo que garante a existência da obra de arte, mas que também é um risco à sua concreção:

É essa aproximação da origem que torna cada vez mais ameaçadora a experiência da obra, ameaçadora para aquele que a porta, ameaçadora para a obra. Mas é também somente essa aproximação que faz da arte uma busca essencial, e é por tê-la tornado sensível de maneira mais abrupta que *O inominável* tem mais importância para a literatura do que a maior parte das obras “bem-sucedidas” que ela nos oferece. (Blanchot, 2005, p. 317)

É o vazio potente, o neutro proliferante: aquilo que é ainda o porvir, o momento prenhe de possibilidade que em si mesmo não significa nada, mas que guarda o murmúrio original, o impulso que chamamos de inspiração.

Da aspreza vazia no começo do universo, ocorre o que Maurice Blanchot chama de “salto”: o surgimento da forma ou da imagem que cristaliza o anseio inspirador. Da fonte mitopoética para a forma artística, percebemos que no *élan* criador, dinâmico e em constante revolução, algo é capturado e imediatamente alienado de sua morada antiga. Congelada pelo estético, paralisada no seu movimento esplendoroso, um pássaro fotografado em pleno vôo ou uma onda do mar congelada na quebra e na espuma, a primeira célula artística é ao mesmo tempo a afirmação e a negação de um segredo, uma vez que seu caráter imediato e representativo lhe permite incorporar os ares míticos do início de tudo, ao passo que a sua própria estrutura petrificada não passa da negação absoluta do que lhe deu origem. Em Clarice Lispector, o ovo, a galinha, a água-viva e a barata são figurações irmãs – afirmações do indizível –, são estilhaços da explosão criativa de um artista profícuo, que, contudo, instauram uma elaboração estética que se aliena da sua procedência ontológica.

Assim, cada palavra traz em si o signo da negação toda vez que se obedece à absoluta necessidade de se afirmá-la. A arte e a ficção padecem desse mal congênito, desse malogro inescapável:

Está aí o tormento mágico vinculado ao apelo da inspiração, que se trai necessariamente, e não porque os livros sejam tão-só um eco degradado de uma fala sublime, mas porque somente se escrevem fazendo calar o que os inspira, omitindo o movimento que eles pretendem recordar, interrompendo-lhes “o murmúrio” (Blanchot, 1987, p. 184)

Tal fracasso inerente sempre está a denunciar algo que ficou por ser dito, cujo constante e natural movimento se opõe radicalmente à forma congelada da arte. A origem cinética sempre suplantar a

sua petrificada nomenclatura, e esse aprisionamento é imanente à imagem poética.

Entretanto, este espaço de aridez infinita que sempre produzirá o engano, é também o espaço de uma reza constante, uma fala peregrina. Isso porque é o lugar do eterno começo, da vitalidade, da organicidade do estético, do fazer artístico visceral. E é por isso que a literatura precisa voltar sempre a esse lugar. Acima de tudo, ela *deseja* fazê-lo. Deseja porque o extremo é a ética do nascedouro: ali, a linguagem literária leva até o fim sua busca pelo inominável e chega ao silêncio supremo e final; concomitantemente, a revitalização da fala artística eterniza seu devir e torna-se “a abordagem do ininterrupto” (Blanchot, 1987, p. 181). Vemos, portanto, que, nesse “momento frágil da História⁸, em que a linguagem literária não se mantém a não ser para melhor cantar a sua necessidade de morrer” (Barthes, 2004, p. 64), a literatura assume uma postura ambígua, paradoxal, em que a detonação das estruturas ficcionais, narrativas e linguísticas, numa irresistível pulsão de morte, também determina a vitalidade hercúlea do discurso na sua artisticidade. Por isso, não deixa de ser significativo o fato de que as obras mais vigorosas e intrigantes de Clarice Lispector sejam precisamente as que estão no limiar da linguagem e da estrutura romanesca, contaminadas que estão pelo “puro jorro da origem” (Blanchot, 1987, p. 181).

Começamos a escavação e o mergulho em dois momentos exemplares da obra clariciana: *A Paixão segundo G.H.* e *Água viva*. De início, observemos que a relação que a obra mantém com a neutralidade das origens criativas influencia ou determina a concreção da estrutura ficcional, o que de partida nos mostra que a escrita literária se configuraria em graus diferentes em cada uma das obras em questão.

⁸ Esse momento histórico referido por Roland Barthes diz respeito à idéia geral de arte e de literatura desenvolvida na modernidade. Nesse sentido, “A escrita moderna é um verdadeiro organismo independente que cresce ao redor do ato literário, decora-o com um valor estranho à sua intenção, compromete-o continuamente com um duplo modo de existência e superpõe ao conteúdo das palavras, dos signos opacos que carregam uma história, um compromisso ou uma redenção secundárias, de modo que à situação do pensamento se mescla um destino suplementar, muitas vezes divergente, sempre embaraçoso, da forma” (Barthes, 2005, p. 73). Além de Barthes, o ensaio final do *Mimesis* de Eric Auerbach é um bom panorama acerca da natureza literária do século XX.

A experiência de G. H. é de uma procura incessante, um ato de cartografia do mundo, condicionado pela entrega à mundanidade infernal da natureza. A paixão, subitamente desencadeada pela visão da barata, ser de muitas idades, a primitiva “gota virulenta” (Lispector, 1998, p. 48) da vida, é o que move a busca incansável pela herança primitiva da humanidade, instaurando como percurso de descoberta existencial a (re)vivência evolutiva e histórica das civilizações ao longo do tempo. Não se trata, contudo, de uma paciente viagem cronológica: a herança civilizatória vem à tona num átimo, num fluxo que mistura tempos, espaços e sensações. O resultado estético dessa condição mística é uma narrativa extremamente fértil, que se desdobra em circunlóquio em torno de um determinado sentimento cósmico de vida. G.H. narra incessantemente, sempre injetando novas palavras no discurso, corrigindo, derivando ou reafirmando o que foi dito, para depurar nessas voltas discursivas o sumo neutro da existência:

Será preciso coragem para fazer o que vou fazer: dizer. E me arriscar à enorme surpresa que sentirei com a pobreza da coisa dita. Mal a direi, e terei que acrescentar: não é isso, não é isso! (Lispector, 1998, p. 20)

A linguagem da “paixão” tenta captar o indizível pelo quantitativo: excesso de palavras, excesso de figuras, excesso de discurso. A própria protagonista é impelida a uma fala excessiva: durante todo o romance G.H. refere-se a uma necessidade de narrar, de dizer ou escrever o que viveu, como se precisasse se livrar do inferno da vida inconsciente: “Toma, toma tudo isso para ti, eu não quero ser uma pessoa viva! Tenho nojo e maravilhamento por mim, lama grossa lentamente brotando.” (Lispector, 1998, p. 57)

A fala múltipla que perpassa todo romance é um indício forte que nos leva a verificar o peso e a densidade da narrativa de G.H. De início, basta atentar para o fato de que o título mesmo do romance sugere o estabelecimento de um cânone, o registro ritual de uma experiência brutalizante com o absoluto. A pretensão bíblica do título não sugere senão o peso fundador da configuração mítica e original da narrativa.

De mais a mais, a leitura de *A Paixão Segundo G. H.* requer fôlego para o atravessamento de sua espessura. A experiência do leitor no terreno pedregoso da paixão é análogo ao esforço da protago-

nista: a diluição da vivência subjetiva na alteridade alcançada por G.H. é da ordem do trabalho, da renúncia dolorosa e da resistência subjetiva. E assim o é para a leitura: o narrar desse livro é torturado, pesado, tende a uma existência do que Drummond chamaria de “pedra no meio do caminho”. Tanto que a leitura mesma do texto nos sugere o encurvamento, a pesquisa minuciosa e obsessiva, o esforço leitor de acompanhar o trabalho de lenta construção e cimentação do custoso relato da experiência. Nunca poderíamos, entretanto, atribuir a essa perspectiva o raciocínio de uma labuta científica: a atividade de G.H. é febril, embriagada, segue atenta pelas sinuosidades da fervilhante vida orgânica.

Interessante lembrar que, num aparente paradoxo, o desejo do pobre, do vazio, o despojamento do adjetivo e a afirmação do puro substantivo geram a grossura e a seriedade compenetrada de *A Paixão Segundo G. H.*, cuja linguagem ganha corpo precisamente com a energia simbólica da barata. Porém, não nos enganemos. Apesar do paradoxo, não existe contradição: a busca pelo nada é extenuante e prodigiosa, na qual o ínfimo e o simplório são os catalisadores da grandiosidade literária do escrito; a barata é “a miniatura de um animal enorme” (Lispector, 1998, p. 49) e a pobreza do sentimento é o que turbinou o texto prolífico.

Talvez não seja ousado afirmar que *A Paixão Segundo G. H.* busca uma situação ou momento existencial que de certa maneira é concretizado formalmente em *Água Viva*. Para ambos os textos, a vivência do neutro e da origem é a primeira instância criativa da obra. Entretanto, a trajetória de G. H. não se efetiva na mesma sonância que a vivência retratada em *Água Viva*. Esta pequena novela de 1973 realiza a tarefa que, na *Paixão*, estava apenas sendo delineada e prometida. As duas obras se ligam na cumplicidade com o nada; porém, somente a fluidez aquática será capaz de assumir formalmente a vida iluminada da paixão.

Vejamus *Água Viva*. A sua narrativa nasce sob o signo da alegria e da efusão, diferentes da alegria infernal e obscena que queimava em G.H. O próprio vigor e a extensão do texto já denunciam essa outra vivência subjetiva: a narrativa de Clarice aqui se torna mais breve e dinâmica, assumindo uma liquidez no devir como se estivesse dotada de mais liberdade. Lembremos que em G. H. a sujei-

ção do indivíduo ao mundo orgânico era sempre alcançada a custa de um incessante exercício, com o objetivo de afastar as explicações racionais que sempre surgiam como “uma nova terceira perna que em mim renascia fácil como capim” (Lispector, 1998, p. 14). Por outro lado, na livre espontaneidade da água-viva, o narrador já se encontra despojado da bagagem racionalizante: “Quem for capaz de parar de raciocinar – o que é terrivelmente difícil – que me acompanhe” (Lispector, s/d, p. 37).

A liberdade com que o narrador prossegue em seu relato traz um outro traço importantíssimo dessa nova ordem de mundo, diferente da atmosfera sacrificial e ritualística anterior e que diz respeito à identidade de quem fala em *Água Viva*. Não existem nomes, tampouco fortes indicações de gêneros e situações. Um eu fala para um tu, e na verdade não são necessárias quaisquer indicações além destas. Isso porque, nesse momento intenso de vivência do instante, quaisquer insígnias ou identificações são inúteis frente ao absoluto que agora se descortina perante os olhos humanos. Num tal momento orgástico de sensações, apenas o eu e a alteridade-tu são as instâncias envolvidas, numa dialética que ora apazigua ora anima a dualidade aporética estabelecida entre elas.

É inegável que tais particularidades só se presentificam no contexto em que já se obteve tal intuição privilegiada do instante, “em que o conhecimento, iluminando a paixão, desvenda ao mesmo tempo as regras e a monotonia do Destino, o momento verdadeiramente sintético em que o malogro decisivo, propiciando a consciência do irracional, se torna ainda assim o sucesso do pensamento.” (Bachelard, 2007, p. 12) Na verdade, esse lampejo da subjetividade é inerente aos dois romances, porém somente *Água Viva* leva a cabo o projeto existencial em termos temáticos e formais. Dir-se-ia que a novela concretiza esteticamente os traços que iniciam e fecham o romance de G. H.

Pois que o ——— de *A Paixão Segundo G. H.* sinaliza que a linguagem labiríntica e circular deve alçar um estágio mais intenso do rumorejar característico do silêncio original. O que nos permite verificar, na fala infinita que até esse ponto se manifestou, a possibilidade de intensificar ainda mais essa “fala não falante” (Blanchot,

2005, p. 323). E a concreção, ou pelo menos a aproximação desse objetivo, é afirmada precisamente na escrita de *Água Viva*.

Confirma-se essa tese na profusão de imagens, cuja errância toma um sentido prospectivo, em oposição à circularidade da fala de G.H. Aqui, a condução narrativa assume uma direção unificada que, longe de ser unívoca, determina uma sucessão interminável de metáforas e desdobramentos que se impelem para frente na sua linearidade: “O que te falo é puro presente e este livro é uma linha reta no espaço” (Lispector, s/d, p. 19). Na mesma medida, a sensibilidade clariciana, quando nos domínios da exuberante água-viva, encarnando o despojamento místico anterior por meio de imagens mais singelas, esparsas em seu significado, encontra-se muito mais suscetível ao belo. Na esteira dessa inclinação, podemos verificar inúmeras referências à música e à pintura, que possibilitam uma consciência muito maior do ato criativo e estético na experiência da dissolução:

Não, isso tudo não acontece em fatos reais mas sim no domínio de – de uma arte? sim, de um artifício por meio do qual surge um realidade delicadíssima que passa a existir em mim: a transfiguração me aconteceu. (Lispector, s/d, p. 22)

Essa mudança sensível na relação com a neutralidade, que gradativamente abandona a fala ritual e recorrente para adentrar numa “escansão rítmica do ser” (Blanchot, 2005, p. 347), possui implicações no próprio modo de leitura das duas obras. *A Paixão Segundo G. H.* oferece uma linguagem que, ao contemplar e vivenciar o instante mínimo de experiência do absoluto, ficcionaliza sobre tal encontro traumático com o real, injetando linguagem para cercar um impossível. Em oposição a esse relatar a posteriori do acontecimento, *Água Viva* implementa a linguagem que atualiza a cada metáfora o referido instante de comunhão, como se a narrativa de cada impressão sensorial ou imagética fosse ela mesma o momento instantâneo de origem da imagem ficcional e da vida. Cada sentimento é um instante iluminado numa sucessão de “horas da estrela”. Assim, aleatoriamente criando representações, instaura-se no fluir abundante da água-viva o que Gaston Bachelard chama de “doutrina do acidente como princípio” (Bachelard, 2007, p. 28), na qual a “imprescritível novidade dos instantes” (Bachelard, 2007, p. 31) marca a todo momento no corpo do texto instantes de curto-circuito espaço-

temporais, que deflagram profundos mergulhos no real e na natureza da linguagem.

Portanto, quando um artista se depara tão diretamente com as camadas originárias de sua arte, quando Clarice-Orfeu se volta para sua musa Eurídice, signo e origem de toda a sua arte, temos a urdidura de narrativas como estas aqui analisadas, singulares no seu trabalho com a linguagem. Apelo para que nessa aparente “sensação de fim de mundo” (Auerbach, 2007, p. 496) que percebemos em obras como a de Clarice Lispector e vários outros escritores modernos, percebamos que estamos em presença de uma visão de mundo muito mais próxima do fazer literário, decorrente de uma preocupação genuína com o futuro e a origem da obra de arte. Saibamos, por outro lado, que tal preocupação com a desconstrução e com a origem não tem um fim em si mesma, e sim tem como objetivo revitalizar o próprio discurso literário, ao procurar formas de torná-lo mais próximo de sua intenção inicial, assim como elevar a linguagem ao máximo de seu potencial expressivo. Porque, afinal de contas, o saber secreto que encerra a inspiração e o impulso artístico não possui utilidade como saber isolado e conceitualmente estabelecido. Serve sim como detonador da genialidade e da criação artísticas.

E no mais: vivendo na cola do interior das coisas, não alimento nenhum desejo de compartilhar a minha impossível intimidade pois, se no íntimo, no fundo do fundo, persistir um segredo improvável, indevassável, inconfessável, o segredo é secreto. Chave jogada fora. Fechado numa couraça, preso de conchas nacaradas, uma ostra, um bicho, um ouriço, um monstro. Que não interessa nem a vocês, nem a ninguém. Nem a mim. Não interessa mesmo. (Chiara, 2006, p. 51-52)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUERBACH, Eric. A meia marrom. **In:** —. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 471-502.
- BACHELARD, Gaston. *A intuição do instante*. Campinas: Verus, 2007.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BLANCHOT, Maurice. A inspiração. **In:** —. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 161-187.
- . Para onde vai a literatura? **In:** —. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 285-368.
- BRANDÃO, Junito. Orfeu, Eurídice e o Orfismo. **In:** —. *Mitologia Grega*. Vol. II. Petrópolis: Vozes, 2007, p. 141-171.
- CHIARA, Ana Cristina. *Ensaio de possessão (irrespiráveis)*. Rio de Janeiro: Caetés, 2006.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
- . *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- . *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LUNARDI, Adriana. Clarice. **In:** —. *Vésperas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 65-78.
- NUNES, Benedito. Introdução do coordenador. **In:** —. (org.). *A paixão segundo G. H.* Edição crítica. Edições UNESCO, 1988.
- NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. Paisagens ficcionais: metamorfoses de Orfeu. **In:** ROCHA, Fátima Cristina Dias (org.). *Cenas do discurso*. Deslocamentos e Transformações. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p. 29-46.

**“FALHEI NO QUE FUI, FALHEI NO QUE QUIS,
FALHEI NO QUE SOUBE”:
LEITURAS DA POESIA DE ÁLVARO DE CAMPOS⁹**

Alessandra Magalhães (PUC-RJ)

Ulisses reencontrará, pois, sua Ítaca lá mesmo onde a havia deixado; mas o Ulisses de outrora, aquele que deixou sua ilha, ele não encontrará mais. Ulisses é agora um outro Ulisses, que reencontra outra Penélope. E Ítaca é também uma outra ilha, no mesmo lugar, mas não na mesma data. A viagem no espaço é uma viagem no tempo, e o ponto de chegada, o ponto fixo ansiado não existe, deixando-nos à deriva.

(Matos, 1987, p. 155)

Fernando Pessoa é, sem dúvida, um poeta genial. Seu raciocínio é misterioso, intrincado, provisório, inacabado, lacunar e fingido – no sentido etimológico deste verbo. A etimologia do verbo fingir está no latim *fingere*, que entre tantas definições pode significar modelar em barro; formar; representar; esculpir. O poeta esculpe em palavras a sua obra. É a palavra poética que dá vida aos seus heterônimos, posto que são os textos que os inscrevem no mundo. A poesia moderna, segundo Hugo Friedrich (1978, p. 14), guarda a singularidade de prescindir da experiência realmente vivida pelo artista, ou seja, a leitura da poesia como verdade daquele que a escreveu fica vedada. Sendo assim, a criação heteronímica impede uma associação entre o eu empírico e o eu poético.

Na escritura da sua poesia, Fernando Pessoa constrói sujeitos incomodados pelas incertezas da modernidade. Tal qual Ulisses, retornado a Ítaca para reencontrar aquilo que é seu, o eu construído pela poesia do heterônimo Álvaro de Campos busca na infância uma possibilidade, uma alternativa à interioridade precária, instável e di-

⁹ O texto ora apresentado é resultado da dissertação de mestrado – “Pórtico partido para o impossível: o outrora e o agora na poesia de Álvaro de Campos” – defendida no programa de Estudos de Literatura da PUC-Rio, em 2006, tendo sido orientada pela professora Cleonice Berardinelli, a quem dedico este texto.

vidida do seu presente. Porém, *agora*, já não se reencontrará mais aquele eu de *outrora*. Segundo Jacinto do Prado Coelho (1973, p. 96), no caso da poesia pessoana, “recordar não é reviver, é apenas verificar com dor que fomos outra coisa cuja realidade essencial nos não é permitido recuperar.” Por isso, “a infância que lembramos não é, portanto, a infância que tivemos, mas uma representação actual da infância [...]” (Coelho, 1973, p. 99)

O estudo dos poemas do heterônimo Álvaro Campos levou-nos ao encontro da construção de um sujeito que tem duas vidas, a sonhada, da infância, e a prática e útil, do mundo do adulto. O tédio, o cansaço, a melancolia, a angústia são sentimentos que vêm acometer o eu do presente, do *agora*. Em contrapartida, a infância, o *outrora*, é um lugar de aconchego, é o lar das tias velhas, é o tempo em que se comemorava o dia dos seus anos.

Conforme escreveu Olgária Matos,

A viagem ao passado é uma viagem “em sentido inverso ao da morte”, é a busca da promessa de felicidade vislumbrada, por assim dizer, na infância, aquela reserva de energia que os anos por vir comprometerão irremediavelmente ou resgatarão. O adulto quando se torna melancólico é chamado a precisar e desocultar a própria infância durante toda a sua vida. (Matos, 1987, p. 155)

A promessa de felicidade, no entanto, está longe do alcance deste eu de *agora*, pois está na infância ou dentro das casas que ele só vislumbra de fora, já que não pode entrar senão ela não estará mais lá. É preciso levar em conta que na poesia do engenheiro a casa toma dois sentidos, um real e outro metafórico, ou seja, a casa representa tanto o lar como a si mesmo, por isso, a felicidade mora sempre na casa dos outros. Conforme podemos observar nos seguintes versos:

Na casa defronte de mim e dos meus sonhos,
Que felicidade há sempre!
Moram ali pessoas que desconheço, que já vi mas não vi.
São felizes, porque não são eu. (PAC, p. 203, v. 1-4)¹⁰

¹⁰ Para as citações das poesias de Álvaro de Campos utiliza-se a edição: PESSOA, Fernando. Poemas de Álvaro de Campos. Fixação do texto, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, abreviada pela sigla PAC.

Nesta profunda viagem ao interior de si mesmo, em nenhuma parte há lugar para repouso. Aquilo que se perdeu, no percurso do *outrora ao agora*, instaura um sentimento de melancolia.

Conforme escreve Sigmund Freud (1974, p. 277-8), em “Luto e Melancolia”, assim como o luto, a melancolia também pode constituir a perda de um objeto amado, com a diferença de que não se pode conscientemente perceber o que se perdeu. E, mesmo que se esteja ciente da perda que originou a melancolia, ou seja, mesmo que se saiba quem ou o que foi perdido, não se consegue identificar o que se perdeu nesse alguém. No luto, é o mundo que se torna pobre e vazio, na melancolia, o vazio é de si mesmo.

A melancolia é, para Eduardo Lourenço, um jogo interior, no qual as coisas da memória estão mais vivas que as do presente, contudo tornadas inacessíveis. É só na viagem através de si mesmo que será possível atingir aquilo que estava interdito. (Lourenço, 2003, p. 18)

Seguindo, portanto, estas duas concepções de melancolia apresentadas, percebemos que, na poesia de Campos, a melancolia é efeito de uma perda que ocorre no próprio eu.

Portanto, para este eu de *agora* sobrou o vazio inquieto, restaram os sentimentos de melancolia, tédio, angústia e náusea diante de tudo. Joel Serrão (1965, p. 157) afirma que o tédio é inseparável da consciência de um tempo esvaziado de conteúdo. É uma “antecâmara” da angústia, que “é a vida subtraída ao futuro, asfíxiada por um presente sem dimensões.” (Lourenço, 2003, p. 16)

Na poesia de Campos, o vazio interior toma conta do eu de *agora*, tornando a sua vida oca, sem sentido. A passagem do tempo é vivida com mal-estar. Não se consegue viver a existência de maneira completa e inteira. O mal-estar provoca um “estar-entre”, um “quase”, um “poder ser que...”, até, gradualmente, torna-se algo de onde não emerge mais: “isto”.

Mal sei como conduzir-me na vida
Com este mal estar a fazer-me pregas na alma!
Se ao menos endoidecesse de veras!
Mas não: é este estar-entre,
Este quase,

Este poder ser que...
Isto. (PAC, p. 66, v.8-14)

Tem-se a sensação de que falhou em tudo –
Sou quem falhei ser.
Somos todos quem nos supusemos.
A nossa realidade é o que não conseguimos nunca. (PAC, p. 197, v. 6-8),

e *agora*, toma conta a náusea e a ânsia: “Não sou senão náusea, não sou senão cisma, não sou senão ânsia,” (PAC, p. 164, v. 7)

Segundo Cleonice Berardinelli (2004, p. 272), “a palavra náusea não é rara neste heterônimo e reproduz invariavelmente a sensação de mal-estar diante das abstrações que o obsidiam: a vida, o sentimento da vida, o mesmo sonho...”. Tudo isto faz com que tenha vontade de vomitar a si mesmo. “Tenho vontade de vomitar, e de me vomitar a mim... / Tenho uma náusea que, se pudesse comer o universo para o despejar na pia, comia-o.” (PAC, p. 326, v. 22-23)

A consciência de um tempo esvaziado de sentido, dominado pelo cansaço e pela abulia, provoca um constante adiamento da vida, um ficar sempre “na mesma coisa que antes de ontem” (Cf. PAC, p. 170, v. 6). Todas as promessas são adiadas para o porvir, porque hoje é um tempo de abulia e cansaço: “Depois de amanhã, sim, só depois de amanhã...” (PAC, p. 159, v. 1).

Chegado o dia de fazer planos ou mesmo da ação definitiva, tudo fica adiado, porque não é possível viver feliz no hoje: “Amanhã sentar-me-ei à secretária para conquistar o mundo / Mas só conquistarei o mundo depois de amanhã” (PAC, p. 159, v. 15-16). Daí, o resgate da infância de maneira terna e saudosa, já que o presente está “sempre marcado pela falta, pela carência, pela saudade.” (Berardinelli, 2004, p. 397).

O que falta hoje é “o circo de domingo” da infância, pois o de *outrora* é uma representação atual da sua infância, recordada pelos olhos do adulto de hoje como espaço / tempo de felicidade. Como se diz nos seguintes versos:

Quando era criança o circo de domingo divertia-me toda a semana.
Hoje só me diverte o circo de domingo de toda a semana da minha infância... (PAC, p. 159-160, v. 21-22).

Depois de amanhã triunfará sobre a sua vida “falhada” em tudo, será outro, suas qualidades serão convocadas, será finalmente o

que hoje não pode nunca ser. Mas, tudo isso só se dará depois de amanhã, porque hoje nada pode fazer, já que o sono o domina.

Contudo, à força da necessidade, diversas vezes, o *agora* se impõe como o momento de arrumar a vida e organizar os sonhos malbaratados. Só que, de novo, o adiamento e o cansaço vencem a vontade.

Arrumar a vida, pôr prateleiras na vontade e na acção...
Quero fazer isto agora, como sempre quis, com o mesmo resultado;
Mas que bom ter o propósito claro, firme só na clareza, de fazer qualquer coisa!
Vou fazer as malas para o Definitivo,
Organizar Álvaro de Campos,
E amanhã ficar na mesma coisa que antes de ontem – um antes de [ontem que é sempre...
Sorrio do conhecimento antecipado da coisa-nenhuma que serei...
Sorrio ao menos; sempre é alguma coisa o sorrir.
[...]
Vendedeira da rua cantando o teu pregão como um hino inconsciente,
Rodinha dentada na relojoaria da economia política,
Mãe, presente ou futura, de mortos no descascar dos Impérios,
A tua voz chega-me como uma chamada a parte nenhuma, como o silêncio da vida... (PAC, p. 170, v. 1-21)

Na poesia de Campos, mais de uma vez as abstrações surgem concretizadas em imagens. Nada melhor do que a organização das prateleiras para representar a arrumação que deverá ser feita na sua própria vida. Também a concretização da ação de fazer as malas, organizar a si mesmo e também aos seus versos – “fazer as malas para o Definitivo” – poderia representar a preparação para uma partida importante, a publicação da sua poesia, pois sabemos que o poeta é somente os seus versos.

Aos poucos, vamo-nos dando conta de que esta iniciativa vai ter o mesmo destino de outras tantas. Apesar da vontade interna, nada realiza. Apesar da tentativa de mudança deste estado permanente de abulia, ele não conseguiu chegar *lá*, ficou no quase.

E, em mais um movimento característico da poesia de Campos, a realidade o invade e o cotidiano aparece como motivo de reflexão: a vendeira que canta o seu pregão traz na sua voz uma “chamada a parte nenhuma, como o silêncio da vida...” (Cf. PAC, p. 171, v. 21) Por fim, o cansaço reaparece como mais uma daquelas imagens concretas para fechar o poema: “E o meu cansaço é um barco

velho que apodrece na praia deserta,” (PAC, p. 171, v. 27). E, afinal, não se arrumou nem a mala, nem a vida.

A atitude de sarcasmo e dolorosa zombaria, não rara nos poemas deste heterônimo, que ri dos outros, mas, sobretudo, de si mesmo, fica evidente. O rir de si mesmo retrata uma ironia corrosiva, pois Campos não sorri de algo engraçado que tenha acontecido na sua vida e possa ser recordado com alegria, mas daquilo que poderá vir a ser, “coisa-nenhuma”. Por que arrumar as prateleiras da vida se o que o destino lhe reserva é ser “coisa-nenhuma”? Mesmo assim, ele sorri, porque o sorrir já significa alguma reação.

Em mais de um poema, Campos a necessidade de fazer a arrumação da mala é adiada, como, por exemplo, No poema “Grandes são os desertos, e tudo é deserto”. Aqui, o movimento de arrumar a mala é alternado com o do adiamento de todas as viagens. Partindo de uma profunda reflexão acerca da aridez interior e do descontentamento de si, chega-se à conclusão de que se tem por força que arrumar a mala. O gesto cotidiano de acender o cigarro é mais do que um simples gesto, representa o desejo de adiamento, seja da vida, seja do universo inteiro. O presente absoluto que assola a vida também deve ser adiado. O julgamento do adulto, de *agora*, é implacável consigo mesmo: o sentir-se derrotado pela vida o comprometeu de modo irremediável, deixando muito distante o menino de *outrora*, que ainda podia sonhar.

Grandes são os desertos, e tudo é deserto.
Não são algumas toneladas de pedras ou tijolos ao alto
Que disfarçam o solo, o tal solo que é tudo.
Grandes são os desertos e as almas desertas e grandes –
Desertas porque não passa por elas senão elas mesmas,
Grandes porque de ali se vê tudo, e tudo morreu.

Grandes são os desertos, minha alma!
Grandes são os desertos.

Não tirei bilhete para a vida,
Errei a porta do sentimento,
Não houve vontade ou ocasião que eu não perdesse.
Hoje não me resta, em vésperas de viagem,
Com a mala aberta esperando a arrumação adiada,
Sentado na cadeira em companhia com as camisas que não cabem,
Hoje não me resta (à parte o incômodo de estar assim sentado)
Senão saber isto:

Grandes são os desertos, e tudo é deserto.
Grande é a vida, e não vale a pena haver vida.
Arrumo melhor a mala com os olhos de pensar em arrumar
Que com arrumação das mãos factícias (e creio que digo bem).
Acendo um cigarro para adiar a viagem,
Para adiar todas as viagens,
Para adiar o universo inteiro.

Volta amanhã, realidade!
Basta por hoje, gentes!
Adia-te, presente absoluto!
Mais vale não ter que ser assim.

Comprem chocolates à criança a quem sucedi por erro,
E tirem a tabuleta porque amanhã é infinito.
Mas tenho que arrumar a mala,
Tenho por força que arrumar a mala,
A mala.
Não posso levar as camisas na hipótese e a mala na razão.
Sim, toda a vida tenho tido que arrumar a mala.
Mas também, toda a vida, tenho ficado sentado sobre o canto das cami-
sas empilhadas,
A ruminar, como um boi que não chegou a Ápis, destino.

Tenho que arrumar a mala de ser.
Tenho que existir a arrumar malas.
A cinza do cigarro cai sobre a camisa de cima do monte.
Olho para o lado, verifico que estou a dormir.
Sei só que tenho que arrumar a mala,
E que os desertos são grandes e tudo é deserto,
E qualquer parábola a respeito disto, mas dessa é que já me esqueci.

Ergo-me de repente todos os Césares.
Vou definitivamente arrumar a mala.
Arre, hei de arrumá-la e fechá-la;
Hei de vê-la levar de aqui,
Hei de existir independentemente dela.

Grandes são os desertos e tudo é deserto,
Salvo erro, naturalmente.

Pobre da alma humana com oásis só no deserto ao lado!

Mais vale arrumar a mala.
Fim. (PAC, p. 184-185)

Mesmo com a constatação de que arruma melhor a mala ape-
nas no pensamento, sabe que não é apenas no pensamento que a sua

vida deverá ser arrumada, mas também na ação. A repetição da expressão “ter que arrumar” torna obrigatória a tentativa de realizar a ação.

A alternância entre pensamento e ação é o que marca o poema, à necessidade de arrumar a mala alterna a reflexão de que tudo é deserto. Acreditamos que uma questão está sendo colocada: por que “arrumar a mala de ser” se tudo é deserto?

Como vimos observando na análise desta e de outras poesias, por toda a vida teve e tem de arrumar a mala, mas o que tem feito é ficar sentado. Contudo, num dado momento, o impulso para arrumar a mala parece vencer a atitude estática e ruminante. Só que, quando se levanta em definitivo, com força e coragem para arrumar a mala, mais uma vez volta à questão da felicidade que mora sempre na casa dos outros ou em qualquer lugar em que não se esteja. Ele tem pena de si mesmo, porque sabe que o deserto que se formou, sem possibilidade de disfarçar o solo com pedras e tijolos, está no seu interior, pois pode até ser que nem tudo seja deserto, pode haver oásis, mas não para ele.

No final, como última tentativa desesperada de ancorar nessa necessidade, decide que mais vale arrumar a mala, porque senão o pensamento lhe revelará o vazio, o do deserto de ser. Mas, talvez já seja tarde demais, porque o no último verso, lemos a palavra “Fim”.

A repetição insistente da *mala* na poesia de Campos não é aleatória. No seu poema “Opiário”, o primeiro segundo a ficção criada por Pessoa, o poeta está a bordo de um navio, no canal de Suez. Noutro poema, ficamos sabendo que “Afim, a melhor maneira de viajar é sentir.” (PAC, p. 223, v. 1), sem falar na “Ode Marítima”. Além disso, em tantos outros, vimos o tema da viagem ser retomado. E, porque é um viajante, torna-se extremamente necessário que a mala esteja arrumada.

A mala, porém, como tantos outros objetos, não significa apenas em sua materialidade objetual, representa um pouco mais, também porque a viagem na poesia de Campos é mais do que o movimento de partida de ou retorno a algum lugar. A grande viagem empreendida neste poema é ao interior de si mesmo e, para tanto, é necessário “arrumar a mala de ser.”

A partida para algum lugar, por vezes, pode significar a tentativa de encontrar-se, como no poema “Ao volante do Chevrolet pela estrada de Sintra”. Partir de Lisboa para Sintra, guiando sozinho e devagar, não representa apenas o deslocamento de um lugar a outro, mas a viagem por “outra estrada, por outro sonho, por outro mundo, / Que sigo sem haver Lisboa deixada ou Sintra a que ir ter,” (PAC, p. 160, v. 4-5). Porém, lugar nenhum terá aquilo que procura, porque a sua insatisfação e a sua incomodidade não estão do lado de fora, mas dentro de si mesmo.

Seja em Lisboa, em Sintra, na estrada real ou metonímica, a angústia domina o *agora* deste eu sempre em busca. O automóvel emprestado, em princípio apenas um símbolo, é mais um objeto que, de repente, toma corpo e inclui o sujeito, passando a representar tudo aquilo que lhe foi emprestado e que ele toma como seu, chegando, ele mesmo, a ser o resultado disso:

Quantas coisas que me emprestaram guio como minhas!
Quanto que me emprestaram, ai de mim!, eu próprio sou!
(PAC, p. 161, v. 18-19).

Alternam-se sujeito e objeto na posição de agente: “Deixarei sonhos atrás de mim, ou é o automóvel que os deixa? Eu, guiador do automóvel emprestado, ou o automóvel emprestado que eu guio?” (PAC, p. 162, v. 35-36)

A viagem em busca da promessa de uma felicidade que elimine a angústia, uma vez mais, revela algo que já pontuamos anteriormente: apenas os outros podem ser felizes, mas ele, não. A aproximação do ponto de chegada não alivia o seu coração insatisfeito. Fica-se, portanto, à deriva de si mesmo:

Na estrada de Sintra, cada vez mais perto de Sintra,
Na estrada de Sintra, cada vez menos perto de mim...
(PAC, p. 162, v. 49-50).

O paralelismo dos versos finais e a substituição de dois vocábulos – de *mais*, pelo seu oposto *menos* e de *Sintra* por *de mim* – indicam de maneira clara o que dissemos. O que deseja alcançar nesta viagem pela estrada, guiando o Chevrolet, não é tanto Sintra, mas ele mesmo.

No *agora*, portanto, a felicidade está apenas fora dele, está dentro das casas que ele só vislumbra pela janela, mas onde não pode entrar, pois, se entrar, ela já não estará mais lá. No *agora*, acredita que *outrora* era feliz, por isso, a busca incessante do eu do passado, que ainda não havia sido derrotado e não vivia a frustração por saber que falhara na vida. O retorno à infância parece ser a garantia de que estariam reunidos os restos, os resíduos daquilo que fora, contudo, isto não se confirma, desfazendo o sonho de uma restauração e perdendo a utopia do centramento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERARDINELLI, C. *Fernando Pessoa: outra vez te revejo...* Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.

COELHO, J. do P. *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. São Paulo: Verbo, 1977.

FREUD, S. Luto e melancolia. **In:** —. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Volume XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1974, p. 275-291.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna* (da metade do século XIX a meados do século XX). São Paulo: Duas Cidades, 1978.

LOURENÇO, E. *Pessoa revisitado: leitura estruturante do drama em gente*. Lisboa: Gradiva, 2003.

MATOS, O. A melancolia de Ulisses. **In:** CARDOSO, S. [et alii]. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

PESSOA, F. *Poemas de Álvaro de Campos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

SERRÃO, J. Notas sobre a experiência do tédio na vida e na poesia de Fernando Pessoa. **In:** *Temas de Cultura Portuguesa II*. Lisboa: Portugália, 1965, p. 149-184.

**FUNÇÃO DO INEFÁVEL NA TEORIA DA NARRATIVA
RELAÇÕES ENTRE EXPERIÊNCIA E ASCESE MODERNA
EM “O OVO E A GALINHA” E ÁGUA VIVA
DE CLARICE LISPECTOR**

Eduardo Guerreiro Brito Losso
edugbl@msn.com

DOSAGEM DA SUBVERSÃO

Lucia Helena introduz uma proposta de historicização da literatura da primeira metade do século XX baseada numa diferença de tratamento da narrativa. Há no alto modernismo brasileiro um privilégio do paradigma experimental, contra o entendimento fácil do leitor e a cartilha do realismo, da década de 20. Na década de 30 aparece o romance social, aprimorando o realismo anterior com o retrato mais consciente dos elementos ambientais, econômicos e históricos do Brasil, repudiando o experimentalismo. O protesto contra as injustiças sociais se torna “esteticamente pouco inventivo” (Lafetá, 2000, p. 34-35). Na década de 40, quando aparecem Guimarães Rosa e Clarice Lispector, há um experimentalismo que não recusa a forma narrativa, mas usa-a para a subverter com uma correlação mais ampla do regional, nacional e existencial (Helena, 1992, p. 1164).

A partir daí podemos refletir que o experimentalismo não é mais visto como um valor em si¹¹, porém faz parte de uma estratégia com vistas a potencializar o questionamento reflexivo e a experiência estética do texto literário. Nesse caso, importa menos o fato de as supostas estruturas tradicionais narrativas serem subvertidas ou parcialmente mantidas do que a *função de dosagem da subversão* para a exploração do potencial investigativo e epifânico da existência. O princípio de encadeamento lógico inteligível de uma narração em geral não é nem completamente subvertido nem obedecido, porém manipulado de acordo com o desejo de embriaguez e gnose estética por meio da linguagem que ora ordena parcialmente os acontecimentos e

¹¹ Sabe-se que o modernismo brasileiro, nas palavras de Luiz Lafetá, possui um projeto ideológico, busca de uma expressão nacional, e um projeto estético, ruptura da linguagem tradicional (Lafetá, 2000, p. 20-21). Somente no final dos anos 20 as melhores obras começam a sair, e os anos 30 é que foram os mais esteticamente felizes para essa geração.

os argumentos, ora desarranja o todo por vezes até o extremo da radicalidade.

De qualquer forma, são obras que não chegaram a um estágio histórico posterior pós-moderno (o que para muitos é uma qualidade) de retomar a modelos de inteligibilidade para subvertê-los sem violência, ou, transgredindo, fazê-lo de um modo atraente, daí o videoclip pós-moderno, por exemplo, assimilar o surrealismo com grande facilidade (ver Connor, 1992, p. 129-148 e o capítulo “Video. Surrealism Without the Unconscious” em Jameson, 1991, p. 67-96). Entre os produtos totalmente mergulhados na lógica da indústria cultural e a literatura pós-moderna há um hiato visível de que no último ainda encontramos resistência, mesmo quando suave e estratégica, à padronização, mesmo sem abrir mão do apelo ao consumo. Entre o valor estético e o valor de entretenimento várias apostas são lançadas. Podemos exemplificar aqui livros como o de Rubem Fonseca.

Os casos de Rosa e Clarice estão bem distantes deste novo paradigma, pois seu experimentalismo, se não é somente lingüístico e material, é mais amplo e abarca a relação do texto com a experiência. Por isso pode até se tornar, num certo sentido, mais intragável para o leitor semiformado pela indústria cultural, não só por motivos de inteligibilidade, mas razões, por assim dizer, psicológicas.

Por outro lado, leitores bem preparados podem também não assimilá-los. Há muitos que vêm na densidade existencial de Clarice um fator mais piegas, subfilosófico, forçado e pretensioso do que justificado. No conto “O ovo e a galinha”, por exemplo, frases como “Será que sei do ovo? É quase certo que sei. Assim: existo, logo sei” (Lispector, 1991, p. 57) podem provocar repulsa pela sua inserção fragmentária e aparentemente arbitrária. A entrada de reflexão especulativa na literatura, que não está ausente dos princípios do romance moderno – levando a um ponto chave em Dotoiévski, em que o capítulo “o grande inquisidor” de *Os Irmãos Karamazov* é um bom exemplo; em Proust e Musil passa a ter caráter de ensaio, interferindo no tempo narrativo (Ricoeur, 1984, p. 143-145) – chega a um ponto de negação da ação narrativa, o que levou muitos críticos do passado a afirmarem que simplesmente não há narrativa em contos como esse e livros como *Água viva*. Rosa não sofre esse tipo de repulsa precisamente por que, na maioria das vezes, não deixa de contar “estó-

rias”, por mais herméticas que por vezes sejam, como no conto “Nenhuma, nenhuma” de *Primeiras Estórias*.

Contudo, é necessário, nesse caso, direcionar a análise para outros procedimentos tão narrativos quanto à ação. Se há narratividade em quase toda manifestação da linguagem humana, se encontramos estruturas narrativas em textos filosóficos (é o pressuposto da *narrative turn* em ciências humanas), por que não haveria na literatura experimental? A teoria da narrativa atual, ao abandonar os paradigmas estruturalistas dos anos 60 e 70, está tentando dar conta justamente da análise de questões que não aparecem apenas na análise de procedimentos textuais, mas também na relação entre texto e leitura, texto e contexto, etc. Logo, para reconhecer melhor o lugar onde a teoria narrativa pode melhor se renovar, é necessário procurar entender o que se passa justamente nos textos em que a análise da narrativa tradicional teria pouco a dizer, sem deixar de aproveitar o próprio esforço do formalismo e do estruturalismo ao lidar com esse tipo de texto, que rendeu bons frutos em sua época, como foi o caso das análises de Gerard Genette, entre outros.

TEXTO E EXPERIÊNCIA DO INEFÁVEL

Em Clarice e Rosa a atividade discursiva procura dar a maior ênfase naquilo que podemos chamar de instância inefável. A dificuldade e o experimentalismo estão a serviço de tentar expressar artisticamente algo da ordem do indizível. É pressuposto que o desafio da alta literatura é dizer algo mais que a filosofia por meio de seus procedimentos narrativos. Isso faz parte do lugar da literatura como meio de expressão elevado de uma cultura. Contudo, para além desse fator muito geral, a especificidade destes dois escritores (tendo como precursor bem conhecido e internacional a epilepsia epifânica de Dostoiévski) está no fato de que toda a tensão discursiva da linguagem está ligada à expressão não só do indizível em geral, mas da experiência do inefável. Quando digo “expressão” significa tanto um anseio dos autores (implícitos ou mesmo empíricos, mas figurados em narradores extremos) por dar voz literária a suas experiências como suscitar, através da escrita e da leitura, tal experiência.

Essa dupla faceta da íntima ligação entre texto e experiência do excesso, em que não existe ou não interessa a pré-existência de um sobre o outro, já foi pensada em abordagens desconstrucionistas. Minha contribuição ocorrerá a partir desse ponto, levando em conta dimensões que a desconstrução não explorou, embora intuiu. Se ela reconheceu a dimensão da *experiência textual* (Menke, 1998, p. 181-182) liberando todas as estratégias complexas da escritura e suas disseminações de diferença diante de toda essa fuga inapreensível de traços e rastros e toda essa inefabilidade da *differance* derridiana e do real laciano vamos aprofundar uma análise das possibilidades práticas de experiência do efeito da obra na vida do leitor e da dimensão prática da escrita inerente à obra.

Quando digo prática, não quero dizer no sentido político, porém no sentido das possibilidades concretas de experiência do inefável, em outras palavras, a experiência mística. Ainda que a desconstrução e a psicanálise tenham vários momentos de intuições do destino místico da experiência literária, não focaram como isso ocorre. Já que a literatura moderna produz incessantemente a crítica à religião, ideologia e metafísica, como tantas abordagens já insistiram, agora é preciso pensar como que, depois da derrocada da metafísica, há nesta mesma literatura a ascensão de uma mística sem doutrina, sem sustentação religiosa oficial, enfim, uma mística moderna, uma mística da literatura moderna. Ela afirma o inefável não por meio de uma positividade transcendente (entidades como Deus, idéias como o Bem, conceitos como a liberdade, crenças como vida após a morte, etc.), mas pela negatividade radical da ficcionalidade. O trabalho com a forma é, desse modo, um trabalho não só com vistas a um objeto estético, mas a uma experiência e um saber impreciso, antiempírico, intransmissível, que chamo aqui de *gnose*, a qual tal objeto está a serviço. A experiência e a gnose fazem parte de uma transformação da vida ordinária a uma espécie de vida extraordinária que a transfiguração do olhar do mundo poderia trazer. Se isso não é uma crença, é sem dúvida a grande *aposta* dessa mística estética¹².

¹² Para ver a bibliografia e uma discussão teórica sobre o assunto, remeto à minha tese. (Loso, 2007, p. 174-309)

RENEGAR E PROTEGER

Não posso pensar de outra forma trechos como esse.

Sou indispensavelmente um dos que renegam. Faço parte da maçonaria dos que viram uma vez o ovo e o renegam como forma de protegê-lo. Somos agentes disfarçados e distribuídos pelas funções menos reveladoras, nós às vezes nos reconhecemos (Lispector, 1991, p. 62).

Há no conto “O ovo e a galinha” um eu indeterminado que funciona como narrador. Sabemos vagamente ser uma personagem feminina, que trabalha com ovos, possivelmente uma cozinheira: “só entendo o ovo quebrado: quebro-o na frigideira” (*Ibidem*). O grau especulativo da reflexão destoa bastante dessa possibilidade, mas essa contradição faz parte da tensão narrativa, que não existe para ser coerente, mas para jogar informações e dados totalmente díspares. Num momento a narradora afirma que é empregada e supostamente não ganha muito, mas em outro declara faceiramente que “ultimamente comprei ações da Brahma e estou rica” (Lispector, 1991, p. 65), logo, não haveria necessidade nenhuma de continuar a trabalhar.

A leitura que vai tentando dar coerência a tais disparidades passa a criar ela mesma a tensão textual, que com o costume de sua recorrência forma uma idéia aproximada da situação e aceita as contradições como parte do fator estético. Ligações coerentes e tensões incoerentes formam então um horizonte de leitura que diferenciará suas zonas de validade, sua verossimilhança interna. A partir daí, a busca de uma fruição possível do texto se dará no uso da liberdade interpretativa que as incoerências permitem e as coerências delimitam.

No trecho acima citado, “ver o ovo” pode significar justamente ter a experiência extraordinária, graça só reservada a poucos eleitos. Mas a “maçonaria” dos eleitos, coerente com a lógica das ordens esotéricas, não pode revelar o mistério, deve se calar. Mas a narradora vai mais longe e diz que deve “renegar o ovo” como “forma de protegê-lo”; quase como dizer que não teve a experiência mística para melhor a fazer valer numa sociedade laica por meio da possibilidade de dizer o não dito na literatura, ou, como se quisesse, fazê-lo atravessar o literal. Há um “nós”, um mistério coletivizado extremamente enigmático para o leitor. Eles são “agentes disfarçados”, caracterização que aventa um clima de expectativa ficcional detetivesca que, porém, mantém-se sem desenvolvimento. Tais agentes ocu-

pam “funções menos reveladoras”, até porque não podem revelar sua verdadeira função, mas se reconhecem uns aos outros. Essa modéstia que esconde um poder secreto maior justifica ironicamente um trecho anterior.

E ter apenas a própria vida é, para quem já viu o ovo, um sacrifício. Como aqueles que, no convento, varrem o chão e lavam a roupa, servindo sem a glória de função maior, meu trabalho é o de viver os meus prazeres e as minhas dores. É necessário que eu tenha a modéstia de viver (Lispector, 1991, p. 62).

Ver o ovo é então um conhecimento secreto, gnóstico, que não só não pode ser dito, como deve ser renegado. O sacrifício e a modéstia dos agentes que “austeramente vivem todos os prazeres” (Lispector: 1991, p. 63) é simplesmente ter, paradoxalmente, uma vida comum, sem o sofrimento dos mais desfavorecidos, nem a ascese rigorosa dos monges. A vida comum dos agentes que renegam o incomum, mas o experienciam, não é nada especial aos olhos comuns, mas seu sacrifício de ser comum e renegar o incomum é tão incomum quanto a vida no convento.

Nesta mística secularizada, há uma clara comparação com a mística tradicional, há semelhança com a vida do convento e com a maçonaria, mas na semelhança mesma, na incontornabilidade de expressar por meio de alegorias da mística e da ascese religiosa já há o ato de diferenciação. A ascese deste texto é claramente a de parecer ser comum, ter prazeres e dores comuns, e secretamente ser tão ou mais extraordinário que a ascese incomum do monge e do maçom. Logo, a tarefa do escritor-místico moderno é uma *ascese da ascese*, ascese de renunciar à ascese reconhecida pela sociedade na sua distinção definida do modo de vida profana e o modo de vida sagrado, e experimentar o sagrado no interior das atividades e mesmo das posições estatutárias mais profanas.

No plano da forma narrativa, isso fica ainda mais claro. A suposta narradora “cozinheira” é no fundo uma agente secreta que não vai contar uma história com estrutura comum, não vai se revelar como uma personagem comum, vai dizer que comprou as ações da Brahma por puro capricho literário para confundir sua identidade, vai expor especulações exageradas, vai ser levada a flertar com o lírico, mas não vai se assumir nem como poema em prosa, nem enredo, nem como discurso filosófico.

Tal capricho não só confunde os gêneros. Há um propósito secreto para toda essa subversão: é transmitir subterraneamente, para outros agentes secretos da ascese e mística moderna (leitores possíveis), sua ligação íntima entre texto e experiência mística, que implica numa ascese em segundo grau de negar o comum, depois negar o reconhecidamente incomum, para então praticar uma vida extraordinária com status ordinário.

SOLTURA ABISMAL

Água viva reitera também essa relação entre texto, ascese e mística.

Mas 9 e 7 e 8 são os meus números secretos. Sou uma iniciada sem seita. Ávida do mistério. Minha paixão pelo âmagos dos números, nos quais adivinho o cerne de seu próprio destino rígido e fatal (Lispector, 1973, p. 38).

Lembrando a relação entre seitas esotéricas e seu estudo da numerologia, desvendando o conteúdo simbólico dos números, a narradora diz que é uma “iniciada sem seita”. Esse enunciado está aqui ligado aos números secretos, e ela os revela como secretos. Ter números secretos não diminui o desejo pelo mistério, parece, ao contrário, aumentar. A ânsia pelo mistério se efetiva na “paixão pelo âmagos dos números”, algo que estaria para além de sua função meramente instrumental na matemática cotidiana.

Contudo, não vejo aqui uma relação obscura da simbologia dos números com o texto. Assim como o “it”, esse “mistério impessoal” (Lispector: 1973, p. 35) por trás de todas as explicações, no âmagos dos números a narradora encontra “seu próprio destino rígido e fatal”, um aspecto do impessoal e do implacável que é próprio desse mistério de uma iniciada sem seita. Não é preciso seita para se iniciar ao mistério, é necessário, sim, uma paixão sem limites pelo âmagos do impessoal, rígido, fatal, fora o universo psicológico doméstico do narrador usual, que exige um discurso parte especulativo parte poético, ou seja, um *pensamento poético* para captar o âmagos misterioso do que é impessoal, de uma alteridade radical à narradora, ou, se se quiser, especuladora apaixonada. A falta de acontecimento narrativo, mais uma vez, é substituída por uma avidez pelo impensável, inenarrável, por um inefável aqui visto como impessoal e fatal.

Vou te fazer uma confissão: estou um pouco assustada. É que não sei aonde me levará esta minha liberdade. Não é arbitrária nem libertina. Mas estou solta (Lispector, 1973, p. 39).

Tal liberdade assusta não só por não estar condicionada a um imperativo de entreter com uma intriga e seguir a máquina do encaideamento das ações. Essa liberdade no plano da narrativa representa uma liberdade de espírito mais ampla. A epígrafe de Michel Seuphor se refere à libertação da pintura figurativa como meio de “evocar os reinos incomunicáveis do espírito” (Lispector, 1973, p. 35). A soltura não é “arbitrária nem libertina”, quer dizer, não deixa de ter um propósito, que é a própria avidez do mistério. A liberdade das possibilidades da escrita está submetida a essa paixão pelo desconhecido, mas por isso mesmo acolhe por demais o desconhecido no discurso e assusta pela sua soltura abismal. As regalias da escrita sem regras está, portanto, ligada à abertura da experiência para o não vivenciado. Por isso não se dilui na mera arbitrariedade, o que tornaria o texto sem densidade existencial, nem é “libertina”, não pretende liberar toda e qualquer perversão só pelo capricho de estar transgredindo.

Assim como os libertinos entre si sempre negociam o que vão permitir e como, a narradora negocia com o mistério o que vai liberar em seu ato de escrita e como. A soltura assustadora vem não da arbitrariedade do gesto experimental, mas da capacidade de esse experimentalismo alcançar reinos desconhecidos da experiência. Não saber “onde levará essa minha liberdade” é já confessar que não se domina a liberdade que se põe a serviço da avidez do mistério. Liberdade literária sem mística não é mais do que gestos vazios do narcisismo criador. Todos os movimentos literários e, até hoje, todas as cartilhas de certos escritores e críticos pretendem impor, contra o gesto vão da escrita, diferentes ascèses de escritura para dar alguma “lei do pai” ao caos narcisista da arbitrariedade. Mesmo não querendo impor nada a ninguém, cada escritor escolhe para si o que deve renunciar e o que vai explorar, constituindo assim uma ascese da escritura. Com isso sempre se arriscam a perder o potencial sublime do que renunciaram, assim como podem ou não tirar bom proveito do que permitiram.

A estratégia de Clarice, nesse caso, é abrir mais as possibilidades não como forma “libertina” de aceitar qualquer coisa, todavia, pelo contrário, obedecer a uma ascese em que a própria soltura é a

renúncia aos esquemas narrativos fáceis, em primeiro lugar, e também renúncia à libertação fácil. O critério de encaminhamento da escrita está no desejo ávido pelo mistério e na ascese que ele exige. O resultado textual disso se cristaliza numa narradora que sempre mostra seus sentimentos, reflexões e pitadas de prosa poética como atividade da busca pessoal. Por isso, o “eu” de *Água viva* não renuncia a certo egocentrismo autodivinatório que, contudo, não controla a si mesmo, não controla seu encontro com a onipotência silenciosa de Deus, e tem todo medo de se perder, “Ah tenho medo do Deus e do seu silêncio. Sou-me” (Lispector, 1973, p. 35).

O mergulho no mundo, em Deus e no outro não deixa de motivar sempre o uso reiterado de uma narradora-pensadora em primeira pessoa. Se há restrição em sua liberdade de estruturação, está, para começar, no encaminhamento predominante que a narradora dá à escrita. Penso que o eu inevitável de *Água viva* testemunha, na sua própria atomização, o limite de um individualismo moderno que não pode fugir de si mesmo em direção à loucura sem se deparar com a sensatez relativa de seu olhar e a necessidade de compreensão do outro: “A loucura é vizinha da mais cruel sensatez. [...] Engulo a loucura que não é loucura – é outra coisa. Você me entende?” (Lispector, 1973, p. 35). O esforço retórico no uso de paradoxos e construções negativas, que é recorrente na chamada mística especulativa, exhibe no seu excesso de linguagem, traduzido aqui por “loucura”, o “canibalismo” da narradora – atuando como sujeito da experiência. Quem canibaliza a loucura é a experiência do sujeito, e toda sua riqueza e extensão só ocorre no mundo da individualidade.

Por mais que o eu queira se perder na embriaguez lúcida da linguagem – acesso privilegiado para o mistério inefável – ele só o faz nos confins de seu próprio desejo. Se ele quer o indizível, o cruel, o fatal, o rígido, o impessoal, o atemorizador, o louco, todo esse regime do inefável só é inefável para o sujeito que o deseja. De qualquer modo, só com a experiência do inefável, sua gnose inexplicável e a transmissão vaga e imprecisa do texto para o outro, o leitor, é que há algo mais para o sujeito do que a atomização social e cósmica. A loucura ameaçadora precisa ser canibalizada por um ser isolado, quer dizer, por uma, e uma só, boca. A luta contra o isolamento inevitável precisa do retorno ao entendimento, do uso parcial da razão, e mesmo do entendimento do outro, do entendimento sutil, íntimo, do que

não é racional. Logo, há sempre fragmentação, soltura e depois retorno ao eu: intimidade e comunicação. Esse vai e vem quer ser também simultâneo.

Do ponto de vista do desejo do leitor (implícito ou não), só um texto que “não é de ninguém”, que pode ser usado para saciar e incitar a experiência e a gnose do inefável é digno de consideração: “Sim, o que te escrevo não é de ninguém. É essa liberdade de ninguém é muito perigosa. É como o infinito que tem cor de ar” (Lispector, 1973, p. 100). O texto de ninguém, endereçado ao leitor, também é perigoso, e mesmo a narradora já pressupõe que ele o seja, pois a função (não estrutural, mas existencial) da ânsia de mistério inerente à escritura de *Água viva* é direcionada para a experiência do leitor. Em outras palavras, quer atemorizar o leitor com a possibilidade de uma experiência do excesso. Para sair da atomização social que o mundo administrado nos impõe, há de aterrorizar o enfraquecimento do sujeito coletivo com as forças perigosas da loucura canibalizada pela intimidade individual.

Narrativas antinarrativas desse tipo são importantes para desestabilizar a identidade narrativa (Mcnay, 2008, p. 102-103) do indivíduo que se configura nas micro-narrativas familiares e nas macro-narrativas de nação, gênero e status. Como se observa, não haver trama em *Água viva* e em “O ovo e a galinha” significa não dar forma ficcional a nenhuma narrativa familiar e social. O eu do narrador mantém seu macrocosmo austeramente intocado por ficções tangíveis, por nomes, personagens delineados para interagirem. No conto há uma vaga noção de padrões e agentes, no livro há uma vaga noção de um tu que não adquire grande independência, apesar de raras vezes parecer ser motivo de queixa amorosa do eu. “Mas como fazer se não enterneces com meus defeitos, enquanto eu amei os seus” (Lispector, 1973, p. 99). Como esse tu se confunde com o narratário, essa rápida sugestão de ser um ente ficcional mais concreto se dissipa no mesmo narratário. Se for o caso, a narradora pede para o narratário acolher os defeitos do texto assim como o texto acolhe os defeitos, as faltas, de todo e qualquer sujeito, ou seja, do leitor em potencial. Contudo talvez esse trecho também funcione como forma de o leitor não se identificar com o tu.

Se a identidade é um discurso narrativo, a leitura e escrita da narrativa sem história que levam a uma experiência inefável é um exercício ascético de desprendimento de nossa identidade narrativa. Narrativas da indústria cultural, ao nos evadir de nossa narrativa e nosso *protagonismo* diante da realidade, fazem-nos esquecer do stress e da luta diária com aventuras imaginárias da ficção. Enquanto leitores ou espectadores, identificamo-nos com tipos ideais, ou nos envolvemos com algo que nos alivia da prisão de nossa própria história e identidade.

Mas em narrativas negativas e “perigosas” como a de Clarice, não substituímos a predominância da realidade com a do imaginário, mas com a do real: o inefável não é evasão, é uma ascese de imersão ávida no “âmago” da existência. A identidade narrativa comum é ameaçada. Curiosamente, há aqui, para quem se acostumou com tal ascese de leitura, também um alívio frente à realidade, não para dela fugir, mas para superá-la, momentaneamente, com o absurdo excesso do inefável. Mas para quem leva a sério a *ascese da ascese* proposta por Clarice, a experiência mística da literatura do excesso faz parte de uma outra identidade narrativa, uma narrativa ascética que quer tornar a identidade suficientemente flexível e manipulável para ir adentrando no mistério, fazer da vida um caminho sem volta e sem fim para as regiões perigosas, mas canibalizando-as com a lucidez do eu, quer dizer, com um horizonte narrativo individual. O desafio dessa identidade negativa é ser e não ser, é, com a ascese, mover-se na narrativa da vida como a narradora se move em sua escrita: solta, leve, encarando o terror do desconhecido ao desembocar no “estado de graça”, que constitui literalmente a última parte do livro. Quando se alcança uma espécie de serenidade mística, quando a soltura se torna sinônimo de leveza, a ascese e a lucidez se tornam sinônimo de descanso.

O estado de graça de que falo não é usado para nada. É como se visse apenas para que se soubesse que realmente se existe e existe o mundo. Nesse estado, além da tranqüila felicidade que se irradia de pessoas e coisas, há uma lucidez que só chamo de leve porque na graça tudo é tão leve. É uma lucidez de quem não precisa mais adivinhar: sem esforço, sabe. (Lispector, 1973, p. 105).

BIBLIOGRAFIA

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Loyola, 1992.

HELENA, Lucia. A Problemática da Narrativa em Clarice Lispector. **In:** *Hispania*. Volume 75, Number 5, December 1992, p. 1164-1173.

JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.

KAWIN, Bruce R. *The Mind of the Novel: Reflexive Fiction and the Ineffable*. Princeton: Princeton University Press, 1982.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

———. *Felicidade clandestina: contos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

LOSSO, Eduardo Guerreiro Brito. *Teologia negativa e Theodor Adorno. A secularização da mística na arte moderna*. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2007.

MCNAY, Lois. *Against recognition*. Cambridge: Polity, 2008.

MENKE, Christoph. *The sovereignty of art aesthetic negativity in Adorno and Derrida*. Cambridge: MIT Press, 1998.

RICOEUR, Paul. *Time and Narrative*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.

ROBERTS, Tyler T. This Art of Transfiguration Is Philosophy: Nietzsche's Asceticism. **In:** *The Journal of Religion*, Vol. 76, N. 3, Jul., 1996, p. 402-427.

MEMÓRIAS DA INFÂNCIA NAS LITERATURAS LUSÓFONAS

José Nicolau Gregorin Filho (USP)
jngf@usp.br

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo investigar como as memórias da infância são representadas em algumas obras da literatura de língua portuguesa.

É importante ressaltar que não se trata de esgotar o assunto ou de tomar essa breve análise como generalizante, tendo em vista o amplo horizonte que se abre à nossa frente quando os termos “infância” e “memória” surgem. Propõe-se, aqui, um breve olhar sobre como três obras da literatura de língua portuguesa se referem à infância: *Infância*, de Graciliano Ramos; *As Pequenas Memórias*, de José Saramago e *Os da Minha Rua*, de Ondjaki. Em razão da dimensão das três obras, também não se propõe analisá-las de maneira exaustiva, mas buscar algumas passagens onde a infância é retratada na e pela arte.

De antemão, sabemos serem três obras construídas em tempos diferentes e em espaços outros, cada tempo e espaço com suas peculiaridades culturais e históricas. Um elemento que as une é o fato de as três terem sido escritas em língua portuguesa, este é o ponto de entrada para a nossa discussão, ou seja, narradores de mundos e épocas distintas representaram a infância de seu lugar, as experiências com a escola e com os grupos sociais mais próximos, o crescimento, afetos e desafetos numa mesma língua.

Para a promoção desse encontro de épocas e espaços diversos, busca-se como fundamentação teórica é utilizada a Literatura Comparada, já que ela pode nos fornecer os caminhos para esses olhares transatlânticos.

ALGUNS ASPECTOS SOBRE A MEMÓRIA

Como há várias acepções de “memória”, é importante que se coloquem algumas dimensões para o termo e, posteriormente pensar na realização que nos interessa: a memória discursiva.

No interpretante do código, conforme Caldas Aulete (1964), encontramos:

s.f. faculdade de conservar a lembrança do passado ou da coisa ausente (...). Escritos em que o autor só trata acontecimentos que lhe dizem respeito ou dos pertencentes à sua época e em que é mais ou menos interessado. (1964, p. 2573)

No nível do léxico, a memória é descrita como importante mecanismo para trazer para “aqui” e “agora” elementos ausentes pertencentes ao passado, embora possa parecer um mecanismo subjetivo, o verbete abre para a questão social e histórica, a partir do momento em que insere a memória como fato também pertencente a outros indivíduos contemporâneos, além de trazer para essa questão o interesse da memória na recuperação de dados de interesse para o sujeito.

Sobre essa questão coletiva, vejamos Gazeneve & Victoroff (1982):

Memória que Maurice Halbwachs atribui aos grupos sociais. Halbwachs parte da observação de que a memória individual não existe senão pelos quadros sociais que dão a possibilidade de reconstruir a recordação. Reencontramo-las em função das exigências do presente e é nos quadros e noções de que a sociedade nos provê que bebemos o essencial do enquadramento mnésico. Halbwachs atribui então aos grupos uma memória colectiva, familiar, religiosa, de classe (...) (1982, p. 374).

Há, nessa passagem, importantes fatores para este estudo. Um deles é o fato de tratar a memória como coletiva, pertencente ao grupo social ou comunidade na qual o indivíduo que aciona pertence; outro, é o fato de fazermos uso da lembrança quando o presente assim o exige, isto é, há necessidade da memória de algum fato ou situação pretérita.

Sabendo que a memória envolve discurso, temos em Main-gueneau (1998):

Uma interação verbal se desenvolve no tempo e, desse fato, constrói-se progressivamente uma memória intratextual: a cada momento, o

discurso pode enviar a um enunciado precedente. (...) Mas o discurso é também recoberto pela memória de outros discursos. (...) Certos tipos de discursos têm uma relação privilegiada com a memória. Assim, os discursos literários, religiosos, jurídicos... estão destinados a suscitar palavras que os retomam, os transformam ou falam deles. (1998, p. 96-97)

Maingueneau traz uma importante contribuição para a discussão aqui proposta, no sentido de que é o discurso que materializa a memória e é nos e pelos discursos que os indivíduos vão (re)conhecer os fatos passados como sendo pertencentes ou não ao universo de suas lembranças, pertencentes ou não à história de suas vidas, de suas famílias, instituições etc.

MEMÓRIAS DA INFÂNCIA NA LITERATURA

Com base nas reflexões anteriores sobre a memória, podemos perceber algumas passagens nos textos literários escolhidos para este trabalho que trazem relatos interessantes sobre a infância e a visão de mundo que ela comporta:

A criança que eu fui não viu a paisagem tal como o adulto que se tornou seria tentado a imaginá-la desde a sua altura de homem. A criança, durante o tempo que o foi, estava simplesmente na paisagem, fazia parte dela, não a interrogava, não dizia nem pensava, por estas ou outras palavras: “Que bela paisagem, que magnífico panorama, que deslumbrante ponto de vista!” (Saramago, 2006, p. 13)

Não sei como o perceberão as crianças agora, mas, naquelas épocas remotas, para as infâncias que fomos, o tempo aparecia-nos como feito de uma espécie particular de horas, todas lentas, arrastadas, intermináveis. Tiveram de passar alguns anos para que começássemos a compreender, já sem remédio, que cada uma tinha apenas sessenta minutos, e, mais tarde ainda, teríamos a certeza de que todos estes, sem exceção, acabavam ao fim de sessenta segundos (...) (Saramago, 2006, p. 59)

Nós, as crianças, vivíamos num tempo fora do tempo, sem nunca sabermos dos calendários de verdade. Para nós segunda-feira era um dia de começar a semana de aulas e sexta-feira significava que íamos ter dois dias sem aulas. Depois as datas eram assim isoladas: Carnaval da Vitória, dia do trabalhador, dia um das crianças, férias grandes, feriado da Independência e o Natal com o fim de ano também já a chegar. (Ondjaki, 2007, p. 59)

A primeira coisa que guardei na memória foi um vaso de louça vidrada, cheio de pitombas, escondido atrás de uma porta. Ignoro onde o vi, quando o vi, e se uma parte do caso remoto não desaguasse noutra posterior, julgá-lo-ia sonho. Talvez nem me recorde bem do vaso: é pos-

sível que a imagem, brilhante e esguia, permaneça por eu a ter comunicado a pessoas que a confirmaram. Assim, não conservo a lembrança de uma alfaia esquisita, mas a reprodução dela, corroborada por indivíduos que lhe fixaram o conteúdo e a forma. (Ramos, 1970, p. 23)

Nos fragmentos acima, percebe-se um olhar da e sobre a infância construído de maneira semelhante, já que os exemplos nos mostram um distanciamento daquela etapa da vida, certa nebulosidade que dificulta ver as coisas da maneira como elas realmente aconteceram no passado. Embora sejam escritores de países distintos, ambos olham a infância com o filtro do coletivo, imprimindo à sua visão aspectos da construção cultural da idéia de infância, já que são no momento da enunciação, adultos que buscam as lembranças de uma época distante; esses fatos podem ser comprovados na seguinte passagem:

Presume-se, portanto, que os estados de alma sejam pertença exclusiva da maioridade, da gente crescida, das pessoas que já são competentes para manejar, com mais ou menos propriedade, os graves conceitos com que subtilezas destas se analisam, definem e minudenciam. Coisas de adultos, que julgam saber tudo. (Saramago, 2006, p. 18)

Observa-se, desse modo, que algumas características psicológicas do adulto não são compatíveis com o que se constrói da infância. Os adultos aprenderam coisas durante a vida, fazem juízos de valor e conseguem analisar a paisagem ou o espaço no qual estão inseridos, a criança, nessa perspectiva, não. Seria isso um fato real ou uma construção dialógica da infância? Seria essa construção individual ou construída cultural, coletiva e historicamente?

Não só a infância é (re)criada nesses discursos literários, mas fases de transição da criança para o universo adulto, conforme se pode perceber em:

Na oitava classe, era proibido chorar à frente dos outros rapazes. (Ondjaki, 2007, p. 136)

Agora, o mundo se estirava além do monturo do quintal, mas não nos aventurávamos a penetrar nessa região desconhecida. (Ramos, 1970, p. 39)

Nas duas passagens, a transição para o universo adulto se dá por meio da ampliação dos horizontes do mundo e pelas alterações no modo de o indivíduo se comportar, como não chorar. Os três autores narram a ampliação do mundo e dos horizontes, já que viviam em comunidades com poucos habitantes, embora próximas a grandes

centros. Percebe-se, também, que a última alteração carrega uma forte carga cultural, já que em algumas culturas não é permitido ao homem manifestar suas fraquezas como o choro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estivemos, nesse breve texto, diante das memórias de infância de três escritores de língua portuguesa: Graciliano Ramos, José Saramago e Ondjaki. Notam, entre esses textos, alguns pontos de aproximação e de distanciamento.

Aproximam-se não somente por se utilizarem da mesma língua para a transformação dessas lembranças supostamente individuais em monumentos de memória coletiva de um tempo e de um espaço definidos, mas por partilharem traços culturais bastante próximos, embora estejam em continentes de submetidos a visões de mundo e de homem distintas.

Um importante elemento que os distancia nesse olhar sobre a infância é o fato de que Ramos percebe e recria a infância de maneira a fazer com que o leitor acredite que ele irá buscá-la na própria memória, embora as sensações o tenham marcado pela vida afora; conforme se pode perceber no título empregado para o primeiro capítulo da obra: nuvens. No final, pode-se deparar com a mesma figura:

A figura que me perseguia à noite serenou e fugiu. E a outra, nuvem colorida, evaporou-se. (Ramos, 1970, p. 274)

Saramago parece buscar sensações e explicações que possam caracterizar o ser-criança nas impressões por ele sentidas enquanto menino. Durante todo o texto, há diálogos constantes dos dois universos: infantil adulto; parecendo buscar em sua obra uma construção do menino que foi e daquilo que realmente caracteriza a infância naquele lugar, naquele tempo em que o foi. Procura, por meio do título da obra, trazer a dimensão das memórias de uma criança: pequenas, do tamanho do horizonte por ele revisitado.

Ondjaki, por sua vez, traz as memórias infância de maneira a retratar episódios que fazem parte do universo infantil do seu povo, da sua terra. Esses episódios assemelham-se a *flashes* dessa realidade não muito distante e, numa leitura desatenta, parecem não formar um

todo significativo. Mas é exatamente essa organização que caracteriza o aspecto memorialista de seu livro.

Como foi mencionado no início, tem-se a impressão de que os três escritores não trazem às páginas de seus livros as memórias subjetivas das crianças que foram, de seu crescimento e de seu tocar o mundo em várias fases da vida. O que se pode observar é, em vários momentos, a memória discursiva da infância em língua portuguesa, o que se construiu historicamente como sendo o passado, a infância e a maneira de recordar o passado literariamente, pois a literariedade também faz parte de nossa memória discursiva.

BIBLIOGRAFIA

ABDALA JR, Benjamin. *Literatura: história e política*. São Paulo: Ática, 1989.

ABDALA JR, Benjamin. *De vôos e ilhas: literatura e comunitarismo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BRUNEL, P., PICHOS, C. L. & ROUSSEAU, A. M. *Que é Literatura comparada?* São Paulo: Perspectiva, 1995.

CALDAS AULETE. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Delta, 1964.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 3ª ed. ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

COUTINHO, Eduardo F. & CARVALHAL, Tânia F. *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Fronteiras imaginadas: cultura nacional / teoria internacional*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

EAGLETON, Terry. *A idéia de cultura*. São Paulo: Unesp, 2005.

GAZENEUVE, Jean & VITOROFF, David. *Dicionário de sociologia*. São Paulo: Verbo, 1982.

GREGORIN FILHO, José Nicolau. *A roupa infantil da literatura*. Dissertação de mestrado apresentada à FCL-UNESP. Araraquara: 1995.

———. *Figurativização e imaginário cultural*. Tese de doutorado apresentada à FCL-UNESP. Araraquara, 2002.

LE GOFF, J. Memória e história. **In:** *Enciclopédia einaldi*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1986. 1 v.

LIMA, Luís Costa. *História, ficção, literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MACHADO, Álvaro Manuel & PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Lisboa: Edições 70, 1988

MAINGUENEAU, Dominique. *Termos-chave da análise do discurso*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada (história, teoria e crítica)*. São Paulo: Edusp, 1997.

ONDJAKI. *Os da minha rua*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.

RAMOS, Graciliano. *Infância*. São Paulo: Martins Fontes, 1970.

SARAMAGO, José. *As pequenas memórias*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

SANT'ANNA, Afonso R. *Paródia, paráfrase e cia*. São Paulo: Ática, 2001.

“MONGÓLIA” DE BERNARDO CARVALHO: ROMANCE DE ESPAÇO E IMAGOLOGIA

Carlinda Fragale Pate Nuñez
nunez@unisys.com.br

A questão da pregnância do espaço na literatura recente pode ser observada na armadura ficcional de Mongólia¹³ (Carvalho, 2003). A imagem do deserto aí ultrapassa as digressões filosóficas, os sentidos simbólicos ou mesmo a tropologia a que este espaço remoto inexoravelmente conduz.

As propriedades físicas do deserto inseminam as sensações de isolamento, abandono e desolação responsáveis por uma ambientação propriamente desértica. As aporias proliferam, nesse espaço a um só tempo abafado e aberto; eternamente idêntico a si mesmo e nunca o mesmo, pela perpétua erosão de suas construções arenosas; semovente em seu imobilismo e inerte, perante a insofreável travessia de caravanas; sereno como a ondulação das areias e furiosamente ventoso; opressivo em sua vastidão e libertador pelo triunfo sobre o ermo. Nele, alternam-se a esterilidade das areias e a fecundidade dos oásis; uma platitude lacustre e a eventual interrupção de assaltantes em bando; a aridez da paisagem real e a miragem da cena desejada; a letargia de seus habitantes e a solércia dos incursores, turistas e pesquisadores. O deserto adormece pacato e desperta febril, tão díspare quanto as temperaturas que o atravessam num único dia. O deserto é belo e terrível, natural e transcendental, pré-diluviano e epistêmico (“A paisagem era extraordinária, um tanto extraterrestre”, *M*, p.114). A grandiosidade geológica ressalta a miudeza humana. Sob suas areias, assim como no fundo dos mares, escondem-se tesouros reais e sonhados. O deserto é o cenário preferencial para raptos, provas iniciáticas, sublimação e realização plena de desejos. O habitat de seres desidratados e descarnados é o cenário histórico de guerras encarniçadas, que se prolongam do exterior para o interior dos que a elas – e ao deserto – sobrevivem.

¹³ As citações do romance serão indicadas pela letra *M*, seguidas do número da página.

A apropriação estética do deserto por Bernardo Carvalho tem um rendimento que sobreleva, entretanto, o instigante conteúdo imagístico acima assinalado, porque este, integrado ao imaginário romanesco, passa a funcionar como o correspondente ficcional ao que subjaz, no nível do pensamento¹⁴ da obra e da intriga, ou seja, à problemática condição de estrangeiro do protagonista. Dito por outras palavras, a imagem do deserto mongol está para o nível da intervenção ficcional, assim como a situação de “estrangeiridade” do protagonista está para o fundamento temático e para a trama dele decorrente.

A equação ambientação (deserto) / focalização (estrangeiro) gerencia o programa narrativo do romance. O primeiro termo do binômio corresponde à componente imagológica do discurso, através da qual se tem acesso à imagem que uma nação faz de outra e do elemento estrangeiro (Sousa: 2006); o segundo, à discussão da identidade pelo ângulo particular da condição desse ser intrinsecamente heterogêneo e da alteridade que o constitui. A articulação de tal equacionamento com os elementos do romance torna visível a sua peculiaridade.

A imagem do deserto não se constrói per se, no romance de Carvalho, mas por contraste e complementaridade com a situação de estranheza e a confusão dos protagonistas-autores dos relatos que se cruzam, na narrativa, como caravanas em trilhas tortuosas, na superfície do texto.

Em Mongólia, o deserto impera: “A paisagem não se entrega. O que você vê não se fotografa”, sentença que aparece duas vezes no romance (*M*, p. 41 e 148). Ele é a referência do sem referentes. Nenhuma personagem brasileira é identificada pelo nome civil (o contrário se dá com as caravanas de figurantes mongóis, cujos nomes impronunciáveis se alastram pelas dunas da narrativa). O diplomata brasileiro encarregado da busca a um fotógrafo desaparecido é identificado como Ocidental; o desaparecido é buruu nomton, o desajustado, e ao narrador não corresponde qualquer apelativo. Por uma perspectiva radicalmente invertida, o romance focaliza o brasileiro como estrangeiro no espaço exterior e longínquo. Somente nas últi-

¹⁴ Aristóteles se refere a elas como “diánoia”, o *pensamento* (Poét. 1450 b 4).

mas páginas o leitor toma conhecimento do calvário enfrentado pelo Ocidental, que se emaranha no oriente ameaçador¹⁵ com todas as diferenças imagináveis e enfrenta os Montes Altai (seu Gólgota pessoal), para atender às ordens do pai que não o quis reconhecer como filho na infância. Buruu nomton – menos que um estrangeiro sem passaporte e desaparecido, mais que irmão – é a imagem inadmissível do amor exclusivo de um pai.

A trama, que irônica e artificialmente se constitui enquanto vai tramando a reconstituição de laços familiares negados e desfeitos, leva o Ocidental a se deparar com o “outro” interior, a imagem de si mesmo que o diferencia dos iguais: toda a confraria de irmãos consangüíneos inconscientes das questões do guénos (gr., clã). A súbita passagem do diplomata em missão para a condição de filho que marcha em busca do irmão acaba por levá-lo ao outro de si mesmo. O Ocidental, ao descobrir essa alteridade, resgata a identidade familiar soterrada. Os desertos urdem tais embaraços, escondendo esfinges e apenas camuflando as trilhas que retrogradam à Tebas de cada um.

Jean-Marc Moura, para abordar o imaginário referente ao Outro estrangeiro, lança mão da diferença semântica entre os pronomes latinos alter e alius. O primeiro, remetendo ao “outro de um par”, é o reflexo da cultura de um grupo; o segundo, enquanto o “outro indefinido”, traduz uma recusa radical dessa mesma cultura (Moura, 1998, p. 53). Mongólia incorpora o semantismo de alius – seja porque o Ocidental é joguete do acaso, um predestinado a recuperar nexos (geográficos, epistolares, familiares), seja para vencer as ameaças que espreitam, onde quer que ele se encontre: em solo ignoto (onde recuperou o irmão) ou na terra natal (onde foi assassinado). Ainda voltaremos a esse tópico.

¹⁵ Invertendo as associações que ligam “orientação” a “oriente”, em *Mongólia*, o oriente desnor-teia o Ocidental. Mas é nessa desorientação que ele reencontra o irmão e se integra à linha-gem de seus antepassados.

RECUO TEÓRICO

Em termos narratológicos, a obra de Carvalho pertence à vertente literária do romance de espaço – que se distingue do cronótopo de viagens e de aventuras (nas quais a sucessão de lugares apenas acompanha a multivariabilidade dos relatos [Bakhtine, 1994]) por adotar a categoria ficcional do espaço como o eixo dinamizador de todo o sistema narrativo. Em obras que tais, a ficção, em seu trabalho de modelação estética (Stierle, 2006), encontra sua mais potente expressividade nas figurações espaciais; nelas alcança a concentração máxima do imaginário e sua forma ideal. A fisicidade dos lugares somente apóia o processo que, sob o influxo do imaginário, gera novas configurações espaciais e remete a uma ontologia das imagens criadas. Assim a ficção se espacializa, num movimento que devolve a ecfrase à discursividade literária de última geração¹⁶; preconiza a precedência dos cenários à ação, o deslocamento dos núcleos de significância e de prospecção hermenêutica, da personagem para os locais por onde ela transita. A história cultural dos lugares libera estórias pré-individuais que priorizam as vivências aos atores. As paisagens – toporâmicas e artísticas, vernaculares¹⁷ e culturais – se deslocam do fundo para o primeiro plano, na ordem de estetização do espaço literário.

A segunda idéia teórica que norteia nossas considerações é a de que as paisagens ficcionais, desde longa tradição inspiradoras de projetos arquitetônicos e paisagísticos nos quais sempre se inscreveram e encenaram poderes, correspondem, no repertório da literatura contemporânea, a cristalizações (espaciais) de processos de estetização profunda (Welsch, 1995), epistemológica, a que as sociedades da era midiática já se adaptaram. Lugares inóspitos da terra e da cultura

¹⁶ São inúmeras as descrições de obras de arte estrangeiras, reais ou imaginárias, (as representações iconográficas da deusa, em *M*), que operam cortes nas narrativas através dos quais as leis próprias da arte se impõem às leis da história e da própria narratologia.

¹⁷ Trata-se de paisagens originais, nativas, que se formam espontaneamente. Elas constituem hoje objeto de grande valorização, porque abrem questões: Como formas não concebidas para serem belas conseguem transmitir elegância e harmonia? Por que paisagens inicialmente desituidas de preocupações estéticas parecem grandes composições orquestradas? John B Jackson (1984) estudou a nobreza e as qualidades estéticas desse vernacular completamente contemporâneo. Também discutiram o conceito os geógrafos culturais Meinig (1979), Cosgrove (1989), Barnes & Duncan (1992).

antrópica, da convivência social e mundana se emancipam de sua cotidianidade e pressuposta naturalidade, graças ao olhar capacitado a devassar virtualidades, descolar impregnações filosóficas da malha consensual e construir semioses insuspeitáveis.

A noção de enredo também se recicla: o centramento da história num narrador que conduz o relato se dissolve, e as articulações espaciotemporais, de forma policentrada e rizomática (Deleuze, 1980), passam a dirigir a trama narrativa. Ao desarmar a armadilha do pensamento representativo e da centralidade, seja privilegiando uma alteridade constituinte, seja alterando o modo de representação, atinge-se a estratégia de colocar o excêntrico (Hutcheon, 1991, p. 84-103) como centro virtual da narrativa. A existência de múltiplos centros e a pluralidade de elementos neles contidos se materializam através da fragmentação narrativa. Abordar dialeticamente a imagem da identidade/alteridade e pensar a partir do heterogêneo são decorrências auto-justificadas, que levam às cogitações imagológicas, em sua ocupação com o elemento estrangeiro.

Em suma, a notória hipertrofia das propriedades ficcionais do espaço, no sistema diegético dos romances de espaço contemporâneos, confirma o desenvolvimento de certa sensibilidade que deseja socializar o mundo¹⁸ e recuperar-lhe a complexidade muitas vezes perdida, no ato de organizá-lo narrativamente. As formas do espaço já não participam como suporte, mas como despoletador tanto da armação narrativa em rede quanto da sobrecodificação dos procedimentos discursivos.

AVANÇOS SOBRE RASTROS DESFEITOS

O romance em foco lida com personagens que são estrangeiros, nos ambientes em que se encontram e em que o tempo escoia para o passado. Tudo neles torna definitiva a percepção de Kristeva (1994), quando inverte a lógica que impõe ao estrangeiro o estigma da exterioridade:

Estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da

¹⁸ Segundo Pageaux (1994, p. 60), a imagologia propõe o estudo de "um conjunto de idéias sobre o estrangeiro tomadas num processo de literarização, mas também de socialização".

nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia. Por reconhecê-lo em nós poupamo-nos de ter que detestá-lo em si mesmo. (...) o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades. (Kristeva, 1994, p. 9).

A duplicidade vivenciada por quem opta por uma nova pátria, mas mantém laços com o país de origem, leva a uma posição fronteira, trate-se de imigrante ou asilado, forasteiro ou peregrino, invasor ou colonizador. Ela se evidencia, todavia, às custas do outro que concebemos, mas que medra em nós: “o outro é o meu (próprio) inconsciente. (...) Diante do estrangeiro que recuso e ao qual me identifico ao mesmo tempo, perco meus limites, não tenho mais continente” (*idem*, p. 196). É na crispação com essa experiência de alteridade que os problemas concernentes às identidades vão emergindo e sendo exumados, como os destroços soterrados nas dunas dos desertos.

Em Mongólia, encontra-se a estrutura em contraponto se estabelece entre dois diários deixados pelo desaparecido, o que o diplomata escreve enquanto “pulava de um para o outro” (*M*, p. 69) e a combinação dos três, no relato do aposentado, narrador do romance. O percurso que o Ocidental refaz sobre a trilha do desajustado é retomado pelo aposentado. A montagem do quebra-cabeça, realizada primeiro pelo Ocidental e depois pelo narrador mais recente de todo o material, indica que só se pode avançar no mundo desconhecido (sejam lugares ou pessoas), sobre a trilha das palavras. A mesma cartografia, portanto, que atravessa a Mongólia de norte a sul, por ambos os lados, oriental e ocidental, é refeita três vezes, cada qual se inscrevendo no romance pela variação tipográfica: os diários do desaparecido em letra bastão, o do Ocidental em itálica, o do narrador em nova romana. Os diários são como as estradas da Mongólia: têm de ser decifrados (*M*, p. 137); mas servem ao mesmo jogo de Hanna: repisar sobre os passos de buruu nomton.

Toda a ação é rememorada através dos encontros com o caleidoscópio de diferenças que a vida mongol oferece ao observador brasileiro: nômades do deserto e das estepes, xamãs, tsaatan criadores de renas, criadores de camelos do deserto de Shaga, monges budistas, um cantor difônico, um falcoeiro cazaque, famílias nos ovcos (lugares mais altos), entre outros.

Após 70 anos de ditadura comunista, a paisagem mongol conserva seus desertos, mas acrescentou testemunhos de desolação às condições extremas de sua realidade. À paisagem do deserto corresponde a desertificação da vida. As únicas construções que se mantêm são as simbólicas: crenças religiosas e histórias. Essas, inumeráveis e sempre repetidas, conduzem o Ocidental a um labirinto sem paredes.

Os diários do desaparecido e do investigador revelam a dificuldade de ambos em se relacionar com o desconhecido, seus preconceitos e limites, as desconfianças e decepções. A radical alteridade da cultura mongol propicia a irrupção da identidade individual, nos registros dos viajantes brasileiros, já que ambos, mesmo em separado, afirmam a sua heterogeneidade dentro do coletivo mongol em que provisoriamente se posicionam. A contínua negociação que exercem remete, porém, a pactos firmados antes e além da narrativa principal (localizar o desaparecido), a histórias que vão adquirindo sentido no embaralhamento de temporalidades e no cruzamento, nomadismo de micro-histórias.

Buruu nomton, obcecado por paisagens, troca o itinerário que o levaria à fronteira da Rússia para fotografar os tsaatan, entre a taiga e as montanhas, pelo “lugar exato em que (um) velho lama teria visto o Antubuda, em 1937, enquanto fugia dos comunistas” (*M*, p. 96), do qual é desviado pela busca aos livros e documentos sagrados do velho lama, escondidos num templo em ruínas. “A história (da iluminação) o chamava” para o deserto; “tocou em alguma coisa dentro dele, alguma coisa que ele também tinha visto, e o levou a reconhecer elementos da história como se fossem parte da sua própria vida” (*M*, p. 90). Ironicamente, o mesmo destino se repete no irmão, enviado para Xangai como vice-cônsul, deslocado para Pequim como cônsul e depois à Mongólia “como investigador, sob o disfarce de simples turista” (*M*, p. 14).

Os desvios são prenunciados, na narrativa, pelo diplomata anônimo e aposentado, que revogara o projeto de escritor desde o início da carreira e esquecera por quatro anos o material trazido de Pequim. Está moldada a regra narrativa por quem de direito – o narrador-titular do relato. A partir daí, às custas da repulsa à “maneira indireta” (*M*, p. 49), “tortuosa”, de um povo que “se aproximava aos poucos e em círculos” (*M*, p. 84), “como se, ao falar, manifestasse

corporalmente, até para quem não entende uma palavra de mongol, um discurso escorregadio” (*M*, p. 147), a presença de muitos guias só reforçará as afinidades entre os autores de diários: as idéias etnocêntricas, o mesmo horror pela religião, a mesma dificuldade de relacionamento com o desconhecido. Pelo reconhecimento das singularidades, aquilo que tem a função de hostilidade (gr. *hostis*, inimigo) se transforma em hospitalidade (*hospes*, hospedeiro). Impõe-se a propinquidade – estatuto do deserto – aos irmãos separados.

RETORNO DA ECFRASE

A exploração ficcional do espaço implica o retorno da ecfrase, recurso retórico-poético que está para a escritura assim como os desertos estão para a memória do planeta.

A história nuclear do romance segue, todavia, um paradigma: a própria leitura. Os contos sobre a mitológica iluminação orais dos lamas (em *M*) dialogam com romances, poemas e citações várias, comentários de livros técnicos e desconhecidos, ensaios e teses. A biblioteca dá sustentação à sobrevivência aos seres ficcionados do romance (o que gera a impressionante imagem dos papiros do lama escondidos nas estruturas de um templo). As micronarrativas que se entrecruzam, se bifurcam, acompanham, em caravana, o fio principal, repetem o trabalho dos protagonistas: o diplomata aposentado (afinal de contas, um nômade ocidental) aceita a coreografia imposta pela compaginação dos três diários. Ele constata que “O caminho só existe na tradição. (...) Decidir-se por um caminho novo ou por um desvio é o mesmo que se extraviar” (*M*, p. 138).

Numa percepção totalmente contemporânea da história, o romance nega o sentido metafísico do passado: a vida atual aclara reativamente o passado. As lendas da deusa Narkhadij e da monja Suren (no fabulário mongol), assim como as obras de arte que são signos das personagens, contrabandeiam sentidos implícitos de suas vidas.

É nesse jogo de relações quiasmáticas e invertidas que a modernidade literária se inscreve, no romance de espaço aqui comentado. A substituição de um foco único da narrativa pelas múltiplas trilhas narrativas que os estruturam desautomatiza intencionalmente a

leitura, mas dá consistência a soluções poéticas inusitadas, como à revelação espontânea, obtida num enterro, que torna inócua, no desfecho de *M*, toda a pesquisa empreendida pelo diplomata aposentado.

A busca dos espaços perdidos, a anamorfose da narrativa, as ficções históricas, a imagologia literária trazem, como se pretendeu demonstrar, novas implicações à noção de alteridade, ainda que o Brasil seja muito diferente da Mongólia, assim como o ocidente do oriente, eu desse outro que me habita.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTINE, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. A Teoria do romance. Trad. Aurora F. Bernadini, José Pereira Jr, Augusto Góes Jr, Helena P. Názário, Homero F. de Andrade. São Paulo: UNESP, 1998.

BARNES, Trevor J. & DUNCAN, James S. (Eds.). *Writing worlds: Discourse, texto & metaphor in the representation of landscape*. London: Routledge, 1992.

CARVALHO, Bernardo. *Mongólia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

CORRÊA, Roberto L. e ROSENDAHL, Zeny (org.). *Paisagens, textos e identidade*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004.

———. *Literatura, música e espaço*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mille Plateaux*. Paris: Minuit, 1980.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: *Ditos & escritos III: Estética, literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Manoel Barros da Motta. São Paulo: Forense, 2006, p. 412-422.

HUTCHEON, Linda. *A poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MEINIG, D. W. *The interpretation of ordinary landscapes*. Nova York: Oxford University Press, 1979.

MOURA, Jean-Marc. *L'Europe littéraire et l'ailleurs*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.

PAGEUX, Daniel-Henri. *La littérature générale et comparée*. Paris: Armand Colin, 1994.

SOUSA, Celeste H. M. Ribeiro. *Do cá e do lá*. Introdução à imagologia. São Paulo: Humanitas, 2004.

STIERLE, Karlheinz. A Ficção. Trad. Luiz Costa Lima. *Cadernos do Mestrado*, 1. Rio de Janeiro: Caetés, 2006.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América*. A questão do outro. Trad. Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

**“MORTE DO EU, MORTE DO OUTRO”
NOTAS SOBRE A REPRESENTAÇÃO DA MORTE
NA POESIA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO”**

Waltencir Alves de Oliveira (USP, UBM e UNIFOA)

A poesia de João Cabral de Melo Neto constitui uma das mais significativas produções literárias brasileiras do século XX. Uma poética perpassada por tensões insolúveis sustentadas pela reflexão apurada sobre o modo de dizer aliada ao dizer contundente e preciso. Embora haja em sua obra uma grande diversificação temática acompanhada da exploração de múltiplos recursos, oriundos de tradições culturais diferenciadas, sua poesia tem sido vista, exclusivamente, sob o signo da impessoalidade e do antilirismo.

Interessa apontar que grande parte da Fortuna Crítica do autor divide sua poética em duas vertentes: as “duas águas”. Essa segmentação, reconhecida e nomeada primeiro pelo próprio poeta, quando da publicação do volume homônimo à divisão, *Duas Águas*, de 1956, foi depois incorporada ao vocabulário crítico e jamais discutida em função das obras publicadas no decorrer dos anos 80 e início dos anos 90. Segundo o próprio poeta, esta divisão estabeleceria um corte em sua poesia entre os poemas feitos “*para leitura atenta e reflexiva*”, enfeixados na “primeira água”, e a “*poesia para largos auditórios*”, presente na “segunda água”. A divisão prontamente aceita pelos críticos foi entendida por Campos (1967, p. 88) como sendo ordenada por um critério temático-formal. Segundo ele a “primeira água” seria a dos poemas metalingüísticos, em que se nota o “*descasamento do objeto poemático*”, e a “segunda” seria a dos poemas que “*põe a poesia, uma vez passada pelo crivo dessa crítica, a serviço da comunidade*”. A distinção de Campos não deixou também de, ao reconhecer a divisão, sustentá-la sobre um juízo valorativo que hierarquiza todo o fazer poético cabralino modulado pela reconsideração da linguagem como sendo superior à “*prestação de serviço à comunidade*”, no que a terminologia resguarda de depreciativo. O que faz supor que a “segunda água” seja o espaço de uma poesia menor e rebaixada.

O recorte de sua poesia em duas vertentes, a ausência de estudos que ressignifiquem os contornos de sua poesia a partir da leitura de seus livros posteriores a *Educação pela Pedra*, de 1969, somados a aceitação de que sua poética elegeu dois eixos temáticos centrais: o social e a metalinguagem. Tudo isso tem servido para obscurecer alguns aspectos importantes de sua poesia que ficam ou considerados parcialmente ou desconsiderados por completo.

Pretende-se aqui avaliar as mediações buscadas pelo poeta no tratamento de um tema específico que, mesmo que pontualmente abordado, necessita de uma leitura mais atenta e extensiva. Entre os temas privilegiados pelo poeta é possível incluir a reflexão sobre a morte como presença intermitente que atravessa toda sua poética. São vários os poemas, e muitas vezes livros inteiros, que assinalam a presença da “*indesejada das gentes*” como tema e motivação nuclear da poesia. Para restringir aos exemplos mais explícitos, é possível citar o livro *Morte e Vida Severina* e *Crime na Calle Relator*, além da série de poemas dedicados a cemitérios pernambucanos e espanhóis, no livro *Quaderna* e a peça teatral *Auto do Frade*, poema dedicado a Frei Caneca que se limita a registrar paixão e morte do personagem histórico de Pernambuco.

Importante afirmar, inicialmente, que a tematização da morte na obra parece diluir as fronteiras entre individual e coletivo, engrossando o coro dos versos de *Morte e Vida Severina* “*iguais em tudo e na vida, morremos de morte igual*”. Isso é o que se pode observar, de forma paradigmática, na tessitura do poema “O Exorcismo”, de *Crime na Calle Relator*.

O Exorcismo

Madrid, novecentos e sessenta.
Aconselham-me o Grão-Doutor.
“Sei que escreve: poderei lê-lo?
Senão tudo, o que acha melhor.”
Na outra semana é a resposta.
“Por que tanto da morte escreve?”
Nunca da pessoal,
mas da morte social, do Nordeste.”
“Certo. Mas além do senhor,
muitos nordestinos escrevem.
Ouvi contar da sua região.
Já li algum livro de Freyre.
Seu descrever da morte é exorcismo,

seu discurso assim me parece:
é o pavor da morte, da sua,
que o faz falar da do Nordeste.”

O poema aponta que a intermitência do tema se deve a um desejo, explicitado por um “grão-doutor”, mas não absolutamente consciente do eu poético, de exorcizar a própria morte, individual e intransferível, escamoteando-a através do registro do destino coletivo dos homens imersos em seu mesmo contexto social e histórico. O livro *Crime na Calle Relator* traz, desde o título, uma referência a um crime localizado em uma rua sevilhana. Somos tentados, então, a supor que se fará o relato de um ou mais crimes ocorridos neste espaço demarcado. Apesar disso o que temos no livro é um conjunto de poemas narrativos, cujos temas aparentemente estão isolados e procuram recriar “*casos e histórias*” reais, contadas ao poeta ou vividas por ele, conforme atesta Oliveira (1994, p. 23).

Escrito no Porto, embora não faça a menor referência a momentos de grande aflição, *Crime na Calle Relator* é publicado em 1987 aqui no Rio. É surpreendente que, em nenhum momento, transpareça qualquer coisa de um período tão difícil. O livro é uma experiência com o poema narrativo, sem usar a técnica do romancista. Todos os fatos narrados são reais, contados por outrem ou de que participou anos e anos atrás.

A impessoalidade, tão reforçada pela crítica nas análises da poética cabralina produzidas até os anos 70, parece ceder espaço para uma poesia que continua pautada pela contenção e pelo rigor formal, mas não se furta a evidenciar a presença do sujeito poético nem de tematizar o universo prosaico dos fatos cotidianos. O próprio poema que abre o livro *Crime na Calle Relator*, e lhe é homônimo, apresenta um relato aparentemente corriqueiro e banal, apesar de apresentar um crime difícil de ser qualificado.

Crime na Calle Relator

Achas que matei minha avó?
O doutor a noite me disse:
ela não passa desta noite;
melhor para ela, tranquilize-se.

À meia-noite ela acordou;
não de todo, a sede somente;
e pediu: *Dáme pronto, hijita,*
una poquita de aguardiente.

Eu tinha só dezesseis anos;

só, em casa com a irmã pequena:
como poder não atender
a ordem da avó de noventa?

Já vi gente ressuscitar
com simples gole de cahaça
e arrancarse por bulerías
gente da mais encorujada.

E mais: se o doutor já dissera
que da noite não passaria
por que negar uma vontade
que a um condenado se faria?

Fui a esse bar do Pumarejo
quase esquina de San Luís;
comprei de fiado uma garrafa
de aguardente (*cazzala* e anís)

que lhe dei cuidadosamente
como uma porção de farmácia,
medida como uma poção,
como não se mede a cachaça;

que lhe dei com colher de chá
como remédio de farmácia:
Hijita, bebí lo bastante,
Disse com ar de comungada.

Logo então voltou a dormir
sorrindo em si como beata,
um semi-sorriso de *gracias*
aos santos óleos da garrafa.

De manhã acordou já morta,
e embora fria e de madeira,
tinha o riso ainda
que a aguardente lhe acendera.

O poema apresenta um tom narrativo evidenciado desde o primeiro verso: uma indagação que interpela o leitor. Acentuando este tom narrativo temos o prosaísmo do texto, repleto de diálogos e de marcadores conversacionais que vão reafirmando o seu caráter oral e pontuando a progressão temporal da narrativa (“*À meia-noite*”; “*Eu tinha só dezesseis anos*”; “*Já vi*”; “*E mais*”; “*Logo então*”; “*De manhã*”).

O intervalo de tempo total da narrativa inscrita no poema é igual à passagem de uma noite completa até a manhã, período em que se perfaz o processo de caminhar da vida para a morte. O relato que deveria ser revestido de um caráter agônico – trata-se da última noite da avó de uma moça sozinha – assume, no entanto, um tom redentor, uma vez que é concedida à avó uma morte tranqüila e “*sorri-dente*”.

A indagação inicial apresentaria o poema como a confissão de um crime. A seqüência dos fatos permite avaliar e julgar o crime especulado: uma possível eutanásia, ou, nada mais, do que a assistência aos instantes finais de agonia, em que se concede à moribunda o seu último desejo. A dubiedade do relato, garantida, até mesmo pela possível inocência da menina, é a todo tempo preservada. Até mesmo a aguardente é convertida em remédio e em extrema-unção, último ritual de um credo que garante boa-morte e salvação à agonizante.

Confere-se à aguardente um duplo caráter: é remédio do corpo e lenitivo da alma, no instante de eles se desprenderem: “*como remédio de farmácia*”/ “*disse com ar de comungada*”. Ou seja, a cachaa – ao mesmo tempo água e ardente – é o foco de toda ambigüidade do poema: se ela for considerada um remédio – que acena com a possibilidade de restabelecimento, conforme apresenta a quarta estrofe – não há como negar à menina sua absolvição do crime; caso seja vista como última comunhão, temos um gesto premeditado de precipitar a morte da avó.

Não se pode deixar de mencionar que neta e avó – literalmente – não falam a mesma língua, sinalizando um descompasso, acentuado pela condição delas oposta em todos os aspectos. Uma se encontra na puberdade, “*tinha só dezesseis anos*”, a outra estava no estágio final da vida, noventa anos. Afora isso, a relação de respeito e primazia que parece respeitada, uma vez que a menina não se sentiu apta a desacatar a ordem da avó, é subvertida, conferindo a mais nova o poder decisório de prolongar ou encurtar a vida. Isto é reforçado, ainda, pela própria ação da moça, ou médica-enfermeira que aplica o remédio curador ou sacerdotisa que ministra a extrema-unção. Em ambas as acepções fica assegurada a ela uma posição hierárquica superior à da avó, em um claro sinal de que a morte subjuga a ordem da vida e a transpõe. Importa ainda perceber que o poder da

moça advém de uma garrafa cujo conteúdo mágico e transformador assume as feições de poção. Villaça (1996, p. 169) aponta em relação ao poema que

O ressaltante realismo de “embora fria e de madeira” (atento ao quadro materialista da morte física) é, por sua vez, ressaltado pelo “riso ainda/ que a aguardente lhe acendera” (expressão na qual a química da cachaça eleva-se ao símbolo do *acender* : calor e luz conservados): donde o réquiem iluminado por um intrigante sentido de triunfo.

Conforme se pode observar, preserva-se em cada traço do poema um sentido fronteiro entre morte e vida, do mesmo modo como morte e vida estão em tensão insolúvel e perene em um poema como *Morte e Vida Severina*, aqui também na face da morte fez-se antever a vida, conservada pela cachaça e nutrida por ela. E essa junção entre a frieza geométrica da utilização crítica da linguagem (“*fria e de madeira*”) e o oferecimento dessa mesma linguagem para a tematização do outro e da subjetividade, ainda que contida, está na base do que Alcides Villaça nomeou de limite e expansão da poesia cabralina. Para ele, há na obra do poeta um constante entrelaço entre dois pólos, corroborando, ao meu ver, com a idéia de que seria impossível a divisão de sua poesia em duas vertentes, mas sim a aceitação de que a tensão de sua poesia resulta, justamente, de um diálogo constante e entranhado em cada texto ou livro. Importa, ainda mencionar, que Alcides Villaça reforça essa idéia indicando que o choque constante entre morte e vida seria um dos pilares dessa “*fronteira recortada*” entre os movimentos antagônicos da poética cabralina.

Constata-se, assim, uma problemática representação da realidade na obra de João Cabral, que, primeiro, impôs a “*depuração*” da linguagem, impeliu a poesia a assumir um comprometimento ético na incorporação do regional e convocou, por último, o autobiográfico, a tomada de posição do sujeito, que não cedeu a ela de forma passiva, mas a matizou através de um hábil exercício que conjugou o eu ao coletivo.

Morin (1970) indica que a representação da morte no ocidente assinala uma complexa articulação entre as noções de indivíduo e de espécie, ao apontar que a aceitação, “*domesticação*”, da morte natural pelo indivíduo está fortemente relacionada com a sobrevivência, ou renascimento, dele na espécie preservada, garantindo uma conti-

nuidade na descontinuidade. Essa conjunção me parece muito significativa para analisar uma poesia que já assinalou que “*é o pavor da morte, da sua / que o faz falar da do Nordeste*”, indicando que há uma ponte entre a morte social, tão bem descrita em seus vários matizes em *Morte e Vida Severina*, e a morte do eu. Ou seja a carga negativa da própria morte não parece encontrar meios de ser atenuada pela idéia de continuação da espécie, a todo momento, perturbada pela iminência de uma “*ave-bala*” ou pela inclemência da fome que a tudo corrói e contamina. E se a morte intermitente do outro, do social/ coletivo, é o ruído constante que impede a sobrevivência da espécie, ela é também o tema recorrente que obriga a ocultação do individual no coletivo e a impossibilidade de recortar as fronteiras que separam o eu do nós.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMPOS, Haroldo: O geômetra engajado. *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes. 1967.

MEYER, Marlyse. Mortes Severinas. *Caminhos do imaginário no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1992.

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

OLIVEIRA, Marly de. Breve Introdução a uma leitura de sua obra. **In:** MELO NETO, João Cabral de: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

VILLAÇA, Alcides. Expansão e limite na poesia de João Cabral. **In:** BOSI, Alfredo (org.): *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática. 1996.

MORIN, Edgar: *L’homme et la mort*. Paris: Seuil. 1970.

INSTRUÇÕES EDITORIAIS

1. O textos completos dos trabalhos do Congresso Nacional de Linguística e Filologia devem ter os mesmos títulos dos resumos correspondentes, que forem enviados com o Formulário de Inscrição.
2. Cada trabalho apresentado ao CiFEFiL deve seguir estas normas:
 - 2.1. Os originais devem ser digitados em Word para Windows, com extensão .DOC;
 - 2.2. Configuração da página: A-5 (148 X 210 mm) e margens de 25 mm;
 - 2.3. Fonte Times New Roman, tamanho 10 para o texto e tamanho 8 para citações e notas;
 - 2.4. Parágrafo justificado com espaçamento simples;
 - 2.5. Recuo de 1 cm para a entrada de parágrafo;
 - 2.6. Mínimo de 05 e máximo de 12 páginas (exceção para os minicursos, que podem ter até 20 páginas);
 - 2.7. As notas devem ser resumidas e colocadas no pé de cada página;
 - 2.8. A bibliografia deve ser colocada ao final do texto;
3. Os trabalhos completos devem ser enviados por e-mail para eventos@filologia.org.br até o primeiro dia do evento (exceção para os textos dos minicursos, que devem ser enviados até o final de junho).

ATENÇÃO:

Os textos em língua portuguesa devem ser apresentados segundo as novas regras ortográficas vigentes.

Outras informações podem ser adquiridas pelo endereço eletrônico eventos@filologia.org.br ou pelo telefone (21) 2569-0276.

