

XVIII CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA
Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos
Universidade Estácio de Sá – Campus Nova América
Rio de Janeiro, 25 a 29 de agosto de 2014



ISSN: 1519-8782

CADERNOS DO CNLF, VOL. XVIII, Nº 08
**HISTÓRIA DA LITERATURA
E CRÍTICA LITERÁRIA**
(2ª edição, revisada e aumentada)



RIO DE JANEIRO, 2014

**UNIVERSIDADE ESTÁCIO DE SÁ
CAMPUS NOVA AMÉRICA – RIO DE JANEIRO – RJ**

REITOR

Ronaldo Mota

DIRETOR ACADÊMICO

Marcos Lemos

VICE-REITOR DE GRADUAÇÃO

Vinicius Scarpi

VICE-REITOR DE PESQUISAS

Luciano Medeiros

VICE-REITORA DE EXTENSÃO

Cipriana Nicolitt C. Paranhos

GERENTE ACADÊMICA DO NÚCLEO NORTE

Elisabete Pereira

DIRETOR DO CAMPUS NOVA AMÉRICA

Natasha Monteiro

GESTOR ACADÊMICO DO CAMPUS NOVA AMÉRICA

Luciano Rocha

COORDENADORES ADMINISTRATIVOS DO XVIII CNLF

*André Luís Soares Smarra
César Augusto Lotufo*

XVIII CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Boulevard 28 de Setembro, 397/603 – Vila Isabel – 20.551-185 – Rio de Janeiro – RJ
eventos@filologia.org.br – (21) 2569-0276 – <http://www.filologia.org.br>

DIRETOR-PRESIDENTE

José Pereira da Silva

VICE-DIRETOR

José Mário Botelho

PRIMEIRA SECRETÁRIA

Regina Celi Alves da Silva

SEGUNDA SECRETÁRIA

Anne Caroline de Morais Santos

DIRETOR DE PUBLICAÇÕES

Amós Coelho da Silva

VICE-DIRETOR DE PUBLICAÇÕES

Eduardo Tuffani Monteiro

DIRETORA CULTURAL

Marilene Meira da Costa

VICE-DIRETOR CULTURAL

Adriano de Sousa Dias

DIRETOR DE RELAÇÕES PÚBLICAS

Antônio Elias Lima Freitas

VICE-DIRETOR DE RELAÇÕES PÚBLICAS

Luiz Braga Benedito

DIRETORA FINANCEIRA

Ilma Nogueira Motta

VICE-DIRETORA FINANCEIRA

Maria Lúcia Mexias Simon

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

XVIII CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

de 25 a 29 de agosto de 2014

COORDENAÇÃO GERAL

José Pereira da Silva

José Mario Botelho

Marilene Meira da Costa

Adriano de Souza Dias

COMISSÃO ORGANIZADORA E EXECUTIVA

Amós Coelho da Silva

Regina Celi Alves da Silva

Anne Caroline de Morais Santos

Antônio Elias Lima Freitas

Eduardo Tuffani Monteiro

Maria Lúcia Mexias Simon

Antônio Elias Lima Freitas

Luiz Braga Benedito

COORDENAÇÃO DA COMISSÃO DE APOIO

Ilma Nogueira Motta

Eliana da Cunha Lopes

COMISSÃO DE APOIO ESTRATÉGICO

Marilene Meira da Costa

José Mario Botelho

SECRETARIA GERAL

Sílvia Avelar Silva

SUMÁRIO

0. Apresentação – *José Pereira da Silva*..... 08
1. A palavra, o tempo, o mundo e o eu na obra poética de Carlos Drummond de Andrade – *Regina Céli Alves da Silva* 10
2. Abordagem homossexual e homoerótica no conto autraniano “Retrato de Vítor Macedônio” – *Camila Alves da Silva* 28
3. Cortes laterais da realidade: a *via crucis* do narrador – *Patrícia Lopes da Silva* e *Osmar Pereira Oliva* 37
4. Entre margens: o sagrado x o profano no conto “Judas-Asvero” de Euclides da Cunha – *Luis Fernando Ribeiro Almeida* 50
5. Gabriela e Tieta: criaturas subversivas de Jorge Amado – *Patricia Ferreira Coelho* e *José Geraldo Rocha* 69
6. História literária: o olhar de Maria Firmina dos Reis, mulher e afrodescendente – *Cristina da Conceição Silva*, *José Geraldo Rocha* e *Patrícia Luisa Nogueira Rangel* 82
7. Introdução à leitura feminista da poesia romântica portuguesa – *Henrique Marques Samyn* e *Lina Arao* 91
8. *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, e *Lavourarcaica*, de Luiz Fernando Carvalho: interfaces poéticas na literatura e no cinema – *Joyce Silva Braga* 96
9. Memórias, letramento literário e autobiografia no projeto literário de Bartolomeu Campos Queirós – *Michelle Patrícia Paulista da Rocha* e *Marcelo da Silva Amorim* 121
10. *O Filho do Pescador*, de Teixeira e Sousa: um dos primeiros folhetins do século XIX no Brasil pós-independência – *Noêmia Coutinho Pereira Lopes* e *Maria Generosa Ferreira Souto* 132

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

11. O lirismo juvenil de Martins Napoleão na literatura piauiense – *Rosielson Soares de Sousa* 140
12. *O ovo apunhalado*: um diálogo entre Caio Fernando Abreu e as gerações de 60 e 70 – *Urandi Rosa Novais e Alessandra Leila Borges Gomes* 155
13. O romance *O Menino no Espelho* na sala de aula: tensão entre ficção e realidade – *Aytel Marcelo Teixeira da Fonseca* 165
14. O Romantismo na literatura brasileira: a questão da nacionalidade literária e a formação do cânone – *Camillo Cavalcanti* 183
15. O texto-teia e a (des)construção da subjetividade do leitor – *Diego Corrêa Diniz e Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba e Maurício Silva Fagundes* 194
16. Pressupostos na composição da teoria do efeito em saberes interdisciplinares – *Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba* 213
17. Sílvio Romero e a miséria da história literária – *Camillo Cavalcanti* 225
18. Tradição, imaginário, e o outro: algumas considerações à obra *Memorial do Convento*, de José Saramago – *Gleyson Dias Oliveira e Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba* 241
19. Um mergulho em Antônio Torres: essa terra que me chama, enxota, enlouquece e me ama – *Erick Naldimar dos Santos e Aleilton Fonseca* 254
20. A construção autobiográfica em *Oiteiro* – *Memórias de uma Sinhá Moça* – *Gericleide Gomes da Silva* 262
21. A construção da personagem contemporânea em “George”, de Maria Judite de Carvalho – *Marlene dos Anjos e Fabiana de Paula Lessa Oliveira* 271
22. A linguagem do samba: um estudo da obra de Martinho da Vila – *Juliana dos Santos Barbosa* 280
23. A linguagem e o direito – *Andréia Almeida Mendes, José Flávio Barroso Madaleno, Rafael Soares Firmino, Ana Paula Cordeiro de Castro, Claudinéia Aparecida Carvalho, Gabriela Soares Oliveira e Natalia Pereira Cler* 289
24. A notícia que veio do norte das veredas do grande sertão – *Fernanda Nayanne Barbosa e Alves e Telma Borges da Silva* 298

25. Da marginalização social à televisão brasileira: a subjetividade dos personagens ficcionais de Jorge Amado – *Dayhane A. Escobar R. Paes* 310
26. Deus e o diabo nas veredas: uma leitura de João Guimarães Rosa no cinema de Glauber Rocha – *Fernanda Xavier Maia e Telma Borges* 321
27. Do não lugar ao lugar: deslocamentos e identidade em *Combi*, de Ângela Pradelli – *Renata Flávia Marcolino de Souza e Ana Cristina dos Santos* 330
28. Estudos literários e a diferença: a permanência de uma questão – *Rodrigo do Amaral Ferreira e Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba* 346
29. Imagens góticas duplicadas em *Primavera Abortada* e o *Mistério da Árvore* de Brandão – *Eloísa Porto Corrêa* 362
30. *Jogos Vorazes* e a literatura comparativista: as semelhanças entre a obra *451 Fahrenheit* de Ray Bradbury, e a trilogia de Suzzane Collins – *Wagner Pavarine Assen e Nataniel dos Santos Gomes* 378
31. Moral e consciência em *Jeremias, Heroi* de Oscar von Pfuhl – *Cláudia de Andrade Souto e Osmar Pereira Oliva* 384
32. Nome sim, nome não – a manipulação da palavra em Arnaldo Antunes – *Jorge Fernando Barbosa do Amaral* 393
33. Pecado e redenção pela fala: o caso de Maria Mutema – *Brenda Kymberly Souza Gomes e Telma Borges da Silva* 407
34. Prefácios, poema e crítica literária (1870-1900) – *Armando Ferreira Gens Filho* 415
35. Representações do nacionalismo nas histórias literárias de Sílvio Romero e de José Veríssimo – *Eduardo da Silva de Freitas* 435
36. Sujeito, espaço e identidade em “A mulher que prendeu a chuva”, de Teolinda Gersão – *Fabiana de Paula Lessa Oliveira e Marlene dos Anjos* 457
37. Uma obra que se pinta em “Claro-Escuro Pesadelo”: a narrativa curta de Raul Brandão e a pintura pós-impressionista – *Eloísa Porto Corrêa* 469

APRESENTAÇÃO

O Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos apresentou-lhe o número 08 do volume XVIII dos *Cadernos do CNLF*, com 19 (dezenove) trabalhos sobre os temas História da Literatura e Crítica Literária, que foram apresentados no XVIII Congresso Nacional de Linguística e Filologia do dia 25 ao dia 29 de agosto deste ano de 2014, no *Campus Nova América* da Universidade Estácio de Sá. Nesta segunda edição, foram acrescentados mais 18 (dezoito) trabalhos, totalizando 488 páginas.

Na primeira edição, estão publicados os trabalhos dos seguintes congressistas (incluídos os nomes dos orientadores também): Aleilton Fonseca, Alessandra Leila Borges Gomes, Aytel Marcelo Teixeira da Fonseca, Camila Alves da Silva, Camillo Cavalcanti, Cristina da Conceição Silva, Diego Corrêa Diniz, Erick Naldimar dos Santos, Gleyson Dias Oliveira, Henrique Marques Samyn, José Geraldo Rocha, Joyce Silva Braga, Lina Arao, Luis Fernando Ribeiro Almeida, Marcelo da Silva Amorim, Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba, Maria Generosa Ferreira Souto, Maurício Silva Fagundes, Michelle Patrícia Paulista da Rocha. Noêmia Coutinho Pereira Lopes, Osmar Pereira Oliva, Patricia Ferreira Coelho, Patrícia Lopes da Silva, Patrícia Luisa Nogueira Rangel, Regina Céli Alves da Silva, Rosielson Soares de Sousa e Urandi Rosa Novais. Agora, os trabalhos dos demais autores estão acrescentados a estes, também na ordem alfabética dos títulos, a partir do último que foi publicado na primeira edição.

Dando continuidade ao trabalho dos anos anteriores, estamos editando o *Livro de Minicursos e Oficinas*, o livro de *Resumos* e o livro de *Programação* em três suportes, para conforto dos congressistas: em suporte virtual, na página http://www.filologia.org.br/xviii_cnlf; em suporte digital, no *Almanaque CiFEFiL 2014* (CD-ROM) e em suporte impresso, nos números 1, 2 e 3 do volume XVIII dos *Cadernos do CNLF*.

XVIII CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOGIA

Todo congressista inscrito nos minicursos e/ou nas oficinas receberão um exemplar impresso deste livro de *Minicursos e Oficinas*, além do livro da *Programação*, sendo possível também adquirir a versão digital, desde que pague pela segunda, que está no *Almanaque CiFEFiL 2014*.

Os congressistas inscritos com apresentação de trabalho receberão também um exemplar do livro de resumos, em um de seus suportes (impresso ou digital), com a opção de escolher uma das duas ou adquirir a segunda, caso queiram as duas versões.

Junto com o livro de *Minicursos e Oficinas*, o livro de *Resumos* e o livro de *Programação*, a primeira edição do *Almanaque CiFEFiL 2014* já traz publicados mais de cento e trinta textos completos deste XVIII CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOGIA, para que os congressistas interessados possam levar consigo a edição de seu texto, não precisando esperar até final ano, além de toda a produção do CiFEFiL nos anos anteriores.

O Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos e sua Diretoria lhe desejam uma boa programação durante esta rica semana de convívio acadêmico e ficará grato por qualquer sugestão e crítica que puder nos apresentar para melhoria do atendimento e da qualidade do evento e de suas publicações.

Rio de Janeiro, dezembro de 2014.



**A PALAVRA, O TEMPO, O MUNDO E O EU
NA OBRA POÉTICA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE**

Regina Céli Alves da Silva (UFRJ)
reginaceli2011@gmail.com

RESUMO

A leitura da obra poética de Carlos Drummond de Andrade nos provoca um amplo olhar, deslocando-nos de uma visão segmentada do seu fazer literário para nos instigar a vê-lo em conjunto, no qual o *theatrum mundi* é encenado. Assim, a voz poética que se faz ouvir nos poemas de Drummond se apresenta sempre, sob a batuta do tempo, em confronto com um mundo encarnado na palavra. Para acompanhar essa voz, vamos encontrá-la nos primeiros textos de *Alguma Poesia*, publicado em 1930, passando por diversos momentos, até deixá-la, já nos últimos escritos, na eternidade da cena literária. Nosso objetivo, portanto, é refazer o itinerário poético do artista, sublinhando a constante presença em sua obra daquelas referências que nos parecem constituir o cerne de sua escritura: o eu, o mundo, o tempo e a palavra.

Palavras-chave: Palavra, Tempo. Mundo. Eu. Carlos Drummond de Andrade.

1. Introdução

A leitura da obra em versos de Carlos Drummond de Andrade nos provoca amplo olhar, deslocando-nos de uma visão segmentada do seu fazer literário para nos instigar a vê-lo em conjunto, no qual o *theatrum mundi* é encenado. A voz poética que se faz ouvir nos poemas de Drummond se apresenta sempre, sob a batuta do tempo, em confronto com o mundo, conscientemente encarnado na palavra. Para acompanhar essa voz, vamos encontrá-la nos primeiros textos de *Alguma Poesia*, publicado em 1930, passando por diversos momentos, até deixá-la, nos escritos da década de 1980, na eternidade da cena literária.

Nosso objetivo, portanto, é percorrer o itinerário poético do artista, sublinhando a constante presença em sua obra daquelas referências que nos parecem constituir o cerne de sua escritura – o eu, o mundo, o

tempo e a palavra. Esse objetivo se coaduna com nossa vontade de reler e registrar, brevemente, as produções artísticas de grandes autores brasileiros, de forma que o leitor encontre, ao ler nossos textos, uma visão panorâmica das obras em apreço.

Ao iniciarmos essa jornada pela poesia de Drummond, estaremos na companhia de Affonso Romano de Sant’Anna e das reflexões que faz no livro *Carlos Drummond de Andrade: Análise da Obra*. Nesse trabalho, publicado em 1972, embora o autor tenha analisado apenas onze livros de poesia do poeta, na introdução à terceira edição de seu estudo, lançada em 1980, notifica que os livros de Drummond publicados posteriormente reafirmam a análise que fez na pesquisa de 1972.

E reafirmam o quê? O espetáculo do *theatrum mundi*, no qual a vida, pelo tempo regida, é encenada. Vida e tempo são duas imagens recorrentes que atravessam a obra do poeta. O sujeito (*gauche*, de “Poema de sete faces”, o que abre o seu primeiro livro de poesias, *Alguma Poesia*), em confronto com o objeto (mundo) se vê, ao longo do tempo, maior, menor ou igual a ele.

Escolhemos iniciar as ponderações acerca de tal confronto a partir de *Claro Enigma*, publicado em 1951. Pela data, sabemos que o poeta estava quase com cinquenta anos de idade (nasceu em 1902). Esse livro é de maturidade, de um olhar que ganhou experiência e muito aprendeu. Nele, dois poemas, no arremate, sob o título de *A Máquina do Mundo*, vamos apanhar: o de mesmo título, “A máquina do mundo” e o “Relógio do Rosário”.

No poema “A Máquina do Mundo”, o eu lírico declara que estava andando por estrada pedregosa de Minas, num “fecho de tarde”, no qual já ia descendo a escuridão, dos montes e dele próprio, “ser desenganado”, quando, de repente, a máquina do mundo surge e se abre, convidando-o, a ele e a todos os seus sentidos e intuições, a conhecer, a contemplar e a agasalhar tudo aquilo que ele não compreendia e que se lhe mostrava como enigma. De repente, portanto, tudo se “apresentou nesse relance”, porém, ele, o eu do poema, rejeita o que lhe é ofertado.

No poema a seguir, “O relógio do rosário”, quase nos últimos versos, o eu diz que nada é de natureza tão casta

que não macule ou perca sua essência
ao contato furioso da existência”.

Recorrendo ao texto de Affonso Romano, ao examinar os dois poemas citados, o autor lembra que o símbolo da máquina do mundo, visitado por outros muitos artistas, como Camões, por exemplo, em *Os Lusíadas*, ou no *Frei Luís de Sousa*, de Garrett, tal símbolo, tem o significado de uma epifania, ou seja, quando o eu é repentinamente colocado frente a uma aparição, tendo uma percepção súbita, intuitiva, da realidade, a partir de um acontecimento corriqueiro.

De fato, em “A Máquina do Mundo”, esse encontro/confronto com a epifania, com a revelação, se dá entre o eu e a máquina/mundo. E a grande descoberta, segundo nossa visão, é a de que a máquina/mundo também só traz a aparência das coisas. O eu percebe que o mundo é aquele que os seus próprios olhos estabelecem, que tudo o que se procura fora já está dentro.

Juan-David Nasio, psicanalista argentino, na obra *O olhar em psicanálise*, nos oferece uma explicação, que podemos verificar nessa situação vivenciada pelo eu lírico do poema drummondiano. O eu só é capaz de reconhecer imagens nas quais se vê refletido, ou seja, imagens prestantes, aquelas que “de longe ou de perto, reflitam o que ele é essencialmente” (NASIO, 1995, p. 21). Por isso mesmo, a máquina do mundo, que vem dos montes e do próprio ser desenganado, que vem de fora e da própria visão que a reconhece, é tudo aquilo que se apresenta a cada um a partir de seu olhar único e singular.

Esse entendimento em relação ao eu e ao mundo levou o poeta a erguer um “Patrimônio” (poema de “A paixão medida”, 1980) composto, basicamente, de duas riquezas: Minas e o vocábulo. As Minas Gerais, do nascimento e da vida inteira, e as palavras, “reses encantadas”, serão pilares a sustentar o mundo/universo do poeta, jornalista, funcionário público, homem, Carlos Drummond de Andrade.

2. Itinerário poético (ou: O vasto mundo de Drummond)

Com esse patrimônio constrói, de *Alguma Poesia* (1930) a *Farewell* (1996). Nessa construção, acompanhamos, na publicação de 1930, o olhar que contempla suas próprias referências, apresentando-as e apresentando-se como pequenos enigmas a ser confrontados. Lá está a “Infância” (2º poema) do *gauche*, cuja história era mais bonita do que a de Robson Crusoe. E, ainda, é uma história inscrita num país, o Brasil, e em suas cidades (“Lanterna Mágica”), com uma pedra “No meio do cami-

nho”, e igrejas, família, Natal, amores, anjos etc. É interessante perceber que, nesse livro, o primeiro poema, "Poema de sete faces", inicia-se com a figura do anjo,

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

No poema que encerra o livro, "Poema da purificação", novamente aparece o anjo, ou melhor, os anjos, que tornarão a frequentar muitos outros poemas escritos posteriormente. Essa é uma figuração recorrente que, talvez, possa ser relacionada à sutileza e à delicadeza que inspira, e, ao mesmo tempo, à força, quase carnal, que demonstra. Combinadas, as duas características angelicais permitem estarmos, em sutil contato, tanto com o enigma, que nunca se desfaz e não se apreende, quanto com aquilo que conseguimos ver através das imagens que ressoam dentro de nós.

Continuando o itinerário, em *Brejo das Almas*, de 1934, os tópicos do primeiro livro reaparecem, e todo um cotidiano, das Minas Gerais e do Brasil, com suas personagens, vem habitar o solo poético do poeta. Brejo das Almas, como explica um pequeno texto que precede os poemas, "é um dos municípios mineiros", cujo nome "nada significa e nenhuma justificativa oferece", assim como os 26 poemas que compõem o livro assinalam. São textos que, em maioria, falam sobre o amor, fácil ou dificilmente compreendido, pois

às vezes não sara nunca
às vezes sara amanhã,

como se lê em "O amor bate na aorta". Na última estrofe desse poema, conferimos:

daqui estou vendo o amor
irritado, desapontado,
mas também vejo outras coisas:
vejo corpos, vejo almas
vejo beijos que se beijam
ouço mãos que se conversam
e que viajam sem mapa.
Vejo muitas outras coisas
que não ouso compreender...

Vê, por exemplo, em "Grande homem, pequeno soldado", um indivíduo que, mesmo com o fim da guerra, ainda traz "batalhas dentro do peito", travando um combate pessoal, entre guerras de verdade e brinquedos. E vê, em "O voo sobre as igrejas", as obras de Aleijadinho, ou,

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

em "Hino Nacional", o Brasil, que precisamos descobrir, colonizar, educar, louvar, adorar e esquecer, repassando, em resumo, a história do país.

No 3º livro, *Sentimento do Mundo*, de 1940, uma disposição de contar o desencanto de um mundo convulsionado, mais áspero, se agita, acentuando-se nos livros seguintes, *José* (1942) e *A Rosa do Povo* (1945), que demonstram claro compromisso com questões sociais e políticas. Em "Mãos dadas", poema do livro de 1940, anuncia que não será o poeta de um mundo caduco, nem do mundo futuro, pois está preso à vida e o presente é tão grande, e "o tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, a vida presente". Afinal, dizem os versos de "Os ombros suportam o mundo",

Chegou um tempo em que não adianta morrer.
Chegou um tempo em que a vida é uma ordem.
A vida apenas, sem mistificação.

Ainda que apareçam, nesse livro, o desencanto e os desconcertos de um mundo que se encontra irado, o poeta, ao olhá-los, sente que a sua matéria é a vida do presente, os homens do seu tempo, e que este deve ser cantado aqui e agora, com todos os seus impasses, individualismos, contrariedades e controvérsias, como anuncia no poema "Mãos dadas".

Mais contundentes são os livros *José* e *A Rosa do Povo*, principalmente o último, empenhados na denúncia forte e radical de época tão conturbada. Afinal, não podemos nos esquecer de que era tempo de guerra, a II Guerra Mundial.

Daí o poema "Nosso tempo" (de *A Rosa do Povo*), inscrever um tempo partido, de homens partidos, de soldados mutilados e de muletas. Mas, de todo esse grito incomodado, desesperado, que não tem armas de verdade que lhe assegurem a revolta, nasce uma flor no asfalto ("A flor e a náusea"), num tempo que é "ainda de fezes".

De *José* (1942), apanhamos dois poemas, "O boi" e "José". No primeiro, a solidão do homem nas ruas das cidades, daquele que vive

entre carros, trens, telefones,
entre gritos, o ermo profundo,

é comparada à do boi no campo imenso, pois a cidade é "inexplicável", e "as casas não têm sentido algum".

Acompanhando o compasso desse caminhar solitário manifestado em "O boi", o poema "José" indaga: "E agora, José?". José também sozinho,

no escuro
qual bicho-do-mato,
sem teogonia,

aonde vai? Observa-se uma ênfase, em *José*, da solidão vivenciada na cidade grande, tanto que "A bruxa", primeiro poema do livro, inicia-se com os versos

Nesta cidade do Rio,
de dois milhões de habitantes,
estou sozinho no quarto,
estou sozinho na América.

Essa solidão se espalha, da cidade grande para Minas, indo encontrar, em Itabira, de "Viagem na família", poema que encerra o livro, feito de memórias e silêncios, um espaço que, embora pareça vazio, está pleno de vida, pois

No deserto de Itabira
as coisas voltam a existir,
irrespiráveis e súbitas.

No livro *A Rosa do Povo*, as interrogações sem respostas revelam "O medo" e a morte injusta ("Morte do leiteiro"), a desigualdade e a indiferença. Dedicado a Antonio Candido, o poema "O medo" refere-se a texto desse autor, professor e crítico, no qual fala do medo sentido por uma geração. Por isso, os versos de Drummond registram

O medo, com sua física,
tanto produz: carcereiros,
edifícios, escritores,
este poema: outras vidas.

E, também, pelo medo, um inocente leiteiro foi morto, porque um homem, acordando assustado, pensando ser mais um dos ladrões que "infestam o bairro",

não quis saber de mais nada.
O revólver da gaveta
saltou para sua mão ("Morte do leiteiro").

Contudo, em "Como um presente", a vida, mesmo no escuro, ainda tem permissão para sorrir. A mesma vida que teima em pulsar, ainda que seja numa "Carta a Stalingrado", ou num "Telegrama de Moscou", e, até mesmo, na "Visão 1944"; a vida que homenageia amigos e artistas, como em "Mário de Andrade desce aos infernos" e "Canto ao homem do povo Charles Chaplin".

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

De 1948, *Novos poemas* é composto por doze poemas, nos quais já não mais o medo e as atrocidades anteriormente citadas dão o tom. Parece mesmo que, nesse livro, como sinaliza o primeiro texto, "Canção amiga", o poeta prepara o que vem a seguir, *Claro enigma*. Assim, dizem os versos de "Canção amiga",

Eu preparo uma canção
que faça acordar os homens
e adormecer as crianças.

No último texto do livro, "O enigma", faz novamente rolar as pedras no caminho, no qual "a coisa interceptante não se resolve. Barra o caminho e medita, obscura", afinal, "pensar a ameaça não é removê-la; é criá-la". E é isso o que faz em, *Claro Enigma*, o próximo livro (1951), no qual a oferta da máquina do mundo é recusada. Recusa a "total explicação da vida", não para removê-la, mas para criá-la.

E continua exercitando tal aprendizado, em *Fazendeiro do Ar e A Vida Passada a Limpo* (1954). Nesses livros, revê temas já visitados, lugares, amigos, poetas, artistas, mulheres, amores. Cria e recria o mundo, seu próprio universo, entendendo, ao final de "A um hotel em demolição", do livro *A Vida Passada a Limpo*:

Estou comprometido para sempre
eu que moro e desmoro há tantos anos
o Grande Hotel do Mundo sem gerência
em que nada existindo de concreto
– avenida, avenida – tenazmente
de mim mesmo sou hóspede secreto. (p. 359)

Eis as *Lições de Coisas*, livro publicado em 1962. Neste, divido em dez partes, o poeta faz uma espécie de tábua de mandamentos do seu vasto mundo poético, dando título a cada uma das partes que o compõem. Vale enunciá-las: origem, memória, ato, lavra, companhia, cidade, ser, mundo, palavra, 4 poemas. Passeia, como sugerem os títulos, pelos caminhos já percorridos, tentando refletir, em dez lições, sobre a existência real e a existência na palavra. Nos quatro poemas da última parte, observa, em "Cerâmica", que

Os cacos da vida, colados, formam uma estranha xícara.
Sem uso,
ela nos espia do aparador.

Com isso faz uma "Descoberta":

O dente morde a fruta envenenada
a fruta morde o dente envenenado
o veneno morde a fruta e morde o dente
o dente, se mordendo, já descobre
a polpa deliciosíssima do nada.

Dessa "polpa deliciosíssima do nada", cria *A Falta que Ama* (1968). No poema "O Deus mal informado", reafirma:

Mas a estrada que parte, se milparte,
a seta não aponta
destino algum, e o traço ausente
ao homem torna homem, novamente

Em "Qualquer tempo", afirma que

Qualquer tempo é tempo.
A hora mesma da morte
é hora de nascer.

Nenhum tempo é tempo
bastante para a ciência
de ver, rever.

Tempo, contratempo
anulam-se, mas o sonho
resta, de viver.

Como vimos mostrando até aqui, percebe-se, no percurso da poesia drummondiana, insistente ênfase na relação do eu com o mundo. Nessa relação inscrita no tempo, a vida acontece, perpetuando-se, num ciclo eterno de nascimentos e mortes, no qual os enigmas se oferecem, continuamente...

Daí, em *As impurezas do branco* (1973), fazer uma "Confissão", dizendo que

É certo que me repito,
é certo que me refuto
e que, decidido, hesito
no entra-e-sai de um minuto.

É certo que irresoluto
entre o velho e o novo rito,
atiro à cesta o absoluto
como inútil papelito.

Sem absoluto, nem verdades, enfrenta a "Parolagem da vida", poema em que as mudanças existenciais são proclamadas, reafirmando o continuum anunciado acima. Conferimos os versos:

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Como a vida muda
como a vida é muda
como a vida é nuda
como a vida é nada
como a vida é tudo.

Entre o nada e o tudo, a vida se faz, por escolhas do que fica e do que sai. O poema "Memória", do livro *Claro Enigma*, registra, na última estrofe –

Mas as coisas findas,
muito mais que lindas,
essas ficarão.

E o que ficou, tanto da vida quanto da obra do poeta, segue celebrado em *Boitempo I* (1968), *Boitempo II* (*Menino Antigo* – 1973) e *Boitempo III* (*Esquecer para Lembrar* – 1979), nos quais as memórias são, enfaticamente, tratadas, não como cacos colados de uma xícara a nos olhar, imóvel, do aparador, mas como movimento, no qual as mudanças não vêm substituir algo que existiu. Nesses livros, Drummond fala das permanências, ou seja, daquilo que ficou e ainda repercute, interna e externamente, no fluxo da vida.

Dividido em nove partes, *Boitempo I* reúne os poemas, dando títulos a cada uma - Caminhar de costas; Vida paroquial; Morar; Bota e espora; Notícias do clã; Um; Percepções; Relações humanas; Outras serras. Introduzindo as partes, como uma espécie de epígrafe, "(In) Memória", poema de três estrofes, de seis versos cada, assinala, na primeira estrofe, aspectos da memória.

De cacos, de buracos
de hiatos e de vácuos
de elipses, psius
faz-se, desfaz-se, faz-se
uma incorpórea face,
resumo de existido.

Ao observarmos os títulos que encabeçam cada uma das divisões de *Boitempo I*, verificamos que o tal "resumo do existido", a memória, feita, desfeita, feita novamente, em cacos, buracos, hiatos, vácuos, de acontecimentos, sentimentos, sensações, oferta-nos um retrato sem cara definida, sem um todo, fragmentado,

onde é tudo moído
no almofariz do ouro.

E, mesmo falando sobre a guerra, celebra a vida, e, por conseguinte, a vontade e a necessidade de retomá-la pela memória, como no poema "1914", no qual

A vida é sempre igual
a si mesma a si sempre
mesmo quando o correio
traz na mala amarela
esse enxofre de guerra
estranha guerra estranha
que não muda o lugar de uma besta de carga
dormindo entre cem bestas
no rancho do Monteiro;

...

A guerra, com seus horrores, e seu forte aroma de enxofre, mortal, trazida como notícia pelo carteiro, parece longínqua, e, por isso, incapaz de afetar o cotidiano daquelas terras onde nada parecido acontecia.

Boitempo II (Menino antigo), também está dividido em partes, quatro, desta vez. Sob os títulos, Pretérito mais-que-perfeito; Fazenda dos doze vinténs ou do Pontal; Repertório urbano; O Pequeno e os Grandes, são pessoas, animais, lugares das Minas Gerais, igrejas, política, correio, jornais, notícias de longe e de perto, família que vêm habitar as páginas, reconstituindo, ainda mais uma vez, o trajeto sempre percorrido. Entre todos os poemas, um gosto que fica, apenas na memória, vale uma "Antologia". Neste poema, os sabores das frutas, que só na infância somos capazes de sentir, estão guardados. Gabiroba, jambo, araticum, aracá, ananás, bacupari, jatobá,

cada fruta, cada gosto
no sentimento composto
das frutas todas do mato
que levo na minha boca
tal qual me levasse o mato.

Os sentidos aguçados pelo contato com as frutas fazem com que a cena finita seja, infinitamente, encarnada na memória, cujo trabalho pode ser comparado ao "ofício religioso" do correio, continuamente, trazendo e levando notícias.

Boitempo III tem, como *Boitempo I*, nove divisões - Bens de raiz, Fazenda dos Doze Vinténs ou do Pontal e Terras em redor, Morar nesta casa, Notícias de Clã, O menino e os grandes, Repertório urbano, Primeiro colégio, Fria Friburgo, Mocidade solta. Como se pode observar, o poeta recupera nesse livro alguns títulos que compõem os outros dois, *Boi-*

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

tempo I e Boitempo II. Como epígrafe ao terceiro livro da trilogia *Boitempo*, escreve "*Intimação*". Em forma de diálogo, apenas quatro linhas explicam:

- Você deve calar urgentemente as lembranças bobocas de menino.
- Impossível. Eu conto o meu presente.

Com volúpia voltei a ser menino.

A leitura desse livro nos envia, mais uma vez, ao tempo da infância, mas também ao da juventude. Novamente, pessoas, animais, lugares, sentimentos, emoções são visitados, e, parece mesmo que, voluptuosamente, a presença do menino se eterniza, quando conta, por exemplo, no poema "*Brincar na rua*", que falta dia para as brincadeiras.

Tarde?
O dia dura menos que um dia.
O corpo ainda não parou de brincar
e já estão chamando da janela:
É tarde.

Ouçõ sempre este som: é tarde, tarde.
A noite chega de manhã?
Só existe a noite e seu sereno?

O mundo não é mais, depois das cinco?
É tarde.
A sombra me proíbe.
Amanhã, a mesma coisa.
Sempre tarde antes de ser tarde.

Essas sensações que atingem o menino do poema, na verdade não são só dele, pois, na empresa de ser criança, quem nunca se deparou com o impositivo "é tarde"? Param todas as brincadeiras, e um sentimento de frustração, e muitas vezes, de revolta, assalta os meninos, obrigados que são a sair, obedientes, do gozo em que estavam para voltar para a casa e para a rotina que os espera, roubando-lhes, muitas vezes, os melhores momentos da diversão. Mas, vem "*O melhor dos tempos*", nos quais

Bailes, bailes, bailes
em nossa belle époque.
...
Tudo é mimo, graça.

Também vem o tempo da escola, em que o juvenzinho é obrigado a deixar a casa do pai, e ir estudar longe da sua terra. Depois disso, a mocidade, os namoros, as dificuldades amorosas, o trabalho. Nessa trama de

tempos e espaços, fundem-se atos e sentidos, cujas marcas ficaram registradas no eterno presente poético de Drummond.

Para não nos alongarmos muito além do que o próprio espaço nos permite, concluiremos essa pequena apresentação, citando apenas mais um dos livros do poeta, *A Paixão Medida* (1980). Nos dois primeiros poemas, "A folha" e "A suposta existência", aquela compreensão acerca dos enigmas, tão bem cantada em "A máquina do mundo", volta à cena, confirmando o que antes dissera. Recolhemos, de "A folha", na estrofe inicial,

A natureza são duas.
Uma,
tal qual se sabe a si mesma.
Outra, a que vemos. Mas vemos?
Ou é a ilusão das coisas?

De "A suposta existência", apanhamos,

Como é o lugar
quando ninguém passa por ele?
Existem as coisas sem ser vistas?

A percepção e aprendizado demonstrados em "A máquina do mundo" reaviva-se, reforçando o que já dissera. Ou seja, aquilo que vemos e vivemos, só tem sentido quando lhes atribuímos um, de acordo com as referências que carregamos. São as tais imagens pregnantes, das quais o psicanalista citado fala. E, com elas, construímos nossos próprios mundos porque, afinal, como dizem os versos de "Ante um nu de branco", "Cada corpo é uma escrita diferente".

Do poema "Igual-Desigual", no arremate, ficam os versos:

Ninguém é igual a ninguém.
Todo ser humano é um estranho
ímpar.

Entretanto, no início do mesmo poema, os versos anunciam diferente movimento, dizendo que

Todas as guerras do mundo são iguais.
Todas as fomes são iguais.
Todos os amores, iguais, iguais, iguais.
Iguais todos os rompimentos.

O Igual-Desigual do título postula que há sim muitas coisas iguais e são essas que permitem que os textos de Drummond não fiquem circunscritos ao seu mundo, fechados sobre si mesmos. Por isso, apesar das

diferenças existentes de ser para ser, e de cada um para consigo mesmo, é possível compor um diálogo com as muitas outras vozes que leem esses textos, tornando-os parte de um universo infinito.

Como já dissemos, não poderíamos fazer, mesmo breve, uma visita completa à imensa obra em verso deixada por Drummond. Portanto, belíssimos exemplares ficaram de fora de nosso itinerário. É o caso, por exemplo, de *Amar se aprende amando*, de 1985, no qual não fala só de amor, mas o evidencia no título, afinal, o amor também é tema bastante recorrente em sua obra. Ou, ainda, *Farewell*, que, publicado postumamente, em 1996, deixara pronto, fazendo nele uma espécie de despedida poética e existencial.

Enfim, por todos os livros de poesia, incluindo os que não foram abordados, Drummond dá continuidade àquele confronto do eu com o mundo, de que falamos no início, sublinhando a vida e o tempo como referências fundamentais. A vida de mulheres e homens comuns, a vida do indivíduo criador de poemas, e o sentido do tempo, que a tudo e a todos envolve, num ensaio multifacetado de sentimentos de um povo e de uma cultura, a brasileira, com suas variadas peculiaridades.

Dando forma a tudo isso, a palavra, as palavras mágicas capazes de criar, sempre lembradas, “Patrimônio” do poeta, pois perpetradoras do seu vasto mundo.

3. *O universo em palavras*

Voltando ao início, a *Alguma Poesia*, os famosos versos de "Poema de sete faces", nos informam:

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

Tão vasto é o coração, que não poderia caber em rimas, precisava ser livre, como os versos que construiu. Afinal, como diz no poema "Explicação", "Meu verso é minha consolação".

"O lutador", poema de *José*, anuncia que

Lutar com palavras
é a luta mais vã.
Entanto lutamos

mal rompe a manhã.
São muitas, eu pouco.
Algumas, tão fortes
como um javali.

Ao desafio oferecido pelas palavras, o poeta, aceitando o combate, resiste e persiste, mostrando plena consciência de que transformar o pluridimensional (da realidade) no unidimensional (palavra), embora não, ainda assim, merece luta.

Em *A Rosa do Povo*, "Consideração do poema" é texto que diz que

As palavras não nascem amarradas
elas saltam, se beijam, se dissolvem,
no céu livre por vezes um desenho,
são puras, largas, autênticas, indevassáveis.

No poema, "Procura da poesia", o eu, imperativo, afirma, num primeiro movimento, como os versos, os poemas não devem ser feitos, e, num segundo movimento, o que deve ser feito. Deve-se, portanto, penetrar "surdamente no reino das palavras", pois é lá que se encontram os poemas que esperam ser escritos. Ou seja, para escrever o poema é preciso penetrar no reino das palavras, ainda que estas sejam indevassáveis.

A insistente referência às palavras, ao longo de toda a sua produção poética, da qual citamos alguns momentos, coaduna-se com a consciência da linguagem que caracteriza a literatura moderna, isto é, aquela que, desde meados do século XIX, ganhou força. E os movimentos literários, modernistas/vanguardistas trouxeram, no núcleo de suas propostas, o desenvolvimento de tal consciência, solicitando, programaticamente, como o fez Mario de Andrade no Brasil, o direito à experimentação constante, à pesquisa estética.

Não poderia ser diferente, uma vez que o artista, nascido em 1902, acompanhou as mudanças surgidas no horizonte literário brasileiro trazidas pelos modernistas de 1922. Por essa época, Drummond, com 20 anos, residente em Belo Horizonte, iniciando carreira como jornalista e convivendo com poetas e escritores, recebia, da revista *Novella Mineira*, um prêmio em dinheiro pelo conto *Joaquim do Telhado*. Isso mostra como, desde muito jovem, o poeta já estava envolvido com as Letras nacionais, produzindo textos cujo valor a premiação não esconde.

Portanto, mesmo que não diretamente presente, o poeta acompanhou as inquietações daqueles artistas que levaram a cabo a Semana de

Arte Moderna, bem como, por seu estreito vínculo com a literatura, esteve em sintonia com as várias vozes que se espalhavam pelo país, reivindicando novos rumos para as artes, buscando afastá-las de uma tradição acadêmica, que julgavam não expressar a realidade do país como um todo.

O verso livre, por exemplo, do qual os modernistas não abriam mão, compôs o tecido poético drummondiano, desde seu primeiro livro. E, se no início de sua produção, Drummond assinou compromisso com tais propostas, nunca as deixou de lado, uma vez que, em toda a sua obra, desenvolve diferentes, e particulares, técnicas de escrita, demonstrando sua insistente e incessante aplicação à pesquisa estética. Nessa busca, revisita os clássicos e os reinventa; aproxima-se da prosa, apossando-se da língua, para trabalhar-lhe as potencialidades; reaproveita formas populares; dialoga com o texto dramático etc.

Se, a princípio, em *Alguma Poesia* e *Brejo das Almas*, é antitradicionalista, muito próximo mesmo das tendências literárias modernistas, à frente, sem abandoná-las, experimenta as diversas formas fixas, por exemplo, tais como, sonetos, elegias, madrigais, etc., sempre redimensionando-as e conferindo-lhes o seu arranjo pessoal e singular.

Fazendeiro do Ar e *A Vida Passada a Limpo* são livros nos quais o autor exercitou bastante a forma soneto. Dos vinte títulos que constituem o primeiro, onze são sonetos, enquanto, no segundo, dos vinte e um títulos, seis o são. Todavia, ao lado dos textos de forma fixa, circulam outros, com ritmos e tratamentos estéticos diferentes e, até, contrastantes, tais são as diferenças apresentadas entre eles.

Inventando novos ritmos, a cada livro, a cada poema, o poeta lançou mão dos mais variados recursos estilísticos para construir o seu original mundo poético. A repetição, muitas vezes por ele usada, como mostra o famoso poema "No meio do caminho", é apenas um dos processos rítmicos que utiliza para dar cadência e sentido ao texto. No poema citado, composto por duas estrofes, sendo a primeira de quatro versos, e a segunda, de seis, oito versos repetem-se, e somente dois, na segunda estrofe, diferem-se dos demais. Porém, a repetição que constatamos no poema, em vez de oferecer uma ideia de parada, de algo estático, imóvel como uma pedra, ao contrário, mostra um caráter dinâmico, de movimento, que atravessa esse e tantos outros textos de Drummond.

Esse caráter, aliás, que se verifica no recurso da repetição, vai ao encontro do que dissemos linhas atrás, ou seja, de que a obra desse autor

se desenvolve como um contínuo fazer, no qual os temas, sempre revisitados, não cessam de reaparecer. E, a cada vez que são retomados, uma nova visão os acolhe, ou, pelo menos, um pequeno e novo detalhe surge, revestindo-a daquele eterno presente de que o artista tanto fala, tempo em que tudo está se fazendo.

A batalha com a palavra recebe aliados fortes, através dos variados arranjos poéticos, dos quais Drummond soube genialmente se aproximar para, com eles, emprestar aos seus inúmeros textos, os matizes almejados. Dessa forma, tanto o discurso coloquial quanto o procedimento dialogal, e, às vezes, um pouco do clássico, da tradição mais formal, vão permitir, que as visões lançadas sobre o mundo e as relações com ele estabelecidas ganhem contornos regionais, nacionais, subjetivos, objetivos, sem que, no entanto, em qualquer que seja o registro, se configure como mundo fechado, ainda que singular.

Apropriando-nos de um título de Alexandre Koyré, *Do Mundo Fechado ao Universo Infinito*, comparamos a obra de Drummond a ele, pois, segundo nossa visão, o poeta, apesar de, em grande parte dos textos produzidos, se remeter a temas, lugares, pessoas, sentimentos, emoções, sentidos muito particulares, não constrói um pequeno e fechado mundo, girando em torno de si mesmo. Ao contrário, como tentamos mostrar, por exemplo, citando o poema "Brincar na rua", o menino que se recente de ser interrompido em suas brincadeiras está em muitos outros meninos (as). Há mesmo, nessa conduta criativa do poeta, uma ampla carga de generosidade.

4. Conclusão

Muito ainda teríamos a dizer sobre a obra de Drummond e seus processos de criação, no entanto, além de não termos espaço para tal imensa tarefa, também não era nosso objetivo fazê-lo. Como observamos, segundo nossa leitura, é uma obra que, continuamente, refazendo itinerários, revisitando temas, acrescentando novas cenas, dá a ver o confronto travado pelo eu em diálogo com o mundo. Nesse confronto, percebe que são muitos os enigmas a enfrentar, mas estes vão depender do olhar único de cada um, e, com essa compreensão, acontece a grande revelação, permitindo um valioso aprendizado. Aprende que os enigmas dependem muito mais de uma visão interna do que de uma voz externa a explicá-los.

Com tal conhecimento, entende que a vida, composta das mais variadas nuances, se dá sempre num tempo presente, pois o que está atrás, no passado, ou o que está à frente, no futuro, ressoa incessantemente em cada momento em que é vivida. Por isso, as repetições, que caracterizam o processo poético de Drummond, tanto na sua composição formal quanto nos assuntos sempre retomados, não trazem um acento monótono e repetitivo aos textos. Ao contrário, possibilitam a eles um dinamismo, que mostra a vida em contínuo movimento, como dizem os versos, "faz-se, desfaz-se, faz-se", do poema "*In Memória*".

Notemos que os versos não dizem "faz-se, desfaz-se, refaz-se", porque, se assim fossem, dariam margem à percepção de que, no refazer-se, haveria na ação um forte apelo à repetição tal qual, paralisada no tempo. Por outro lado, sendo, "faz-se, desfaz-se, faz-se", sinalizam que, após se fazer e desfazer, uma nova situação se faz, não a mesma, repetida, mas uma outra, que não deixa de trazer em si o que já havia antes. Nesse compasso, a vida se dá num eterno presente, tempo no qual as ações estão em contínuo processo de construção.

De alguma forma, desde os primeiros livros, essa noção, ainda que não totalmente consciente, já se anunciava, sendo, posteriormente, aprendida e exercitada. A consciência plena, crítica, notamos, esta sim, desde o início, em relação à linguagem, às palavras. São elas que darão à luz todo o universo poético, e, por isso, recebem total atenção, sendo, a cada passo do trajeto, lembradas. Da dificuldade de domesticá-las para fazer com que permitam o nascimento da escritura, surge um árduo (mas também prazeroso) combate.

Essa luta travada com as palavras possibilita-nos enxergar a enorme riqueza do acervo poético de Drummond. Para auxiliá-lo, apoderou-se de muitos e distintos recursos linguísticos, mostrando, com isso, enorme habilidade de composição e sensibilidade estética ímpar. Tal sensibilidade e tal habilidade permitiram-lhe o namoro com inúmeras formas e gêneros, passando pela poesia, a prosa e o diálogo dramático, de diferentes tempos e espaços. Sendo assim, os clássicos revisitados dialogam com o moderno; o nacional e o regional afinam-se com o universal; o coloquial e o popular não destoam do "padrão culto".

Com certeza, nesse labor estético, Drummond afina-se com a modernidade artística, mas, nela, o poeta não foi apenas mais uma voz, ele foi, sim, a voz, que, cantando o seu trecho, celebrou a vida, e juntou-se ao conjunto do coro universal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*: 19 livros de poesia. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Amar se aprende amando*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 1986.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Farewell*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

NASIO, Juan-David. *O olhar em psicanálise*. Trad.: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Carlos Drummond de Andrade*: análise da obra. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

**ABORDAGEM HOMOSSEXUAL E HOMOERÓTICA
NO CONTO AUTRANIANO
“RETRATO DE VÍTOR MACEDÔNIO”**

Camila Alves da Silva (UNIMONTES)
mila.silva1021@hotmail.com

RESUMO

As Imaginações Pecaminosas, publicada em 1981 por Autran Dourado, apresenta uma escrita bem elaborada de nove contos e um artigo de não ficção. “Retrato de Vítor Macedônio”, também foi publicado nesta obra autraniana e se inicia antecipando seu final, o suicídio de Vítor Macedônio. Mas o que o levou a este suicídio? Este enigma permeará durante o conto intrigando ao leitor. Para entendermos o destino dado a Vítor Macedônio será necessária uma análise através das referências homossexuais e homoeróticas deixadas pelo autor ao longo do texto.

Palavras-chave:

Autran Dourado. Vítor Macedônio. Homossexualismo. Homoerotismo. Conto.

1. Autran Dourado e a arte de narrar

Autran Dourado (1926-2012) publicou mais de vinte títulos dentre romances, contos e ensaios em toda a sua carreira de escritor. Muito dedicado à arte do escrever, tornou-se um escritor premiado, vencendo importantes concursos literários, como por exemplo, o Goethe de Literatura (1982), o Jabuti (1982), o Camões (2000) e o Machado de Assis (2008). *Ópera dos Mortos* (1967), considerada uma das mais importantes pela crítica, foi listada na Coleção de Obras Representativas da Literatura Universal da UNESCO, sendo uma de suas obras que ultrapassaram fronteiras com traduções para diversos idiomas, como por exemplo, em inglês como *The Voices of the Dead*, em espanhol como *Ópera de Muertos*, em francês como *L'Opéra des Morts*, em alemão como *Oper der Toten* e *Opera der Doden* em holandês.

Sua ficção tem como temática a tradição familiar decadente, frágil e trágica que reflete todo pensar patriarcal mineiro. A “mineiridade”, como costumava dizer, transformou o interior de seu estado em histórias fatalistas de estilo barroco.

Alguns pontos comuns podem ser notados entre a escrita de Autran Dourado e de Guimarães Rosa e Clarisse Lispector. A semelhança com Guimarães Rosa está na abordagem do universo ficcional mítico, no qual a história passa a ser regida pela natureza e lapidada pelo tempo. Já com Clarice Lispector, as semelhanças estão nos dramas e conflitos das personagens solitárias e atormentadas (SOUZA, 1996, p. 20).

As Imaginações Pecaminosas (1981) é uma obra composta de nove contos e um artigo de não ficção (versão de Autran Dourado para *Missa do Galo* de Machado de Assis), da qual pertence “Retrato de Vítor Macedônio”, conto escolhido para esta pesquisa. Com esta obra, Autran Dourado atingiu seu ápice, plenamente seguro de suas características e de seu estilo, totalmente consciente da forma, das imagens e de seu ritmo. Os contos apresentados nesta obra são densos, precisos e envolventes, construídos na medida certa onde nada falta ou sobra, sem nenhuma palavra fora do lugar.

A cidade fictícia de Duas Pontes é o espaço comum entre os contos pertencentes a esta obra. As personagens são também narradoras das histórias que ali se passam e são repetidas algumas vezes nos demais contos, porém em cada conto possuem conflitos, dramas e dores diferenciadas.

A composição da obra induz o leitor a correlacionar as histórias e as personagens entre contos, principalmente quando se busca informações para completar o perfil de alguma personagem. Este tipo de análise, através dos outros contos, pode ser arriscado, pois como dissemos anteriormente, os textos autranianos já são completos para a compreensão, não necessitando de continuidades ou outra forma de complementar. Por conta desta periculosidade, especificaremos, quando necessário, quando nos arriscarmos utilizar informações de outros contos.

Ao dizer que *As Imaginações Pecaminosas* têm o mesmo espaço, cidade de Duas Pontes, e praticamente as mesmas personagens, podemos ter a ideia de se tratar de uma obra monótona e sem grandes variações, mas o autor consegue trabalhar perfeitamente esta questão com títulos e histórias intrigantes através de sua escrita meticulosa e envolvente, como

um “carapina” moldando seu texto com “[...] uma refinada arte de narrar.” (BOSI, 1999, p. 422).

2. Homoerotismo e homossexualidade em Autran Dourado

Na história da literatura universal, desde a sua origem aos nossos dias, não faltam celebrações à homossexualidade e homoerotismo. Hoje no Brasil, felizmente, é permitido avaliar com nitidez os caminhos do homoerotismo e da homossexualidade na literatura brasileira, pois superada a época em que tal temática não vendia ou era lida às escondidas, podemos analisar agora, em saliência, no complexo contexto dessas literaturas, o tecido próprio da arte dita transgressora.

Muitos escritores brasileiros escreveram sobre esse universo delicado, como por exemplo, em *O Ateneu* (1988), de Raul Pompeia, e em *O Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo. *Bom-Crioulo* (1895), do cearense Adolfo Caminha, causou grande alvoroço por sua audácia e custou o silêncio crítico sobre toda a sua obra. Ele narra o namoro entre dois marinheiros, um deles negro, inclusive com descrições de atos sexuais, utilizando vasta soma de informação obtida a partir de depoimentos, prestados em audiências jurídicas, relacionados com casos de sodomia na Marinha e no Exército. Em 1937, o presidente Getúlio Vargas embargou uma nova reedição a pedido da Marinha. Só noventa anos depois da primeira edição, a obra voltaria às livrarias e às bibliotecas públicas e escolares.

Questionando comportamentos, num estimulante embate entre o desejo e a denúncia, Autran Dourado trata em “Retrato de Vítor Macedônio”, conto que juntamente com outros oito contos compõem *As Imaginações Pecaminosas* (1981), deste delicado tema.

Através de um enredo misterioso, mas com um início surpreendente, revela ao leitor a morte da personagem Vítor Macedônio, “O mal de Vítor Macedônio foi não saber esperar a própria morte.” (DOURADO, 2005, p. 14). O suicídio da personagem é claro, mas o quê levou-a cometer este suicídio? Este enigma permeará por todo conto, de forma muito inteligente, onde algumas pistas foram deixadas pelo autor ao leitor atento que poderá tirar suas próprias conclusões.

Para melhor compreendermos este estudo e o fim destinado a personagem de Vítor Macedônio, será necessário especificarmos os conceitos de “homossexual” e “homoerótico” que aqui serão adotados. O termo

“homossexual” é dado ao indivíduo em que o sexo biológico não garante e nem pré-determina a sua identidade sexual, nestes casos a identidade está totalmente ligada às fontes do subconsciente, o que Freud determina de “pulsão” (MORENO & BARRIENTOS, 1996). Na literatura, este termo, normalmente, está ligado a textos que tratam de relacionamentos homoafetivos entre personagens masculinas.

O conceito aqui adotado para o termo “homoerótico” é o da idealização da beleza do masculino, que pode ser descrita através de um comportamento delicado, ou ainda, da descrição do corpo masculino e seus traços que poderão beirar a delicadeza e suavidade normalmente utilizada na descrição do corpo e gestos femininos.

Um bom exemplo de figura homoerótica é a figura do dândi que está presente na história, na moda e na literatura. De qualquer maneira, todas estas áreas de conhecimento se entrelaçam e testemunham-se mutuamente. O dandismo é um modelo cultural de sensibilidade que traduz o homoerotismo, sendo que esta sensibilidade não tem nada a ver com a sexualidade (GREEN, 1985). A imagem do dândi inevitavelmente nos conduz à alfaiataria, e não incorremos em erro, porém, o dandismo transcende a moda masculina de uma época. Este estilo traz algo de único e que ainda assim, pode mudar de aparências e comportamentos no decorrer dos tempos. Como disse Baudelaire em seu escrito presente em *Manual do Dândi*:

Denominem-se eles refinados, incríveis, belos, leões ou dândis, não importa: têm todos uma mesma origem; são todos dotados do mesmo caráter de oposição e de revolta; são todos representantes do que há de melhor no orgulho humano, dessa necessidade, bastante rara nos homens de hoje, de combater e de destruir a trivialidade. Vem daí, nos dândis, essa atitude altiva de casta provocadora, até mesmo em sua frieza. (BAUDELAIRE, BALZAC, AUREVILLY, 2009)

De posse desses conceitos, identificamos traços da literatura homossexual e homoerótica em outros contos de *As Imaginações Pecaminosas*, como por exemplo, “O triste destino de Emílio Amorim”, “Mr. Moore” e “Três coroas”. “O triste destino de Emílio Amorim” é o conto que mais nos trará informações, além do próprio “Retrato de Vítor Macedônio” sobre a personagem em estudo, Vítor Macedônio.

3. O retrato homoerótico de Vítor Macedônio

Autran Dourado constrói a personagem de Vítor Macedônio através de uma descrição homoerótica expondo uma distinta educação e incomum beleza física. Seus atributos físicos e postura o distinguem dos demais moradores da cidade de Duas Pontes, era belo e preocupava-se com sua imagem e aparência, com certo ar narcisista apresentava:

[...] reserva e polimento, a delicadeza vigorosa; os olhos rasgados, negros e brilhantes, a boca carnuda e úmida, sensual; a altura acima da mediana, os ombros largos, e o peito cheio, que como o ventre se avolumava com a idade (ele apresentava pouco mais de cinquenta anos); o meio riso (nunca foi de riso aberto e muito menos de gargalhar – não se sabia de caso algum nos anais), o interrompido sorriso que às vezes iluminava o rosto pálido e aumentava o brilho dos negros e apagava por instantes a longínqua e doce melancolia do olhar; tudo isso compunha um todo harmonioso e belo que chamava a atenção à primeira vista. Acrescente-se o cuidado no vestir, mais o bom gosto e a limpeza e se terá um retrato da imponente figura de Vítor Macedônio. (DOURADO, 2005, p. 17).

Ao nomear a personagem, Autran Dourado utiliza de sua meticulosidade com as palavras para eleger o nome que de melhor forma evidenciaria as suas características. “Vítor” vem do latim “Victor” que significa vencedor, vitorioso ou conquistador. “Macedônio” nos remete a palavra “Macedônia”, região que no período Clássico Grego (356 a. C. – 323 a. C.) teve como imperador Alexandre, “O grande”. Alexandre foi responsável pela expansão do Império Grego pelo norte da África, Oriente Médio, Pérsia, chegando à Índia, neste período de conquistas e expansão, a arte Helenística foi disseminada por todos os territórios conquistados. Mesmo após a queda do Império de Alexandre, os romanos incorporaram a arte helenística à sua cultura. A estátua de bronze “Hércules Capitolino” (século II a. C.) é um referencial desta arte que exalta a beleza masculina através da nudez de um corpo simétrico, forte e viril.

Outra pista deixada, sutilmente pelo autor, é a referência ao escritor alemão Goethe e de sua obra *As Afinidades Eletivas*:

São as afinidades eletivas de que falava Goethe, dizia competente, insinuante e precioso o Dr. Viriato, mas temia prosseguir na zombaria: ninguém não somente não tinha entendido nada, como ele, sábio e matreiro, queria continuar pisando em terreno firme. (DOURADO, 2005, p. 16).

Johann Wolfgang von Goethe, conhecido escritor e pensador do final do século XVIII e início do século XIX, publicou *As Afinidades Eletivas* em 1809. Seu título se apropria de um termo químico para definir o que aproxima ou afasta um elemento de outro, aplicado a sua histó-

ria, ao que aproxima ou afasta um indivíduo do outro. A história deste romance gira em torno de um casal (Eduard e Charlotte), onde ambos se apaixonam, praticamente ao mesmo tempo, por outras pessoas que frequentavam sua casa. Existe um conflito entre a razão e a paixão que os levam ao caos e, por fim, ao trágico. Com um profundo teor cristão, que faz refletir sobre a questão do controle dos instintos e do domínio das paixões, os personagens acabam por se perder em um jogo de máscaras.

Somente com estas informações sobre a obra de Goethe não é possível chegarmos a uma conclusão. Por isso, retomaremos algumas informações fornecidas no conto “O triste fim de Emílio Amorim”, para que as conexões favoreçam um melhor entendimento.

Emílio Amorim era o único morador da cidade que possuía maior proximidade a Vítor Macedônio. Teve sua homossexualidade assumida tardiamente perante a população de Duas Pontes. Ligado às artes, era um exímio flautista que compunha valsas famosas no sul de Minas Gerais. Manteve um relacionamento amoroso com o dançarino Darci que, ao contrário de Emílio Amorim, não escondia o seu jeito afeminado de agir e vestir. Sofreu preconceito da cidade por não ter vergonha de expor o seu relacionamento em público. Mas ao final da história, Emílio Amorim é encontrado esfaqueado no chão da casa de Darci, vestindo apenas uma calcinha. Darci, suspeito do assassinato de Emílio, foge sem deixar pistas.

Assim, reunindo estas informações juntamente com a sutil referência a *As Afinidades Eletivas* feitas pelo personagem Dr. Viriato, podemos dizer que para muitos, Vítor Macedônio compartilha das mesmas preferências e identidade sexual que Emílio Amorim. E para o que supostamente não haveria uma explicação plausível, Dr. Viriato se utiliza desta referência como justificativa para a proximidade entre duas figuras distintas. Como em *As Afinidades Eletivas*, o trágico também está presente no destino de Emílio Amorim e Vítor Macedônio.

Outra observação necessária e que claramente nos dá pistas adicionais sobre o conto é a semelhança entre o título “Retrato de Vítor Macedônio” com *O Retrato de Dorian Gray* (1890) de Oscar Wilde. Não temos somente um título muito próximo, mas as histórias de ambas as personagens são semelhantes, principalmente sobre a ótica homossexual e homoerótica que é nosso objeto.

Dorian Gray, como Vítor Macedônio, é descrito com requinte homoerótico, belo, formoso e muito atraente. Porém, Wilde se aprofunda

nas relações homossexuais, na perversão, na libertinagem, o que poderia ser justificado por sua vivência e experiências homossexuais pessoais.

O retrato é outro ponto que aproxima as duas histórias e, principalmente, as duas personagens. Na medida em que a história prossegue, Doryan Gray sofre uma transformação, onde apesar de ser belo e formoso, seu caráter se transforma e ele se torna um repugnante indivíduo. Doryan teve sua beleza captada por um artista e admirador que foram transformadas em um lindo quadro que também se transfigurou em uma imagem horrenda ao transcorrer da história e das mudanças de Doryan. Este retrato era o espelho do interior de Doryan, o lembrava de quem ele realmente era e como uma arma denunciadora, Doryan o guardou como seu grande segredo.

Na abordagem autraniana, Vítor Macedônio também passou por um processo duro de transformação. Vitimado de uma doença crônica que em pouco tempo desfigurou a sua imagem de belo e formoso. Chamou a atenção de todos em Duas Pontes pela nova aparência:

Se passava pela gente, tínhamos pena da sua figura solitária. Comparávamos aquele homem emagrecido e escaveirado (a roupa bamba no corpo, o colarinho largo, a pele esverdeada; trôpego, os olhos mergulhados no chão), com o belo, rico e poderoso Vítor Macedônio de antes. No fundo a gente se consolava, pensávamos em nós mesmos. (DOURADO, 2005, p. 28)

Com uma aparência precária ele foi encontrado em seu gabinete de trabalho logo após seu suicídio. Junto com seu corpo, sobre a mesa, havia um retrato que fora queimado e que costumava admirar em sua solidão. De quem seria a imagem no retrato? Qual seria o segredo de Vítor Macedônio?

A doença que o acometeu e o debilitou foi de ação rápida e cruel. Seguindo as orientações dos médicos de Duas Pontes, procurou outros médicos na cidade de São Paulo, mas se ninguém sabia que tipo de doença ele tinha, como procurar o especialista correto? Se recorrermos ao ano de 1981, data de publicação de *As Imaginações Pecaminosas*, encontraremos informações de uma doença que assolava a humanidade e preocupava as autoridades em saúde. Com os mesmos sintomas descritos por Vítor Macedônio aos médicos, muitos casos apareciam e se espalhavam pelo mundo, era a AIDS.

Em 1981, após o surgimento de vários relatos de sintomas, principalmente entre homossexuais nos Estados Unidos e a morte do chamado “paciente zero” (comissário de bordo que espalhou a doença em suas vi-

agens), a AIDS é reconhecida como doença. Já no Brasil, o primeiro caso foi diagnosticado como doença em 1982.

Os sintomas relatados eram de febre, diarreia, suores noturnos e emagrecimento sem maiores explicações, antes de 1982, não havia um diagnóstico preciso e muito menos medicação para o tratamento. A morte era certa em um período inferior a doze meses.

O tratamento através de medicação só teve início no Brasil a partir de 1987. Este tratamento consistia em algo experimental com o uso de medicações utilizadas em outras doenças agressivas, como por exemplo, o câncer. Com uma visibilidade do que viria a se tornar a AIDS, Autran Dourado a registrou, mesmo sem o total conhecimento médico a respeito, e a fez de arma punitiva a Vítor Macedônio.

4. *Considerações finais*

Autran Dourado escolheu fins cruéis a Emílio Amorim e Vítor Macedônio, ambos deveriam receber punições por suas preferências e escolhas, e não mereciam um final feliz. Seria Autran Dourado homofóbico como seus personagens da cidade de Duas Pontes? Estaria ele também afundado no patriarcalismo mineiro tanto criticado?

O que podemos afirmar é que estes questionamentos e conflitos são autênticos da contemporaneidade e seguem contornos de uma estética realista-naturalista. Sabemos que a literatura brasileira da época pouco abordou temas homossexuais, assim como tantos outros temas que por motivos políticos, religiosos ou sociais ficaram marginalizados.

Autran Dourado soube desenrolar o espesso, contraditório e milionário universo humano, sem medo de tropeçar nas críticas. As pequenas pistas deixadas propositalmente ao longo do texto favorecem, ao leitor atento, uma leitura instigante e prazerosa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUDELAIRE, Charles; BALZAC, Honoré de; AUREVILLY, Jules B. *Manual do dândi: A vida com estilo*. Trad.: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 36. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

DOURADO, Autran. *As imaginações pecaminosas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *As afinidades eletivas*. São Paulo: Nova Alexandria, 2009.

GREEN, Martin. La homosexualidad en la literatura. In: STEINER, George; BOYERS, Robert. (Orgs.). *Homossexualidad: literatura y política*. Madrid: Alianza, 1985.

HEMINGWAY, Collete. Retrospective styles in Greek and Roman sculpture. In: _____. *Heilbrunn timeline of art history*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000.

<http://www.aids.gov.br>. Acesso em: 08-05-2014.

MORENO, Margarita; BARRIENTOS, Jorge Jimenéz. La construcción del cuerpo homosexual masculino en la literatura. *Stylistica, Revista Internacional de Estudios Estilísticos y Culturales*, n. 4, Sevilla, 1995-1996.

SOUZA, Eneida Maria de (Org.). *Autran Dourado*. Belo Horizontes: UFMG, 1996.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad.: José Eduardo Ribeiro Moretzsohn. São Paulo: LP&M, 2001.

CORTES LATERAIS DA REALIDADE: A VIA CRUCIS DO NARRADOR

Patrícia Lopes da Silva (UNIMONTES)

pattyloren@hotmail.com

Osmar Pereira Oliva (UNIMONTES)

RESUMO

Este estudo é parte de uma discussão maior, que foi desenvolvida em minha dissertação de mestrado intitulada *O Corpo e Suas Cruéis Exigências em A Via Crucis do Corpo, de Clarice Lispector*. Nos contos “Explicação”, “O homem que apareceu”, “Dia após dia”, “Por enquanto”, da coletânea *A Via Crucis do Corpo*, de Clarice Lispector o foco narrativo reporta-se para indicação de que o fazer literário é proveniente da experiência artística “vivenciada” pelo narrador. O que mais marca esses textos é a questão do ato de escrever, assinalada por um tom de confissão, memória e de um aparato monologal, concentrado no comentário metarreflexivo que acompanha o desenvolvimento dessas narrativas. O enredo fica em segundo plano, alguns personagens são retomados, o eu narrador, em alguns momentos, participa da cena junto com seus personagens, fazendo um jogo entre autor/narrador e personagens, nos quais as vozes ora se distinguem ora se confundem. Para essa investigação, recorreremos a alguns apontamentos de Linda Hutcheon e críticos literários.

Palavras chave: Metaficção, escrita, criação.

1. Introdução

A Via Crucis do Corpo, publicado em 1974, reúne uma coletânea de treze contos e nota prévia da autora. Tratam-se de narrativas em que a trajetória de vida ou de morte dos personagens e a dos leitores começa pelas provocações, tendo como eixo o caminho do corpo, narrado subversivamente.

Segundo Vilma Arêas, no livro *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*, a linguagem usada por Clarice em *A Via Crucis do Corpo* é sem polimento, algumas vezes escandalosa, uma mistura de humor negro e

paródia. Assim como em outros livros de Clarice, como, por exemplo, *Laços de Família*, as histórias se movem em torno do ambiente familiar. É-nos oferecido o cotidiano, fatos interessantes, comuns, simples, com descrição aparentemente banal, mas que se configuram numa escrita de paradoxo, tanto no plano da língua como no plano do “enredo”, extrapolando os sentidos habituais da narrativa com um jogo vocabular, no qual “as palavras” (que representam a realidade extralinguística) transformam-se em “sentidos” ou “sentimentos”.

Clarice Lispector em *A Crucis do Corpo* não deixou de lado a escrita que se aproxima do filosófico, pois reflete a condição humana, que também, assim como nos livros ditos herméticos, volta-se para uma escrita que envolve o ofício de escrever, por isso requisita o corpo, ou melhor, o corpo do escritor, inscrevendo-o no corpo textual, mostrando que o corpo na condição humana é a premissa. Nessa coletânea, a autora dedicou-se também a uma escrita mais objetiva, sem delongas, seca, contundente, aproximando-se do erótico, com uma linguagem mais concisa e com ausência de metáforas, mais realista, usando a pobreza estilística como recurso poético, Clarice não quis somente narrar histórias, teve como finalidade usar a linguagem para causar repercussão.

2. O conto

Para adentrarmos no universo metaficcional de Clarice Lispector em *A Via Crucis do Corpo*, não poderíamos deixar de discutir alguns traços peculiares do conto clariceano. Antes de disso, faremos um breve percurso do conto contemporâneo.

Antônio Carlos Hohlfeldt, em *O Conto Brasileiro Contemporâneo*, afirma que a década de 60 ficou conhecida como a década do conto, na qual houve uma consolidação do gênero, pois muitos autores foram consagrados por meio dele, principalmente os escritores mineiros que venceram a maioria dos concursos.

Hohlfeldt retoma alguns aspectos importantes da proposta de Vladimir Propp para uma tentativa de explicação da consolidação do conto brasileiro. Segundo Hohlfeldt, Vladimir Propp, ao fazer um estudo dos contos maravilhosos, preferiu por fazer um estudo morfológico do gênero, optou pelo conto popular e folclórico, chamado também de conto “maravilhoso” ou “fantástico”, considerando os primeiros modos de narrar, ou melhor, os mais simples, do que o chamado conto “literário”. Se-

gundo Hohlfeldt, Propp fixou-se no “conto maravilhoso”, pois tinha como particularidade partes constitutivas que poderiam ser transportadas de uma para outra, sem modificação estrutural, o que seria a “lei da permutabilidade”, isso permitia um estudo por meio do qual se estabeleceria um conceito básico de função, ação do personagem, definida pelo ponto de vista de sua significação no desenvolvimento da intriga.

Hohlfeldt afirma que o conto é uma forma de narrar, mas que, com o passar do tempo, teria especificado a relação dos acontecimentos. Para o autor, o termo conto começou a ser usado no século XVI com a publicação de “contos e história de proveito e Exemplo”, em 1575, de Gonçalo Fernandes Troncoso, em português. Entretanto, em outras nações antecedeu essas coletâneas que datavam (1348-1351) *Decameron*, de Boccaccio, dentre outras até a tradução em 1704 e 1708 de Antoine Galland, na França, das *Mil e Uma Noites*. Contudo, essa definição do gênero só foi estabelecida a partir de 1812 com os irmãos Grimm, Jacob e Welhelm quando publicados os contos para crianças e família.

Além disso, para o pesquisador, desde que surgiu a forma de conto “emoldurado” de Boccaccio, até os contos dos irmãos Grimm houve uma evolução, o momento decisivo foi no século XIX com os contos de Edgar Allan Poe, até chegar ao século XX com Kafka. Apesar de toda a evolução, houve certa resistência significativa, pois os contos estavam ligados à evolução das cidades e às descobertas científicas da burguesia. A prensa manual de Gutemberg possibilitou a impressão do livro e o abandono do manuscrito. Entretanto, foi no século XIII com a imprensa, especificamente o jornal que massificou o gênero, não sendo diferente no Brasil, o jornal popularizou-se, segundo Hohlfeldt, em 1841 com a publicação de “As duas órfãs” de Norberto de Souza e Silva.

Para Hohlfeldt, foi Edgar Allan Poe, nos Estados Unidos, que publicou o que poderia ser considerada a primeira “teoria do conto”. Poe foi o precursor do conto moderno, comentou criticamente um livro de histórias curtas de Nathaniel Hawthorne, “Twice told tales”, estabelecendo ingredientes básicos do gênero que seria a intencionalidade, a noção de tamanho, estratégia usada para prender a atenção do leitor buscando um “efeito único” que seria a verdade. Mesmo que Poe não tenha seguido a noção de verdade, seria, segundo Hohlfeldt, importante para refletir criticamente em torno do gênero. A verdade mencionada por Poe, conforme o estudioso, seria atingida mediante o exercício da razão, a partir da idealização de um efeito único a ser alcançado, que, para tanto, geraria a necessária invenção dos acontecimentos. Outro elemento do efeito único a

ser lançado deveria aparecer ao leitor como natural, para ser aceito pelas massas. Poe inaugurou a intensa pesquisa em torno do conto.

Em linhas gerais, para Hohlfeldt, o conto contemporâneo “é sempre a narração de alguma coisa no passado, ainda que o verbo empregado esteja em um tempo do presente” (HOHLFELDT, 1000, p. 18). A narração poderá situar-se no presente, mas aludida a uma ação do passado, requer imaginação do contista e observação, experiência e persistência, objetividade, objetivo básico do gênero, expresso simultaneamente no conteúdo e na forma adotada. No que diz respeito ao conto contemporâneo no Brasil, Hohlfeldt afirma que o conto brasileiro surge através da imprensa, ou seja, com a popularização do jornal, publicavam-se traduções de contos franceses e ingleses.

Nádia Batella Gotlib em Teoria do conto expõe que o conto maravilhoso era contado e recontado como forma de ensinamento. No que diz respeito ao conto literário, “a voz que fala ou escreve só se afirma enquanto contista quando existe um resultado de ordem estética”, (GOTLIB 2006, p. 13), ou seja, há um autor/narrador/criador enquanto que no conto popular há vários autores.

É importante ressaltar algumas particularidades do conto clariceano. O crítico Fábio Lucas, ao analisar o conto de Clarice Lispector, diz que foi primordialmente um ato de narrar, o enredo se agasalhava numa proliferação de motivos livres, dava a cada composição uma dramática espessura filosófica. A tônica existencialista alimentava a progressão das personagens em seu drama particular. As maquinações ontológicas geravam o labirinto da condição humana, perpassando contradições e incertezas. Clarice explorava a fragilidade do ser diante do compromisso inevitável com a vida. A mesma aura de perquirição, a mesma ironia ferina, o mesmo espanto ante a revelação do mundo, a mesma linguagem dos contos, segundo Lucas, seria dominada em outros livros, contos que se misturam a crônicas, impressões, reflexões e apontamentos *com A Legião Estrangeira, Felicidade Clandestina, Onde Estivestes de Noite e A Via Crucis do Corpo*. Em *A Via Crucis do Corpo*, no fecho da explicação, Clarice deixou o toque dramático de sua infundável indagação do ser humano: a outra pessoa.

Affonso Romano de Sant’Anna, em *Análise Estrutural de Romances Brasileiros*, faz análise dos contos de *Laços de Família* e *Legião Estrangeira*, tomando como base crítica Costa Lima e Roberto Schwarz, não recorrendo à interpretação filosófica de Benedito Nunes. O crítico

adota a análise já praticada em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, enquanto texto híbrido de contos-romance. A leitura dos contos, segundo Sant’Anna, ocorreu em quatro pontos fundamentais. O primeiro, nível sintagmático, aproximou-se de uma narrativa de estrutura simples, com destaque para o foco narrativo e cortes espaciotemporais. O segundo, no nível paradigmático, no qual os referentes internos da narração afastam-se do mito e da ideologia. O terceiro, os personagens foram reagenciados e depois perfilados na busca de elementos variantes que sustentam todas as estórias. E, por fim, análise no nível sintagmático e paradigmático e a localização do Eu e Outro, em confronto, levando-nos a perceber que Clarice Lispector converge a tematização da linguagem como fenômeno da epifania.

Recorremos também às considerações propostas por Benedito Nunes em *O Drama da Linguagem*, no qual analisa os livros *Laços de Família*, *Legião Estrangeira*, *Felicidade Clandestina*. O autor compreendeu que entre as três coletâneas havia o mesmo eixo mimético dos romances, na consciência individual como limiar originário do relacionamento entre sujeito narrador e a realidade. Nos contos, havia algumas especificidades quanto a história, entretanto o discurso narrativo, assim como no romance, resultava do ponto de vista assumido pelo sujeito narrador em relação ao personagem.

Benedito Nunes defendeu que, na maioria dos contos de Clarice Lispector o episódio único servia de núcleo à narrativa, era um momento de tensão conflitiva, ou melhor, de crise interior dos personagens, no qual, o episódio único, estava condicionado e qualificado em função do desenvolvimento da história. A *tensão conflitiva* estabeleceria uma ruptura do personagem com o mundo, no entanto, em alguns contos a tensão conflitiva se manteria do início ao fim, como aspiração, devaneio, mal-entendido, incompatibilidade entre as pessoas, estranheza diante das coisas, embate de sentimentos ou de consciência culposa. Sendo a tensão conflitiva o núcleo da história, estariam nos contos claricianos qualificados de modos diferentes o transe nauseante, o acesso de cólera, o ódio, a ira, o medo, a culpa, a angústia, a loucura, em alguns dos contos onde há o clímax da narrativa.

Vera Lúcia Cardoso Medeiros, no artigo intitulado “Conto de Clarice Lispector: projeções para além do narrado” fez um percurso dos contos produzidos Clarice Lispector, fornecendo-nos uma visão ampla da produção literária da autora a partir da teoria do conto esboçada por Júlio Cortázar. Para a pesquisadora, Clarice retomou em alguns contos a forma

simples da arte de contar histórias, em outros a sofisticação, em que o relato se dilui diante da percepção dos procedimentos e seus impasses. Em ambos os casos, contudo, “funcionam como janela ou abertura que projeta o leitor para além do narrado” (MEDEIROS, 2003, p. 120). A autora recorreu à noção de gênero proposta por Cortázar. Outras duas características de Cortázar usadas por Medeiros para sua análise foram a intensidade e a tensão.

Ao pesquisar a composição dos contos, Medeiros verificou a disparidade de temas, de situações e de formas do conto clariceano, o que, segundo a estudiosa, seria muito enriquecedor para o conto contemporâneo. A crítica começou analisando os contos de Clarice publicados entre 1940 e 1952, publicados em *A Bela e a Fera*, livro póstumo, o que já permitia ao leitor vislumbrar os traços singulares da obra de Lispector. Os contos apresentavam personagens angustiados, melancólicos, desajustados em relação à vida, o desfecho de algumas histórias não apresentava resolução dos conflitos. Os contos também apresentavam narradores em primeira e em terceira pessoa, acontecimento em que a técnica do discurso indireto livre diminuía a distância entre o narrador e a personagem, havendo um grande destaque para a introspecção da ficção de Clarice.

Para Medeiros, em *Laços de Família*, as potencialidades já anunciadas nos contos anteriores são aperfeiçoadas, o que predominou nessa coletânea foi o esfacelamento das relações familiares, e a sensação de aprisionamento provocado pelo ambiente doméstico, a solidão e a dificuldade humana em lidar com sentimentos mais verdadeiros e vigorosos, numa mescla de narrativas mais complexas e outras de formas mais simples, uma criação que projetava o leitor para o terreno das relações subjetivas.

Já o livro *A Legião Estrangeira*, também, segundo Medeiros foi marcado por diversidade de forma narrativa. O conto “A repartição dos pães” seria uma paródia da passagem bíblica que proporcionava ao leitor fazer reflexões sobre o tema do egoísmo e avareza do ser humano. Entretanto, em dois contos dessa coletânea, “O ovo e a galinha” e “A quinta história”, Clarice Lispector radicalizou o processo de escrita e composição do texto literário. “O ovo e a galinha”, por exemplo, começava com uma frase que identificaria o tempo, espaço, e o narrador da história, contudo, o assunto inicial, o ovo, vai se desdobrando e multiplicando-se com o desenrolar do texto.

Ainda conforme Medeiros, o livro *Onde Estivestes de Noite* (1974), trouxe inovações em relação às produções anteriores, com marcas do insólito e do fantástico, principalmente no conto que deu título a coletânea. A atmosfera do conto seria onírica e surreal. As categorias de bem e mal, noite de dia se misturavam e se opunham ao mesmo tempo.

A pesquisadora Medeiros não deixou de analisar outra coletânea publicada no ano de 1974, *A Via Crucis do Corpo* descrito por ela como um livro inovador, pois Clarice Lispector teria adotado um único tema nos treze contos: o sexo. A estudiosa refere-se à “Explicação” como uma declaração assinada pela autora, na qual se diz chocada com a realidade. Medeiros também dissertou sobre a problemática da “hora do lixo”. Na no prefácio, Clarice não teria deixado de tratar da construção da subjetividade e do confronto entre o sujeito e o outro. As manifestações da subjetividade seriam retratadas em contos como, por exemplo, “Miss Algrave”, “O corpo”. As histórias da coletânea, segundo Medeiros, despiam as atitudes moralistas e os falsos pudores da sociedade, estabelecendo códigos de ética e de comportamento particular. Clarice teria usado uma linguagem direta e franca, e não grosseira nem vulgar. O conto “via crucis” seria uma paródia do nascimento de Cristo em que o fim do conto projeta ao leitor o inusitado, muito além da fábula narrada. *A Via Crucis do Corpo* colocava o leitor em contato com o mundo marginal, sendo representado por Clarice Lispector de maneira peculiar.

E, por fim, Clarice, para Medeiros, aproveitou toda a versatilidade do conto na qual retomou formas tradicionais de narrativa como fábulas e parábolas bíblicas como também houve contos que seguiu “a coloquialidade da crônica e dos textos informativos; há, ainda, aqueles marcados pela literariedade, em que o fato narrado perde importância diante da elaboração do relato” (MEDEIROS, 2003, p. 128). Nas coletâneas apresentadas, Lispector, ao tratar da construção da subjetividade e de seus inúmeros desdobramentos, representou personagens variados: homens, mulheres, crianças, jovens e animais. O espaço urbano foi constantemente utilizado por Clarice, sendo o Rio de Janeiro o mais recorrente. A condição dos personagens seria de classe média, enfocando a introspecção e o intimismo como técnicas narrativas.

A nossa intenção é relacionar essas particularidades do conto clariceano com a análise metaficcional da coletânea em apreço, pois nos possibilita refletir sobre a possibilidade de mudança, de transformação e de renovação nos contos de Clarice Lispector.

3. O universo metaficcional

O leitor, ao enveredar-se pelo bosque para jogar o jogo discursivo clariceano, precisa estar atento para as pistas nos caminhos desse bosque. O autor-narrador, na “Explicação”, procurou forjar uma imagem, escoltado por um desejo de metamorfose, trazendo à tona as fraquezas e as imperfeições do homem contemporâneo, movido pela aparência, mostrando-nos que mais importante era ter liberdade de criação, mas, para isso, não precisava mostrar sua verdadeira face de criador. Dessa forma, a nota prévia, carregada de intenções, o escrever por encomenda, a suposta má qualidade dos contos, é que movimentou o crítico/leitor durante muito tempo, isso fez com que o livro não fizesse parte do rol da preferência dos pesquisadores.

O toque de ironia, a suposta má qualidade dos contos, o problema de não saber fazer história por encomenda, o escrever sobre assunto perigoso exposto na “Explicação” e também um toque sutil de um discurso caricato em alguns contos da coletânea, inicialmente, realiza uma espécie de (pre)juízo ao livro *A Via Crucis do Corpo*. Alguns dos críticos não perceberam que o mascaramento e a dissimulação foram uma estratégia já usada por Clarice Lispector em *A legião estrangeira* (1964). Esse livro também é uma coletânea de contos em que a autora intitula a segunda parte do livro de “Fundo de Gaveta”, título sugerido por Otto Lara Rezende, “mas por que livrar-se do que se amontoa? Por que publicar o que não presta? Porque o que presta também não presta. Além do mais, o que não presta me interessou muito” (LISPECTOR, 1964, p. 132). Esse é um comentário metanarrativo feito pela autora em suas produções, em que a linguagem se torna metaficcional e abstrata, preocupada com o questionamento de um fazer literário mais do que com o resultado de sua produção. Como vínhamos discutindo até aqui, os críticos abordados desenvolveram suas análises enfocando a nota explicativa, apontando traços autobiográficos e/ou realistas em *A Via Crucis do Corpo*, mas não detiveram na poética metaficcional que se entende e se propaga em outras narrativas dessa coletânea como passaremos a discutir a seguir.

Assim, pode-se dizer que as situações narrativas criadas por Clarice Lispector em *A Via Crucis do Corpo* provocam reflexões sobre a criação literária. Linda Hutcheon, em seu livro *Narcissistic narrative: the metafiction paradox*, definiu o texto metaficcional como uma ficção sobre ficção – isto é, ficção que inclui dentro de si um comentário sobre a sua própria narrativa e/ou identidade linguística (HUTCHEON, 1984, p. 01), seria uma ficção sobre a ficção, ficção que incluiria em si mesma um

comentário sobre como é construída a escrita, evocando a criação, seus procedimentos poéticos, levantando questões sobre as relações entre ficção e realidade e também explorando o mundo das palavras.

Nos contos “Explicação”¹, “O homem que apareceu”, “Dia após dia”, “Por enquanto”, o foco narrativo reporta-se para essa indicação, no qual o fazer literário é proveniente da experiência artística “vivenciada” pelo narrador: “artistas sabem de coisas” (LISPECTOR, 1998, p. 10). O que mais marca esses textos é a questão do ato de escrever, assinalada por um tom de confissão, memória e de um aparato monolocal, concentrado no comentário metareflexivo que acompanha o desenvolvimento dessas narrativas. O enredo fica em segundo plano, alguns personagens são retomados, o eu narrador, em alguns momentos, participa da cena junto com seus personagens, fazendo um jogo entre autor/narrador e personagens, nos quais as vozes ora se distinguem ora se confundem.

A autora/narradora problematiza o lugar autoral e a recepção do livro “pouco importa. Não sou de brincadeiras, sou mulher séria” (LISPECTOR, 1998, p. 10), não constituindo um posicionamento ingênuo, mas uma sátira artilosa, sarcástica. A esse respeito, Marta Peixoto afirma que O aspecto paródico de *A Via Crucis do Corpo*, portanto, é uma faca de dois gumes: contra a ficção sensacional, de cujas estratégias Lispector faz uso e zomba, e contra suas narrativas anteriores, estruturadas em torno de epifanias – “sérias” (PEIXOTO, 2004, p. 163). A estratégia de zombaria usada pela autora/narradora foi interpretada por Peixoto como uma resposta a um mercado consumidor da década de 70 e também ligada à imagem que Clarice Lispector tinha construído sobre si. Ao colocar a palavra “sérias” entre aspas, entendemos que Peixoto também se nutre da mesma ironia, pois ao que se percebe, não considera que em *A Via Crucis do Corpo* haja epifanias como em outros livros de Clarice, por se tratar de narrativas com representações de uma realidade contaminada pelos vícios.

De fato, em *A Via Crucis do Corpo* a autora/narradora aborda a epifania de uma maneira mais corpórea, ou melhor, a presença do corpo em todos os contos é constante, ou seja, quanto mais à escrita se aproxima do corpo erótico, mais as personagens afastam-se do equilíbrio inicial para um estado de transformação/reflexão.

¹ Analisaremos a nota explicativa como conto compondo a via sacra do escritor.

Os narradores dos contos metaficcionais estabelecem o conflito diante das ferramentas de trabalho, a palavra, a falta de assunto, escrever deixou de ser prazer para se tornar um fardo pesado, carregado de agonia e de desânimo. A voz autoral tem dificuldade de exercer seu ofício, brincando com o significado, a forma, inserindo-se no processo criativo, entrelaçando vida/morte/escrita “como eu tenho repetido com exaustão que um dia se morre” (LISPECTOR, 1974, p. 63).

A solidão ou a falta de assunto não equivaleria somente a um componente negativo, pois seria nesse espaço que a voz autoral encontraria momentos de criação profunda diluídos entre a intimidade e o mundo exterior, vivendo seu próprio corpo na solidão criando um mundo onírico de desvelamento e intimidade. Todavia, a voz autoral é instigada por motivações contraditórias e alterna momentos de escrita e expõe cenas do cotidiano, como mudar de roupa, tomar vinho, café, coca-cola, comer, fumar, ligar o rádio ou ficar a zero e sem “nada o que fazer foi fazer pipi”. “Viver tem dessas coisas: de vez em quando se fica a zero” (LISPECTOR, 1974, p. 59). O fazer pipi é um pretexto para se falar que a vida se faz por enquanto. O tempo da narrativa é o ontem, o hoje, o agora sendo processado, findando quando se para de escrever, parar de escrever é morrer, “a gente morre às vezes”.

O narrador do conto “Por enquanto” faz a marcação das horas como se quisesse que o tempo passasse mais rápido e que o dia chegasse ao fim; são seis horas, seis e cinco, são seis e meia, são vinte para sete. E se pergunta, e para que é que são vinte para as sete? Já são dez para as sete, são cinco para as sete. Percebe-se que houve a espera de alguém ou que alguma coisa de diferente acontecesse. É interessante notar que as demarcações de horas nos contos são sempre fim da tarde, quando há um cansaço extremo de um dia exaustivo de trabalho, de forma que a presença do crepúsculo trazia mais isolamento e nostalgia.

Além de representar o fim de mais uma jornada de trabalho extenuante, o fim do dia representa um momento de melancolia, de transição para a noite, incerta, obscura, em que a “autora” vive a angústia de não saber se vai concluir o trabalho encomendado e se as histórias que construiu agradarão aos seus leitores, pois ela se preocupa, desde a “Explicação” – mesmo considerando seu aspecto irônico, como temos discutido – com a recepção equivocada de suas novas narrativas, no sentido de serem atribuídas a elas a pecha de realistas, cruas ou pornográficas.

Não podemos também deixar de refletir que, por trás do corpo da escrita, há um corpo de um escritor, “meus dedos doem de tanto eu bater à máquina. Com a ponta dos dedos não se brinca. É pela ponta dos dedos que se recebem os fluidos” (LISPECTOR, 1974, p. 45). Escrever é percorrer um caminho de sacrifício, é traduzir em palavras a extenuada dor do corpo, é expor o profundo cansaço físico, é sair de um mundo fantasiado, esplêndido para mostrar um mundo nu e cru, um “mundo-cão”. Para Marta Peixoto o corpo sacrificial do título, *A Via Crucis do Corpo*, é, num certo sentido, o corpo do escritor: escrever é imaginar na própria carne as dores do mundo (PEIXOTO, 2004, p. 169).

O ato da escrita também nos lembra o caminho da dor e do sofrimento, percurso de uma “divina missão” redentora, ato heroico diante da solidão, da melancolia, do vazio de dia extenuante de tarefas, “porque é domingo e até Deus descansou. Mas eu trabalhei o dia inteiro, são dez para as seis. “Estou sozinha. Sozinha no mundo e no espaço” (LISPECTOR, 1974, p. 60). O título também remete às 14 estações do sacrifício, no qual Jesus foi conduzido para o calvário, dialogando, assim, com o discurso bíblico, a “via sacra” agora era outra, de um autor/narrador, no qual o corpo do texto ou o corpo humano/carne estaria passando pela “via crucis”.

O conto “O homem que apareceu” é narrado como um acontecimento passado, em que o narrador/personagem descreve uma cena de compras de cigarros e coca-cola em um botequim do português Manuel. Nele, há uma relação com a situação e com os nomes entre os contos “Melhor do que arder”, e “Via crucis”. No conto “Melhor do que arder”, a protagonista casa-se com um dono de botequim português, e em “Via crucis”, Emanuel passa a ser Manuel, ou seja, houve uma adaptação. Enquanto o narrador/personagem do conto esperava atendimento do dono do botequim, um homem aproximou-se tocando gaita e perguntou-lhe o seu nome, a resposta foi “o que importa um nome? Aqui só é superior a mim essa mulher porque ela escreve e eu não. (LISPECTOR, 1974, p. 61), ou seja, há um questionamento do cânone e problematização da construção do texto literário e a crítica literária, “o que importa um nome?” “o que importa a literatura?” Por que ser escritor é ser superior? “uma pessoa leu meus contos e disse que aquilo não era literatura, era lixo” (LISPECTOR, 1974, p. 10). O discurso dos narradores em ambos os contos “Explicação” e em “O homem que apareceu” configura numa reflexão sobre o processo de produção da escrita e questiona os princípios de juízo de valor, a relação entre o papel do escritor e a indústria cultural

da década de 70. Indiretamente, o “autor” não concorda com as críticas, com aquele tipo de exigência do trabalho estético na elaboração do texto ficcional, no caso clariceano, voltado para a tradição existencialista ou filosófica.

O conto “Dia após dia” retoma algumas questões da “Explicação”, de “O homem que apareceu”, de “Por enquanto” e a escrita de um conto com o título “Miss Algrave”. O personagem Cláudio também é retomado nesses contos, mas como Cláudio Brito. Há uma combinação no enredo, sendo feita uma montagem de enredo com ações de um dia comum, corriqueiro, de feira livre, um dia após o outro, e a voz autoral, esquecendo-se que já teria intitulado esse conto na “Explicação” como “Danúbio Azul”, dá um título mais próximo do que foi narrado. Em nossa apreciação, pensamos que esse foi o último conto a ser escrito pela forma com foi finalizado: “agora acabei”, um momento de festejo.

4. Considerações finais

Nessa construção ficcional, escritor/autor/narrador/personagens/leitores, apresentam-se como atores no espetáculo escritural. Nesses contos metaficcional há a problematização do ato criador em que escrever se torna um jogo perigoso de sedução, convertendo-se numa missão redentora de vida. O escritor escreve para viver. Entretanto, insinua um “fracasso declarado” diante da escrita, do fazer literário, questionando o valor da literatura. Clarice muda o caminho. A exigência da escrita encomendada para um público específico faz com que sua escrita seja apresentada num estilo mais simples, sem muitas metáforas, mais carnal fazendo correlação ao mundo real, no tempo da escrita.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARÊAS, Vilma. Com a ponta dos dedos. In: LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- GOTLIB, Nádia Batella. *Teoria do conto*. 11. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- HOHLFELDT, Antônio Carlos. *Conto brasileiro contemporâneo*. 2. ed. rev. e ampl. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.
- HUTCHEON, L. Narcissistic narrative: the metafictional paradox. 2. ed. New York: Methuen, 1974.

LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

_____. *Onde estivestes de noite?* Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

MEDEIROS, Vera Lúcia Cardoso. *Conto de Clarice Lispector: projeções para além do narrado*. Disponível em:

<<http://www1.fapa.com.br/cienciaseletras/pdf/revista34/art10.pdf>>.

Acesso em: 26-05-2013.

NUNES, Bendito. *O drama da linguagem*. Uma leitura de Clarice Lispector. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

SANT'ANNA, Affonso Romano. *Laços de família e Legião estrangeira*. In: _____. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1973.

**ENTRE MARGENS:
O SAGRADO X O PROFANO NO CONTO “JUDAS-ASVERO”
DE EUCLIDES DA CUNHA**

Luis Fernando Ribeiro Almeida (FAMA)
fernandoalmeida15@yahoo.com.br

RESUMO

Para fomentar um lado pouco conhecido da obra de Euclides da Cunha, seus escritos amazônicos, optou-se pela escolha da temática, uma vez que um de seus escritos mais importantes e contundentes foi o conto "Judas-Asvero", em *À Margem da História*, livro organizado por ele, mas publicado meses depois de sua morte em 1909. Euclides primorosamente descreve um estranho ritual da Semana Santa do seringueiro amazônico e, ao mesmo tempo, apresenta uma denúncia de seu modo de vida e da exploração a que ele é subjogado. A escolha do tema, em conformidade com seu título, traz em si a opção pelo procedimento de diálogo com a obra. Este estudo incidirá sobre a forma da narrativa no conto citado e suas relações entre o sagrado e o profano com as implicações da literatura e da história suscitadas pela leitura. O presente estudo parte das contribuições de Euclides da Cunha para a literatura do início do século XX, no chamado Pré-Modernismo, com o intuito de situar o autor e sua obra em uma faixa da história da literatura no Brasil; no campo textual será discutido o uso dos símbolos e imagens no fazer literário e a relação dos seringueiros, os "judas" da floresta, que Euclides da Cunha tão bem utiliza como personagem na criação do conto "Judas-Asvero". Enfim, ao longo do trabalho, será possível observar que um procedimento recorrente em Euclides é relacionar questões técnicas, estruturais e temáticas de sua produção a passagens de sua biografia. Assim, vincula a Amazônia com sua frustração diante de uma região cheia de problemas. Os seringueiros, sendo explorados pelos coronéis, se apresentam como um motivo para a criação literária: retratar o que está "à margem da história".

Palavras-chave: Judas-Asvero. Euclides da Cunha. *À Margem da História*.

1. Introdução

Literatura, nobre arte de fazer surgir no âmago de uma sociedade, por meio da palavra, histórias que acabam relacionando-se com a própria

realidade e, na maioria das vezes, serve de base para a construção de um ideário coletivo, daí que em certos momentos da história da literatura não se possa dizer com clareza quem influenciou quem, se a arte na vida ou vice-versa. Partindo dessa reflexão, é possível encontrar na obra euclidiana páginas singulares que revelam um Brasil longe do litoral, esquecido por grande parte da sociedade brasileira do início do século XX.

Consagrado por sua obra-prima, *Os Sertões* (1902), o escritor fluminense apresenta uma face que é pouco conhecida do grande público leitor. Muito se comenta sobre o “Euclides histórico” ou o “Euclides sertanejo” por conta do que retratara em páginas singulares de *Os Sertões*. Nos últimos anos de sua vida, ele se aventurou em uma jornada na então pouco conhecida floresta amazônica e relatou para o público das grandes metrópoles o que era a vasta área verde em que, segundo ele próprio, o homem chegou como intruso.

Na égide de fomentar um lado não muito conhecido da obra de Euclides da Cunha – seus escritos amazônicos – optou-se pela escolha da temática, uma vez que um de seus escritos mais importantes e contundentes dessa temática foi o conto “Judas-Asvero”, de *À Margem da História*, livro organizado por ele ainda em vida, mas publicado meses após sua morte em 1909. O autor primorosamente descreve um estranho ritual da Semana Santa do seringueiro amazônico e, ao mesmo tempo, apresenta uma denúncia de seu modo de vida e da exploração a que ele é subjugado.

A escolha do tema, em conformidade com seu título, traz em si a opção pelo procedimento de diálogo com a obra. Essa relação deve efetivar-se por meio de uma fusão de horizontes, do texto e do próprio autor. Este estudo incidirá sobre a forma da narrativa no conto já citado e suas relações entre o sagrado e o profano com as implicações da literatura e da história suscitadas pela leitura. Assim, o trabalho tratará da narração com suas experiências históricas, fixando-se na obra literária.

O presente estudo parte das contribuições de Euclides da Cunha para a literatura do início do século XX, no chamado Pré-Modernismo, com o intuito de situar o autor e sua obra em uma faixa da história da literatura no Brasil; já voltando os olhos para o campo textual, discutir-se-á o uso dos símbolos e imagens no fazer literário e a relação dos seringueiros os “Judas” da floresta que Euclides da Cunha tão bem utiliza como personagem na criação do conto “Judas-Asvero”.

Enfim, ao longo do trabalho em questão será possível observar que um procedimento recorrente em Euclides da Cunha é relacionar questões técnicas, estruturais e temáticas de sua produção a passagens de sua biografia. Assim, vincula a Amazônia com sua frustração diante de uma região cheia de problemas. Os seringueiros sendo explorados pelos coronéis se apresentam como um motivo para a criação literária: retratar o que está “à margem da história”. A Amazônia configura-se, pelas questões da época, como um lugar sem história: esquecida, isolada, deslocada da civilização.

Para o desenvolvimento deste, como fundamentação teórica recorreu-se à contribuição de autores como Bosi (2006), Nejar (2007), Belo (1999), Eliade (1996), Tocantins (1978) e outros que se debruçaram sobre a obra desse tão importante escritor. Isto posto, pretende-se com este, contribuir para o fortalecimento e resgate da obra euclidiana e sua relevância para as letras nacionais.

2. *Euclides da Cunha e a literatura do início do século XX*

Quando se analisa a história da literatura brasileira verifica-se uma alternância no que diz respeito à racionalidade e a subjetividade, ou seja, de acordo com a época, determinada escola literária irá apregoar certos valores e ideologias que serão frutos das interferências históricas e sociais no fazer literário. Para Jobim e Souza (1987, p. 48):

A literatura brasileira faz parte de uma tradição literária de origem européia, constituída pela literatura ocidental. O fato é compreensível: os países da América, Brasil entre eles, resultaram historicamente de um processo colonial europeu, e a Europa, de um ponto de vista histórico e cultural, constitui o que chamamos de civilização ocidental.

Vê-se com o exposto que se o fazer literário é uma construção social, conseqüentemente ela não terá uma característica homogênea. Esta situação fica evidente quando estudamos o século XVII, em que nosso país o estilo de época do Barroco estabelece-se como modelo do fazer literário embora ainda em paradigmas europeus. Verifica-se aqui que o primeiro estilo que os estudiosos referem-se quanto à literatura brasileira é o Barroco (JOBIM, SOUZA, 1987, p. 49).

Século após século, a história da literatura no Brasil presenciou o surgimento e decadência de inúmeras escolas literárias, sendo que cada uma influenciou aquela que a sucedeu. Sendo assim, partindo do Barroco, passando pelo Arcadismo, vendo-se o nascimento da ideologia ro-

mântica fundadora do Romantismo, e já nas décadas finais do século XIX a confluência do Realismo/Naturalismo/Parnasianismo, verifica-se uma produção literária que procura firmar-se como um registro da cultura nacional. Embora os escritores românticos escrevessem com certo “ar” de nacionalidade e os Realistas/Naturalistas tentassem descrever de forma objetiva os problemas sociais do país, ainda assim esses escritos não retratavam com eficiência o Brasil.

Essa situação – retratar os problemas sociais brasileiros – começa a mudar com o romper do século XX em que transformações na sociedade insurgem e revolucionam as relações sociais e de mercado. “Politicamente, vivia-se o período de estabilização do regime republicano e a chamada ‘política do café-com-leite’, com a hegemonia de dois estados da Federação: São Paulo [...], e Minas Gerais [...]” (CEREJA, MAGALHÃES, 2003, p. 348).

De acordo com Jobim e Souza (1987, p. 217):

O período da literatura brasileira que se situa entre o apogeu dos estilos da segunda metade do século XIX – Realismo, Naturalismo, Parnasianismo, Simbolismo – e o surgimento do Modernismo, isto é, esquematicamente entre 1900 e 1922, se caracteriza pela coexistência de diversas orientações estilísticas distintas. Por outro lado, caracteriza este período o fato de nele ocorrerem certas experiências literárias da revolução modernista.

Em meio a essas transformações, insurge então uma nova forma do fazer literário, este que estava diretamente ligado ao momento histórico da época. Esse momento em que diversas tendências artísticas coabitavam – características do realismo e do simbolismo – ou seja, um período sincrético, este foi denominado de “Pré-Modernismo”. Ainda segundo os autores Jobim e Souza (1987, p. 217), o momento do Pré-Modernismo pode ser interpretado da seguinte forma:

A primeira característica deste período por nós mencionada – coexistência de diversas orientações estilísticas distintas – lhe valeu a designação de *período sincrético* ou *eclético* (*sincretismo* e *eclétismo* significam ‘mistura’, ‘combinação ou harmonização de elementos heterogêneos’); a segunda – experiências literárias preparatórias da revolução modernista [...].

Esse movimento pré-modernista é considerado um momento importante para a literatura nacional, pois foi nessa época que os ideais apregoados a partir da semana de 1922 foram gestados, dentre as principais características desse movimento pode-se destacar: ruptura com o passado; denúncia da realidade; regionalismo e tipos humanos marginalizados.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Durante esse período têm-se as importantes contribuições de escritores como, Euclides da Cunha, Lima Barreto, Monteiro Lobato, Graça Aranha e Augusto dos Anjos, estes são considerados os principais representantes do Pré-Modernismo. Em relação a Euclides da Cunha, é necessário que se ressalte a sua importância para esse movimento literário, uma vez que a sua obra-prima “*Os Sertões*” de 1902 é considerada o marco desse estilo de época.

Longos anos já se passaram, e parece que a obra deixada por Euclides da Cunha ainda é fonte de numerosas pesquisas e trabalhos acadêmicos. Para Bosi (2006, p. 312): “O resultado dá uma imagem dialética de Euclides: um pensamento curvado sob o peso de todos os determinismos, mas um olhar dirigido para a técnica e progresso, uma linguagem de estilo febril, mas sempre em função de realidades bem concretas”.

Tal fato é fruto de um homem a frente do seu tempo e de personalidade viril. Euclides Rodrigues Pimenta da Cunha nasceu em Cantagalo, Rio de Janeiro em 1866, porém logo cedo ficou órfão de mãe, e passou sua infância entre a casa de seus familiares mais próximos. Ao longo de sua vida estudantil já mostrava seu interesse por questões sociais. A respeito de sua importância para a literatura nacional, Nejar (2007, p. 168) diz que: “[...] foi [Euclides da Cunha] sozinho uma geração, no princípio do século XX, em que o pensamento engatinhava, apesar de intelectuais do porte de um Machado de Assis, Rui Barbosa e Monteiro Lobato [...]”.

É este justamente o importante valor que se deve tirar da obra e da vida de Euclides, ser um verdadeiro desbravador das mazelas do povo e buscar sempre a verdade através de preceitos científicos. No tocante a sua obra, convencionou-se enquadrá-la no estilo de época chamado de *Pré-modernismo*. Esse movimento literário representou uma transição para os modelos literários nacionais, uma vez que os autores desse período, incluindo nesse cenário Euclides da Cunha, passaram a retratar um Brasil pelo viés dos conflitos nacionais e problemas sociais. A esse período da literatura Bosi (2006, p. 306), considera que

poder-se-ia acusar um interesse pela terra diferente do revelado pelos naturalistas típicos, isto é, mais atento ao registro dos costumes e à verdade da fala rural; mas, em última análise, tratava-se de uma experiência limitada, incapaz de desvencilhar-se daquele conceito de arte herdado ao Realismo naturalista.

E foi justamente os problemas sociais que representam a “mola mestra” dos escritos euclidianos. Mais que meros relatos, como ainda querem alguns estudiosos da literatura, as obras concebidas pela mão forte de Euclides, constituem um encontro com um Brasil ainda desconhe-

cido por grande parte dos brasileiros. A esse respeito, Galvão (in: CUNHA, 1984, p. 34) faz o seguinte esclarecimento:

Os escritos de Euclides da Cunha nascem de uma postura política empenhada, a qual complementa a largueza do âmbito de interesses de fábrica da Escola Militar. Se a esses traços acrescentarmos o projeto de conhecer o Brasil e a ânsia de aventura, teremos o recorte de uma personalidade intelectual que se aproxima de outras de seu tempo, todas elas desviantes na medida em que rejeitam o galicismo de nossa belle époque e uma certa vivência epidérmica de salões e modismos [...]

Foi com tais influências que durante a sua vida literária Euclides produziu uma obra de grande relevância para o estudo de aspectos da sociedade brasileira. Dentre suas obras, torna-se inevitável o destaque para seu livro inaugural, *Os Sertões*, considerada o marco do Pré-Modernismo no Brasil. Nele, o autor descreve de forma magistral o nordeste brasileiro – fauna, flora, o povo – além de narrar os últimos momentos da guerra de Canudos (1897), considerado o pior massacre da história brasileira. Nessa obra fica mais que clara, que Euclides da Cunha não era um simples jornalista, profissão esta que o fez ir a Canudos, mas sim um homem empenhado nas grandes contradições do povo brasileiro. A esse respeito, Dantas (1987, p. 147) assim escreve:

As dimensões do nordeste e da alma brasileira começaram a ser demarcadas pelo gênio de Euclides da Cunha, escritor de natureza convulcionada que, pela literatura e pela sociologia nacional, passou num ímpeto-arremesso, igual a um terremoto a resolver tudo, sempre de baixo para cima, sublevando camadas profundas da nossa estratificação étnica em anticlinais extraordinárias como o do tipo messiânico de Antônio Conselheiro e do fenômeno carregado de Canudos.

Conhecer a Amazônia era um grande sonho do escritor, projeto antigo de um intelectual que imaginava aquela região apenas por livros dos primeiros desbravadores que ali chegaram. Assim, Euclides da Cunha explicou sobre sua chegada a Amazônia: “há dois anos entrei pela primeira vez naquele estuário do Pará, ‘que é rio e ainda oceano’ tão ineridos estes fáceis geográficos se mostram à entrada da Amazônia.” (CUNHA, 2000, p. 99). A passagem de Euclides pela Amazônia, por certo modo é fruto do grande sucesso que fizera com seu livro inaugural, e como brilhante engenheiro que era. Ele, após seu período na região de Canudos e sua importantíssima cobertura desse massacre, então se recolhe no interior do estado de São Paulo, em São José do Rio Pardo e lá inicia os primeiros escritos de *Os Sertões*.

Após a publicação, o autor é reconhecido nacionalmente como um homem de grande conhecimento científico e ligado às questões sociais.

Nesse período – início do século XX – passa a viver entre as funções de literato e engenheiro. No dizer de Lima (2009, p. 37):

Embora se dedique a paisagens muito diferentes, tanto em *Os Sertões* como nos escritos amazônicos Euclides denuncia o drama da civilização brasileira. Em ambos, ressalta o contraste – às vezes a oposição – entre a população do litoral e aquelas dos sertões (o que poderia incluir a Amazônia, uma vez que era considerada um espaço incivilizado). O sertanejo permanece como personagem central. Ao escritor, cabia denunciar a guerra cotidiana e silenciosa travada nos seringais.

Através de seu reconhecido talento, é convidado a prestar serviços junto ao Palácio do Itamaraty. Nesse período o Barão do Rio Branco representava o mais importante diplomata brasileiro e estava envolto a resolver questões de fronteira entre o Brasil, Bolívia e o Peru. Foi justamente nesse momento que Euclides foi convidado para fazer parte da expedição de reconhecimento do Alto Purus, região norte do Brasil, em que hoje se localiza o estado do Acre, que naquele período precisava ser demarcado como zona brasileira. Na visão de Galvão (In: CUNHA, 1984, p. 33):

Euclides vai trabalhar para o Ministério das Relações Exteriores nas questões de fronteiras e na composição de mapas das regiões ainda desconhecidas do país. Inicialmente, será o chefe da comissão de reconhecimento do Alto Purus em 1904 – o mais longe que jamais se afastou do território nacional – e depois se tornará adido ao gabinete de Rio Branco em 1906.

Dessa forma, o escritor embarcou nessa viagem com muitos planos e um ideal de região amazônica. Segundo Reis (In: CUNHA, 2000, p. 49), a relação entre Euclides e Amazônia, dava-se da seguinte forma: “A Amazônia, que ele desejava experimentar, como já experimentara o Nordeste, estava, como hoje, na ordem do dia [...]”. Quando se fala que a Amazônia naquele período estava “na ordem do dia”, é pelo fato que aquela região tornara-se um pólo de extração de borracha e as questões de fronteira estavam causando transtornos para as relações diplomáticas, principalmente nas regiões amazônicas, que desde o período da colonização os embates territoriais eram frequentes.

Chegando naquele local, Euclides da Cunha logo percebeu que a imagem que tinha – e que muitos brasileiros têm até hoje – de uma região mítica, na verdade não representava fielmente o esperado. Durante o período que permaneceu lá, ele registrou suas impressões de forma magistral, típico de sua linguagem. Assim o autor fluminense (CUNHA, 2000, p. 113) descreve:

Os cenários invariáveis no espaço transmudam-se no tempo. Diante do homem errante, a natureza é estável; e aos olhos do homem sedentário que planeie submetê-la à estabilidade das culturas, aparece espantosamente revolta e volúvel, surpreendendo-o, assaltando-o por vezes, quase sempre afugentando-o e espavorindo-o.

A partir da presença de Euclides da Cunha na Amazônia e de seus escritos, toda a literatura posterior, faz menção a sua figura. Nessa perspectiva é notória a sua participação para o entendimento de questões amazônicas, que hoje parecem atuais, mas que já no início do século passado, despertavam o interesse de um dos nossos grandes pensadores. A esse respeito, Meirelles Filho (2004, p. 129) considera:

Euclides da Cunha, que participa de questões de fronteira entre Brasil, Peru e Bolívia, terá uma importância capital a partir de sua obra inacabada, o *Paraíso Perdido*. Alberto Mendes acredita que Euclides da Cunha “pode ser proposto pelos brasileiros amazônicos como o anunciador, ou precursor, de um pensamento ecumênico e, por acréscimo, ecumenístico”. Para Euclides da Cunha a Amazônia “é uma terra que ainda se está preparando para o homem”. Para o homem, que a invadiu fora do tempo, impertinentemente, em plena arrumação de um cenário maravilhoso.

Efetivamente, os escritos de Euclides da Cunha de temática amazônica, representam um capítulo a parte na história da literatura brasileira, principalmente no início do século XX, em que os escritores passaram a investigar os “brasis” esquecidos durante o século anterior. Em face dessa situação, pode-se atribuir a esses escritos o título de “letras verdes”, no sentido de resgatar um Euclides da Cunha que só é lembrado pela sua obra-prima, *Os Sertões*. A propósito da passagem do escritor pela região norte, logo que Euclides da Cunha retornou para o Rio de Janeiro, foi prontamente interrogado sobre quais suas impressões acerca daquela região. Dessa forma, perguntado sobre o que houve de mais relevante em sua difícil estadia na região do Alto Purus, O escritor assim responde:

O sol descia para os lados do Urubamba [...] Os nossos olhos deslumbrados abrangiam, de um lance, três maiores vales da terra; e naquela dilatação maravilhosa dos horizontes, banhados no fulgor de uma tarde incomparável, o que eu principalmente distingui, irrompendo de três quadrantes delatados e trancando-os inteiramente – ao sul, ao norte e a leste – foi a imagem arrebatadora da nossa Pátria que nunca imaginei tão grande. (CUNHA, 2000, p. 332).

3. *Algumas categorias para pensar a discursividade: símbolos e imagens no fazer literário*

Quando, nos estudos da linguagem, propõe-se em estudar em que consiste a “discursividade”, esta tarefa por muitas vezes torna-se difícil

uma vez, que ao se estabelecer a delimitação de alguns conceitos que são relevantes para uma primeira investigação, vê-se que as questões do interdiscurso são conceitos que merecem atenção, no sentido que propiciam uma melhor investigação sobre como se dá a construção da identidade de um determinado lugar propiciado pelos diferentes discursos que vão surgindo ao longo da história de determinada sociedade. No caso dos escritos amazônicos de Euclides da Cunha verifica-se que “[...] o tema do isolamento do sertanejo é o que mais sobressai em *Os Sertões*, no cenário amazônico destacam-se o nomadismo, a mobilidade e o desenraizamento da população.” (LIMA, 2009, p. 37)

Nesse sentido, apropriando-se da definição de interdiscurso defendida por Charaudeau e Maingueneau (2004 p. 286),

chama-se também de interdiscurso o conjunto das unidades discursivas (que pertencem a discursos anteriores do mesmo gênero, de discursos contemporâneos de outros gêneros etc) com os quais um discurso particular entra em relação implícita ou explícita. Esse interdiscurso pode dizer respeito a unidades discursivas de dimensões muito variáveis: uma definição de dicionário, uma estrofe de um poema, um romance [...]

Com base no exposto, nos estudos da linguagem, é espaço comum a tentativa de chegar-se a uma definição do que seja a “linguagem”. Essa tentativa deve ser levada em consideração, uma vez que ao delimitar-se o conceito, é possível delimitar as formas de interpretação do fenômeno linguístico. Essa proposição aqui elencada é importante na medida em que o processo comunicativo dar-se pelas várias formas de linguagens: verbal e não-verbal e, o texto literário, em especial a narração, constitui-se a partir da palavra escrita. Sendo assim, corroborando para este estudo, Berlo (1999, p. 1), assim relaciona linguagem e comunicação:

A linguagem é apenas um dos códigos que usamos para exprimir idéias [...] Enfim, tudo aquilo a que as pessoas possam atribuir significações pode ser e é usado em comunicação. O comportamento comunicativo tem um campo de ação tremendamente amplo. As pessoas comunicam-se em muitos níveis, por muitas razões, com muitas pessoas, de muitas formas [...]

Vê-se aqui que não se pode dissociar a linguagem do processo comunicativo, uma vez que a primeira é agente “fundante” da segunda. Para ilustrar tal sentença basta perceber que no convívio entre os indivíduos de uma comunidade as relações sociais, e conseqüentemente de hierarquização são produtos das construções comunicativas que são formadas entre eles, ou seja, pelo uso da linguagem estabelece-se a divisão de poder e dessa forma sustenta-se as relações identitárias entre os agentes

do processo comunicativo, influenciadas também, pela *formação discursiva*² do falante. Some-se a isto o que pondera Orlandi (2002, p. 59):

Em relação à memória, há formações discursivas que desaparecem: são regiões que deixam de estar configuradas para fazerem sentido. As delimitações entre uma formação discursiva e outra são necessárias para a significação. São a inscrição necessária do político, simbolizado.

Reconhecer essa situação nos leva a considerar que é pela linguagem que o processo comunicativo acontece e, por conseguinte a identidade de determinado grupo de falantes. A esse respeito, Pinto (2002, p. 28), assim diz sobre a importância da linguagem no discurso e lógico no processo comunicativo:

Têm assim papel fundamental na reprodução, manutenção ou transformação das representações que as pessoas fazem e das relações e identidades com que se definem numa sociedade, pois é por meio dos textos que se travam as batalhas que, no nosso dia-a-dia, levam os participantes de um processo comunicativo a procurar ‘dar a última palavra’, isto é, a ter reconhecido pelos receptores o aspecto hegemônico do seu discurso.

Dessa forma, reconhece-se aqui que no processo comunicativo, dentro do que se compreende como o sujeito do discurso, ou seja, o produtor/enunciador utiliza da linguagem verbal e de outros signos, como as imagens. Outro elemento que não se pode desvencilhar do processo comunicativo é a identidade de quem produz o discurso, ou seja, ao produzi-lo, o agente imprime toda a sua carga sociocultural que o identifica dentro de uma comunidade. Nesse sentido, Fairclough (2001, p. 181-182) apud (MAINGUENEAU, 1987, p. 31-35), assim descreve:

A ausência de polidez pode ser associada ao conceito mais geral de *ethos* – como o comportamento total de um participante, do qual seu estilo verbal (falado e escrito) e tom de voz fazem parte, expressa o tipo de pessoa que ele é e sinaliza sua identidade social, bem como sua subjetividade.

Partindo-se do pressuposto que a literatura é a “arte da palavra”, ao passo que o autor quanto escreve utiliza os vocábulos de sua língua das mais variadas formas para expressar-se, pode-se depreender desse preâmbulo que todo texto literário é carregado de simbologia e imagens. Na visão de Eliade (1996):

² *Formação discursiva*: refere-se ao que se pode dizer somente em determinada época e espaço social, ao que tem lugar e realização a partir de condições de produção específicas, historicamente definidas; trata-se da possibilidade de explicar como cada enunciado tem o seu lugar e sua regra de aparição, e como as estratégias que o engendram derivam de um mesmo jogo de relações, como um dizer tem espaço em um lugar e em uma época específica.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

As imagens, os símbolos ao longo da história têm exercido um papel fundamental na vida do homem, haja vista que lhe possibilita expressar-se de forma racional ou através do inconsciente tais imagens. “O símbolo revela certos aspectos da realidade – os mais profundos que ficou na memória que desafiavam qualquer outro meio de conhecimento”.

A obra em questão – *À Margem da História* – é carregada de símbolos e imagens em que o autor utiliza-as de forma singular a fim de reconstituir o contexto histórico-social da região amazônica. Além de enriquecerem estilisticamente a narrativa, o uso de tais elementos reflete a notabilidade de criação artística inovadora típica do estilo euclidiano, evidenciada na forma de articular as palavras, utilizando-se da linguagem pré-modernista do início do século XX, relacionando e ao mesmo tempo em que rememora entidades e fatos literários, políticos, históricos e culturais.

Em Orlandi (2002, p. 27) vamos encontrar a seguinte consideração sobre o papel dos símbolos e das imagens no fazer literário, a saber:

E ao tomarmos um lugar determinado nessa história, estamos produzindo uma forma de conhecimento sobre a língua que constitui, por si, um modo de relação com a linguagem e uma posição teórica definida: a que vê a produção dos objetos simbólicos em movimento, como parte de uma história em que sujeitos e sentidos se constroem.

Analisando a obra euclidiana em questão, verifica-se que: “A ideia do deserto verde, presente em seus primeiros textos sobre a Amazônia, deu lugar a uma análise sobre a forma de ocupação do território e o sistema de exploração econômica adotado.” (LIMA, 2009, p. 36).

Continuando, segundo Eliade (1996):

as imagens são, por suas próprias estruturas multivalentes. Se o espírito utiliza as imagens para captar a realidade profunda das coisas, é exatamente porque essa realidade se manifesta de maneira contraditória, e conseqüentemente não poderia ser expressada por conceitos.

Portanto, a história da existência humana está repleta de símbolos, o homem vive e expressa imagens que muitas vezes substituem as palavras ou dão-lhe outros sentidos, falam mais alto, representam muito mais do que a pessoa sente ou poderia dizer por meio da palavra. Continuando com Eliade (1996),

essas imagens invocam a nostalgia de um passado mitificado, transformando em arquétipo, que esse “passado” contém, além da saudade de um tempo que acabou, mil outros sentidos: ele expressa tudo que poderia ter sido, mas não foi, a tristeza de toda existência que só existe quando cessa de ser outra coisa, o pesar de não viver na paisagem e no tempo evocados [...]

Daí, a importância de enfatizar tais imagens, uma vez que elas constituem juntamente com outros elementos o fio condutor da obra euclidiana. Através dos símbolos e imagens, Euclides da Cunha vai invocar a paisagem esquecida da amazônica, uma vez que para o escritor essa região do Brasil estava em abandono. Resta então, se reportar aos habitantes que ali viviam (seringueiros) e resgatar as raízes, “*fazer uma escavação histórica e folclórica da identidade nacional*” trazer à memória tudo que ficou perdido na intenção de mitificar um passado glorioso para talvez projetar o futuro desejado. Com isso “[...] Euclides da Cunha, que tralha o homem brasileiro não mais como um índio majestoso, mas como uma sub-raça e um subproduto de uma desastrosa projeção fantasiosa dos pais portugueses.” (DECCA, 2002, p. 23).

4. *Os seringueiros: os “Judas” da floresta*

Já foi explicitado que o contexto em que Euclides da Cunha viveu a Amazônia foi o período compreendido entre 1904 a 1905, e este momento de nossa história nacional nos mostra que aquela região conhecia um intenso desenvolvimento econômico, este por sua vez propiciado pelo cultivo da borracha. Este produto de exportação propiciou as cidades pólos, principalmente Manaus e Belém, um alvorecer de construções luxuosas e o desenvolvimento fabril.

A borracha produzida servia principalmente de matéria-prima para produtos automotivos, uma vez que o desenvolvimento desses meios de transporte encontrava seu auge propiciado pelo modelo fordista norte-americano de produção. Na concepção de Fausto (2008, p. 291):

A Amazônia viveu um sonho transitório de riqueza graças à borracha. O avanço da produção que vinha ocorrendo em décadas anteriores tomou grande impulso a partir de 1880. A verdadeira mania pela bicicleta, nos anos 1890, e a gradativa popularização do automóvel, a partir da virada do século, incentivaram ainda mais a produção. Em toda a época de seu apogeu, a borracha ocupou folgadoamente o segundo lugar entre os produtos brasileiros de exportação, alcançando o ponto máximo entre 1898 e 1910.

É importante que se destaque que apesar de toda a riqueza gerada pela produção da borracha, a população das classes mais baixas desses centros econômicos, ainda encontravam-se em condições insalubres de vida. Talvez a riqueza desse produto não contribuiu significativamente para diminuir as desigualdades sociais, pelo contrário, favoreceu um “inchaço” populacional produzindo uma classe excluída de toda e qualquer as-

sistência governamental. A esse fato da história nacional Fausto (2008, p. 291) descreve:

A expansão da borracha foi responsável por uma significativa migração para a Amazônia. Calcula-se que entre 1890 a 1900 a migração líquida para a região – ou seja, a diferença entre os que entraram e saíram – foi de cerca de 10.110 mil pessoas. Elas provinham sobretudo do Ceará, um estado periodicamente batido pela seca.

Aqui com este fragmento acima é importante destacar que as populações que ali chegavam em busca de uma nova forma de vida, um lugar melhor que a terra rachada pelo sol dos grandes sertões nordestinos, chegavam iludidos. Parece ser aqui que reside a questão principal da contribuição dos escritos de Euclides da Cunha para o conhecimento da terra e da gente da Amazônia. Aquele homem dos confins do sul, depara-se agora com um cenário totalmente diferente daquele que esperava. A esse respeito, Lima (2009, p. 35) argumenta:

Expulsos pelas secas, sertanejos nordestinos foram atraídos para a Amazônia pelo ciclo da borracha a partir das últimas décadas do século XX. E em 1904, apenas dois anos após a publicação de *Os Sertões*, o autor da mais profunda obra sobre a vida daquela gente se deparou com seus personagens imersos em um novo contexto.

Ora, será que Euclides estaria de fato abalado com aquela população que chegava aos montes na Amazônia? A questão propriamente é esta. Mas, que gente era essa que chegava à Amazônia? E quem os trazia? Para isso o próprio escritor (CUNHA, 2000, p. 149-150) relata em um de seus escritos sobre suas impressões daquela região:

De fato – à parte o favorável deslocamento paralelo ao Equador, demandando as mesmas latitudes – não se conhece na História exemplo mais golpeante de emigração tão anárquica, tão precipitada e tão violadora dos mais vulgares preceitos de aclimamento, quanto o da que desde 1879 até hoje atirou em sucessivas levas, as populações sertanejas do território entre a Paraíba e o Ceará para aquele recanto da Amazônia [...] Tem um reverso tormentoso que ninguém ignora: as secas periódicas dos nossos sertões do Norte, ocasionando o êxodo em massa das multidões flageladas [...] Mandavam-nos para a Amazônia – vastíssima, despovoada, quase ignota – o que equivalia a expatriá-los dentro da própria pátria [...] Mas feita a tarefa expurgatória, não se curava mais dela. Cessava a intervenção governamental. Nunca até, aos nossos dias, acompanhou um só agente oficial, ou um médico.

Aqui Euclides da Cunha deixa transparecer, que talvez o ideal republicano ao que foi defensor dos mais fervorosos, não estava cumprindo com os ideais propostos com sua criação, um país próspero e democrático. Mas o que vale aqui é o posicionamento do autor frente a situação que encontrava. Ele de fato, a priori, não imaginava que a Amazônia que

lera no sul era diferente da que encontrara. Vemos aqui a postura de um homem que não estava apenas preocupado com a missão que haviam-no encarregado, mas sim, uma visão de um visionário preocupado com questões de caráter social.

Essa página singular que vemos nos escritos de Euclides da Cunha – o destaque para a situação dos seringueiros – nos revela que o escritor, como alguns estudiosos ainda acreditam, não era apenas uma pessoa que estava relatando fatos, mas percebe-se que ele dá à sua escrita todo um caráter literário, que ultrapassa as impressões superficiais, chegando ao caráter profético, quer dizer, revelando problemas que vemos em pleno século XXI. Ainda no que diz respeito a função do Estado republicano na construção de uma mão-de-obra para a exploração da borracha nos confins da Amazônia, Euclides da Cunha escreve: “Para isto o colono, ou o emigrante, torna-se em toda a parte um pupilo do Estado. Todos os seus atos, desde o dia da partida, prefixo nas estações mais convenientes, aos últimos pormenores de alimentação ou de vestir [...]” (CUNHA, 2000, p. 148).

Lendo o que Euclides escrevera sobre os seringueiros e sabendo que elas advinham dos grandes sertões do nordeste, nos vem a celebre frase do escritor: “O sertanejo é, antes de tudo, um forte” (CUNHA, 2005, p. 146) – assim referiu-se ao povo do sertão nordestino; esse povo que talvez foi moldado pelas mazelas que viveram e essa força seria a única forma de enfrentar os desafios. Bem, esse povo que Euclides da Cunha retratou magistralmente, o mesmo escritor iria encontrar tempos depois embrenhados na imensidão da floresta amazônica, subjugados aos “mandos e desmandos” dos senhores da borracha. E ao ver novamente esse ser humano que sai dos interiores dos sertões, arrasado pela seca, para a imensidão das águas, é que o autor escreve. Esse povo sofrido que no momento em que sai de sua terra natal, já tem sua sentença decretada: as dívidas é o patrimônio que resta:

O cearense, o paraibano, os sertanejos nortistas, em geral, ali estacionam, cumprindo, sem o saberem, uma das maiores empresas destes tempos. Estão amansando o deserto. É as suas almas simples, a um tempo ingênuos e heróicos, disciplinados pelos reveses, garante-lhes, mais que o organismo robusto, o triunfo na campanha formidável. (CUNHA, 2000, p. 146)

Resguardando-se o tom de denúncia do escritor, mas no bojo de uma linha cientificista, uma vez que sua formação deu-se em bases positivistas, Euclides da Cunha vê que as pessoas da Amazônia, em especial os seringueiros são moldados por fatores da natureza, como o clima e as

imposições sociais que para o autor exercem grande força no determinismo humano. Esse cenário de exploração das pessoas que ali viviam, por parte dos proprietários da terra, chamou a atenção do escritor. Assim caracteriza Mota (1974, p. 154):

As secas do Nordeste, conjugadas com a exploração extensiva da grande e nova riqueza descoberta na Amazônia – a extração da borracha natural da seringueira – iriam determinar, ao mesmo tempo, um grande deslocamento das populações sertanejas para os estados do Norte e a expansão das nossas fronteiras para além dos limites até então – fins do século 19 e princípios do século 20 – fixados.

Em suas observações na obra *À Margem da História*, o autor faz um escrito intitulado “Judas-Asvero”, em que descreve a situação dos seringueiros, até as altas dívidas contraídas a partir de sua chegada nos seringais. Nesse sentido, Euclides remontando a figura bíblica de Judas, discípulo que traiu Jesus por trinta moedas de prata, enxerga nos seringueiros, os homens e mulheres que saíram de sua terra, ao jugo de falsas promessas e que embrenhados na floresta, tornam-se indivíduos sem perspectivas de vida: “No sábado de Aleluia os seringueiros do Alto Purus desferram-se de seus dias tristes. Ante a concepção rudimentar da vida santificam-se-lhes, nesse dia, todas as maldades”. (CUNHA, 2000, p. 173)

No final de seu contato com esses indivíduos, propiciado pela conclusão de seus trabalhos no Alto Purus, Euclides da Cunha de fato não saiu da mesma forma que entrou, o engenheiro que ali chegara, saíra com um novo projeto, um projeto de contar a Amazônia, assim como o fizera em *Os Sertões*. Mas o que mais chama a atenção é como o autor fecha suas considerações sobre os seringueiros:

O rude seringueiro é duramente explorado, vivendo despeado do pedaço de terras em que pisa longos anos – e exigindo, pela sua situação precária e instável, urgentes providências legislativas que lhe garantam melhores resultados e tão grandes esforços. O afastamento em que jaz, agravado pela carência de comunicação, redu-lo, nos pontos mais remotos, a um quase serviço, à mercê do império descricionário dos patrões. A justiça é naturalmente serôdia ou nula. (CUNHA, 2000, p. 311)

5. *Entre margens: o sagrado x o profano*

Assim como o sentido de margem já foi descrito remete-nos ao sentido de “exclusão”, exclusão da população amazônica do assistencialismo governamental; é possível atribuir o sentido de margem à dois pó-

los distintos, ou seja, têm-se dois lados que apesar de próximos, cada um terá sua característica, isto é o caso da simbologia que Euclides da Cunha traz em Judas-Asverus: a coexistência do sagrado e do profano como elementos constitutivos desse povo da floresta, matéria-prima para sua narrativa. Para o escritor, mencionando o sagrado, estar-se-ia denunciando o profano. O aspecto sagrado estaria presente em sua narrativa, no momento que o autor descreve o tempo da Semana Santa, momento este em que o seringueiro tenta santificar-se. Nas palavras de Euclides da Cunha (CUNHA, 2006, p. 67):

No Sábado de Aleluia os seringueiros do Alto-Purus desferram-se de seus dias tristes. É um desafogo. Ante a concepção rudimentar da vida santificam-se-lhes, nesse dia, todas as maldades. Acreditam numa sanção litúrgica aos máximos deslizes.

Nas alturas, o Homem-Deus, sob o encanto da vinda do filho ressurreto e despeado das insídias humanas, sorri, complacentemente, à alegria feroz que arrebenta cá embaixo. E os seringueiros vingam-se, ruidosamente, dos seus dias tristes.

De outro lado, o profano está incorporado no próprio seringueiro e sua difícil vida nas entranhas da floresta amazônica, em que seus dias passam como se fossem décadas. Euclides da Cunha, como homem de ciência que era, deixa subtender seu certo “ar” anticatolicismo, todavia, sendo conhecedor dos costumes religiosos. Esta situação, fica evidente na seguinte passagem da obra *À Margem da História* (CUNHA, 2006, p. 67;69):

Não tiveram missas solenes, nem procissões luxuosas, nem lava-pés tocantes, nem prédicas comovidas. Toda a semana santa correu-lhes na mesmice torturante daquela existência imóvel, feita de idênticos dias de penúrias, os meios jejuns permanentes, de tristezas e de pesares, que lhes parecem uma interminável sexta-feira da Paixão, a estirar-se, angustiosamente, indefinida, pelo ano todo afora.

Ora, para isso, a Igreja dá-lhe um emissário sinistro: Judas; e um único dia feliz: o sábado prefixo aos mais santos atentados, às balbúrdias confessáveis, à turbulência mística dos eleitos e à divinização da vingança.

Analisando o próprio nome da narrativa euclidiana, já é possível encontrar um direcionamento. Na tradição judaico-cristã, “Judas Ahsverus ou Ahsauerus” era o judeu que vagava sem direção, errante, sem morada, tradição esta que tem suas raízes no tempo das Cruzadas para a terra santa no século XII. De acordo com a tradição oral, essa lenda tem diversas explicações, de acordo com o século e o povo. Contudo, de maneira geral, o “Judas Ahsverus” era um judeu que injuriou Jesus Cristo em seu caminho para o calvário e, que por isso foi condenado por Jesus a

vagar pela terra, porém, sem nunca falecer, até a segunda vinda do Cristo. Toda essa tradição, Euclides da Cunha acrescenta ao seringueiro e constrói, segundo Tocantins (1978, p. 161):

[...] é uma das páginas clássicas da literatura brasileira. Na construção literária. No calor humano que transmite. Na interpretação original. Na denúncia que é perceptível em cada frase. Na solidariedade social. No poder de captar a realidade e transmiti-la de maneira impressionista. Na veia de realizar-se pela expressão de um estado de alma pessoal. Na extrema sensibilidade de reagir ao mundo exterior e interpretá-lo de acordo com as próprias reações da inteligência. Na criação de formas, tipos e símbolos, nos quais se entrevê realces sociais, manifestações psicológicas.

Para Euclides da Cunha, em situação análoga, o seringueiro seria pois amaldiçoado que estava condenando a vagar por entre a imensa floresta, se nunca conseguir retornar à sua terra de origem, para lograr do descanso merecido. Nessa perspectiva, o escritor encarava o trabalho nos seringais como uma maldição na medida em que, o escrito entendia que quanto mais o seringueiro trabalha, mais preso ele fica aos mandos e desmando dos patrões, um verdadeiro ciclo interminável.

A única saída para esses homens seria a morte, encarada como a única libertação possível. Dessa maneira, Euclides da Cunha utiliza-se de uma figura humana para construir seu modelo de homem amazônico, a sua destreza na descrição da figura do seringueiro “[...] É o que basta para o escritor criar o tipo que sua consciência pessoal expressa: o judas-símbolo, a figura que o seringueiro cria para punir a si mesmo [...]” (TOCANTINS, 1978, p. 159).

6. Considerações finais

A Beleza – não um fim ou um simples prazer, ou mera preocupação estética, mas uma consequência, um instrumento de comunicação, uma comunhão com as coisas, um poder de penetração, uma função utilitária. Suas obras nunca seriam esquemáticas, hirtas, melancolicamente técnicas. São mensagens dramatizadas, que palpitam de vida, formas e sugestões: aformoseiam nossas próprias vidas. (TOCANTINS, 1978, p. 260).

Detentor de uma riqueza vocabular extraordinária e de uma singular maneira de descrever os problemas sociais, Euclides da Cunha, é essa figura relevante para as letras brasileiras, que faz jus ao comentário citado acima, uma vez que os seus escritos não constituem apenas como relatos, mas sim como “mensagens dramatizadas, que palpitam de vida, for-

mas e sugestões: aformoseiam nossas próprias vidas”. Desta maneira, quando se volta o olhar para a investigação de sua obra de temática amazônica, percebe-se que o escritor que presenciara o massacre de Canudos, adquirira uma agudeza no fazer literário.

Somando-se a isto, nos escritos reunidos em *À Margem da História* (1909), verifica-se um escritor que compreendia que a região norte do país não podia mais ficar sem a atenção governamental e, que os seringueiros – que em sua maioria eram sertanejos do nordeste brasileiro – estavam presos em sua própria pátria uma vez, que não conseguiam libertar-se de suas dívidas contraídas na viagem para a região amazônica.

Nessa conjuntura, a narrativa euclidiana e, suas peculiaridades do pré-modernismo – interesse pelos problemas sociais brasileiros, busca de uma linguagem mais próxima do português falado no Brasil – constituiu-se como uma linguagem marcada por imagens, de tipos humanos e da paisagem amazônica, elementos estes, que dão a escrita euclidiana caráter universal.

Enfim, ao deste estudo monográfico, pode-se perceber que no ano das comemorações do centenário de morte de Euclides da Cunha, sua obra mostra-se atual, pois no caso deste, falando da Amazônia, que hoje é fruto da cobiça e exploração desmedida, e que para muitos brasileiros ainda é desconhecida, é importante ressaltar o olhar pioneiro de Euclides, que já naquela época – início do século XX – preocupou-se com aquela região, não em um sentido de um ecologista, pois não era sua formação, mas sim um olhar de um homem preocupado com a integração nacional e reconhecimento dos problemas sociais. E aqui parafraseando o grande Silvio Romero, é impossível negar, que o Brasil e os brasileiros ainda têm muito que aprender com o legado euclidiano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERLO, David K. *O progresso da comunicação: introdução à teoria e a prática*. Trad.: Jorge Arnaldo Fontes 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CEREJA, William Roberto; MAGALHÃES, Thereza Cochar. *Português: linguagens*. vol. único. São Paulo: Atual, 2003.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. Coord. da trad.: Fabiana Komesu São Paulo: Contexto, 2004.

CUNHA, Euclides da. *Um paraíso perdido: ensaios amazônicos*. Seleção e coordenação de Hildo Rocha. Brasília: Senado Federal, 2000.

_____. *Á margem da história*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

_____. *Os sertões: campanha de Canudos*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

_____. *Euclides da Cunha*. Org.: Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Ática, 1984.

DECCA, Edgar Salvadori de. Tal pai, qual filho? Narrativas da identidade nacional. In: CHIAPPINI, Lígia; BRESCIANI, Maria Stella (Orgs). *Literatura e cultura no Brasil: identidades e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2002. (p. 23-26).

DANTAS, Paulo. *Capitão jagunço*. São Paulo: IBRASA, 1987.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: Ensaio sobre o Simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social*. Trad.: Izabel Magalhães Brasília: Universidade de Brasília, 2001.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 13. ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

JOBIM, José Luís; SOUZA, Roberto Acízelo de. *Iniciação à literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1987.

LIMA, Níssia Trindade de. Outro sertão. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, ano 4, n. 47. Rio de Janeiro: SABIN, 2009.

MEIRELLES FILHO, João Carlos. *O livro de ouro da Amazônia: mitos e verdades sobre a região mais cobiçada do planeta*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

MOTA, Lourenço Dantas. *Euclides da Cunha*. São Paulo: Três, 1974.

NEJAR, Carlos. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Copesul; Telos, 2007.

ORLANDI, Eni P. *Língua e conhecimento lingüístico: para uma história das ideias no Brasil*. São Paulo: Cortez. 2002.

PINTO, Milton José. *Comunicação e discurso: introdução à análise de discursos*. 2. ed. São Paulo: Hacker, 2002.

TOCANTINS, Leandro. *Euclides da Cunha e O Paraíso Perdido: tentativa de interpretação de uma presença singular na Amazônia e a conseqüente evolução de um pensamento sobre a paisagem étnico-cultural, história e social brasileira, alargando-se nos horizontes da história transcontinental*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1978.

**GABRIELA E TIETA:
CRIATURAS SUBVERSIVAS DE JORGE AMADO**

Patricia Ferreira Coelho (UNIGRANRIO)
paticoelho2003@hotmail.com

José Geraldo Rocha (UNIGRANRIO)
rochageraldo@hotmail.com

RESUMO

O artigo aborda a questão da desigualdade no Brasil com enfoque na discriminação sofrida pelas mulheres e no papel social da mulher na sociedade regida pela ideologia patriarcal. Neste artigo, reflete-se também sobre os romances *Gabriela, Cravo e Canela* e *Tieta do Acre* de Jorge Amado, enfocando a situação das mulheres em uma sociedade patriarcal com especial destaque para as protagonistas Gabriela e Tieta. Busca-se compreender como essas personagens conseguem romper com os padrões e libertar-se dos usos e costumes vigentes na sociedade patriarcalista na qual estavam inseridas. O modo que essas personagens modificam suas vidas foi atribuído à visão de mundo de Jorge Amado, que criou personagens capazes de mudar seu destino.

Palavras chaves: Mulheres. Sociedade patriarcal. Jorge Amado. Gabriela. Tieta

1. Introdução

O problema da desigualdade na sociedade brasileira não é novo e vem ocorrendo no desenrolar da história do país. Diversos grupos sociais foram deixados à margem de benefícios, que o desenvolvimento econômico do país poderia ter-lhes proporcionado.

A sociedade brasileira é desigual, pois não valoriza os indivíduos que são considerados diferentes. O sujeito ideal na sociedade brasileira é homem, branco, classe média, heterossexual e cristão. Aqueles que não reúnem esses atributos ou que apresentam pelo menos um deles diferente são marginalizados, como é o caso das mulheres, que apesar das diversas conquistas ainda são discriminadas no Brasil.

As obras ficcionais *Gabriela, cravo e canela* e *Tieta do Agreste* são capazes de trazer à luz o debate em torno da condição da mulher na sociedade patriarcal (sociedade organizada em torno de interesses dos homens). Segundo ideias patriarcais, as mulheres não podem alcançar o mesmo lugar social ocupado pelos homens, pois elas são frágeis e possuem instintos naturais ligados à maternidade e, devido a isso, as mulheres estão destinadas ao âmbito privado.

Jorge Amado, sempre atento e preocupado com os problemas do povo, criou personagens femininas inseridas no contexto de uma sociedade patriarcal. No entanto, essas personagens, mesmo estando inseridas em uma sociedade machista, romperam com esses padrões, de forma que este artigo destaca o papel da mulher na sociedade masculina patriarcal brasileira e aponta para as diferenças que tendem a se naturalizar e reforçar uma relação de desigualdade entre homens e mulheres. Além disso, também visa mostrar que o autor Jorge Amado estabelece um papel social ao dar voz às mulheres oprimidas pela relação de desigualdade que regia o patriarcalismo.

Este trabalho está dividido em seis seções, em que a primeira mostra que diversos grupos sociais são discriminados por não estarem de acordo com o ideal de sujeito valorizado. A segunda seção mostra que apesar dos diversos direitos conquistados, ainda persiste um padrão discriminatório em relação às mulheres baseado na ideia de que a mulher era inferior ao homem tanto fisicamente quanto socialmente.

A terceira seção aponta para a relação existente entre a ficção e a realidade no processo criativo (ficcional) do escritor Jorge Amado. As obras ficcionais *Gabriela, cravo e canela* e *Tieta do Agreste* denunciam a condição da mulher na sociedade. A quarta e a quinta seção apontam para a descrição das personagens Gabriela e Tieta como mulheres que rompem com os padrões pré-estabelecidos. E por fim, a sexta e última seção revela que Jorge Amado denuncia a ideologia patriarcal e dá voz às mulheres a partir da ruptura de estereótipos (ou padrões de comportamento) de suas heroínas.

2. *A desigualdade no Brasil*

A sociedade brasileira é extremamente desigual. Em seus mais de 500 anos de existência, construiu mecanismos de exclusão que fizeram com que amplos contingentes de indivíduos fossem excluídos de benefí-

cios sociais, de direitos adquiridos, de vantagens que se diz serem “para todos”, de auxílios de toda ordem, de possibilidades de progressão, de chances para atendimento nos serviços sociais, de conquista de liberdades, do acesso ao voto, da possibilidade de qualificação, da garantia de alimentos etc. A história do Brasil pode ser vista como uma longa sucessão de lutas da população para ser verdadeiramente incluída nas possibilidades de melhoria de vida de toda ordem.

Além de relações sociais desiguais, existem diferenças entre grupos sociais e indivíduos. Embora o Brasil seja considerado o país da diversidade, as diferenças, muitas das vezes, não são vistas de maneira positiva. As posturas conservadoras que permitem a afirmação de poderes de uns sobre os outros com pretensão de superioridade tenderam a não suportar a convivência com aqueles que são considerados diferentes. E a diversidade que deveria ser vista como uma riqueza do Brasil virou sinônimo de defeito em relação a um padrão dominante, considerado como parâmetro de “normalidade”.

A ideia padrão disseminada de sujeito ideal na sociedade brasileira é de um homem branco, classe média, heterossexual, cristão, que constitui família e zela pelos valores e bons costumes. O conjunto de pedagogias sociais – educação, religião, tradições, ciência, televisão, cinema reforçam padrões e reprimem as diferenças muitas vezes sem as pessoas se darem conta. Geralmente, são vítimas dessas ações, sujeitos que não se enquadram no padrão descrito, negros, gays, lésbicas, travestis, pobres, mulheres.

Dessa forma, é possível constatar que no Brasil, historicamente, aqueles que em geral tiveram mais chances de progredir na vida são os sujeitos que reúnem os seguintes requisitos: ser homem, ser branco, pertencer à religião católica, ser heterossexual, não apresentar nenhuma deficiência, ser morador do eixo sul-sudeste do país, ser de classe econômica elevada, ter grau de estudos superior, ser adulto jovem, viver no ambiente urbano. As melhores oportunidades e a ocupação dos postos de comando na sociedade brasileira são para os indivíduos que tenham essas características.

Requisitos diferentes desse padrão: mulher, negra, de religião afro, lésbica, com problema de mobilidade nas pernas, morando na zona do agreste nordestino, pobre, com estudos somente do nível primário, com mais de 50 anos, certamente, diminuiriam radicalmente as chances de sucesso de uma pessoa. Na sociedade brasileira, basta por vezes que

um dos atributos citados esteja diferente para que o indivíduo esteja exposto a riscos.

Historicamente, as mulheres têm tido menores possibilidades de ascensão social pelo simples fato de serem mulheres, e até alguns anos atrás mulheres não podiam ocupar cargos na magistratura, por exemplo.

3. *O preconceito de gênero*

As mulheres tiveram direitos garantidos e ampliados com o passar dos anos, como a licença maternidade, a introdução da licença paternidade e a perspectiva jurídica da igualdade de direitos. No entanto, ainda que a Carta Magna juridicamente equipare os direitos de homens e mulheres, a discriminação de gênero ainda é muito marcada na sociedade brasileira. De acordo com Flávia Piovesan (2011):

O Brasil situa-se no 81º lugar no ranking que mede o alcance da desigualdade entre homens e mulheres em 134 países do mundo, tendo como indicadores o acesso à educação, à saúde, a participação econômica e política das mulheres, de acordo com o relatório Global Gender Gap (2010). O estudo avalia a forma pelo qual, em um mesmo país, homens e mulheres exercem seus direitos políticos, sociais e econômicos. Conclui que nenhum país do mundo trata de forma absolutamente igualitária homens e mulheres. (PIOVESAN, 2011, p. 83)

A autora aponta para a distância entre os avanços normativos e as práticas sociais, indicando a persistência de um padrão discriminatório em relação às mulheres: são os homens que acessam as melhores oportunidades de emprego, de carreira política, de salários, de cargos de mando e de benefícios em nossa sociedade.

A discriminação de gênero, ainda muito marcada em nossa sociedade, revela-se principalmente no campo do trabalho. No Brasil, os investimentos das mulheres na educação e na qualificação profissional ainda não se reverteram em igualdade salarial. Elas continuam recebendo salários inferiores aos que são pagos aos homens. Em alguns setores apenas se reduziu o nível de desigualdade. No caso das mulheres negras, os dados são ainda mais impressionantes. Quanto maior a escolarização, maior a diferença salarial entre estas e os homens, mas também entre as próprias mulheres: as mulheres brancas estão em posição de maior vantagem, embora sofram muitas discriminações se comparadas aos homens.

Além disso, as mulheres são levadas às carreiras de menor prestígio, mal remuneradas e que se identificam com as atividades desenvolvi-

das no espaço doméstico, quase sempre atividades da área do ensino, do cuidar e do servir (secretárias, enfermeiras, professoras, digitadoras, assistentes sociais), funções desempenhadas de forma quase invisível, enquanto os postos de comando ficam com os homens. Márcia Arán (2003) aponta que:

(...) na aurora da modernidade o corpo feminino, descrito a partir da ênfase nos órgãos reprodutivos, no ‘cérebro menor’ e na ‘fragilidade dos nervos’, foi utilizado para definir o lugar ‘naturalmente’ inferior das mulheres na sociedade, justificando a sua permanência no espaço privado (...). (ARÁN, 2003, p. 400)

Nesse trecho, Arán (2003) mostra que a desigualdade entre homens e mulheres teve suas raízes construídas em características que forjaram para a mulher, como fragilidade, incapacidade, vocação e destino à maternidade entre outras, consolidadas ao longo dos tempos. Esse ideal de mulher reforçou a noção da existência de um lugar para a mulher (espaço doméstico) e outro para o homem (espaço público).

O trabalho do homem relacionava-se com a produtividade do país, tinha valor, supunha uma atividade remunerada, enquanto o trabalho da mulher em casa, embora consistisse em uma multiplicidade de tarefas, era um trabalho desvalorizado. No senso comum, as mulheres eram responsáveis pelas tarefas domésticas e pelo trabalho do cuidado de outros (especialmente de filhos, idosos e doentes) e os homens eram os provedores. Ao homem cabia à vida pública, ou seja, os espaços de atuação na vida econômica e política da sociedade. O que restava à mulher era o espaço privado (no âmbito do lar, doméstico). A casa era o lugar onde a mulher realizava suas tarefas domésticas em prol do bem familiar.

Geralmente esses padrões eram impostos para as mulheres brancas, pois as escravas, negras alforriadas e mestiças não eram bem vistas pela sociedade. Elas eram consideradas mulheres sem honra. Porém, mesmo as mulheres brancas nem sempre conseguiam manter esse ideal, como era o caso das mulheres pobres. Elas precisavam trabalhar fora de seus lares e isso já as qualificava, na maioria dos casos, como mulheres públicas.

4. *Ficção e realidade nos romances Gabriela, Cravo e Canela e Tieta do Agreste*

A representação feminina, na literatura, tem muito da representatividade do “papel feminino real” vivido pelas mulheres na sociedade

brasileira, demonstrando que a sociedade e a literatura estão relacionadas, sendo esta também uma tentativa de representação ficcional daquela.

O crítico literário Antônio Candido, em seu ensaio *Literatura de Dois Gumes*, afirma que a ligação da literatura e a sociedade é tão forte que se torna a substância do ato criador:

(...) a ligação entre a literatura e a sociedade é percebida de maneira viva quando tentamos descobrir como as sugestões e influências do meio se incorporam à estrutura da obra – de modo tão visceral que deixam de ser propriamente sociais, para se tornarem a substância do ato criador. (CANDIDO, 1987, p. 163).

Assim, é possível considerar que na literatura muito pode ser encontrado da vivência dos indivíduos na sociedade. Ela é também a reconstrução dessa sociedade, portanto, nos romances aqui propostos, encontram-se muitas das situações vividas pelas mulheres brasileiras.

As obras ficcionais *Gabriela, cravo e canela* e *Tieta do Agreste* são capazes de trazer à luz o debate em torno da condição de desigualdade que as mulheres vivem na sociedade patriarcal brasileira (sociedade organizada em torno de interesses dos homens). As referidas obras revelam o papel da mulher na sociedade masculina patriarcal brasileira e apontam para as diferenças que tendem a se naturalizar e reforçar uma relação de desigualdade entre homens e mulheres, destacando a atmosfera de opressão na qual se encontram as personagens Gabriela e Tieta.

É válido mencionar que as histórias de Gabriela e de Tieta se passam em uma época do século XX na qual existiam regras, normas e padrões comportamentais que cerceavam os desejos e a liberdade das mulheres em nome de um papel social formatado segundo modelos naturalizados.

Segundo pensamento de Beauvoir (2008), marco dos estudos sobre o papel da mulher na sociedade, a mulher tinha um único destino: o casamento, de modo que sua única missão era ser uma boa esposa, servindo o marido e os filhos. Essa era a missão das mães que deveriam ensinar as filhas a serem boas esposas. Nas obras *Gabriela, cravo e canela* e *Tieta do Agreste*, não é diferente, pois a mulher tinha dois caminhos: o casamento ou a prostituição.

O mundo da mulher tinha uma conformação bem definida na estrutura social de Ilhéus e Santana do Agreste, lugares onde as histórias das personagens Gabriela e Tieta aconteciam. Com fronteiras bem delimitadas, aos diversos “tipos” de mulher eram atribuídos papéis diferenciados.

ados. À mulher de família era reservada a educação dos filhos, os encargos domésticos, a prática religiosa, o lugar da desertização. Eram muitas vezes, essas mulheres, moeda de troca e objeto de conchavos e interesses sociais, políticos e econômicos de seus pais ou maridos. Criadas para casar.

As obras ficcionais *Gabriela, cravo e canela* e *Tieta do Agreste* retratavam o modo de vida das mulheres dentro da sociedade patriarcal, as quais viviam muitas vezes enclausuradas e o único lugar que podiam ir era à igreja por ser a casa de Deus. As mulheres deviam obediência aos seus maridos e quando aparecia uma figura feminina, que desafiava os costumes e atitudes da época, era taxada como subversiva, sofrendo punição por ser uma ameaça para a sociedade patriarcal. Mesmo assim Gabriela e Tieta resolveram ir contra tudo e contra todos para se verem livres da hierarquia patriarcal.

Jorge Amado sempre se mostrou atento e preocupado com as questões relacionadas a gênero em suas obras, criando personagens femininas inseridas no contexto de uma sociedade patriarcal. Suas obras não apresentavam um discurso machista. As obras de Jorge Amado representavam a mulher não submissa ao homem, mas como atuante e detentora de poder. Reconhecidamente, a produção literária de Jorge Amado pode ser interpretada como promotora da liberdade da mulher. Segundo Belline (2008):

Antes que o feminismo da década de 1960 desse voz e visibilidade às mulheres na vida social, política e cultural do Brasil, a ficção de Jorge Amado já apresentava personagens femininas que transgrediam e superavam códigos injustos. Trata-se da passagem da mulher de objeto manipulado pelo homem a sujeito de seu próprio destino – amoroso ou profissional. (BELLINE, p.27, 2008)

Nas obras de Jorge Amado, há o conflito entre as regras impostas pela sociedade e a ânsia de liberdade de buscar a realização pessoal, transgredindo os códigos patriarcais vigentes. Gabriela e Tieta desviaram-se do padrão moral e social desejado para as mulheres transpondo os papéis relegados às mulheres na sociedade patriarcal.

5. A subversiva Gabriela

Gabriela é uma retirante fugida da seca, que chega a Ilhéus e se revela uma mulata deslumbrante, com dotes culinários. Gabriela vai cozinhar no bar de Nacib e sua comida agrada a todos. Os dois apaixonam-

se, e Nacib, encantado pelos dotes culinários e sexuais da retirante e tendo que ela o abandonasse, resolve casar-se com ela. Mas logo descobre que “há flores que não nascem para jarros”, pois Gabriela perde o encanto e a alegria de viver e por fim se entrega a Tônico Bastos. O casamento de Gabriela e Nacib não deu certo porque ela sentia falta de liberdade.

Gabriela é apresentada como uma mulher subversiva por apresentar uma sexualidade aflorada e resolvida. Ela é apenas Gabriela, uma retirante que dorme com um homem apenas pela fruição do sexo, sem culpa e sem expectativas futuras, sem pretensão de casamento:

A noite ia alta, a fogueira morria em brasas, quando ela deitou-se junto dele como se nada fora. Noite tão escura, quase não se via. (...) Desde aquela noite milagrosa, Clemente vivia o terror de perdê-la. Pensara a princípio que, tendo acontecido, ela não o largaria (...). Mas logo se desiludiu. Durante a caminhada ela se comportava como se nada houvesse entre eles, tratava-o da mesma maneira que os demais. (...) Mas quando chegava à noite (...) se entregava toda, abandonada nas mãos dele, morrendo em suspiros, gemendo e rindo. (AMADO, 2001, p. 79)

Dessa forma, Gabriela não se limitava a seguir as regras de recato que lhe era imposta na sociedade. Sua atitude representava apenas a liberdade, que outrora não era conferida a figura feminina em Ilhéus, e muito menos no Brasil, onde os mandatários (coronéis) e a sociedade se configuravam como patriarcais.

A inadequação aos padrões e a recusa de segui-los podem ser vistas nos incômodos que cercaram a vida de casada da personagem, quando Nacib decidiu transformar Gabriela numa senhora elegante e educada da nata da sociedade. Uma vez obrigada a mudar de status e a lidar com o universo da cultura erudita, Gabriela não se encaixou nas regras mínimas de etiqueta, o que enfureceu o marido. Numa passagem da narrativa, que Jorge Amado não aleatoriamente nomeia “dos sabores e dissabores do matrimônio”, destaca-se o seguinte trecho:

Ela queria ir ao circo, ele a arrastava à conferência enfadonha, soporífera. Não a deixava rir por um tudo e por um nada como era seu costume. Reprendia-a a todo momento, por ninharias, no desejo de torná-la igual às senhoras dos médicos e advogados, dos coronéis e comerciantes. ‘Não fale alto, é feio’, cochichava-lhe no cinema. ‘Sente-se direito, não estenda as pernas, feche os joelhos’. ‘Com esses sapatos, não. Bote os novos, para que tem?’ ‘Ponha um vestido decente.’ ‘Vamos hoje visitar minha tia. Veja como se comporta.’ ‘Não podemos deixar de ir à sessão do Grêmio Rui Barbosa.’ (Poetas a declarar, a ler papéis que ela não entendia, um xarope medonho). ‘Hoje Dr. Maurício vai falar na Associação Comercial, temos que ir.’ (Ouvir a Bíblia inteira, xaropada!). (AMADO, 2001, p. 361)

Nacib tentou educar e controlar Gabriela, mas foi tudo em vão. Confinada pelo casamento, a vida sexual de Gabriela com o marido definiu, ao mesmo tempo em que foi negligenciada a regra da fidelidade conjugal, quando traiu seu marido com seu Tônico. Traído e incomformado, Nacib providenciou a anulação do matrimônio, mas tornou-se um homem triste. Somente voltou a ser feliz com Gabriela quando desistiu, ele próprio, de obedecer às convenções. Após um tempo livres do casamento, retornaram ao romance de antes, longe das amarras legais da sociedade, que tanto incomodavam a subversiva Gabriela.

6. A subversiva Tieta

Tieta do Agreste narra a história de uma jovem expulsa de sua terra natal, Santana do Agreste, pelo seu próprio pai, depois de delatada pela irmã ao ser flagrada nos braços de um homem. Após a expulsão, Tieta constrói sua fortuna em São Paulo, como prostituta e cafetina e retorna depois de mais de 20 anos à Santana do Agreste para rever sua família e a sua praia dos sonhos e dos primeiros amores, Mangue Seco.

Tieta rompeu com os padrões vigentes seguindo uma vida dada aos prazeres sexuais, e vivendo a sua sexualidade com os homens que a atraíam, transpassando até mesmo os limites de idade e relações familiares. Além disso, também houve rompimento com os padrões vigentes no momento em que ela enriqueceu por um meio repudiado socialmente - a prostituição, uma vez que naquela sociedade não havia meios de acesso para a ascensão social feminina. Ao exercer o ofício da prostituição, Tieta entrou em conflito com a sociedade.

O desejo pela liberdade é evidente em Tieta desde os tempos de criança, passando pelo tempo de adolescente quando vivia sua sexualidade com liberdade até o momento em que assumiu a vida de prostituta. Tieta não queria estar limitada a uma vida de pobreza no nordeste. Queria “boa vida”, o que para ela era possível tornando-se “boa de cama”. Isso é mostrado no fragmento a seguir:

Eu te digo que escola de verdade é casa de mulher à-toa no sertão. Aí, sim, se aprende o ofício. Quebrei a cabeça nesse mundéu até que me toquei pro Sul, cansada de sofrer. Queria a boa vida, comer do bom e do melhor, beber champanha, provar as iguarias do homem. Não feijão e a carne-seca. (AMADO, 1979, p. 306)

Tieta, por seu comportamento inadequado para os padrões de uma sociedade patriarcal, foi expulsa de casa por seu pai, o que a obrigou a

ser prostituta. Por um momento, viver da prostituição lhe causou sofrimento, mas, em seguida, foi o que lhe proporcionou uma vida melhor.

Tieta não se encaixava nos padrões sociais desejáveis para o comportamento feminino na perspectiva de uma sociedade tradicional. Tieta viveu livremente sua sexualidade e, por conseguinte tornou-se prostituta, mas isso não fez dela uma vilã ou uma vítima. Sua profissão foi fundamental para que ela ascendesse socialmente e, por conseguinte, causasse admiração frente às outras mulheres, sobretudo, à família.

Ela representa uma mulher à frente do seu tempo e em oposição ao seu meio, pois é fortemente relacionada, influente, é capaz de resolver problemas de sua cidade natal, ao se manifestar sobre a luz elétrica e envolver-se com a política da cidade. Tieta possuía características que não eram comuns para as mulheres do seu meio e de sua época.

7. *Gabriela e Tieta: criaturas do subversivo Jorge Amado*

Os romances *Gabriela, cravo e canela* e *Tieta do Agreste* retratam muitas das mulheres brasileiras no que condiz às discriminações que elas sofrem na sociedade. No entanto, o autor dá voz às suas protagonistas e faz com que as mesmas decidam sobre seus destinos. As personagens Tieta e Gabriela têm força e coragem para superar e transgredir códigos injustos. Elas são capazes de modificar suas vidas mesmo vivendo em um ambiente machista e patriarcal.

A figura feminina sempre rotulada como frágil, incompetente, insensata, foi representada por Jorge Amado como decidida e corajosa. Gabriela luta para manter a sua liberdade, para ter o direito de andar descalça e de viver a vida livre, sem imposições sociais. Tieta torna-se símbolo de mulher bem sucedida, da sensualidade do nordeste, uma mulher madura, que não esconde suas origens, que não tem medo da vida e que luta por seus ideais, principalmente por sua felicidade.

Gabriela conseguiu sobressair-se. Conseguiu libertar-se e continuar com sua vida simples, mas repleta de amores, quando depois da anulação do casamento conseguiu voltar a ser cozinheira de Nacib e também sua amante. Ela seguiu o seu caminho desafiando os padrões e impondo-se de maneira sutil, mas ao mesmo tempo firme e decisiva, despertando os outros para a possibilidade da liberdade da mulher, não apenas a sexual, mas a liberdade em todos os aspectos da vida.

Se o fato de se prostituir é, ao mesmo tempo, reação e manutenção ao patriarcalismo, Tieta consegue, dentro da ambiguidade de seu posto, fazer valer a liberdade que tanto preza e a sua cidadania. E na sua condição de prostituta liberta-se da moral, liberta-se dos costumes, provém o próprio sustento ao negociar com o corpo.

De acordo com o contexto histórico das tramas, as mulheres deviam ser passivas, restringirem-se ao espaço privado e à esfera da reprodução humana, desvalorizadas no nível simbólico e material, e aos homens caberia a função ativa, o espaço da produção e o espaço público. No entanto, as protagonistas das obras propostas são capazes de fazer valer outros pensares e padrões de comportamento. Além disso, elas se mostram capazes de viver da maneira que desejam.

Jorge Amado, que era um homem a frente do seu tempo criou duas personagens transgressoras. Gabriela e Tieta romperam com os padrões patriarcais pré-estabelecidos pela cultura machista dominante cuja prática comum era a sujeição das mulheres aos homens, fossem eles pais ou maridos. Essas mulatas de origem humilde conseguiram, de uma forma ou de outra, autonomia; conseguiram tomar posse de si, do seu corpo, da sua mente e de sua alma, servindo até mesmo como inspiração e exemplo de coragem e ousadia (no caso da personagem Tieta). Essas personagens, mesmo estando no contexto de uma sociedade patriarcal, mantiveram-se fiéis aos seus valores tendo ideias e comportamentos considerados subversivos para a sociedade.

8. Considerações finais

O estudo permitiu compreender que Gabriela e Tieta são mulheres caracterizadas por seus traços fortes, atitudes guerreiras e autênticas, em uma época em que a mulher ainda não tinha voz. Além disso, o presente estudo possibilitou entender como era vista a mulher da época, os princípios e preconceitos daquele momento, alguns dos quais se perpetuam.

As personagens centrais dos romances mencionados são mais do que mulheres voluptuosas, bonitas e sensuais. Elas são sujeitos de seu próprio destino. Elas não se comportavam de acordo com os padrões morais vigentes, mas do modo que as faziam felizes. Elas eram livres de todos os padrões sociais exigidos.

Jorge Amado ao traçar em suas obras *Gabriela, Cravo e Canela* e *Tieta do Agreste* o perfil da mulher, evidenciou uma época que a luta fe-

minina possuía um caráter tímido, porém a sua obra trouxe um caráter polêmico, que levou as pessoas a refletirem sobre as questões femininas da região grapiúna e do Brasil.

Os romances *Gabriela, cravo e canela* e *Tieta do agreste* retratam muitas das mulheres brasileiras no que condiz às discriminações que elas sofrem na sociedade. No entanto, a mulher aparece redimensionada através da figura das protagonistas Gabriela e Tieta, mulheres capazes de subverter os valores patriarcais, denunciando a assimetria existente entre homem e mulher que revela a imensa desigualdade constitutiva da sociedade no Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMADO, Jorge. *Gabriela, cravo e canela*. São Paulo: Record, 2001.
- _____. *Tieta do Agreste*. Rio de Janeiro: Record, 1979.
- ARÁN, Márcia. Os destinos da diferença sexual na cultura contemporânea. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 11, n. 2, p. 399-421, 2003.
- BARRETO, Andreia; ARAÚJO, Leila; PEREIRA, Maria Elisabete (Orgs.). *Gênero e diversidade na escola: formação de professora - em Gênero, Orientação Sexual e Relações Étnico-Raciais*. Livro de conteúdo. Versão 2009. – Rio de Janeiro: CEPESC; Brasília: SPM, 2009.
- BELLINE, Ana Helena Cizotto. Representações do feminino. A literatura de Jorge Amado. *Caderno de leituras*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 26-35.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- PIOVESAN, F. Direitos humanos, civis e políticos: a conquista da cidadania feminina. *O Progresso das Mulheres no Brasil*, UNIFEM, v. 1, p. 32-52, 2011.
- SILVA, Simone Machado da. *Dois momentos da representação literária da mulher: a sexualidade e o papel feminino em Lucíola de José de Alencar e Gabriela, cravo e canela de Jorge Amado*. 2012. – Mestrado (Universidade Estadual do Norte Fluminense), Campos dos Goytacazes.

**HISTÓRIA LITERÁRIA:
O OLHAR DE MARIA FIRMINA DOS REIS,
MULHER E AFRODESCENDENTE**

Cristina da Conceição Silva (UERJ/UCAM/UNIGRANRIO)
cristinavento24@yahoo.com.br

José Geraldo Rocha (UNIGRANRIO)
rochageraldo@hotmail.com

Patrícia Luisa Nogueira Rangel (UNIGRANRIO)
rangelluisa@ig.com.br

RESUMO

O presente artigo busca apresentar aspectos da literatura que tratam da história literária vista pelo olhar do dominado e não do dominador, descrevendo aspectos da historiografia literária brasileira e seus vácuos e omissões, que calaram muitas vezes ou quase todas, daqueles à margem do tecido social. Também será abordada a timidez que se apresentava as literaturas produzidas pelos afrodescendentes no período colonial, que muitas vezes se perdeu em prateleiras. Todavia, traremos as historiografias literárias brasileiras produzidas por afrodescendente nas últimas décadas, fato que tem ocorrido devido aos sujeitos sociais reivindicarem seus espaços em territórios antes relegados ao silêncio cânone culturais hegemônico. E neste contexto, trataremos da história de Maria Firmina dos Reis, uma afrodescendente do período oitocentista brasileiro, que em seus escritos literários abordou a história do negro através da sua própria etnia e não por uma literatura de discurso nacionalista, que dominava o Brasil do século XIX e XX.

Palavras-chave: Literatura. Afrodescendente. Maria Firmina dos Reis. História.

1. Introdução

O artigo em pauta visa apresentar discussões de como a literatura pode se apresentar no universo da leitura, da escrita e da palavra, como também ela pode se apresentar como a incorporação dos mitos e das histórias verdadeiras neste mundo das narrativas. Fatos e adventos que durante muito tempo, no contexto da história literária, foi abordada pela vi-

são do dominador. Impedindo que outros personagens da história brasileira, como grupos étnico-raciais e mulheres, tivessem vozes no contexto literário, evitando a propagação de seus escritos.

Como afirma Burke (1992), o acesso à verificação de novas fontes históricas, como as literárias, permite abranger diversas “vozes” dos excluídos da história, como as mulheres.

No Brasil, muitas foram as mulheres que escreveram no século XIX, fato comprovado em estudos recentes que têm se dedicado ao resgate das mesmas (basta atentarmos para o número de publicações que a Editora Mulheres tem feito na última década) (ROSA, 2010, p. 3)

E neste contexto da literatura dos excluídos no território brasileiro é que abordaremos sobre a autora Maria Firmina dos Reis, uma afro-brasileira do século XIX, que, em seu romance *Úrsula*, conta a história do dominado dando voz e vez aos mesmos.

Logo, pretendemos, através deste artigo, mostrar o resgate de uma literatura narrada por uma afro-brasileira, bem como uma produção artística longe dos olhos do dominador, como era comum no século XIX.

2. *A literatura e o mito*

De acordo com Moisés (1990), a literatura aponta sempre para o que falta no mundo e em nós, empreende em dizer as coisas como são faltantes ou como deveriam ser completas. Trágica ou epifânica e negativa ou positiva, o autor está sempre dizendo que o real não satisfaz. O horizonte da literatura é sempre o real, que se pretende representar em sua dolorosa condição de falta ou representar numa proposta alternativa de completude. Mas, por ser linguagem, a literatura nunca pode ser realista, uma vez que o chamado realismo nada mais é do que um conjunto de efeitos baseados em convenções, que variam historicamente.

Declara Moisés (1990) que, para pensar a relação da literatura com a verdade, vale a pena lembrar dos sentidos variáveis da palavra “mito”, que, para os povos primitivos, é a história verdadeira por excelência, e muitos desses povos nomeiam os relatos do cotidiano como “histórias falsas”. Todavia, ainda de acordo com o autor, na contemporaneidade, o mito se tornou um elemento puramente fantasmagórico e, portanto, mentiroso. Muito diferente de um sonho fantasioso, o mito é um sistema simbólico rigorosamente formalizado. Assim sendo, o caráter literário de buscar a verdade continua sendo o modo simbólico do mito.

Seguindo a descrição do mito, Dutra (2002) escreve que a literatura sempre incorporou os mitos para reescrevê-los e produzir novas significações. Justamente por isso, historiadores e teóricos da literatura se interessam, cada vez mais, pelos mitos. No entanto, encontra-se no mito a interseção entre história, cultura, costumes e ritos, fatos fundamentais para Walter Benjamin.

O autor aponta que, na relação entre história e literatura, a versão história sempre foi apresentada pela voz dominadora, enquanto a literatura representa a possibilidade de reescritura da história do ponto de vista do dominado, ou do dominador não satisfeito com a própria dominação. Segundo Dutra (2002), a versão histórica de Benjamin, do ponto de vista do dominado, é “melancólica”, ou seja, uma sensação seguida de isolamento, uma vez que a melancolia é assumida por um espírito capaz de reconhecer sua solidão. Segundo Benjamin, há dois conceitos (o de alegoria e o de símbolo), explicando que a literatura do símbolo está comprometida com a reprodução historiográfica oficial e a alegoria representa o reprimido e o não manifesto; portanto, o “outro” da história.

3. A historiografia literária étnica brasileira

Duarte (2008) relata que a historiografia literária brasileira apresenta vácuos e omissões que calam muitas vezes e, quase todas, daquelas à margem do tecido social. O autor escreve que, desde o período colonial, os trabalhos no campo das atividades artísticas produzidos por afro-brasileiros se fazem presentes. Porém, nem sempre obteve o devido reconhecimento.

No caso específico da literatura, esta sofre vários impedimentos para que não fosse divulgada. Começando pela própria materialização dos livros, que muitas não ficaram inéditas ou se perdeu nas prateleiras dos arquivos. Quando circulou foi de forma restrita e em pequenas edições. Em alguns casos, os vínculos autores e, mesmo textuais, com etnicidade africana ou com modos e condições de existência dos afro-brasileiros em função da política de branqueamento, que perpassa a trajetória desta população.

Neste contexto observa Neto (2008) que Nina Rodrigues foi o pioneiro ao escrever sobre as culturas africanas, todavia percebe-se, em seus escritos, que ele foi um grande propagador do racismo, uma vez que

com sua teoria craniana que aponta para inferioridade do negro, contribuindo assim, para um pensamento voltado para a teoria do branqueamento.

O autor observa que Manoel Bonfim foi um escritor que apontou para opressão das nações colonizadoras europeias, pioneiro em sua época, a não utilizar teorias racistas contra grupos étnico-raciais, tanto índios como negros. Entretanto, Capistrano de Abreu, segundo Vaifans (1999), reiterou estereótipos sobre negros e mestiços, relacionando os negros, como pessoas que com suas danças lascivas alegavam o cotidiano dos europeus e os mulatos como indóceis e rixentos.

Segundo Neto (2008), a historiografia brasileira do século XIX é de suma importância para compreensão das teorias racistas europeias, uma vez que a ideia de mestiçagem, do branqueamento racial, proposto por autores do século XIX e início do século XX, foram determinantes para a construção ideológica da democracia racial. Especialmente, na década de 1930, pelo autor Gilberto Freyre, que em suas literaturas “oculta” e naturaliza o racismo brasileiro, gerando tantas desigualdades e preconceitos sobre a figura do negro.

Aponta Duarte (2008) que o resultado de tais condicionamentos traduz a quase completa ausência de uma história ou mesmo de um corpus estabelecido e consolidado para a literatura afro-brasileira, tanto no passado quanto no presente, em virtude do baixo número de estudos e pesquisas, apesar dos esforços empreendidos nesta direção. Ainda segundo o autor, apesar dos fatores desfavoráveis, a historiografia literária brasileira, nas últimas décadas, vem passando por um processo de revisão que não está acontecendo de maneira espontânea, mas motivada pela emergência de novos sujeitos sociais, que reivindicam a incorporação de territórios, antes relegados ao silêncio do cânone cultural hegemônico.

Nos anos 80, alguns trabalhos acadêmicos surgem a partir da demanda do movimento negro e da fundação no Brasil, que se dedicam a resgatar às escritas dos afro-brasileiros.

4. *A literatura sobre o olhar afro-brasileiro de Maria Firmina dos Reis*

Declara Rosa (2010) que o modelo excludente de padrão tradicional acerca da América, após décadas, é uma fonte de vários questionamentos nos diversos campos de ideias históricas e literárias e, sobretudo, dos saberes constituídos. Inúmeras linhas de pensamento propõem uma

nova verificação das fontes para que grupos “excluídos” e “silenciados” desse processo possam ter voz e a história proporcione uma maior abrangência dos variados setores em estudo.

Especialmente no contexto brasileiro, é importante refletir sobre a evolução educacional no país e a inclusão da mulher e do negro neste processo, uma vez que várias pesquisas têm buscado novas fontes para o estudo de seu real posicionamento social e artístico na sociedade oitocentista, conforme Rosa (2010)

No que se refere à educação no Brasil, observa Rosa (2010) que muitos foram os personagens ético-raciais que se viram fora dos bancos escolares, sendo a maioria analfabeta. O fato de ser uma sociedade rural escravocrata não permitia que os governantes se inclinassem e minimizar este quadro de analfabetismo. Logo, o que se tinha como espaço reservado à educação eram as congregações e ordens religiosas, em que a maioria era destinada ao sexo masculino de etnia branca. Fato que deixava claro a exclusão de raça e sexo, causando a diversidade no contexto educacional, o acesso do negro neste espaço se dava em caráter excepcional. No que se refere ao sexo feminino na educação brasileira do século XIX, a exclusão era clara, pois as mesmas não eram incluídas na educação formal ou na vida cultural literária.

Ao longo da história, é percebido o número reduzido de mulheres e negros que tiveram acesso à educação formal, e menor ainda os que tiveram seus escritos acessados pelo público leitor. É no contexto de um pequeno grupo, que surge o romance *Úrsula*, escrito pela afrodescendente Maria Firmina dos Reis, em 1859, considerado o primeiro romance abolicionista brasileiro, e principalmente por uma mulher. De acordo com Rosa (2010), a escritora é uma das poucas afro-brasileiras com domínio da escrita, e complementa Mendes (2006) que ela era autodidata e seus conhecimentos foram adquiridos pelas suas leituras constantes.

Em 1847, Maria Firmina foi a única aprovada no concurso de professora primária na Vila de Guimarães, aposentando-se em 1881. Um ano antes de se aposentar, Maria Firmina dos Reis impressionou a sociedade em que viveu ao fundar uma escola mista, no Maranhão, algo inédito para a época, de acordo com Duarte (2004) e Martin (1988).

A educação de Maria Firmina transcendeu a formação das mulheres de seu tempo, o que pode ser confirmado nas narrativas dos muitos escritos, dando grande valor à reconstrução histórica do papel da mulher na sociedade do século XIX no Brasil.

Observa Rosa (2010) que a obra *Úrsula* é atraente sob diversos aspectos, dentre os quais a denúncia de injustiças praticadas livremente em uma sociedade autoritária e patriarcal, que, no Brasil, era percebido por alguns intelectuais e, sobretudo, pelas minorias mais afetadas, como o negro e a mulher.

Mendes (2006) comenta que Maria Firmina dos Reis, na tentativa de seguir os padrões literários da época, reproduziu estereótipos femininos que atendessem as perspectivas masculinas. No entanto, através dessas mulheres, surge uma transgressão do sistema patriarcal. A mãe de Tancredo é submissa e vítima do marido, representando o domínio masculino. No entanto, Reis usa a voz do jovem Tancredo para fazer um discurso de denúncia e crítica da relação hierárquica entre o homem e a mulher naquela época, em que a mulher era vista como ser inferior.

A representação da mulher, que é capaz de tudo em prol da sobrevivência, está na personagem Adelaide. Ela é apresentada como pessoa órfã, sofredora, por ter distante de si o seu amor; no entanto, passa a ser amante do pai do seu amor, simbolizando a luxúria, conforme Mendes (2006).

Luísa B... é a matriarca, que sofreu com seu irmão Fernando P... por ter casado com alguém que ele não aceitava por ser pobre, e pelo próprio marido que gastou sua fortuna com amantes, morrendo assassinado deixou muitas dívidas, compradas por seu irmão, e a deixando na miséria. Além disso, meses depois da morte do seu marido, fica paraplégica, tendo como alegria sua filha Úrsula.

Úrsula é a típica romântica, apresentada como donzela frágil e desamparada, disputada pelo mocinho Tancredo, e pelo vilão Fernando P..., seu tio, conforme Mendes (2006). Não há apelo sexual, mas uma ternura e carinho próprio do estilo da época. Úrsula é uma sofredora, seu marido morre assassinado por Fernando P..., antes da consumação do seu casamento, e, como consequência, enlouquece, outro tipo de sofrimento.

Luísa B... e Úrsula são perfis de mulheres que fugiam dos padrões sociais do século XIX, pois transgrediram a ordem patriarcal, ao não aceitarem as determinações do irmão e tio e ao morarem sozinhas, assumindo uma casa sem a presença de um homem.

O romance de Maria Firmina dos Reis apresenta-se em dissonância com os discursos nacionalistas de uma literatura comprometida com a construção de ideia de nação, tendo em vista que as personagens negras

da narrativa são conscientes quanto à sua condição e conhecedoras da própria cultura e do passado africano.

Na voz dos escravos – o jovem Túlio, velha Suzana e o Antero, a escritora mostra que ser escravo naquela época era uma condição de infelicidade, mas não os tornavam desumanos, pois apresentavam bondade, fidelidade e amizade, quebrando assim a ideologia de que negros eram mercadorias, logo não eram seres humanos com sentimentos. O jovem Túlio discursa sobre a liberdade, uma vez que ansiava muito, e dizia que apesar do corpo está preso, a mente não. Túlio também mostrou que poderia haver uma relação de amizade entre negros e brancos, através do jovem Tancredo.

A narrativa de *Úrsula* retoma, na voz da escrava Suzana, o processo de escravidão, desde o momento em que fora arrancada de sua terra natal. Para a escrava, a verdadeira liberdade não era a alforria, mas em suas origens, na África, ou com a morte, seu fim na trama.

A outra figura negra que aparece no texto é a do Pai Antero, que teve uma pequena participação, mas resgatou, através de suas recordações, uma particularidade da cultura africana, a diversão. Ele é apresentado como escravo saudosista de sua pátria e para suportar a infelicidade somente com o vício da tiquira. Além disso, traz referência também ao trabalho, em que Antero comenta que, na sua terra natal, trabalhava para se manterem e tinham uma vida boa, e nos fins de semana se divertiam.

Através de sua obra, Reis permite que os negros tenham voz e passem a ser agente de sua história. Não se trata de uma simples história, mas também um discurso ideológico, em que desconstrói um pensamento e afirma, nas entrelinhas, uma identidade a favor dos escravos. Firmina passa a mostrar um negro bom, generoso, empático, amigo, leal, com memória, ou seja, seres humanos.

Segundo alguns pesquisadores, Maria Firmina dos Reis foi escritora e musicista, escreveu poesias e crônicas. Seu livro *Úrsula* denuncia a condição das mulheres e do negro na sociedade do século XIX, evidenciando uma nova ótica no tratamento dado à questão de caracterização do africano sequestrado pelos colonizadores, em uma época de teorias de “ascendências raciais” e preconceito, como declara Rosa (2010).

5. *Considerações finais*

Considerando que os escritos literários nos levam os lugares nunca vistos e em tempos não vividos é que o artigo em pauta nos leva a refletir o quanto a literatura teve um papel importante para evidenciar fatos e adventos históricos. Neste contexto, até o olhar do dominador ao narrarem seus feitos, ambiente em que viviam, entre outros aspectos, nos leva a entender o homem em seu tempo histórico.

E é através da literatura, que podemos identificar este homem dominador e dominado na sociedade brasileira de séculos atrás. Através do escritor, mesmo seguindo padrões sociais e literários, nas entrelinhas ele pode revelar outro discurso, possibilitando análise e reflexão, tornando a literatura um recurso de divulgação de uma ideologia.

E neste momento, Maria Firmina dos reis, através de seu romance *Úrsula*, mostra a realidade do homem dominado em sociedade brasileira escravocrata e patriarcal do século XIX. A partir do momento que ela concede aos negros e mulheres a chance de falarem, cria-se uma nova história, contada pelo outro lado da moeda, de forma que desconstrói uma única verdade, mas se adquirem blocos de verdades, desestabilizando a linha divisória da história.

Maria Firmina dos Reis, primeira escritora brasileira e de literatura negra, em sua humilde obra, conforme ela classifica *Úrsula*, teve e ainda tem um papel importante na questão identitária de um povo, contribuindo com contextos históricos e sociais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BURKE, P. (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Edunesp, 1992.

DAMACENA NETO, Leandro Carvalho. A historiografia brasileira do século XIX e a questão racial. *Caderno de Resumos & Anais do 2º. Seminário Nacional de História da Historiografia Ouro Preto*. Ouro Preto: Edefop, 2008.

DUARTE, Eduardo de Assis. Maria Firmina e os primórdios da ficção afro-brasileira. In: _____. *Úrsula, a escrava*. Atualização do texto e posfácio de Eduardo de Assis Duarte. Florianópolis: Mulheres. 2004.

_____. *Literaturas e afrodescendência*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2008. Disponível em:

<<http://www.lettras.ufmg.br/literafro/data1/artigos/artigoeduardoafrodescendencias.pdf>>. Acesso em: 23-11-2011

DUTRA, Robson. Mito, histórias e ficção: munção e artefatos narrativos. In: _____. *O espelho refratário das águas, mito história de ficção em narrativas de Pepetela*. 2002. – Dissertação (Mestrado de Literatura Portuguesa). UFRJ, Rio de Janeiro.

MARTIN, Charles. Introdução. In: REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. Rio de Janeiro: Presença, 1988.

MENDES, Algemira Macêdo. *Maria Firmina dos Reis e Amélia Beviláqua na história da literatura brasileira: Representação, imagens e memórias nos séculos XIX e XX*. 2006. – Tese (Doutorado em Teoria da Literatura). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. Disponível em: <<http://www.academicoo.com>>. Acesso em: 06-11-2012.

MOISÉS, Leyla Perrone. A criação do texto literário. In: _____. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

ROSA, Soraia Ribeiro Cassimiro. *Um olhar sobre o romance Úrsula, de Maria Firmina dos Reis*. MG: UFMT, 2010. Disponível em:

<http://www.lettras.ufmg.br/literafro/data1/autores/102/mariafirminacritic_a05.pdf>.

VAINFAS, Ronaldo. Colonização, miscigenação e questão racial: notas sobre equívocos e tabus da historiografia brasileira. *Revista Tempo*. Agosto de 1999. Disponível em:

<http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg8-1.pdf>.

INTRODUÇÃO À LEITURA FEMINISTA DA POESIA ROMÂNTICA PORTUGUESA

Henrique Marques Samyn (UERJ)
marquessamyn@gmail.com

Lina Arao (UFRJ)
lina_arao@hotmail.com

RESUMO

Quando analisado em perspectiva feminista, o texto literário pode revelar aspectos suscitadores de interpretações profícuas e renovadoras. Entre as questões propostas ao texto a partir dessa abordagem, podem-se destacar: a busca pela posição ocupada pelo autor ou pela autora no contexto epocal das relações de gênero, considerando-se que essa posição afeta a própria produção literária; o questionamento pela forma como no texto se representam masculinidades e feminilidades, considerando-se as particularidades e implicações políticas desse modo de representação; e a investigação por possíveis relações que se estabelecem entre o texto e o público a que se destina, na medida em que aquele reforça ou contesta o lugar prescrito para homens e mulheres no espaço cultural em que se inscreve. Nesta oficina, apresentaremos algumas estratégias para a abordagem feminista do texto literário, tomando por objeto um *corpus* constituído por produções poéticas circunscritas ao período romântico da literatura portuguesa.

Palavras-chave: Leitura. Feminismo. Poesia romântica. Texto literário

1. *Fundamentos teóricos*

1.1. **Feminismo e crítica literária feminista: algumas perspectivas**

O feminismo é a luta para acabar com a opressão sexista. Seu objetivo não é beneficiar somente qualquer grupo específico de mulheres, qualquer raça ou classe particular de mulheres. Ele não privilegia mulheres sobre homens. Ele tem o poder de transformar de uma forma significativa todas as nossas vidas. (HOOKS, 2000, p. 28; tradução nossa)

Assim como os próprios feminismos são o trabalho de grupos amplamente divergentes de mulheres (e homens), incluindo mulheres que se opõem umas às outras politicamente, trabalham em diferentes tradições nacionais e interstícios transnacionais, e encaram desafios sociais e políticos divergentes, também as teorias literárias feministas emergem em contextos múltiplos, contraditórios, mesmo opostos. O esforço mais sincero e bem-intencionado para representar a heterogeneidade do feminismo por meio de listas inclusivas e exemplos expandidos pode apenas adiar o inevitável momento de arriscar generalizações e testar seus efeitos. Sempre que propomos qualquer definição, quando empreendemos a imposição de um nome, a instituição de alguma identidade ou qualquer conceito, nós devemos articular alguma forma de exclusão; a identidade, mesmo em suas formas mais móveis e flexíveis, emerge da diferença. (ROONEY, 2006, p. 10; tradução nossa)

Nos círculos críticos literários, a crítica pré-feminista ou 'tradicional' foi alvo de ataques por sua cegueira para o gênero. Abordagens tradicionais do texto assumem que os textos não são generificados, que 'grandes' obras literárias expressam verdades atemporais e imutáveis e não são afetadas por questões tão mundanas como o sexo. Feministas denunciam que esse tipo de abordagem institucionaliza preconceitos masculinos por recusar-se a reconhecer que 'grandes' obras literárias muitas vezes endossam interesses e valores masculinos. (MADSEN, 2000, p. 15; tradução nossa)

1.2. A mulher na sociedade romântica

Compreende-se melhor, então, por que as mulheres se manifestaram pouco durante a Revolução. Eram prisioneiras de um modelo que as encerrava em casa e lhes proibia a ação pública. Aquelas que não se submeteram pagaram caro. Realizaram tarde demais que era difícil – talvez impossível – ter acesso à igualdade quando se está encerrado numa determinada especificidade. Olympe de Gouges podia bem insurgir-se e proclamar uma soberba declaração dos direitos da mulher: suas semelhantes eram incapazes de apreender o que estava em jogo. Será preciso mais de um século para que elas comecem a compreender que tinham sido ludibriadas. (BADINTER, 1991, p. 24-25)

O próprio romantismo ajudou a forjar este tipo feminino, ao construir uma imagem de mulher simultaneamente idealizada e insignificante: a mulher *frágil*, cujo charme reside precisamente na sua vulnerabilidade; a mulher espartilhada em termos físicos ou morais, posta ao abrigo dos perigos exteriores, virginal e ignorante, cujos conhecimentos se deviam reduzir às artes de bem receber e às 'prendas domésticas': labores, um pouco de francês, de piano e de canto. Apenas o necessário para animar os salões ou os saraus familiares. (VAQUINHAS, 2000, p. 24-25)

2. Textos para análise

2.1. Almeida Garrett (1799-1854)

<p style="text-align: center;">Rosa sem espinhos</p> <p>Para todos tens carinhos, A ninguém mostras rigor! Que rosa és tu sem espinhos? Ai, que não te entendo, flor!</p> <p>Se a borboleta vaidosa A desdém te vai beijar, O mais que lhe fazes, rosa, É sorrir e é corar.</p> <p>E quando a sonsa da abelha, Tão modesta em seu zumbir, Te diz: –”Ó rosa vermelha, “Bem me podes acudir:</p>	<p>“Deixa do cálix divino “Uma gota só libar... “Deixa, é néctar peregrino, “Mel que eu não sei fabricar...»</p> <p>Tu de lástima rendida, De maldita compaixão, Tu à súplica atrevida Sabes tu dizer que não?</p> <p>Tanta lástima e carinhos, Tanto dó, nenhum rigor! És rosa e não tens espinhos! Ai! que não te entendo, flor.</p>
---	--

2.2. Maria Browne (1797-1861)

<p style="text-align: center;">O inverno</p> <p>Inverno, estação da morte, Do luto da natureza, Como em ti, em mim só reina Agitação e tristeza.</p> <p>De ti as aves se afastam; De mim os risos, e as graças! Ventos contrários te agitam; A mim constantes desgraças!</p> <p>No teu seio desabrido Do fruto não vinga a flor; No meu peito amargurado Não dura a ilusão d’amor!</p>	<p>Prende o gelo as tuas fontes, Veda-me o pranto a opressão! As fontes dão vida aos prados; Pranto alívio ao coração!</p> <p>A sombria atmosfera Não encobre o teu rigor; O enganoso sorriso Não oculta a minha dor!</p> <p>Mas tu passas... vês seguir-te A linda estação das flores... Eu vivo, em quadra constante, Vida só de dissabores!</p>
---	--

<p style="text-align: center;">Adeus à lira</p> <p>Triste lira que adoçaste Da minha dor a agonia, Quando as vozes me guiaste Nos caminhos d’harmonia, Convertendo amargo pranto</p>	<p>Nunca mais do meu porvir Presságios do coração Hás-de comigo carpir Em convulsiva expressão, Qual a Sibila inspirada Sobre a trípede sentada; Nem do passado a saudade</p>
---	---

<p>Em sentido e doce canto, Que me dava alento assim: “Desgraçada! Porque choras? “Não vês tu voar as horas “Que te levam ao teu fim?”»</p> <p>E quando, na solidão Das longas noites d’Inverno, No delírio da aflição Pedia a morte ao Eterno. As tuas cordas soltavam Magos sons que me encantavam, E em meu peito adormecia A dor que o punge latente, Sempre mais cruel e ardente Depois que lhe foge o dia.</p> <p>Foste um anjo à minha sorte, Saudosa lira querida, Que me salvaste da morte Fazendo esquecer a vida. Essa vida negativa, Em que, orgulhosa e cativa, A mulher entre esplendores Se ostenta iludindo o mundo, Enquanto d’alma no fundo Está sofrendo atrozes dores.</p>	<p>Hás-de comigo chorar, Qual níveo cisne ao expirar D’Eurotas na soledade.</p> <p>Mas tudo é força perder Antes de perder a vida; Esta alma devo ter Numa rocha convertida, Que é muda... mas soberana; Que é dura... mas não tirana; Sinto o pranto... Choro... Adeus, Extremo alívio de meus ais! Ah! Ninguém ouvirá mais Nem teus sons, nem cantos meus!</p>
--	--

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA GARRETT, J. B. da S. L. de. *Folhas caídas*. Introdução de José Gomes Ferreira. Lisboa: Portugália, 1969.
- BADINTER, Elisabeth. Prefácio. In: _____. (Org.). *Palavras de homens (1790-1793)*. Trad.: Maria Helena F. Martins. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- HOOKS, Bell. *Feminist Theory: from margin to center*. 2. ed. Londres: Pluto Press, 2000.
- MADSEN, Deborah L. *Feminist Theory and Literary Practice*. Londres: Pluto Press, 2000.
- BROWNE, Maria. In: COELHO, Jacinto do Prado (seleção, introdução e notas). *Poetas do Romantismo*, vol. I. Lisboa: Clássica, 1965.

ROONEY, Ellen. Introduction. In: _____. (Ed.). *The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

VAQUINHAS, Irene. “*Senhoras e mulheres*” *na sociedade portuguesa do século XIX*. Lisboa: Colibri, 2000.

**LAVOURA ARCAICA, DE RADUAN NASSAR,
E LAVOURARCAICA, DE LUIZ FERNANDO CARVALHO:
INTERFACES POÉTICAS NA LITERATURA E NO CINEMA**

Joyce Silva Braga (UERJ)
joycesilvabraga@gmail.com

RESUMO

Este trabalho objetiva analisar as relações existentes entre a narrativa literária *Lavoura Arcaica* (1975), de Raduan Nassar e sua “transcrição” para o cinema por Luiz Fernando Carvalho, em 2001. Nosso foco principal será pensar em que medida a obra cinematográfica de Luiz Fernando Carvalho se configura como cinema de poesia e até que ponto a carga poética de Nassar contribuiu para isto. Interessa-nos essa interface poética. Nesse caminho, buscaremos apoio, entre outros, no discurso de Pier Paolo Pasolini, nos estudos de André Parente e nos escritos de Avellar acerca do tema. Algumas imagens do filme e trechos do livro serão expostas como forma de exemplificar nossos argumentos.

Palavras-chave: *Lavoura arcaica*. *Lavourarcaica*. Raduan Nassar.
Luiz Fernando Carvalho. Interfaces poéticas.

1. Introdução

A crítica sempre classificou a obra de Raduan Nassar como “prosa-poética”. Um exemplo é Alfredo Bosi (2006) ao afirmar que a importância de *Lavoura Arcaica* para a literatura concerne em ser “um romance intimista cujo trabalho formal levou a linguagem às fronteiras da prosa poética” (BOSI, 2006, p. 423). Mas o que seria uma “prosa-poética”? Podemos considerá-la como uma narrativa carregada de lirismo, cuja principal característica seja espelhar o mundo subjetivo, tendo como matéria básica o sentimento do *eu*. Uma narrativa em que predominam o subjetivismo, a emotividade e a afetividade em linguagem altamente metafórica.

A poesia que afeta a prosa de Nassar pode ser percebida desde as primeiras linhas de *Lavoura Arcaica* (1989), que se inicia tendo como epígrafe um poema de Jorge de Lima: “Que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância?” (NASSAR, 1989, p. 5). Ao falar da infância, já na abertura do livro, o autor dá o primeiro passo para a discussão central do livro: o tempo. Várias são as metáforas, principalmente relacionadas com o tempo.

Se Raduan Nassar inicia seu texto com Jorge de Lima, Luiz Fernando Carvalho, que assina a direção, o roteiro e a montagem da obra cinematográfica baseada na narrativa de Raduan Nassar intitulada *Lavoura Arcaica* (2001), cita versos do mesmo poeta ao justificar seu interesse em filmar esta narrativa. Para Carvalho, “caberia ali constar um aviso do poeta Jorge de Lima: Se vós não tendes algemas, não entreis nesse poema” (CARVALHO, 2001, p. 7-24). Esta referência se justifica na medida em que, para o diretor, o livro de Raduan “é uma porta. Ou você entra, ou não”. (AVELLAR, 2007, p. 347)

Nesse percurso, como pretendemos mostrar, não só o diretor “entrou”, mas toda a sua equipe, já que ficaram isolados por aproximadamente 9 semanas em uma fazenda no interior de Minas Gerais. Lá, antes e durante as gravações, aprenderam a trabalhar na terra, a ordenhar, a fazer o pão, bordar e dançar como uma família de origem libanesa. O próprio Raduan Nassar esteve presente nessa preparação para as filmagens.

Lavoura Arcaica, que estreou nos cinemas em 2001, mas foi disponibilizado em DVD só em 2005 e depois, em edição especial, em 2007, adubou-se, como pretendemos mostrar, de poesia, para recriar com imagem, luz e som as palavras do romance de Raduan Nassar.

Primeiro eu li o *Lavoura...* e visualizei o filme pronto, quando cheguei no final eu já sabia o filme – eu tinha visto um filme, não tinha lido um livro. Porque aquela poética é de uma riqueza visual impressionante, então eu entendi a escolha daquelas palavras que, para além de seus significados, me propiciavam um resgate, respondiam à minha necessidade de elevar a palavra a novas possibilidades, alçando novos significados, novas imagens. Tentei criar um diálogo entre as imagens das palavras com as imagens do filme. Palavras enquanto imagens (CARVALHO, 2002, p. 34-36).

Palavras, imagens, poesia. A partir dessa tríade, buscaremos analisar as relações existentes entre a narrativa literária *Lavoura Arcaica* (1975), de Raduan Nassar, e sua “transcrição” para o cinema, por Luiz Fernando Carvalho, em 2001. Nosso foco principal será pensar em que medida a obra cinematográfica de Luiz Fernando Carvalho se configura

como cinema de poesia e até que ponto a carga poética de Nassar contribuiu para tal. Interessa-nos, portanto, essa interface poética da obra de Nassar e como ela se apresenta/complementa/interfere na obra de Carvalho.

A partir desse norte, buscaremos apoio no discurso de Pier Paolo Pasolini, nos estudos de André Parente e nos escritos de Avellar acerca das relações entre o cinema e a literatura no Brasil. Utilizaremos, como apoio, alguns trechos do romance e imagens do filme.

2. O processo criativo de *LavourArcaica*

Segundo o diretor Luiz Fernando Carvalho, a obra cinematográfica *LavourArcaica* foi realizada sem um roteiro prévio, utilizando somente a obra de Nassar como fonte elementar dos diálogos e ambientação. Comparando, livro e filme contam a mesma história. São, ao mesmo tempo, uma coisa só e duas expressões com vidas independentes: o texto mais de olho na reflexão do narrador; a imagem mais de olho no estado de espírito do personagem André em seus mais diversos tempos de vida e estados de alma.

Em primeira pessoa, o texto de Nassar narra a história de André, que se revolta contra as tradições patriarcais e religiosas impostas por seu pai, Iohánna. A narrativa, por seu profundo lirismo, possui muitas reflexões e centra-se no narrador André, que nutre uma profunda paixão por sua irmã Ana. Ela o rejeita após o incesto e, por isso, ele foge para a cidade. Passa a viver como um foragido, imerso em orgias, até ser encontrado por seu irmão Pedro, o primogênito da família. Para justificar sua fuga, André passa a contar-lhe sobre suas angústias, amarguras e doenças, como a epilepsia e sua paixão secreta por Ana, além de seus projetos de ruptura e conflitos com os valores estabelecidos na fazenda de sua família.

Com desfecho trágico, a história transborda de referências da cultura árabe, principalmente na dança, na culinária e nos sermões do patriarca da família. Essas referências são a espinha dorsal da narrativa, tanto do livro quanto no filme. Porém, a visualidade cultural que o filme oferece é marcante. Talvez por isso, tanto na edição do DVD de 2005 quanto na de 2007, temos, na seção de extras, dois documentários. No de 2005 temos “Nosso diário” e no de 2007 temos “Que teus olhos sejam atendidos”. “Nosso diário” busca retratar o dia a dia das filmagens, um *making-*

off, já “Que teus olhos sejam atendidos” é um documentário feito antes do filme a partir de uma viagem ao Líbano pelo diretor e pelo próprio Raduan Nassar.

A edição conjunta dessas filmagens sugere uma relação suplementar, talvez porque o comprometimento com o texto de Nassar fora bastante significativo para o resultado final do filme, conforme sugere Renato Tardivo (2001), ao estudar sobre a correspondência entre a literatura e o cinema, tratando das condições de criação do filme *LavourArcaica*, de Luiz Fernando Carvalho.

Segundo o próprio diretor, a prioridade desta viagem foi buscar referências para o filme, de forma que, segundo Tardivo, o diretor partiu do invisível (romance), foi ao visível (documentário) para só depois retornar ao invisível (filme). O mesmo afirma Avellar sobre esse documentário, ao asseverar que, para descobrir as imagens que estavam no romance, Luiz Fernando Carvalho fez “um filme antes do filme”. “Um mergulho nas imagens que poderiam ter servido de chão para a palavra de Raduan, um documentário sobre o Líbano, um diário de viagem” (AVELLAR, 2007, p. 348).

A culinária, os rituais religiosos, o mobiliário das casas, as vestes, registrar estas visibilidades para depois, aqui no Brasil, torná-las invisíveis. Ou seja, usando as palavras de Alceu Amoroso Lima: criar uma atmosfera, um sopro dominado pela tradição mediterrânea. Transformar o visível em invisível, não descrever as referências orientais; simplesmente sentir (CARVALHO, *apud* AVELLAR, 2007, p. 348).

Quase todo o material do documentário foi captado no Líbano em 1997. A câmera viaja e procura os detalhes mais simples, somando-se às imagens a narração de Gibran Khalil Gibran, escritor, filósofo e pintor libanês. Há depoimentos de pastores, homens em contato com a terra e com os animais. Há crianças, muitas crianças. Três moças são ouvidas e falam de amor, que nesse momento vemos o amor relacionar-se com a preservação da natureza, da terra. O amor aparece no documentário como algo tão amplo que pode ser confundido com a perpetuação da vida, semelhante com o debate que Raduan trava no romance. Essas três moças são profundamente semelhantes às irmãs de André no filme.

Importante destacar que, segundo Tardivo, é nesse documentário que Carvalho vai construindo o olhar de André, na medida em que o olhar, a câmera, volta-se sempre às crianças. “O retorno à infância – uma infância órfã, carente de referências –, a busca por referências e suas implicações” (TARDIVO, 2011, p. 154). Já na epígrafe temos a infância e

sua discussão com o tempo. É a infância que reverbera no filme, através de suas imagens claras, amplas, agradáveis. É a infância que vemos na única aparição do escritor Raduan Nassar no documentário.

Já o outro registro audiovisual sobre o filme, *Nosso diário*, foi incluído na edição de 2005 e dirigido por Raquel Couto. Este *making-off* mostra como a equipe de Luiz Fernando Carvalho procurou encarnar as palavras do romance de Raduan Nassar, já que, isolados na fazenda em que seriam realizadas as filmagens, os profissionais viveram em comunidade, durante uns quatro meses, os papéis com que se tece *LavourArcaica*. “Tratava-se de emprestar efetivamente o corpo às palavras, ao mesmo tempo em que se o deixava afetar por elas. Em suma, mergulhar e ser mergulhado”. (TARDIVO, 2011, p. 156)

As conclusões de Tardivo apontam para uma reflexão em que o filme de Carvalho funda mais uma leitura dirigida ao romance, mais um nível de leitura, funda mais um olhar e, por isso, “o filme pode ser pensado enquanto olhar do olhar do olhar” (TARDIVO, 2011, p. 59). Nesse sentido, é interessante pensar com Avellar que “o que o cinema lê e procura transpor para a tela não é história contada nem o modo de contar, mas a razão e o sentimento que levaram o escritor a contar aquela história daquele modo particular: a origem do texto, a imagem, o chão” (AVELLAR, 2007, p. 339-340).

Assim, tanto o documentário sobre o Líbano quanto o diário de gravações foi um mergulho nessas imagens de Raduan Nassar, pois, como o diretor mesmo nos fala:

O material essencial dos escritores são as palavras. No Lavoura, elas nos dão a impressão irresistível de estarem sendo vividas no ato da própria escrita, dando a esse acontecimento a faísca de um embate entre alta passionalidade e alta reflexão, palavras que giram no tempo, redemoinho, transe. Palavras enquanto imagens. Mas que imagens seriam estas? Que história teriam estas imagens? (CARVALHO, *apud* AVELLAR, 2007, p. 348)

É o que vamos abordar a partir de agora.

3. *LavourArcaica: uma “transcrição” de Luiz Fernando Carvalho*

A cena que dá abertura ao filme é a mesma do livro, com André deitado no chão do quarto de pensão se masturbando. Porém, ao fundo, temos o som de um trem. Cada vez mais alto e apressado. Mais perto. Mais perto. Quando ele, enfim, cruza com André, ou seja, passa por seu

“quarto catedral” com um som ensurdecedor, ocorre o gozo, o orgasmo. Nesse momento, vemos em André uma expressão de agonia e angústia e, não, de prazer. Um close em seu rosto mostra desespero, assim como descrito no livro de Nassar:

Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo; eu estava deitado no assoalho do meu quarto, numa velha pensão interiorana, quando meu irmão chegou para me levar de volta; minha mão, pouco antes dinâmica e em dura disciplina, percorria vagarosa a pele molhada do meu corpo, as pontas dos meus dedos tocavam cheias de veneno a penugem incipiente do meu peito ainda quente; minha cabeça rolava entorpecida enquanto meus cabelos se deslocavam em grossas ondas sobre a curva úmida da fronte; deitei uma das faces contra o chão, mas meus olhos pouco apreenderam, sequer perderam a imobilidade ante o voo fugaz dos cílios; o ruído das batidas na porta vinha macio, aconchegava-se despojado de sentido, o floco de paina insinuava-se entre as curvas sinuosas da orelha onde por instantes adormecia; e o ruído se repetindo, sempre macio e manso, não me perturbava a doce embriaguez, nem minha sonolência, nem o disperso e esparso torvelinho sem acolhimento; meus olhos depois viram a maçaneta que girava, mas ela em movimento se esquecia da retina como um objeto sem vida, um som sem vibração, ou um sopro escuro no porão da memória; foram pancadas num momento que puseram em sobressalto e desespero as coisas letárgicas do meu quarto; num salto leve e silencioso, me pus de pé, me curvando para pegar a toalha estendida no chão; (NASSAR, 1989, p. 7-8).

A metáfora do trem tem importância estrutural tanto para a construção dos sentidos da obra cinematográfica quanto para uma releitura do livro. Trata-se de transpor para o cinema a grande discussão da narrativa de Nassar sobre o tempo. O personagem André sempre retorna para esse tema, como nos exemplos abaixo.

Exemplo 1:

No seguinte trecho do livro, André refugia-se na casa velha e fica à espera de Ana, enquanto faz a seguinte reflexão:

O tempo, o tempo é versátil, o tempo faz diabruras, o tempo brincava comigo, o tempo se espreguiçava provocadoramente, era um tempo só de esperas, me guardando na casa velha por dias inteiros; era um tempo também de sobressaltos, me embaralhando ruídos, confundindo minhas antenas, me levando a ouvir claramente acenos imaginários, me despertando (...) o tempo, o tempo, o tempo me pesquisava na sua alma, o tempo me castigava (...) (NASSAR, 1989, p. 93-94)

No filme, este “tempo só de esperas” é mostrado pela ansiedade de André, em câmera subjetiva, ao ficar sempre olhando para o exterior, como se a qualquer momento alguém fosse aparecer. Esse momento antecede sua relação incestuosa com Ana, sua irmã.

Exemplo 2:

Outro trecho, presente no livro no capítulo 29 e no filme nos 10 minutos finais, ocorre na manhã da festa de retorno de André.

O tempo, o tempo, o tempo e suas águas inflamáveis, esse rio largo que não cansa de correr, lento e sinuoso, (...) ai daquele, dizia o pai, que tenta deter com as mãos seu movimento: será consumido por suas águas; ai daquele, aprendiz de feiticeiro, que abre a camisa para um confronto: há de sucumbir em suas chamas, (...) o tempo e suas mudanças, (...) presente em cada sítio, em cada palmo, em cada grão, e presente também, com seus instantes, em cada letra desta minha história passional, transformando a noite escura do meu retorno numa manhã cheia de luz (...). (NASSAR, 1989, p. 182-183)

No filme, essas palavras são recitadas pela voz-*off* do próprio diretor, Luiz Fernando Carvalho, que interpreta o André maduro, o narrador da história. Durante esse trecho, as imagens que vemos são as “resonâncias do trabalho animado e ruidoso em torno da mesa lá do pátio, a que alguns vizinhos acabaram de se juntar” (NASSAR, 1989, p. 180). O diálogo que vemos antes dessas palavras, tanto no livro quanto no filme, é de André com seu irmão Lula, o caçula, em extremo desassossego.

Exemplo 3:

Cabe ainda mais um trecho.

O tempo é o maior tesouro de que um homem pode dispor; embora inconsumível, o tempo é o nosso melhor alimento; sem medida que o conheça, o tempo é, contudo, nosso bem de maior grandeza: não tem começo, não tem fim; (...) rico não é o homem que coleciona e se pesa no amontoado de moedas, e nem aquele devasso, que se estende, mãos e braços, em terras largas; rico só é o homem que aprendeu, piedoso e humilde, a conviver com o tempo, aproximando-se dele com ternura, (...) não se rebelando contra o seu curso, (...) brindando-o antes com sabedoria para receber dele os favores e não a sua ira; o equilíbrio da vida depende essencialmente deste bem supremo, e quem souber com acerto a quantidade de vagar, ou a de espera, que se deve pôr nas coisas, não corre nunca o risco, ao buscar por elas, de defrontar-se com o que não é; (...) pois só a justa medida do tempo dá a justa natureza das coisas (...). (NASSAR, 1989, p. 51-53).

Na obra de Luiz Fernando Carvalho estas palavras estão ao final do filme, após a morte de Ana e de Iohánna, através da voz-off de Raul Cortez, que interpreta Iohánna, pai de André. A imagem que vemos é de uma câmera subjetiva, desfocada. O olhar de André está para o céu, cujos galhos das árvores se movem, borrados e acinzentados. Enquanto o trecho é recitado, vemos, pelo olho de André, uma última folha encobrir seu corpo, longe dos acontecimentos, debaixo de uma grande árvore, como costumava fazer quando criança. A composição dessa cena sugere não apenas a lembrança por André de um dos sermões de seu pai, mas presentifica sua reflexão, como ocorre no livro.

Significativo também é o recurso de utilizar a voz do ator Raul Cortez, pois encarna na obra cinematográfica a reflexão sobre o tempo que o livro faz de forma intermitente através da polarização entre os personagens Iohánna e André. A figura de Iohánna representava e valorizava acima de tudo o tempo, a paciência, a família e a terra, tudo encharcado pela doutrina religiosa. Já o narrador André era apressado e não aceitava a lentidão do crescimento das plantas, queria ser “o profeta de sua própria história”, queria fazer o seu próprio tempo, a sua própria lei, queria viver com intensidade suas paixões, principalmente por sua irmã, não aceitava os valores disseminados por seu pai.

Esse mesmo trecho está registrado na narrativa de Nassar no capítulo 9, que reproduz integralmente um dos sermões do patriarca da família. Esse momento ocorre após André declarar a Pedro, seu irmão, que os sermões do pai eram inconsistentes. Trata-se de um longo trecho e, talvez por isso, Luiz Fernando Carvalho tenha optado por editá-lo. Ressaltamos ainda que, ao término do livro, há um trecho entre aspas que o narrador André escreve “em memória de meu pai”. Porém, não é o mesmo falado ao final do filme, que se coloca como um desdobramento do primeiro, ressignificando o trecho falado no filme.

A utilização da câmera subjetiva, conforme elencamos nos exemplos acima, relaciona-se com o debate acerca da existência do cinema de prosa e do cinema de poesia. Sobre isso vale retomar os estudos de André Parente, segundo o qual afirma que não foi Pasolini quem lançou o tema de um cinema de poesia, mas, sim, os formalistas russos, como Victor Chklovski, Boris Eichenbaum e Yuri Tynianov. Segundo Parente, “quando Pasolini tenta definir o que chama de ‘cinema de poesia’, ele levanta um problema bem diferente: será que uma língua da poesia (= técnica do discurso indireto livre) é possível no cinema?” (PARENTE, 2000, p. 62).

Avellar (2007) também vai debater sobre o que seria o cinema de prosa e o cinema de poesia. Nesse percurso, traz Victor Chklóvski e seus estudos da década de 1920. Este estudioso, segundo Avellar, defende a existência de um cinema de prosa e outro de poesia, sendo que a diferença entre eles está na preponderância de momentos técnicos e formais no cinema de poesia.

Um, o cinema de prosa, narra – mais exatamente: mostra, pois no cinema o acontecimento existe e fala por si mesmo; o cinema de prosa mostra um acontecimento como se a imagem fosse uma janela aberta para uma paisagem. O outro, o cinema de poesia, separa, isola, desloca a imagem da mesma maneira que a poesia arranca as palavras de seu sentido primeiro para inseri-las num novo sistema” (AVELLAR, 2007, p. 107).

Dessa forma, assim como na poesia, cujas palavras não se reduzem a uma função instrumental e precisa, não se reduzem a comunicar a existência de algo a que se referem, de algo que se encontra fora delas, o cinema de poesia “é uma construção onírica, um discurso livre indireto” (PASOLINI, *apud* AVELLAR, 2007, p. 106).

A diferença entre cinema e literatura para Pasolini, conforme Avellar, está nas intervenções que um e outro podem realizar. Enquanto o escritor faz apenas uma, ou seja, uma invenção estética, o cinema realiza uma dupla intervenção: capta uma imagem e a transforma em signo linguístico e depois apropria-se deste signo para uma expressão pessoal. Avellar conclui que “a relação entre literatura e cinema se realiza no instar da linguagem, bem ali onde se forma o pensamento. Existe porque o cinema, como a literatura, é linguagem” (AVELLAR, 2007, p. 113).

Dentro desse viés, elencaremos, a partir de agora, algumas características que estão presentes no filme de Carvalho que, sob nossa perspectiva, podem classificá-lo como cinema de poesia. São elas: a perspectiva/visão do narrador-personagem, o enquadramento, a montagem, a iluminação e a voz-off.

4. A visão do narrador: a poesia em *LavourArcaica*

Com uma câmera subjetiva na maior parte do tempo, ou seja, do ponto de vista do olhar do personagem André, temos muitas imagens deformadas, desfocadas, desconexas, alongadas, enegrecidas, com cores fúnebres, esfumadas. Essas imagens fundam o modo pelo qual a linguagem do filme manifesta o cosmo do caos interior de André e possibilitará entrever a língua da poesia no cinema, citada por Pasolini, por meio

da técnica do discurso indireto livre, ou seja, o olho é daquele que vê o quadro, é daquele que o constrói. Nas palavras de Pasolini: “trata-se, muito simplesmente, da imersão do autor na alma da sua personagem e na adoção, portanto, pelo autor não só da sua psicologia como língua daquela” (PASOLINI, 1982, p. 144). Exemplificando:

Figura 1: Imagem de André: uma visão deformada de si mesmo, retorcida.



Figura 2: Destaque para os pés de André.



A visão dos pés deformados (grandes e retorcidos) nessa imagem retoma a linguagem metafórica da narrativa de Nassar, cuja simbologia faz referência aos desejos do personagem, aos seus ímpetus mais transgressivos. Sempre que isso se tornava algo incontrollável, André descalçava os sapatos e amainava a febre na terra úmida. A vontade de tocar o chão, enfiar os pés na terra, pode ter sentido também como um retorno à

realidade, uma tentativa de negar ou resistir aos seus desejos mais sombrios.

Um exemplo é o trecho em que Ana vai procurá-lo na casa velha, cujas imagens também estão presentes no filme:

(...) ali mesmo, junto da porta, tirei os sapatos e meias, e sentindo meus pés descalços na umidade do assoalho senti também meu corpo de repente obsceno, surgiu, virulento, um osso da minha carne, eu tinha esporas nos meus calcanhares, que cristas mais sanguíneas, que paixão desassomburada, que espasmos pressupostos! (NASSAR, 1989, p. 101).

Outro exemplo também é na conversa que André tem com seu irmão Lula. Segue trecho:

(...) ia pensando também em abaixar seus cílios alongados, dizendo-lhe ternamente “dorme, menino”; mas não foi para fechar seus olhos que estendi o braço, correndo logo a mão no seu peito liso: encontrei ali uma pele branda, morna, tinha a textura de um lírio; e meu gesto imponderável perdia aos poucos o comando naquele repouso quente, já resvalava numa pesquisa insólita, levando Lula a interromper bruscamente seu relato, enquanto suas pernas de potro compensavam o silêncio, voltando a mexer desordenadas sob o lençol; subindo a mão, alcancei com o dorso suas faces imberbes, as maçãs do rosto já estavam em febre; nos seus olhos, ousadia e dissimulação se misturavam, ora avançando, ora recuando, como nuns certos olhos antigos, seus olhos eram, sem a menor sombra de dúvida, os primitivos olhos de Ana! (NASSAR, 1989, p. 179).

Nesta noite, André tem outra relação sexual incestuosa, agora, porém, com seu irmão Lula. No livro, André afirma que sua festa seria no dia seguinte e que, por isso, ele havia transferido só para a aurora o seu discernimento, além de afirmar que “a madrugada haveria também de derramar o orvalho frio sobre os belos cabelos de Lula, quando ele percorresse o caminho que levava da casa para a capela” (NASSAR, 1989, p. 180), assim como fez Ana, após o incesto. Já no filme, vemos essas carícias no rosto e peito em câmera subjetiva, pelo olhar de André, com enquadramento em partes do corpo, como a barriga, as mãos, os olhos de Lula. Após isso, vemos os pés de André, enormes, em close, subindo, um por um, para a cama de Lula, sugerindo a relação sexual entre os dois, já que a “febre” nos pés é metáfora para o desejo sexual.

Em câmera subjetiva, temos essa imagem desfocada, retorcida, quase impressionista da reação das mulheres da família quando Ana é golpeada pelo patriarca. O filme resgata, nessa cena, os silêncios e os gritos do romance, resgata sua poesia e lirismo através do olhar de André e da movimentação em câmera lenta ou mesmo paralisada com que algumas imagens são transmitidas ao espectador.

Figura 3: Quando da morte de sua irmã, na festa de seu retorno, André encontrava-se debaixo de uma árvore, distante, com seus pés na terra.



Em Nasser temos o seguinte trecho referente a essa cena:

(...) mas era o próprio patriarca, ferido nos seus preceitos, que fora possuído de cólera divina (pobre pai!), era o guia, era tábua solene, era a lei que se incendiava – essa matéria fibrosa, palpável, tão concreta, não era descarnada como eu pensava, tinha substância, corria nela um vinho tinto, era sanguínea, resinosa, reinava drasticamente as nossas dores (pobre família nossa, prisioneira de fantasmas tão consistentes”), e do silêncio fúnebre que desabara atrás daquele gesto, surgiu primeiro, como de um parto, um vagio primitivo

Pai!

e de ou-

tra voz, um uivo cavernoso, cheio de desespero

Pai!

e de todos os lados, de Rosa, de Zuleika e de Huda, o mesmo gemido desamparado

Pai!

eram balidos estrangulados

Pai! Pai!

onde a nossa segurança? Onde a nossa proteção?

Pai!

e de Pedro, prosternado na terra

Pai!

e vi Lula, essa criança tão cedo transtornada, rolando no chão

Pai! Pai!

onde a união da família?

Pai!

e vi a mãe, perdida no seu juízo, arrancando punhados de cabelo, descobrindo grotescamente as coxas, expondo as cordas roxas das varizes, batendo a pedra do punho contra o peito

Iohána! Iohána! Iohána!
e foram inúteis
todos os socorros, e recusando qualquer consolo, andando entre aqueles grupos comprimidos em murmúrio como se vagasse entre escombros (...) (p. 191-192).

Figura 4:



Imagem de André ao abrir as venezianas do quarto de pensão, atendendo a uma observação de Pedro, que parece se incomodar com a escuridão do ambiente.

Esse embaçado faz parte também da alma de André, de sua confusão naquele momento. Após a abertura das venezianas, há um corte brusco, com a tela tomada por um branco ofuscante e brilhante. Dessa visão, abre-se a memória do narrador de quando era menino, com a claridade da infância, de suas alegrias e purezas.

5. O enquadramento: a fragmentação do núcleo familiar

Os enquadramentos fechados nos rostos, olhos, mãos, dedos e demais partes do corpo das personagens, ou seja, as tomadas em close possibilitam “expressar os processos internos do narrador-personagem” (SILVA & PIATTI, 2010, p. 30), como o isolamento físico e emocional que André passava em determinados momentos, além de aludir à fragmentação e ao estilhaçamento do núcleo familiar. Podemos destacar o próprio quarto de pensão, que é visto em close, com o lençol amarrotado, as roupas espalhadas, a pouca iluminação, tudo, enfim, corrobora num plano significativo para a construção de sentidos que expressam a disposição do espírito de André. Exemplificando:

Figura 5: A expressão angustiante do rosto de André na cena de abertura do filme, quando ele finalmente colhe a “rosa branca do desespero”.



Figuras 6:



O foco no olhar límpido do André menino faz referência ao seguinte trecho do romance de Nassar, que é recitado em *voz-off* pelo André maduro, através da voz do diretor Luiz Fernando Carvalho:

Na modorra das tardes vadias da fazenda, era num sítio do bosque que eu escapava aos olhos apreensivos da família; amainava a febre dos meus pés na terra úmida, cobria meu corpo de folhas e, deitado à sombra, eu dormia na postura quieta de uma planta enferma vergada ao peso de um botão vermelho; não eram duendes aqueles troncos todos ao meu redor, velando em silêncio e cheios de paciência meu sono adolescente? que urnas tão antigas eram essas liberando as vozes protetoras que me chamavam da varanda? de que adiantavam aqueles gritos, se mensageiros mais velozes, mais ativos, montavam melhor o vento, corrompendo os fios da atmosfera? (meu sono, quando maduro, seria colhido com a volúpia religiosa com que se colhe um pomo). (...) E me lembrei que a gente sempre ouvia nos sermões do pai que os olhos são a candeia do corpo, e que se eles eram bons é porque o corpo tinha luz, e se os

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

olhos não eram limpos é que eles revelavam um corpo tenebroso. (NASSAR, 1989, p. 11-13).

No filme, a esta lembrança de André maduro, seguem imagens de André no quarto de pensão, com os olhos enegrecidos, obscuros, conforme sua descrição no romance: “e eu ali, diante do meu irmão, respirando um cheiro exaltado de vinho, sabia que meus olhos eram dois caroços repulsivos, mas nem liguei que fosse assim, eu estava era confuso, e até perdido, (...). (NASSAR, 1989, p. 13). Como na imagem abaixo.

Figuras 7 e 8



Câmera subjetiva do olhar de André quando vê Ana nos arredores da casa velha, pouco antes do incesto. Seu olhar apreensivo, nervoso, ansioso pode ser percebido não apenas pelo enquadramento, mas pelo tremor e pressa da movimentação da câmera, quase entorpecido.

Figura 09 e 10



As partes do corpo de Ana são destaque na obra cinematográfica. Olhos, boca, seios, pernas, braços, tudo é feito em close. Estas cenas, da segunda dança, mostram, pelo olhar de André, como Ana “sabe molhar a sua dança”.

6. A montagem: o movimento do inconsciente do narrador

Quem nos conta a história no livro é o epilético André, personagem principal, cujo olhar é aquele que costura o fluxo narrativo. No filme de Carvalho, o processo de montagem busca seguir também esse olhar de

André, porém, busca reter o movimento do inconsciente desse narrador, no fluxo rememoração, pois as imagens e memórias são trazidas à tona umas de dentro das outras, como um novelo. Essa forma de produzir a montagem, privilegiando o mundo interior de André, possibilita o convívio dos quatro (ou cinco) tempos da vida do narrador-personagem: André menino, André adolescente, sua estadia na pensão e o momento do retorno para a fazenda. O quinto tempo seria o André maduro, aquele que assume as reflexões e dizeres da *voz-off* no filme.

Esse modo de “montar” privilegiou também o que poderíamos de chamar de “sequências contínuas”, ou seja, quase livre de cortes, o filme é tecido em um jogo contínuo de claro e escuro que, como veremos, enaltece o embate entre a tradição e a ruptura. Porém, quando o diretor “opta pela aparição do corte, isso se faz de modo autêntico, com o uso do corte brusco” (SILVA & PIATTI, 2010, p. 34). Tais cortes dão ao espectador uma densa carga emocional, já que temos ou uma total escuridão ou uma claridade ofuscante. Nesses momentos, o espectador é convidado a tecer sua própria rede de significados acerca do filme, a tecer um monólogo interior (PARENTE, 2000, p. 62). O mesmo ocorre no livro, pois Nassar só interrompe a narrativa com o ponto final quando termina o capítulo. Somente nesses momentos é que há uma suspensão no fluxo narrativo de André.

Outra questão relacionada com a montagem é a movimentação da câmera. Conforme Pasolini,

(...) no cinema de prosa não se percebe a câmera e não se sente a montagem, isto é, não se sente a língua, a língua transparece no seu conteúdo, e o que importa é o que está sendo narrado. No cinema de poesia, ao contrário, sente-se a câmera, sente-se a montagem, e muito. (PASOLINI, *apud* SILVA & PIATTI, 2010, p. 29).

Focalizando a movimentação da câmera, vemos em *LavourArcaica* duas marcas: o movimento e a ausência da ação. No primeiro caso, o deslocamento será perceptível ao espectador quando “houver necessidade de expressar não só o deslocamento do personagem, mas o movimento que implica um deslocamento de sua perspectiva, deslocamento de percepção de mundo e de ordenação da realidade” (SILVA & PIATTI, 2010, p. 30). Já no segundo caso, a ausência de ação da câmera, temos um efeito que põe em ênfase um processo de introspecção, ou seja, “a câmera sem ação é posta em frente às personagens quando se quer enfatizar seu pensar” (SILVA & PIATTI, 2010, p. 30). Vemos isso quando ocorre o encontro entre André e seu irmão Pedro, no quarto de pensão.

Com a câmera estática, André dá início ao um processo de rememoração, em que suas memórias e imaginação do passado convivem na narração presentificada.

Outras questões podem ser abordadas como forma de “transcrição” da obra literária para o cinema. Vejamos alguns exemplos da montagem através das imagens abaixo.

Figura 11: André, de frente ao espelho, quando hesita em perguntar para Pedro sobre sua irmã Ana.



Em meio a uma trilha sonora suave, de um piano quase silencioso, o filme registra essa cena de André, em frente ao espelho. Ele expira na face do espelho, que embaça. Daí escreve duas letras: “A” e “N”. Essa cena relaciona-se com a maneira utilizada por Carvalho de retornar ao texto literário, pois nesse momento, o personagem André, no romance, demonstra possuir um ímpeto de perguntar por sua irmã Ana. Segue o trecho:

(...) eu estava era confuso, e até perdido, e me vi de repente fazendo coisas, mexendo as mãos, correndo o quarto, como se o meu embaraço viesse da desordem que existia a meu lado: arrumei as coisas em cima da mesa, passei pano na superfície, esvaziei o cinzeiro no cesto, dei uma alisada no lençol da cama, dobrei a toalha na cabeceira, e já tinha voltado à mesa para encher dois copos quando escorreguei e quase perguntei por Ana, mas isso só foi um súbito ímpeto cheio de atropelos, (...) (p. 13-14).

Quando André tenta persuadir Ana pouco antes do incesto, ele faz um longo discurso para Deus. Em sua fala, ele promete muitas coisas, inclusive em sacrificar uma ovelha. Durante essa promessa vemos a imagem seguinte, de Ana, misturada ao rebanho. Esta cena já constitui uma previsão do final trágico da história. Segue o trecho do livro falado no filme por André:

Figura 12



(...) ao lado dela, me joguei inteiro numa só flecha, tinha veneno na ponta desta haste, e embalando nos braços a decisão de não mais adiar a vida, agarrei-lhe a mão num ímpeto ousado, mas a mão que eu amassava dentro da minha estava em repouso, não tinha verbo naquela palma, nenhuma inquietação (...) acabei gritando minha parte alucinada, levantei os lábios esquisitos numa prece alta, cheia de febre, que jamais tinha feito um dia, um milagre, um milagre meu Deus, eu pedia, um milagre e eu na minha descrença Te devolvo a existência, me concede viver esta paixão singular fui suplicando enquanto a polpa feroz dos dedos dela, que esta mão respire como a minha, (...) um milagre, meu Deus, e eu Te devolvo a vida e em Teu nome sacrificarei uma ovelha do rebanho do meu pai, entre as que estiverem pascendo na madrugada azulada, uma nova e orvalhada, de corpo rijo e ágil e muito agreste; (...) (NASSAR, 1989, p. 102-105).

Figura 13: André e Iohána na longa conversa após o retorno do filho.



O diálogo desta conversa entre pai e filho é totalmente filmado, palavra por palavra, conforme os escritos de Nassar. Como vemos na imagem acima, a perspectiva do olhar da câmera é de baixo para cima,

com André sempre numa posição inferior e de cabeça abaixada, às vezes esgueirada. Mesmo quando André levanta a voz, ele está numa posição inferior. A posição dessa câmera, sua perspectiva, retrata a posição que André, no romance, tinha perante seu pai e perante a tradição familiar. Na narrativa de Nassar, temos o seguinte pensamento de André, durante um breve intervalo deste diálogo.

Quanta amargura meu pai juntava à sua cólera! E que veledade a minha, expor-lhe a carcaça de um pensamento, ter triturado na mesa imprópria uns fiapos de ossos, tão minguados diante da força poderosa de sua figura à cabeceira. Encolhido, senti num momento a presença da mãe às minhas costas, trazida à porta da cozinha pelo discurso exasperado ali na copa, tentando com certeza interferir em meu favor; mesmo sem me voltar, pude ler com clareza a angústia no rosto dela, implorando com os olhos aflitos para o meu pai: “Chega, Iohána! Poupe nosso filho!” (NASSAR, 1989, p. 168).

Este trecho da narrativa de Raduan Nassar sugere exatamente os motivos pelos quais a posição da câmera foi escolhida.

7. *A iluminação: a alma sombria de André*

A iluminação é um ponto importante, pois o jogo de claro e escuro, com tom barroco, no qual transita a luz das tomadas presentifica o próprio enredo tecido pelas diferenças entre as visões de mundo de André e seu pai. Presentifica as diferenças e contrastes no próprio André, deslocamentos de sua alma e de seu corpo. Exemplificando:

Figura 14 e 15: Essa iluminação barroca predomina no filme, em que a metade do rosto de André permanece na escuridão, na penumbra. Retrato de sua alma. A imagem abaixo mostra o momento em que André conta a Pedro sobre sua epilepsia.





Figura 16:



Esta iluminação marca a posição em que André se via perante seu irmão mais velho, o primogênito, “o que abriu a mãe primeiro”. André, pelo jogo de sombra e luz, parece um menino, ainda uma criança, imaturo, franzino, sempre numa posição inferior, como vemos na narrativa de Nassar.

Imagem de uma lembrança do André menino, quando fala sobre ter Deus no peito e poder pegá-lo nas mãos. A iluminação produz uma auréola na cabeça do menino, retomando a questão da inocência da época da infância, da pureza.

Vejamos a figura 17:



Figura 18:



Imagem de Ana, antes de cometer o incesto, assim que entra na casa velha. Sua figura, enegrecida, um corpo quase sem luz, sem brilho, sugere o significado do ato que está por fazer. A paixão por seu irmão é condenável perante a sua família, perante a sua religião e o incesto causará sua própria morte.

Ana estava lá, diante do pequeno oratório, de joelhos, e pude reconhecer a toalha da mesa do altar cobrindo seus cabelos; tinha o terço entre os dedos, corria as primeiras contas, os olhos presos na imagem do alto iluminada entre duas velas (...) (NASSAR, 1989, p. 116)

Figura 19: Ana na capela, após o incesto, rezando o terço. Esta imagem, em câmera subjetiva do olhar de André, mostra a reação de Ana perante o longo discurso que André realiza tentando persuadi-la. Ela permanece impassível, indiferente.



8. A voz-off: instauração de tempos múltiplos

Na leitura do livro, percebemos que tudo o que é narrado já aconteceu e, para transpor essa faceta para o cinema, o diretor decide utilizar sua própria voz na narração em *off* e não a do ator Selton Mello (que interpreta André). Dessa forma, podemos separar o narrador do protagonista, sendo o narrador o André envelhecido, lembrando-se de sua vida, como no livro. Este artifício nos faz perceber que o que está sendo exposto na tela faz parte do passado do protagonista, pois apresenta distanciamento do fato, maturidade, reflexão.

Já nas primeiras cenas, com André deitado no chão, seminu, com o rosto como em quadro de Caravaggio, masturbando-se, a narração em *off* instaura outro nível de linguagem, “torna sensível a passagem do tempo, introduzindo o escoamento do imperfeito no acontecimento do presente ou do passado” (PARENTE, p. 70). Assim, ao optar por uma voz-off na obra cinematográfica, Luiz Fernando Carvalho tece uma simultaneidade de tempos, ou mesmo instaura tempos múltiplos, cuja narração permite unir em uma única história o presente, o passado e o futuro, que vão se misturando e mostrando a complexidade do todo, que é o próprio personagem André.

Ao utilizar esse pretérito imperfeito, assim como Nassar, o olhar volta-se novamente para dentro, para o interior, pois torna o passado e o presente vivos, realçando a linguagem do cinema de poesia.

9. Considerações finais

Este trabalho teve por finalidade analisar as relações existentes entre a narrativa literária *Lavoura Arcaica* (1975), de Raduan Nassar e sua “transcrição” para o cinema por Luiz Fernando Carvalho, em 2001. Nosso foco principal foi pensar em que medida a obra cinematográfica de Luiz Fernando Carvalho se configura como cinema de poesia e até que ponto a carga poética de Nassar contribuiu para tal. Interessou-nos essa interface poética.

Vimos que algumas características do cinema de poesia estão presentes na obra de Carvalho, como o fato de se privilegiar uma montagem, iluminação e movimentação de câmera que expresse os estados de alma do narrador-personagem, de forma que a língua/linguagem do filme transpareça e tenha destaque. Percebemos também que a linguagem altamente metafórica de Raduan Nassar foi mote para as “visualidades” do filme no processo de produção e montagem, como afirma Carvalho, o que reafirma sua carga poética e entrelaçamento entre as obras.

Assim, o diálogo entre as obras através da poesia se dá em diversos níveis, o que alimenta uma relação solidária de produção de sentidos tanto para o espectador quanto para o leitor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CARVALHO, Luiz Fernando. A soma de tudo o que você viu, ouviu, viu, sentiu em sua vida. Conversa com Fernando Solanas. *Cinemas*, número 29. Rio de Janeiro, maio/junho de 2001, páginas 7 a 24.

_____. Canadá vê Lavoura antes do Brasil. Entrevista a Carlos Alberto Mattos. *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, página D6, São Paulo, 22 de agosto de 2001.

_____. *Sobre o filme Lavoura Arcaica*. Cotia: Ateliê, 2002.

LAVOURARCAICA. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Brasil: Europa Filmes, 2001 e 2007. DVD (171 min).

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ORICCHIO, L. Z. *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PARENTE, André. *Os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Trad.: Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2000.

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo hoje*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.

SILVA, Acir Dias da; PIATTI, Deise Ellen. Cinema de poesia: os germens poéticos que fecundam Lavoura Arcaica. *Revista Eca – Comunicação & Educação*, ano XV, n. 3, p. 29-38, set/dez 2010.

TARDIVO, Renato Cury. Raduan Nassar e Luiz Fernando Carvalho: a concepção da palavra em imagem. *Visualidades*, Goiânia, v. 9, n. 1, p. 149-163, jan-jun-2011.

MEMÓRIAS, LETRAMENTO LITERÁRIO E AUTOBIOGRAFIA
NO PROJETO LITERÁRIO
DE BARTOLOMEU CAMPOS QUEIRÓS

Michelle Patrícia Paulista da Rocha (UFRN)
michellissimarn@gmail.com

Marcelo da Silva Amorim (UFRN)
marcsamorim@gmail.com

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo estudar a obra de Bartolomeu Campos de Queirós, especialmente as narrativas que tratam da infância do autor, a saber: *Índex; Por parte de pai*; e *Ler, escrever e fazer conta de cabeça*, as quais relatam fatos significativos da vida do autor. Os três livros podem ser considerados um texto único, dadas as interseções entre eles – fatos que são citados em uma das narrativas – e recuperadas em outra. A “trilogia” expõe a infância como um tempo de alegria, mas também como uma fase da vida intensamente permeada de dúvidas, temores e inquietações. Temas como folclore, tradições do interior de Minas Gerais e acontecimentos triviais do cotidiano são matéria de *Índex*, o primeiro dos três livros da série, título que alude a um ovo “falso”, costumeiramente colocado nos ninhos para incentivar a chegada de outros ovos. Assim, a narrativa funciona como um ponto de partida para a tarefa de recuperar as memórias de infância de Bartolomeu Campos Queirós e transpô-las para a escrita. Paralelamente às questões de memória, abordaremos ainda a temática do letramento literário, partindo de uma visão mais panorâmica e procurando chegar a uma descrição de como se deu a aquisição do letramento literário em Bartolomeu, destacando algumas particularidades neste percurso. Pretendemos identificar marcas em sua literatura decorrentes desse processo, como sendo a produção literária do autor fruto de experiências vividas, sobretudo no convívio do avô Joaquim, retratado em *Por parte de pai*, bem como de sua sensibilidade e vocação poética, numa necessidade quase premente de escrever para amenizar uma dor constante. Algumas dessas experiências escolares encontram lugar em *Ler, escrever e fazer conta de cabeça*. É importante considerar ainda o caráter autobiográfico presente na obra de Queirós, que culmina numa espécie de “autodidatismo” literário, tornando a sua escrita particularmente interessante e encantadora, impregnada de emoção.

Palavras-chave: Bartolomeu Campos Queirós. Letramento. Memórias. Autobiografia.

1. Introdução

“Sou frágil o suficiente para uma palavra me machucar, como sou forte o suficiente para uma palavra me ressuscitar.” (QUEIRÓS, 1995, s/p)

A obra de Bartolomeu Campos Queirós é frequentemente catalogada como literatura infantojuvenil, pois, ao longo de sua extensa e muito rica obra literária, seus títulos fazem “sucesso” entre leitores crianças e professores de língua portuguesa. Entretanto, diferentemente de ser uma escrita somente para crianças, acreditamos ser a escrita de Queirós algo que não deve ser considerada por divisões de faixa etária, visto que o conjunto de sua obra dialoga com pessoas de todas as idades. Em se tratando de escrita memorialística, elencamos algo em torno de oito volumes de latente teor autobiográfico, a saber: *Ciganos*, *Indez*, *Por parte de pai*, *Ler, escrever e fazer conta de cabeça*, *O olho de vidro do meu avô*, *Antes do depois*, *Vermelho amargo* – único livro de Queirós catalogado como literatura brasileira – e *O fio da palavra* (publicado postumamente).

Contudo, neste trabalho, elegemos o conjunto *Indez*, *Por parte de pai* e *Ler, escrever e fazer conta de cabeça* como *corpus* exemplar da escrita de memórias de Bartolomeu Campos Queirós. Afirmamos que os três volumes constituem uma trilogia a que nos referimos como projeto de escrita memorialista, visto que as três narrativas não trazem, absolutamente, a pretensão de relatar fatos em continuidade. Defendemos, contudo, a noção de contiguidade, uma vez que vários acontecimentos se fazem comuns nas três obras.

Após nos determos continuamente na leitura das narrativas memorialistas de Queirós, temos a sensação de que a sua escrita cumpre uma tentativa de colocar “muros” nos muitos excessos de sua infância – dor, medo, incertezas, silêncios, ausências – ao mesmo instante em que, de forma paradoxal, esta mesma escrita atua como terreno fértil para metáforas e arranjos linguísticos de beleza e esmero no trato com as palavras. A seguir apresentamos, de maneira resumida, os três títulos objetos do nosso estudo:

1) *Indez* – publicado pela primeira vez em 1985 pela Editora Miguilim, é o primeiro exercício de recordação escrita de Bartolomeu. O título refere-se a uma espécie de ovo “falso”, cuidadosa e criteriosamente disposto em um ninho com a missão de estimular a chegada de outros ovos, inaugurando um trabalho de revisitação das lembranças de infância do autor e a

transposição destas para um encorpado e intrigante projeto de escrita literário. O protagonista da história atende pelo pseudônimo (mais tarde tomamos conhecimento disto) de Antônio, que tem sua primeira infância contada por um narrador onisciente que não apenas se limita a expor o enredo, mas também a opinar e a narrar estados de espírito e pensamentos do menino Antônio. *Indez* pode ser lido ainda como uma celebração da infância simples do interior de Minas Gerais.

2) *Por parte de pai* – publicado em 1995 pela Editora RHJ, dá continuidade ao projeto de escrita das memórias de infância, enfatizando a época em que Antônio vivera na cidade de Pitangui/MG em casa dos avós paternos, Joaquim e Maria Queirós. A paixão do avô pela escrita, o seu hábito quase religioso de escrever, nas paredes da casa, todo e qualquer acontecimento da cidade e o amor silencioso entre o neto e o avô são matérias principais de *Por parte de pai*. Os gestos lentos de S. Queirós, bem como sua constante atitude contemplativa perante a janela de sua casa, a olhar para a rua e seus transeuntes, as histórias de assombração de sua avó e o crescimento de um medo aparentemente inexplicável são também componentes desta bela narrativa memorialística.

3) *Ler, escrever e fazer conta de cabeça* – publicado inicialmente em 1996 pela Editora Miguilim, tem como assunto principal o relato das primeiras experiências escolares, desde a ansiedade de um menino frente ao mistério do que seria o ambiente escolar, a confecção do uniforme e o esmero com que a mãe cuidava dele, até a merenda, as brincadeiras e a relação afetuosa com a primeira professora. Embora a escola tome o maior tempo dos relatos, é neste volume da trilogia que “assistimos” ao relato da morte da mãe. Este acontecimento marcaria fortemente a vida de Bartolomeu Campos Queirós, chegando ele a confessar que sua literatura tem muito da presença materna, como uma tentativa de aplacar uma dor que não passa nunca. O projeto de escrita literária de Bartolomeu Campos Queirós parece buscar o preenchimento de um vazio interior, fomentado pela morte prematura da mãe, aos trinta e três anos, quando Queirós ainda vivia a primeira infância, aos seis anos.

Os três livros podem ser considerados um texto único, dadas as interseções entre eles – fatos que são citados em uma das narrativas – e recuperadas em outra. A “trilogia” expõe a infância como um tempo de alegria, mas também como uma fase da vida intensamente permeada de dúvidas, temores e inquietações.

Temas como folclore, tradições do interior de Minas Gerais (principalmente as cidades de Pará de Minas, Papagaio e Pitangui) e acontecimentos triviais do cotidiano são matéria de *Indez*, o primeiro dos três livros da série, título que alude a um ovo “falso”, costumeiramente colocado nos ninhos para incentivar a chegada de outros ovos. Nesta “etapa”, Bartolomeu Campos Queirós ocupa-se de fazer um retrato de sua infância, os primeiros anos de vida, a convivência com os pais, a alegria da mãe e seu amor expresso em cuidados cotidianos. Escolhe esconder-se sob o pseudônimo de Antônio, um menino nascido prematuramente, assim como prematura seria a morte de sua mãe. Os episódios que preenchem as páginas de *Indez* são todos de ordem familiar, íntima. Simpatias, remédios caseiros, comidinhas tradicionais, batizados, brincadeiras ajudam a construir o enredo desta narrativa que parece abrir caminho para as demais, visto que é algo como um “ponto de partida” para a escrita autobiográfica do autor. Assim, a narrativa cumpriria a missão de dar início ao trabalho de recuperar as memórias de infância de Bartolomeu Campos Queirós, transpondo-as para a escrita.

2. Memórias e autobiografia na escrita queirosiana: dor, beleza e coragem

**O tempo amarrota a lembrança e subverte a ordem.
(Bartolomeu Campos Queirós)**

Falar de memória não é tarefa das mais fáceis. Comumente tratada como sinônimo de recordação ou lembrança, é vasto o número de conceitos sobre o termo. De maneira simplista, apresentamos uma das (muitas) concepções sobre a palavra:

A origem da palavra remete à mitologia greco-romana, mais precisamente à deusa Mnemósine, personificação da memória ou lembrança, filha do Céu e da Terra, irmã de Cronos – o deus que preside o tempo – e mãe das Musas, que com ela regiam as artes e todas as formas de expressão, especialmente a poesia. (BRANDÃO, 2008, p. 8)

Pela etimologia da palavra, ainda que do ponto de vista mitológico, vemos que à palavra memória é atribuído um trânsito entre céu e terra, e uma associação com o elemento tempo, sendo as memórias imprescindíveis ao poético. Nesse sentido, “Tudo o que afeta nossos sentidos é reelaborado e pode ser transformado em aprendizagem e, posteriormente, em memórias” (BRANDÃO, 2008, p. 9).

Infelizmente é notório na escola brasileira o pouco “sucesso” das narrativas autobiográficas nos catálogos das editoras. Para quem vive nos espaços educacionais não é difícil perceber uma predominância da “literatura” utilitária nas listas de materiais escolares: histórias que defendem a preservação da natureza, códigos de condutas infantis – coisas do tipo “isso pode” e “isso não pode” – e outras tentativas de formatação do comportamento infantil. Não dizemos que tais leituras não sejam relevantes, mas nos assustamos com a percepção de que as narrativas memorialísticas ainda não são apreciadas em todo o seu potencial encantador.

De certa forma, Bartolomeu Campos Queirós rompe com esse invólucro que está sobre o “cânone” da literatura infanto-juvenil, visto que tem crescido o número de professores e pesquisadores interessados nas recordações da infância de Antônio, protagonista das lembranças de *Indez*, *Por parte de pai e Ler*, *escrever e fazer conta de cabeça*.

Izquierdo (2004) em *Questões sobre memória*, diz que uma lembrança remota e duradoura envolve muitos processos metabólicos, que dependem de muitas fases e pode sofrer interferências de toda ordem. É o que chamamos de memória autobiográfica, visto que não haveria memória pura, desprovida totalmente de qualquer fantasia ou imaginação. O mesmo autor defende ainda que certos acontecimentos ficam “guardados” enquanto outros são esquecidos. Mas em ambos os casos, é preciso haver algum tipo de motivação.

Pensando assim, a escrita memorialista de Bartolomeu Campos Queirós é, antes de tudo, um ato de coragem. Defendemos essa hipótese porque as lembranças resgatadas da primeira infância do autor recuperam momentos felizes, de interação com os irmãos, do convívio com a mãe e suas brincadeiras e do aconchego e da segurança proporcionados pelo pai. Mas, em igual medida, deixa escapar que Antônio era um menino extremamente inquieto por dentro, tomado de incertezas e medos; aliás, a palavra medo é repetidamente citada nas três narrativas. E, somado a esses sentimentos opressores, temos o acontecimento que marcaria a vida de Bartolomeu decisivamente: a morte da mãe, vítima de câncer, quando ele era ainda um menino de seis anos.

Não obstante a presença da dor, que quase se configura como uma personagem no relato das memórias queirosianas, o projeto de escrita memorialista de Bartolomeu Campos Queirós é tão envolvente que é possível que o leitor mais sensível se veja tomado de encantamentos pelos acontecimentos da vida de Antônio. Cenas relatadas como a relação

carinhosa e acolhedora entre o menino e primeira professora; o amor silencioso dos pais, traduzido em cuidados; a capacidade que a mãe tinha de criar brincadeiras, exercendo sua criatividade num ambiente simples, colorindo galinhas com água e anilina; a temporada em casa do avô paterno... são diversos e muito bonitos os relatos dos fatos vividos, ainda que fundidos com elementos fantasiados ou sonhados.

Philippe Lejeune (2005), em seu artigo *O pacto autobiográfico, 25 anos depois*, ocasião em que refaz algumas considerações sobre o “pacto”, afirma que, nas autobiografias, “a identidade, aqui como em toda parte, é uma escolha” (p. 72). E Bartolomeu escolheu, de início, dissociar-se de Antônio, pseudônimo dado a si próprio, em *Indez*. É de muita valia considerar o que Lejeune afirma:

Quando você lê uma autobiografia, não se deixa simplesmente levar pelo texto como no caso de um contrato de ficção ou de uma leitura simplesmente documentária, você se envolve no processo: alguém pede para ser amado, para ser julgado, e é você quem deverá fazê-lo. De outro lado, ao se comprometer a dizer a verdade sobre si mesmo, o autor o obriga a pensar na hipótese de uma reciprocidade: você estaria pronto a fazer a mesma coisa? E essa simples ideia incomoda. (LEJEUNE, 2005)

Talvez, numa atitude cautelosa, Bartolomeu Campos Queirós não decidira ainda revelar-se numa narrativa em 1ª pessoa em *Indez*. Pelo menos não na maior parte da narrativa, pois, ao final, num gesto confessional, revela ser ele e Antônio a mesma pessoa, ratificando, de maneira exemplar, o pacto autobiográfico, na concepção de Lejeune (2001), ao afirmar que “a identidade é uma escolha”. Segundo ele mesmo: “o essencial continua sendo, confesso, o pacto (autobiográfico), quaisquer que sejam as modalidades, a extensão, o objeto do discurso de verdade que se prometeu a cumprir”. (LEJEUNE, 2001)

O que Lejeune apregoa neste trecho é ratificado em *Indez*, que é predominantemente narrado em 3ª pessoa, tendo como protagonista o menino Antônio. Ao término da narrativa, o “pacto” é revelado no instante em que o discurso é reorganizado em 1ª pessoa, deixando o narrador escapar que ele e Antônio são a mesma pessoa:

Não sei quantos anos se passaram. Sei que continuo recebendo recados de Antônio sempre: nas tigelas de arroz-doce das estações rodoviárias, na água que cai do sino em dias de chuva [...].

Não há como esquecer-lo. Mesmo se tento prestar atenção ao meu trabalho, se escrevo com caneta vermelha ou azul, se passa uma formiga ou a sombra de um voo de pássaro, se olho as nuvens ou relâmpagos, se entro em cape-

las ou se passeio em parques, Antônio não me deixa. Não sei qual de nós tem mais medo ou qual de nós tem mais amor. (QUEIRÓS, 2004, p. 94-95)

O texto de Queirós instiga em nós um sentimento de ternura pelo menino da narrativa, ao passo que o descreve, com competência tamanha, de modo que tudo em Antônio nos desperta uma quase necessidade de amá-lo e nos compadeceremos com suas agruras infantis.

3. Letramento literário e familiar: o papel decisivo de Joaquim Queirós

A casa do meu avô foi o meu primeiro livro.
(Bartolomeu Campos Queirós)

Tratar de letramento pode soar repetitivo ou insuficiente, pois embora muito se tenha falado e ainda se fale sobre o assunto, não se esgotam os desdobramentos que podem resultar na distinção entre letramento e alfabetização. Não ensejamos apresentar conceito novo para o termo, senão o mais aceito, que conceitua letramento como a efetiva utilização e proficiência da escrita nas práticas sociais de um indivíduo. Como bem afirma Rildo Cosson (2006), em *Letramento literário: teoria e prática*:

A literatura é uma linguagem que compreende três tipos de aprendizagem: a aprendizagem da literatura, que consiste fundamentalmente em experienciar o mundo por meio da palavra; a aprendizagem sobre a literatura, que envolve conhecimentos de história, teoria e crítica; e a aprendizagem por meio da literatura, nesse caso os saberes e as habilidades que a prática da literatura proporciona aos seus usuários. (p. 47)

O que queremos é destacar o papel fundamental que Joaquim Queirós teve no processo de aquisição das práticas de letramento por parte de Bartolomeu Campos Queirós, notadamente favorecido por um ambiente familiar propício e também por uma sensível habilidade para ler todas as coisas: pessoas, olhares, gestos, diálogos, palavras.

É recorrente na trilogia a atitude “leitora” de Antônio: logo começou a “ler” nos adultos quais comportamentos seus resultariam em be-nesses dos pais.

Ser obediente demandava muito sacrifício. Não por natureza, mas por conveniência eu crescia obedecendo. Cumpria, de maneira exemplar, todos os deveres de filho, de aluno, de colega, sem acrescentar resmungos.

[...]

Tudo eu fazia, mesmo com sofrimento, para ser amado. E a obediência era uma condição. Mas o amor compensava tudo. (QUEIRÓS, 2004, p. 9-10)

Lia o tempo, os pequenos rituais domésticos, os “recados da natureza” e até o silêncio dos pais, que ele interpretava como amor não dito:

Era silencioso o amor. Podia-se adivinhá-lo no cuidado da mãe enxaguando as roupas nas águas de anil. Era silencioso, mas via-se o amor entre seus dedos cortando a couve, desfolhando repolhos, cristalizando figos, bordando flores de canela sobre o arroz-doce nas tigelas. (QUEIRÓS, 2004, p. 25)

Em *Por parte de pai*, somos presenteados com um dos mais belos textos da trilogia. Trata-se do período em que o menino passou em casa dos avós paternos, na vizinha Pitangui/MG. É neste livro que se reafirma a relevância de um ambiente familiar em que a leitura e a escrita encontrem lugar. A mãe de Antônio gostava de leituras literárias, mas foi por influência do avô paterno que o menino despertou o gosto pelo literário. Esse fato encontra lugar na fala de Cosson, já mencionada. Foi com a mãe e sobretudo com o avô paterno que Antônio se encantou pelo literário, culminando no escritor Bartolomeu Campos Queirós.

Sabemos que Joaquim Queirós ganhara um prêmio na loteria e comprara uma casa grande com o dinheiro recebido, além de não mais precisar trabalhar. Desde então, passou a viver debruçado na janela que dava para a estreita e comprida rua da Paciência, nome bem sugestivo para as características morosas do S. Queirós. Daquela janela, o velho contemplava e lia o cenário da pequena cidade, lendo pessoas e sinais do tempo, saudando os que passavam e sendo saudado por eles; é esse cenário, aparentemente imutável, que inspirava a escrita de S. Queirós: “Debruçado na janela meu avô espreitava a rua da Paciência, inclinada e estreita. Nascia lá em cima, entre casas miúdas e se espichava preguiçosa, morro abaixo”. (QUEIRÓS, 1995, p. 7)

As primeiras leituras de Antônio foram as narrativas que o avô imprimia nas paredes da casa. Tudo que era visto a partir da janela era transposto para as paredes-livros. E essas histórias suscitavam no menino outras histórias, num exercício de escrita criativa, a partir dos relatos do velho Queirós. Surge, muito provavelmente nessas leituras, o despertar pela palavra escrita e as múltiplas possibilidades que o texto literário nos permite, coisas rapidamente internalizadas pelo menino que mais tarde se tornaria escritor de literatura:

Todo acontecimento da cidade, da casa, da casa do vizinho, meu avô escrevia nas paredes. Quem casou, morreu, fugiu, caiu, matou, traiu, comprou, juntou, chegou, partiu. Coisas simples como a agulha perdida no buraco do assoalho, ele escrevia.

[...]

As paredes eram o caderno do meu avô. Cada quarto, cada sala, cada cômodo, uma página. (QUEIRÓS, 1995, p.10-11)

4. *Considerações finais*

Nas referidas obras, temos a infância retratada a partir de recortes no tempo, sem que se obedeça a qualquer linearidade. Não há traços de cronologia e, mesmo um leitor mais atento, terá certamente dificuldades para montar uma ordem de acontecimentos dos fatos contados. Os eventos são recuperados e transpostos para o papel sem assumir compromisso com o calendário: eles simplesmente são apresentados ao leitor. Talvez isso se deva ao fato de que as memórias contadas trazem nuances de fantasias e sonhos em meio a fatos “reais”, o que impediria uma ordem de tempo e datas. E como poderia ser diferente? As memórias recuperadas no conjunto referido parecem ser um misto de realidade e ficção, chegando, em alguns momentos, a causar dúvida quanto à exatidão dos acontecimentos, dificultando ao leitor o papel de organizar a sequência dos fatos mais significativos, como, por exemplo, a morte da mãe. Não se sabe se este fato ocorreu antes ou após a doença que deixou D. Maria Queirós (avó paterna, em cuja casa Bartolomeu Campos Queirós vivera por um tempo, para estudar) bastante debilitada, após um derrame cerebral. Mesmo uma leitura atenta dos três livros não nos permite traçar essa ordem de eventos.

Indez, Por parte de pai e Ler, escrever e fazer conta de cabeça constituem uma espécie de tecido, no qual se entrelaçam cheiros e imagens, numa composição sinestésica de aromas, paisagens, falas, cores, formando um sistema cuja tônica é a contiguidade. Os três livros não são consecutivos, mas contidos entre si, formando uma imagem poética que é o próprio pano de fundo da vida de Bartolomeu Campos Queirós. É possível ver em entrevistas – orais e escritas – que “Bartô” é todo sentimento, gentileza, polidez, emoção. Assim, todo o conjunto da obra de Bartolomeu Campos Queirós exala lembranças, memórias, fragmentos, sensações, resultando numa escrita de latente teor autobiográfico.

Pretendemos identificar marcas em sua literatura decorrentes desse processo, como sendo a produção literária de Bartolomeu Campos Queirós fruto de experiências vividas, sobretudo no convívio do avô Joaquim, bem como de sua sensibilidade e vocação poética, numa necessidade quase premente de escrever para amenizar uma dor constante. Nes-

se contexto de letramento, é importante considerar ainda o caráter autobiográfico presente na obra de Bartolomeu Campos Queirós, que culmina numa espécie de “autodidatismo” literário, o que torna a escrita do autor mineiro particularmente interessante e encantadora, impregnada de emoção, enquanto poesia que é, embora se apresente no conjunto *Indez, Por parte de pai e Ler, escrever e fazer conta de cabeça* em forma de prosa.

Todas essas questões mostradas nos desperta o desejo de estudar a obra desse grande autor que, muito legitimamente, pode ser chamado de “artesão da palavra”, tamanha é a sua habilidade para construir sentidos a partir de arranjos linguísticos que evocam poesia, sentimentos; que faz o leitor se enxergar no menino das narrativas, suscitando neste uma íntima identificação com o protagonista, visto que o personagem principal da obra de Bartolomeu Campos Queirós traz um misto de criança particular e criança universal: sentimentos que acometem o menino das obras também povoam a mente de quaisquer crianças, de quaisquer lugares. Ler Bartolomeu Campos Queirós – sua história de vida, suas memórias, angústias, descobertas e o modo como lida com tudo isso – suscita em nós comoção, pois é bem possível que surjam lágrimas ao lermos, por exemplo, a passagem em que narra a morte prematura da mãe:

Entreí de manso. Vi suas mãos afogadas sobre os panos da cama, como se não mais tivessem comando. Estavam imóveis. Lembrei-me do ferro de brasa acariciando a roupa, da colher de pau raspando o fundo do tacho, do regador fazendo chuva por sobre as hortaliças, da espuma no tanque esfregando nossas manchas, do pão repartido em seis, pela manhã. Um resto de sol morno do crepúsculo entrava pela janela sem muita luz, filtrado pela tristeza que arrastava as nuvens pelo céu, naquela hora. Insisti meu olhar sobre suas mãos e não vi as meias-luas nascendo em suas unhas.

Desandei até meu quarto e retirei o uniforme. Senti como se estivesse nascendo naquela hora, em um mundo de tarde fria onde só chorar era possível. (QUEIRÓS, 2004, p. 75-6)

Gostaríamos de pontuar que, além das categorias abordadas, há ainda muitos aspectos que carecem de investigação na obra de Queirós, o que ainda mais nos estimula a estudarmos esse escritor de literatura e poesia, que tanto encanta públicos de idades e épocas distintas, pela habilidade com que se utiliza da palavra escrita para se fazer emoção em nós.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRANDÃO, Vera Maria Antonieta Tordino. *Labirintos da memória: quem sou?* São Paulo: Paulus, 2008.

COSSON, Rildo. *Letramento literário: teoria e prática*. São Paulo: Contexto, 2006.

IZQUIERDO, Ivan. *Questões sobre memória*. São Leopoldo: Unisinos, 2004a.

_____. *A arte de esquecer*. Cérebro, memória e esquecimento. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2004b.

LEJEUNE, Philippe. *Autobiographie en France*. Paris: Armand Colin, 1998.

_____. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

_____. *On Autobiography*. Minneapolis: UMP, 1989.

_____. Le pacte autobiographique, vingt-et-cinq ans après. In: _____. *Signes de vie*. Le pacte autobiographique. 2. Paris: Seuil, 2005, p. 11-30.

POMPOUGNAC, Jean- Claude. Relatos de aprendizagem. In: FRAISSE, Emmanuel et al. *Representações e imagens da leitura*. São Paulo: Ática, 1997. p. 1-50.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos. *Indez*. 12. ed. São Paulo: Global, 2004.

_____. *Por parte de pai*. Belo Horizonte: RHJ, 1995.

_____. *Ler, escrever e fazer conta de cabeça*. São Paulo: Global, 2004.

**O FILHO DO PESCADOR, DE TEIXEIRA E SOUSA:
UM DOS PRIMEIROS FOLHETINS DO SÉCULO XIX
NO BRASIL PÓS-INDEPENDÊNCIA**

Noêmia Coutinho Pereira Lopes (UNIMONTES)

noemiacoutinho@hotmail.com

Maria Generosa Ferreira Souto (UNIMONTES)

RESUMO

Este ensaio é parte de uma discussão maior que será apresentada em minha dissertação de mestrado, intitulada “*O Filho do Pescador*, de Teixeira e Sousa: um romance-folhetim”. Pretendemos discutir a contribuição de Teixeira e Sousa no cenário da literatura brasileira como um dos disseminadores da cultura literária no Brasil pós-independência. Ao apresentar ao público textos bem ao gosto popular da época - os folhetins - Teixeira e Sousa ousou, através de seus personagens polêmicos, como a "Eva" Laura, em *O Filho do Pescador* - uma história cheia de peripécias, digressões e reviravoltas -, conquistar um público-leitor e fazer desse seu folhetim uma das histórias mais conhecidas na época. Para nossas análises, usaremos os postulados de Antonio Candido e de Marlyse Mayer sobre os folhetins.

Palavras-chave: Teixeira e Sousa - folhetim - público-leitor

1. Introdução

Muitas vezes, durante uma pesquisa sobre um objeto específico, deparamo-nos com informações sobre outros objetos que são verdadeiras surpresas. E ao se pesquisar sobre uma época como todo o cenário em que o Romantismo está inscrito, surpresas não são raras. É sabido que muito já se pesquisou e descobriu sobre os autores de maior sucesso na primeira metade do século XIX. Nomes canonizados como José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo e Manuel Antônio de Almeida figuram praticamente absolutos em quase todos os manuais de literatura que abarcam o Brasil ainda engatinhando política e economicamente no pós-independência.

No entanto, faz-se notório ressaltar que, como em toda pesquisa, alguns pontos são delimitados e objetivos traçados. A título de reflexão, podemos nos questionar sobre os critérios que elegem alguns escritores para o cânone em detrimento de outros. Dessa forma, como saber quem realmente obtinha sucesso junto ao público leitor da época se o que encontramos, muitas vezes, nos manuais de literatura são os nomes de quem figurava entre os mais lidos e mais aceitos por aqueles que estavam no poder, também pela ideologia apresentada, de interesse do governo de então? Não podemos nos esquecer de que havia um projeto de construção de um Brasil para os brasileiros e era importante manter a vigilância sobre aquilo que era veiculado.

Uma pesquisa sobre uma época pode se limitar a explorar um determinado aspecto do objeto e muito provavelmente levará o pesquisador a se deparar com outras portas de leitura. Entretanto, é durante essa mesma pesquisa que se vê emergir alguns nomes até citados várias vezes, mas sem um devido estudo que os traga à baila. Frequentando o mesmo círculo literário, havia outros nomes além dos já canônicos supracitados. O presente ensaio pretende discutir o lugar e a contribuição de um desses autores, menosprezado pela crítica, entretanto partícipe do cenário literário brasileiro na primeira metade do século XIX, Teixeira e Sousa e sua contribuição na formação de um público leitor e na disseminação da literatura no Brasil de então.

2. *Teixeira e Sousa em seu contexto de produção*

Ao ser apresentado ao público como um autor de menor importância, de escrita confusa e ainda imatura, Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa, o mestiço de Cabo Frio, chama a atenção pelo fato de ao mesmo tempo em que buscou contornar as adversidades pelas quais passou, ser um dos autores mais famosos entre o público leitor da primeira metade do século XIX. Superando a crise financeira que abalou sua família e o obrigou a abandonar os estudos e a se tornar aprendiz de carpinteiro, logo após o falecimento de pais e irmãos, Teixeira e Sousa, (1812-1861) de posse dos poucos bens herdados, retoma os estudos e se dedica com mais afinco ao fazer literário: sua grande paixão.

Tendo trabalhado na tipografia de Paula Brito, lugar em que teve a oportunidade de conhecer grandes escritores da época, Teixeira e Sousa buscou conciliar seu trabalho como escrivão à carreira de escritor. Muito

gostaria ele de se dedicar integralmente à literatura, mas sua condição financeira não lhe permitia a exclusividade.

Partindo de um panorama sobre a trajetória da literatura no Brasil, desde os primeiros textos escritos em solo brasileiro até o advento do século XIX e as transformações ocorridas no país de então, sejam no cenário político-econômico, sejam no social, muito foi experimentado, posto à prova do gosto público e principalmente da censura dos governantes. Desde os documentos, cartas, poemas, historietas, ensaios de romances, peças teatrais ou notícias publicadas em jornais, é importante pensarmos que sempre houve um escritor e um público leitor, numa constante relação de interdependência. E nós, como frutos de uma época, somos também o resultado de um contexto do qual estamos inseridos e com o qual colaboramos para sua construção.

Sobre isso, Antonio Candido nos diz:

Ao descrever os sentimentos e as ideias de um dado período literário, elaboramos frequentemente um ponto de vista que existe mais em nós, segundo a perspectiva da nossa época, do que nos indivíduos que o integram. Para contrabalançar a deformação excessiva deste processo, aliás inevitável, é conveniente um esforço de determinar o que eles próprios diziam a respeito; de que modo exprimiam as ideias que sintetizamos e interpretamos. (CANDIDO, 2012, p. 635)

Não é de se estranhar que em um cenário político conturbado, o Brasil cujo brado da independência ainda ecoava com desconfiança, figurar entre os autores lidos da época era também uma questão de status para se manter entre os grandes e de sobrevivência, pois viver dos frutos da pena não era um privilégio de todos. Era preciso, então, encontrar um caminho que o levasse à glória: reconhecimento do público aliado a um rendimento financeiro. E um meio rápido para se alcançar esse objetivo era publicando folhetins.

De acordo com a pesquisadora Marlyse Meyer, no começo da década de 1840, os folhetins se tornaram um grande atrativo para alavancar as vendas dos jornais. Tratava-se de uma literatura comercial, promessa também de reconhecimento para os autores que dela passassem a fazer parte. Ainda segundo Meyer,

(...) aderem todos à novidade que pode, quando agrada, provocar uma explosão de assinaturas; numa verdadeira guerra, disputam a preço de ouro os melhores folhetinistas. Foi por exemplo o muito conservador *Journal des Débats* que levou a melhor e publicou, apesar de “perigoso”, Os mistérios de Paris! (MEYER, 2005, p. 59)

Essa nova forma de escrever conquistou também o público brasileiro. Diante dessa oportunidade, Teixeira e Sousa se entrega à escrita dos folhetins – uma febre nacional na primeira metade do século XIX, com destaque para seu *O Filho do Pescador*, publicado em 1843.

3. *Teixeira e Sousa e sua receita para conquistar o público leitor*

Fruto de uma época em que os mecenas buscavam talentos entre os que escreviam na primeira metade do século XIX, Teixeira e Sousa iniciou sua caminhada literária no universo da poesia. No entanto, seus poemas não alcançaram o sucesso que desejava. Partindo para a escrita dos folhetins, cuja intenção maior era vender suas histórias, o referido autor mergulhou na oportunidade de criar intrigas cheias de reviravoltas e peripécias. Costurando suas tramas com digressões, Teixeira e Sousa buscou se integrar ao universo dos autores cujos nomes eram mencionados entre o público leitor.

O Filho do Pescador narra a trajetória de Laura, uma mulher que ainda menina teve seu filho roubado, perdeu seu companheiro; após, casou-se novamente. Em seguida, já apaixonada por outrem, planejou junto com seu novo escolhido a morte de seu companheiro. Em outro momento, vê-se encantada, agora, por um belo rapaz, que lhe propõe casamento e, no jantar de noivado, descobre que o plano de matar seu marido não havia se concretizado; estava ele ali, vivo, na casa do rapaz com quem iria se casar e mais, tem-se revelado que tal rapaz era na verdade o filho roubado de Laura. Uma narrativa como essa poderia muito bem ser o roteiro de uma novela atual. E em 1843, foi sucesso imediato.

Não há como negar que as produções e seus autores sejam fruto de um determinado tempo e espaço. O fato é que o pesquisador em literatura, como ser pensante, há de se levantar questionamentos de ordem estrutural, de contexto de produção ou de semântica e, de acordo com as informações obtidas, as interpretações possíveis bem provavelmente encaminharão seu olhar para outros horizontes.

No presente ensaio, propomos olhar não somente a produção literária de Teixeira e Sousa e sim o lugar do autor no calor das publicações. Segundo Antoine Compagnon, “o ponto mais controvertido dos estudos literários é o lugar que cabe ao autor” (COMPAGNON, 2010, p. 48). Claro que não estamos aqui propondo um estudo profundo sobre es-

se objeto e sim trazer à tona o nome e a contribuição de Teixeira e Sousa para o cenário nacional.

No entanto, apesar de ter sido um escritor que buscou colher os frutos de seu trabalho, há divergência entre os estudos sobre Teixeira e Sousa. De acordo com Candido,

Da parte do público o juízo não tem sido menos severo; Teixeira e Sousa é um escritor literalmente esquecido. Dos seus dez livros, os quatro de poesia nunca se editaram; dos seis romances, a metade ficou na primeira edição, precedida nalguns casos pela publicação periódica em folhetim, e nenhum foi além da segunda. Quanto às peças de teatro, o esquecimento foi pétreo. (CANDIDO, 2012, p. 444)

Porém, a pesquisadora Hebe Cristina da Silva localizou informações que contradizem o exposto por Candido. De acordo com Silva³, Teixeira e Sousa tinha consciência de que naquela época a maioria dos seus leitores eram jovens brancos. Em pesquisa para sua tese de doutorado, Silva salienta que antes de ser publicada em livro, a história de Teixeira e Sousa foi grande sucesso de público no folhetim, tendo sido publicada no periódico “*O Brasil*”, de Francisco de Paula Brito. Silva localizou publicações da época que fazem referência a *O Filho do Pescador* como sucesso de público, conforme podemos observar:

O Filho do Pescador

Todo o publico conhece tão bem como nós, o - Filho do Pescador - um dos primeiros romances sahidos da fecunda imaginação do Snr. Teixeira e Sousa (hoje escrivão do Juizo Commercial: romance tão procurado como desejado. Pois bem, o vasio que existia entre nós pela falta de exemplares d’essa engenhosa produção, nós vamos agora preencher fazendo uma nova edição da que foi impressa em nossa typografia.

Começaremos portanto a dar aos assignantes da *Marmota*, no próximo numero o mesmo folhetim que o periodico *Brasil* deu aos seus, em um dos mais bellos períodos de sua não curta existencia.

Correcto que pela mesma Penna que o escreveu, é de esperar que o - Filho do Pescador - seja tão feliz em 1859 como foi em 1842 e 1843.

(*A Marmota*. Rio de Janeiro: Typografia de Paula Brito, 14 de junho de 1859)

Ainda de acordo com Hebe Cristina, outro indício de aceitação do romance por parte do público pode ser encontrado nos anúncios publicados nesse periódico nos dias 11 de outubro e 1º de novembro de 1859:

³ Pesquisadora da obra de Teixeira e Sousa, em palestra sobre o bicentenário do referido autor, em Cabo Frio em 27 de março de 2012.

O Filho do Pescador.

Romance do Snr. A. G. Teixeira e Sousa

(3.^a edição mais correcta)

Um volume de 248 paginas, dividido em 20 capitulos [...]

Vende-se na loja dessa officina, praça da constituição n. 64. Preço 2\$000.

(A *Marmota*. Rio de Janeiro: Typografia de Paula Brito, 11/10/1859)

O Filho do Pescador.

Publicou-se a 4.^a edição deste tão lindo e procurado romance do Snr. Teixeira e Sousa. Um lindo volume de 248 paginas. Preço 2\$000.

(A *Marmota*. Rio de Janeiro: Typografia de Paula Brito, 1^o/11/1859)

Interessa-nos, portanto, compreender e repensar de que maneira Teixeira e Sousa conquistou fama entre os leitores da primeira metade do século XIX. O fato é que ele buscou se inserir no contexto de produção da época, inclusive apresentando o discurso pedagógico para não destoar inteiramente da - falsa - moral vigente. Já no início de seu texto, numa espécie de pacto de leitura - que depois será tão bem trabalhada em Machado de Assis - Teixeira e Sousa apresenta para o leitor o que será a vida de Laura e como aprender com ela. Através de uma carta dirigida a Emília⁴, confessa que aceitou a ideia de publicar um romance em prosa, como ele mesmo escreve:

Que tarefa! Um romance para uma senhora casada e mãe; para um marido e pai, e enfim para dois jovens! De quantos sei, nenhum conheci digno disso, e este de que lanço mão é só em falta de outro melhor. Vós julgá-lo-eis. Como minha verdadeira amiga e próxima parenta, conto com a vossa indulgência: quando não puderdes combinar com o meu modo de pensar, rogo-vos, pois, uma história, que me hão contado. (SOUSA, 1997, p. 01)

Percebe-se no trecho, um autor ligado ao que poderia vender. Num tom de fofoca – ou como queiram: conversa ao pé do ouvido - numa possível história real que lhe contaram, dá o tom inicial ao texto e se apresenta humilde para as possíveis críticas, chegando mesmo a registrar uma espécie de parceria com o leitor, em trecho posterior: “Escrevo para agradecer-vos; junto aos meus escritos o quanto passo de moral, para que

⁴ Entendemos aqui que *Emília* estaria apenas servindo de interlocutor fictício, pois na verdade o autor se dirige a seu público leitor, formado basicamente por jovens, homens e mulheres letrados ou semialfabetizados, na primeira metade do século XIX em que discursos pedagógicos e a ficcionalização da vida cotidiana vinham contrastar com a realidade da época. Trata-se de uma sociedade ainda sem norte, em meio a turbulentas transformações no campo político.

vos sejam úteis; junto-lhes as belezas da literatura, para que vos deleitem. Não corrijo este meu escrito, porque essa honra vós lhe fareis!” (SOUSA, 1997, p. 01)

Bem ao gosto da época, numa via de mão dupla em que os autores exageravam nas descrições como forma também de alongar seu texto em contraponto do público leitor, que gostava de se ver retratado com tamanha perfeição física, embora estranhando algumas situações, Teixeira e Sousa apresenta, num cenário paradisíaco, aquela que será sua Eva, sempre deslumbrante mesmo ao acordar⁵:

Neste lugar de delícias, do fundo de uma espaçosa rua, acabava de saudar o nascimento do astro do dia uma mulher, que nesse mesmo desalinho do primeiro despertar, nada lhe faltava de quantas graças a natureza liberaliza aos seus prediletos! (SOUSA, 1997, p. 05)

Uma história envolta em mistérios e permeada por digressões, muito provavelmente provocou no leitor o espírito de aventura. Tal prática de leitura se desenvolve quando os folhetins passam a fazer parte do cotidiano das pessoas. Percebe-se como esse movimento de divulgação de leitores e leituras, veiculado nos rodapés dos jornais, funcionam como faísca na disseminação da cultura literária no país em fins da primeira metade do século XIX. E um autor como Teixeira e Sousa e suas narrativas envolventes e dinâmicas a exemplo d’*O Filho do Pescador*, não pode passar despercebido, merecendo ele um estudo mais profundo, uma vez que obteve sucesso junto ao público leitor, apesar de não ter alcançado êxito no setor financeiro.

4. Considerações finais

Segundo Gilberto Mendonça Teles, cada escritor “sintoniza a alma de seu tempo. Mas também é o primeiro a captar a necessidade de modificá-la, influenciando no processo de sua transformação”. (TELES, 2012, p. 01.) Teixeira e Sousa não escapou a isso. Atento, empreendedor e ousado,

⁵ É interessante salientar que naquela época a higiene não era um hábito. Segundo a pesquisadora Mary Del Priore, em seu livro intitulado *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*, Editora Planeta. 2011, os quartos não possuíam janelas, as camas ficavam molhadas de suor, os penicos eram recolhidos uma vez por semana e não existia escova ou creme dental. Dessa forma, apresentar ao público leitor uma personagem de “conto de fadas”, doce, linda era uma maneira de proporcionar-lhe o leite, inspirando-lhe a imaginação e fazendo com que desejasse tornar real a história narrada nos folhetins. Porém, é importante ressaltar que havia, como em todo conto de fadas, a intenção pedagógica por trás das histórias, como o discurso das “aparências enganam”.

buscou se inserir no contexto de produção e escrever aquilo que o ajudaria a obter o tão sonhado reconhecimento. Soube aliar em sua narrativa, amarrações que prenderam a atenção dos leitores de sua época e, apesar de necessitar de uma análise mais profunda sobre a estrutura de seus textos, seu nome não pode se manter na penumbra no que tange ao estudo da literatura brasileira na primeira metade do século XIX. Apresentar ao público uma história como *O Filho do Pescador*, cuja personagem Laura vai de encontro à ideologia propagada pelo governo de então sobre o comportamento exemplar que as filhas da “boa sociedade” deveriam seguir e mesmo assim ser sucesso de vendas faz com que Teixeira e Sousa seja reconhecidamente um autor que figurou no cenário nacional, contribuindo para despertar o gosto pela leitura dos jovens da época, disseminando assim, a literatura brasileira da primeira metade do século XIX. Dessa forma, eis alguém sobre quem se deva aprofundar as pesquisas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2012.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad.: Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

SILVA, Hebe Cristina da. *Considerações acerca da recepção de O Filho do Pescador*, de Teixeira e Sousa. São Paulo: Unicamp, 2012.

SOUSA, Antônio Gonçalves Teixeira. *O filho do pescador*. Rio de Janeiro: Artium, 1997.

TELES, Gilberto Mendonça. Historiografia literária brasileira. *Jornal Opção*, setembro de 2012. Disponível em: <<http://www.jornalopcao.com.br/posts/opcao-cultural/historiografia-literaria-brasileira>>. Acesso em: 20-12-2012.

O LIRISMO JUVENIL DE MARTINS NAPOLEÃO NA LITERATURA PIAUIENSE

Rosielson Soares de Sousa (UFT)
rosielson.soares@hotmail.com

RESUMO

O presente trabalho constitui-se de uma seleção de poemas do escritor piauiense, Benedito Martins Napoleão do Rego. Para este estudo, foi necessário um mergulho na teoria literária aplicada à literatura infantil, acerca dos elementos temáticos e formais que possibilitam identificar um poema como texto literário adequado à leitura de crianças e jovens. Identificando os pressupostos poéticos do texto para leitura dos infantes, a investigação culminou na seleção de um conjunto seletivo de poemas acessíveis a tal público. Nessa direção, os resultados apontam que parte da obra de Martins Napoleão tem importância relevante à poesia infantojuvenil e que os textos selecionados podem ser bem acolhidos por alunos do ensino fundamental, os quais, dessa forma poderão usufruir da leitura de textos poéticos de alto valor estético.

Palavras-chave: Poesia infantil. Literatura piauiense. Martins Napoleão.

1. Introdução

Este trabalho volta-se ao estudo da obra poética do piauiense Martins Napoleão. Sabendo do desconhecimento local/regional/nacional sobre o autor e da escassez de estudos científicos sobre o poeta, a pesquisa vem contribuir para que este saía do anonimato, tendo como escopo principal, buscar a formação de um *corpus* de poemas que possa ser utilizado na formação de uma literatura infantojuvenil.

A rigor, a gênese da literatura infantojuvenil é a poesia infantil. Então, o que vem a ser poesia infantil ou o que é poesia infantil?

Inicialmente, a poesia infantil precisou “beber” em algumas fontes, tendo em vista uma melhor forma de se autoestruturar. E uma dessas fontes foi o folclore.

Essa parceria entre poesia e folclore se formou, uma vez que aquela queria encontrar as sensações das cantigas de roda e de ninar. A questão era fazer com que crianças e adolescentes percebessem na poesia algo que se assemelhasse ao acalanto e que, por sua vez, era próprio do folclore e, por conseguinte, da poesia folclórica.

Segundo Bordini (1991), o acalanto é utilizado como o movimento inicial, entre poesia e folclore, sendo que esse uso seria o verdadeiro gatilho da posterior sensação da criança para com a poesia. Esse caminhar não foi por acaso, mas teve um real objetivo que seria o de formar leitores de poemas desde a mais tenra idade.

Atualmente, alguns estudiosos, como Gardner (1994) e Bordini (1991), apontam a relevância da leitura de textos poéticos para o desenvolvimento das potencialidades cognitivas e linguísticas dos leitores jovens.

Vale ressaltar também que a conexão entre, poesia e folclore, só foi possível, porque ambas abordam aspectos, como o ritmo e as particularidades sonoras das palavras. É repetindo versos, aliterações e estrofes que a atuação sobre o plano *melopeco* dos poemas ocorrerá, sendo justamente aí que a criança manterá o contato com elas, no domínio da sonoridade. Outro aspecto da poesia é desvendar as imagens compostas de um poema, é significar o jogo armado do poeta. Surge aí o que Pound denomina “*fanopeico*”, imagético. Nessa estrutura do texto poético, as metáforas e as metonímias, exploram as imagens, isso significa proporciona-lhe jogos de associações de vocábulos, desencadeando na imaginação a construção de imagens no território do fantástico. O último aspecto o *logopeico*, as ideias e os conceitos criam condições necessárias para a construção daquilo que se quer dizer, faz com que a construção da “mensagem” poética se evidencie efetivamente.

Portanto, aqui, trataremos de elementos como temática, faixa etária e apreensão emocional, a fim de formar um *corpus* de poemas próprios para o público infantojuvenil.

Por sua importância, a poesia acompanha o homem desde seu nascimento, esse contato se dá exatamente através da poesia folclórica, jogos com sons, conceitos e vivências fantásticas, brincadeiras, cantigas de roda, parlendas, enfim, esses são os momentos que chamam a atenção de qualquer criança, essas iniciações a esses tipos de linguagem desenvolvem o prazer de ler poesia. Podemos dizer que, neste artigo, o fundamental é mostrar a coletânea de textos pesquisados (mesmo que de forma

reduzida), pois o objetivo também é fazer com que a escola e a sociedade reconheçam o valor da poesia para a formação de leitores, tendo em vista que, desde o berço, em forma de acalanto, temos contato com ela, embora com o tempo, esqueçamos essência real do sentir poético.

Desde já, percebemos que estamos diante de um uso especial da palavra. Conforme Glória Maria Fialho Pondé:

A poesia, assim como o pensamento infantil, tem uma lógica metafórica que privilegia a imagem, atribuindo uma força maior à palavra, que se torna concreta e mágica, pois retoma o sentido original da coisa que representa. Portanto, a palavra, em vez de *representar* apenas, passa a *apresentar*, por intermédio da imagem. (1982, p. 124)

Por fim, a respeito do desenvolvimento da literatura infantojuvenil, no Brasil, e embora esse gênero seja pouco explorado por autores regionalistas, a análise das obras do autor em estudo revela a possibilidade de alguns dos seus poemas se tornarem leitura acessível ao público juvenil. A pesquisa encontrou, nas obras analisadas, poemas que antes não estavam ao alcance desses leitores, mas, em função deste trabalho, poderão ser aproveitados para o deleite desse público.

2. Martins Napoleão

Personalidade versátil e de talento multifacetado, o poeta Benedito Martins Napoleão do Rego foi professor, ensaísta, crítico literário e jurista. Um dos maiores poetas da literatura nacional. É uma glória das letras piauienses. Bacharel em direito, lecionou em Teresina nos colégios: Diocesano e Sagrado Coração de Jesus. Os pais: Artur Napoleão do Rego e Olímpia Martins do Rego. Professor e diretor do Liceu Piauiense. Mestre de Direito Constitucional na antiga Faculdade de Direito do Piauí, diretor-geral da Instrução Pública, elaborou a reforma orgânica do ensino estadual em moldes de alto nível pedagógico. Pioneiro da instituição de plano de escolas de iniciação agrícola. Membro do Conselho Diretor da Associação Brasileira de Educação. Emérito educador. Foi um iluminado preceptor de várias gerações, consultor e diretor do Departamento Jurídico do Banco do Brasil. Integrou a equipe jurídica da Casa da Moeda. Exerceu na administração pública do Estado as mais importantes funções: diretor do Departamento de Municipalidades, secretário-geral do Estado e interventor federal. Renomado escritor. Tinha uma cultura que raiava uma enciclopédia. Pertenceu a Academia Piauiense de Letras.

3. *Um homem das letras: vida e obra*

Benedito Martins Napoleão do Rego nasceu em União (PI) a 17/03/1903. Era originário de família rica e de expressão na mesma cidade, os Rego Monteiro. Era filho de Arthur Napoleão do Rego e Olímpia Martins do Rego. Os pais queriam pelo menos um filho advogado, um médico e um padre. Isto era evidente na educação dos filhos daquela época, na verdade eram preparados para isso. Os filhos eram destinados para faculdades na Bahia, Rio de Janeiro ou Recife, mas uma coisa é certa, as impressões infantojuvenis deste autor, como também daqueles que tiveram que estudar fora, ficou afixado, aderindo, por conseguinte, na alma dessas pessoas, incluindo aqui obviamente Martins Napoleão.

Mesmo estando longe de sua terra natal, poetas como Martins Napoleão conseguiram reproduzir com uma nitidez indelével, acontecimentos, fatos e lugares que fizeram parte de sua infância, fato comprovado pelo, *telurismo* influência do solo de uma região nos costumes, caráter etc., dos habitantes.

Essa personalidade é uma glória das letras tanto no aspecto estadual quanto nacional, e sua morte causou uma lacuna nos estudos sobre os quais fazia, seja como: educador, prosador, orador, poeta e crítico literário, aspectos esses tão fáceis para ele que lhe permitiam um manejo incomum com as palavras.

Formou-se em ciências jurídicas e sociais em 1936, como integrante da 2ª turma da Faculdade de Direito do Piauí. Iniciou sua carreira literária em jornais e revistas, auxiliar de telegrafista em Salvador (BA). De 1919 a 1924, viveu no Rio de Janeiro, como operário no antigo Museu Nacional na Quinta da Boa Vista. Regressando ao Piauí, exerceu os cargos de interventor do Estado, professor e redator do jornal *O Piauí*. Em 1946, voltou ao Rio de Janeiro, como advogado, chegando ao cargo de assistente da consultoria jurídica do Banco do Brasil S.A., do qual foi também consultor jurídico e chefe de consultoria.

Com a morte, a 28 de agosto de 1928, do polígrafo e poeta Abdias da Costa Neves, Martins Napoleão foi eleito para sua vaga, na cadeira de número 11 na Casa de Lucídio Freitas. Martins Napoleão foi o 4º presidente da entidade, onde desenvolveu grandioso trabalho, tal seu grande amor ao problema cultural do Piauí.

Sua escrita, seja ela no campo da poesia ou da prosa, nos mostra características inerentes. Há nelas o mais alto sentimento estético, lamen-

tando-se o esquecimento pelo qual o presente poeta passa em seu Estado como o enorme vácuo da sua morte na literatura piauiense e brasileira.

Seu falecimento ocorreu no Rio de Janeiro, em 30/04/1981, sendo sepultado a 1º de maio, em Teresina (PI), com o comparecimento de familiares, amigos, admiradores e membros da Academia Piauiense de Letras.

Ao analisar sua obra, observa-se que o mesmo escreveu poesias peculiares que tinham como características estruturas de cunho filosófico, além de possuir um humanismo e uma religiosidade bem explícitos.

Martins Napoleão se considerava neoclássico. Ele mesmo se definiu assim:

Se me fosse possível definir-me, diria que sou um neoclássico – um clássico renovado e em permanente renovação: romântico no fundo e clássico na forma. Não sei porque podem encontrar em mim influência de Byron, pois a ele sempre preferi os grandes de seu tempo: Keats e Shelley, aos quais talvez deva um pouco da difusa melancolia dos meus versos. Se constitui influência o deixar-me contaminar pela arte e pela beleza expressa por outrem, tenho dívidas com todos os antigos e modernos que leio apaixonadamente. A poesia, a meu ver, é como a pintura: cada qual, do seu ângulo, a ela reage de maneira própria. Não somente entre as pessoas as verdades são mil, como queria Luigi Pirandello, mas também entre as criaturas de arte. (MATOS, 1994, p. 22).

4. A poesia infantojuvenil de Martins Napoleão: seleção e análise

Nesta pesquisa ocorreu o levantamento bibliográfico e de dados biográficos do poeta Martins Napoleão, como a assimilação dos conceitos de literatura e literatura infantojuvenil pelo “pesquisador”, investigando neste interstício, temas e recursos da literatura e da escrita produzida pelo autor em evidência.

O conjunto de obras levantados do poeta Martins Napoleão, exclui apenas *Folhas Soltas ao Vento*, que reúne sua produção em prosa. Interessando a esta pesquisa somente sua produção poética, constituída dos seguintes livros: *Copa de Ébano* (1927); *Poema Ocultos* (1930); *Poemas da Terra Selvagem* (1940); *Caminhos da Vida e da Morte* (1941); *Poemas Humanos e Divinos* (1942); *O Prisioneiro do Mundo*

(1943); *Opus 7* (1953); *O Oleiro Cego* (1956); *Tema, Coral e Fuga* (1966); *A Casa Inacabada* (1981); *Cancioneiro Geral*⁶ (1981).

Convém ressaltar que estudar as obras elencadas foi um desafio, pois as obras se encontram, atualmente, inacessíveis, já que suas edições estão esgotadas.

Ademais, o estudo dessas obras abriu para os pesquisadores de literatura, o universo poético do escritor, revelando o seu fazer literário para o público jovem, mesmo o autor não tendo a intenção.

Seguem alguns dos poemas selecionados e análises para a constituição da coletânea de poemas para o público jovem.

Versículos de Salomão

Eu pensava nas coisas eternas:
na essência da verdade e da beleza.

Eu pensava nas coisas eternas,
Quando ofereceste a boca matinal
à sede do meu beijo.

(Como posso, Senhor, recusar, sem soberba,
o fruto macio e orvalhado
que a árvore dadivosa atirou aos meus pés?...)

(*Revista Presença*, p.9)

Por se tratar de um poema que trata da temática amorosa, ressaltando a experiência do beijo, e as sensações deste ato, a proposta de leitura é interessante para adolescentes, tendo em vista que, nesse estágio da vida, o tema abordado pelo poema é recorrente.

Essa leitura é apropriada para jovens a partir de 13 anos, pois os mesmos, além de possivelmente estarem experimentando sensações e emoções a partir do primeiro beijo, também já possuem um maior discernimento em relação à leitura de poemas.

Tormenta

Toda essa noite, furiosamente,
o vento sacudiu as roseiras carregadas
e derramou as rosas pelo chão.

⁶ Publicado em dois volumes (1981), compreendendo todas as obras poéticas enumeradas aqui, tendo sido, no mesmo ano, editado pelo governo do estado do Piauí e em (1999 e 2003), pela Universidade Federal do Piauí.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Também o Amor, como o vento noturno.
Abalou meu coração até as raízes,
e as lágrimas rolaram no meu rosto
como as rosas no chão...

(*Idem, ibidem*, p. 9)

A reflexão comparativa, evidenciada pelo poeta, traz a temática do amor e do sofrimento, enfocando efetivamente, o primeiro sentimento – o amor; no entanto, são situações que um jovem, já pode ter vivenciado, e é a partir disso, que ele poderá se identificar com o eu – lírico e reconhecer a si próprio e a sua situação existencial no poema lido.

Esse poema é ideal para jovens de 13 a 15 anos, pois são acontecimentos recorrentes do despertar de sentimentos desconhecidos - até então. Esta leitura faz com que os jovens se apercebam do conflito interior, tratando de sentimentos e emoções que são complexos. Enfim, a confusão no despertar de tais sentimentos, é um amor que faz chorar, podendo ser de tristeza ou alegria. É um verdadeiro paradoxo.

Um momento, na minha cidade humilde

No largo antigo, ao luar,
dançam as crianças a Ciranda e cantam:

Ciranda, Cirandinha
vamos todos cirandar!

A igreja, as casas, todo o céu e o mundo
dançam com elas nesta noite ao luar:

Ciranda, Cirandinha
vamos todos cirandar!

Num raio de luar leves e fluidos
meus irmãos que morreram, vêm descendo...

Ciranda, Cirandinha:
vamos todos cirandar!

Vêm descendo para entrar na ronda,
com o céu que minha mãe teceu de pranto...

Ciranda, Cirandinha
vamos todos cirandar!

Dançam e cantam, simples, de mãos dadas,
e a cidade ao luar é um sonho de criança...

Ciranda, Cirandinha
vamos todos cirandar!

(E eu com esta vontade louca de chorar!)

(*Idem, ibidem, p. 10*)

Neste poema, percebe-se a forma musicada, pois o autor constrói um novo poema, buscando dialogar com uma cantiga de roda, *Ciranda, Cirandinha*, incorporada ao folclore brasileiro, no entanto, ele busca trabalhar e atrelar suas rimas, junto a tal canção de roda, tomando sempre o cuidado de manter a musicalidade proposta pelo poema.

Como é um poema muito ritmado, essa característica atrai a atenção do leitor infante, podendo ser lido por crianças a partir dos 11 anos de idade. Estes, por sua vez, poderão identificar, no poema, outros contextos, além do musical, como o da brincadeira, pois a cantiga fala de uma forma de brincar da infância, e da infância de antigamente. Assim, outro meandro a se percorrer também seria o de introduzir a partir da leitura do poema, textos do folclore.

Epigrama noutra manhã de sol

Quando as crianças entraram no parque naquela manhã
todas as roseiras arreventaram em gargalhadas
vermelhas de rosas...

(*Idem, ibidem, p. 16*)

Chama a atenção por ser primeiramente, um poema pequeno, aguçando a imaginação e despertando os primeiros passos na leitura poética, sendo apropriados para a idade de 10 anos, evocando principalmente desde a mais tenra idade, a verdadeira essência do poema, que é a emoção, o sentimento estético que é inerente à composição poética em geral, característica encontrada neste poema.

Dístico de ironia e piedade

Na cidade sem esgotos as crianças morreram de tifo,
Mas, nos jardins do Prefeito, as rosas florescem imperialmente.

(*Idem, ibidem, p. 16*)

É um poema que chama atenção, pela forma leve com que trata uma doença, a qual fez parte da história da sociedade brasileira, podendo ser crítico-reflexivo. Aqui o autor se utiliza de uma linguagem simples, mais de informação sofisticada.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Ele faz uma comparação, mesmo que de forma sutil, entre as crianças e as rosas, usando de forma magistral, dois elementos frágeis, a fim de tornar clara uma crítica feita pelo poema, ou seja, a desigualdade existente nas classes sociais. Tão frágeis como as crianças, as rosas sobrevivem. O prefeito, como todos os ricos, tem mais condições financeiras, de manter bem sua saúde e conseqüentemente sua sobrevivência, como também daqueles que o cercam, no caso, as roseiras. Já as crianças pobres não tendo dinheiro e nem poder, não conseguem sobreviver.

É um poema que pode ser lido por leitores a partir dos 13 anos, tendo em vista as informações implícitas nessa leitura.

Súplica

Nada farei, Senhor, por muitos dias, esperando
que me deixes cair nas mãos abertas
um feixe dessa luz que divides a tua riqueza
na manhã. Deixa-a cair nas minhas mãos em concha!

Dá-me um pouco do azul do céu como um olhar de criança
a correr para o sonho e a alegria da vida.
Deixa cair na palma das minhas mãos suplicantes
a solitária lágrima das primeiras estrelas.

Deixa cair nas minhas mãos cansadas
o orvalho da noite dos teus olhos infinitos.
Quando me deres toda essa riqueza milagrosa,

eu a recolherei no coração, Senhor,
e hei de fazer com ela, amorosissimamente,
o poema do homem agradecido à plenitude da Beleza.

(NAPOLEÃO, Martins. *O Prisioneiro do Mundo*, p. 22)

Apropriado para adolescentes de 12 e 13 anos. Trata de uma temática introspectiva no que tange a inspiração e a criatividade do ser humano. Aqui, percebe-se que o eu-lírico, pede (suplica a Deus) ideias para fazer um poema do homem, em toda sua plenitude, o que deveras ser comparado às criações do Todo Poderoso.

Retorno

Dá-me, Senhor, a paz dessas tardes tranquilas
Caindo devagar sobre os campos e as vilas.

**(A terra é como uma paisagem vaga,
mas é dentro de mim que a luz se apaga).**

Dá-me também a paz desses puros campônios
que voltam para casa, e não sabem de sonhos.

**(Não do longo trabalho estou cansado,
mas do peso do sonho carregado).**

Dá-me outra vez a paz das pequenas cidades
provincianas, das quais tenho tantas saudades.

**(Era a hora, não deste agressivo bando,
mas das crianças no largo cirandando).**

Paz do rio natal sob os astros, a andar
como um peixe de prata em procura do mar.

**(Não vêm do tempo imêmore estas águas,
porém de mim, que sou rio de mágoas).**

Não esta solidão das cidades e mais
Este abandono entre criaturas minerais.

**(Oh, no tempo sem tempo, meus amigos,
para onde foram meus dias antigos?)**

Dá-me voltar, Senhor, no caminho da vida
para encontrar então minha infância perdida.

(NAPOLEÃO, Martins. *Tema, Coral e Fuga*, p. 312 e 313)

Apropriado para alunos a partir dos 12 anos de idade. O poema em um tom telúrico evidencia saudades da terra natal e dos seus amigos o, que se comprova pela pergunta: *onde foram os seus dias antigos?* E tal questionamento acaba indo de encontro ao paradigma memorialístico, neste momento se configurando também a ambivalência na concepção de pequenas cidades e cidades. Assim, a questão telúrica é bem marcada neste poema.

Mors-Amor

Ó vida, que te dei? E que te dei, Senhor,
para vos merecer assim tamanho amor?

Nada tenho com que pagar tamanho bem

senão amando até morrer de amor. Amém!

(*Idem, ibidem*, p. 314)

Serve para adolescentes a partir dos 13 anos, por estarem descobrindo as primeiras experiências com relação ao *amor*. O poema se faz

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

importante e revela que quando se ama realmente, de alguma forma a retribuição a esse amor verdadeiro só se dar pela demonstração de morrer de amor. A questão do amor é um importante atrativo para os jovens dessa faixa etária, por isso o poema deverá agradar o leitor jovem.

Elegia em Quatro Notas

Lágrimas, apagai-me a amada imagem do ar!

(Trêmulas, como sob a luz plenilunar,
vejo as águas do mar com o marejo olhar.)

Ó Mara! amargo é amar, mais que este amaro mar!

(Idem, ibidem, p. 317)

Pode ser lido por adolescentes a partir dos 13 anos, isto porque é nesta fase que ocorrem os primeiros amores e as primeiras desilusões. Esta última é trabalhada de forma primorosa pelo poeta. No poema, ele consegue transportar para as palavras toda a tristeza ocasionada pela desilusão amorosa.

Assim, o poema pode ser um importante aliado na questão amorosa aos jovens, sendo um momento de trabalhar o seu psíquico, quando o mesmo se relaciona com o eu-lírico do poema.

Elegia Casimiriana

Nestas tardes calmas destes vales frios,
de águas em murmúrio e folhas em ciclos,
com esta luz magoada compungindo os ares,
entendo os teus cantares,
meu pobre Casimiro:
tua poesia feita de suspiro,
como se arrancada de sofridos mares.

A saudade vaga na canção vazia
bem entendo quando a tarde pelos campos
acende pirlampos
como estrelas tristes nos caminhos do ar
para a noite passar.
Bem entendo agora quando a noite desce
com o tanger dos sinos convidando à prece.
Quando a brisa geme como o teu cartar
que faz que não se pense
mas se fique a sonhar,
e a lua fluminense o mundo empalidece.

(Idem, ibidem, p. 319)

Há neste poema a descrição de uma paisagem bucólica, talvez de sua cidade natal – União (PI). A saudade é um sentimento característico do eu – lírico. Isso ocasionado por estar em terras que não as fosse de sua União, pois pouco Martins Napoleão viveu lá. Morrendo no Rio de Janeiro, ele permaneceu muito tempo longe do Piauí, o que se reflete em sua poesia. Pode ser leitura para jovens de 12 a 13 anos.

Aqui neste poema, o autor também faz uma intertextualidade com o poema escrito pelo poeta Casimiro de Abreu “Meus oito anos”, essa peculiaridade mostra a versatilidade do poeta Martins Napoleão.

Elegia Lírica

Oh, o meu pensamento está disperso
em torno a ti, perdido de desejo.
Tudo, porém, que é puro no universo,
para te dar, é inútil ou sobejo.
Para me ofereceres, ao reverso,
há bem mais do que vejo: o que não vejo.

Não te dou uma rosa: dou-te um verso.
Não me dês uma rima: dá-me um beijo.

(Idem, ibidem, p. 320)

A temática amorosa mais uma vez se faz presente, através da relação fazer poético/amor. Pode-se até dizer que ficam confusos, assim como as ideias dos adolescentes na faixa etária de 13 a 15.

Essa dispersão do pensamento acontece porque é nessa fase que ocorrem as mudanças físicas e psicológicas, corpo e mente se preparam para o ingresso na vida adulta.

Lúdica

O mar está brincando com os meninos.

Correndo, o monstro avança pela praia
como a querer pegar os pequeninos,
e antes que o bando espavorido saia,
o monstro manso, lícido e falaz,
arrebentado numa imensa vaia
ri-se do logro e corre para trás.

(Idem, ibidem, p. 321)

Pode ser lido por crianças a partir dos 11 anos de idade. Como o próprio título do poema afirma, sua temática é lúdica e, por conseguinte, pode ser lido por uma criança sem nenhuma dificuldade. Outro ponto a

ser destacado é que ocorre a ligação de monstro e criança, ideias imagéticas próprias do universo infantil. Assim, este poema serve à literatura infantil.

Imagem

Que leve coisa a música no vento!
Corpo morto da luz levado no ar
por invisíveis mãos, em passo lento.
Raio de estrela trêmulo no mar,

ai de suspiração, fio de alento
que é só de suspirar por suspirar:
coisa que dói ao simples pensamento
fímbria de nuvem, réstia de luar.

Oh, nesta sombra, a música! Suave
como um bailado de crianças mortas,
quase flutuando em sonha, ou um voo de ave.

Pode a música ser tão doce e calma,
ó vento! ou serás tu que assim transportas,
embebida de lágrimas, minh'alma?

(Idem, ibidem, p. 337)

Apropriado para adolescentes de 13 a 15 anos. É algo inerente não só a essa fase da vida, mas a todas as fases, que é o fato de uma determinada música transmitir emoção, evidenciando todo um lado sentimental do ser humano. Aqui se evoca a música para construir, dentro de nós, a imagem de qualquer coisa e/ou sentimento que às vezes podem ser alegres ou tristes.

A comparação da música com o vento, ainda remete a duas ideias antitéticas: Natureza/Vento x Homem/Música;

Contudo, mesmo essa música sendo feita pelo ser humano, suas execuções se reverberam e se comparam a algo como o vento que é produzido pela natureza. Há neste poema também uma relação quase divina tendo em vista a pureza dos sentimentos que a música provoca em nós.

5. Considerações finais

Não se sabe o verdadeiro motivo do poeta cair no esquecimento. Talvez seja pelo fato de ter vivido e produzido suas obras, em sua maior parte no Rio de Janeiro, não tendo circulação nos perímetros territoriais

do estado do Piauí. Outro motivo possível seja seu nome estar em segundo plano pela crítica atual, frente a outros poetas.

Entretanto, é através de pesquisas como esta que podemos fazer justiça ao autor, que poderá passar a ser conhecido e estudado pelo grande público. O Piauí precisa recuperar a memória de seus escritores, que, num passado ainda recente alcançaram grande êxito literário. O poeta e escritor cearense Artur Eduardo Benevides corrobora esse pensamento, afirmando:

A verdade é que o Brasil não conhece a si mesmo, do ponto de vista cultural, havendo muita carência de informação sobre tudo quanto se realizou nos Estados, ao longo do processo de formação e consolidação de nossa literatura regional, só conhecida através dos autores de maior expressão, que atravessaram, com o valor de suas obras, as fronteiras da Província. Há, porém, outros autores, igualmente importantes, que continuam esquecidos, ao lado de eventos históricos da maior significação [...]

Assim sendo, os resultados finais aos quais chegamos sobre a obra e o poeta Benedito Martins Napoleão do Rego, é que ele mostra um modo original de escrever e que poderia e deveria ser utilizado pelos professores em suas salas de aulas. Dessa forma, os textos selecionados pela pesquisa servirão para conectar a poesia piauiense a esses leitores jovens, desenvolvendo, sem sombra de dúvida, o senso estético desses leitores.

O poeta analisado escreve para o público em geral, mas muitos de seus poemas podem entrar para uma antologia poética destinada ao público infantojuvenil. Percebe-se, que o poeta piauiense possui uma obra que apresenta elementos indispensáveis a uma literatura infantojuvenil, mesmo não tendo a intenção.

Um dos atrativos de sua poesia é a carga de emoção. É admirável como Martins Napoleão ata e reata as palavras, transmitindo sentimentos, que devem ser bem acolhidos pelo leitor criança ou adolescente.

Sua escrita no campo da poesia possui características inerentes, em que há nelas o mais alto sentimento estético, lamentando-se, por conseguinte, o esquecimento da sua produção biográfica, bem como o enorme vácuo na literatura piauiense e brasileira. Todavia, a pesquisa vem mostrar aos estudantes e mestres o valor incomensurável da literatura de Martins Napoleão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELINKY, Tatiana; PONDÉ, Glória M^a; ZILBERMAN, Regina (Orgs.). *A produção cultural para criança*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.
- BENEVIDES, Artur Eduardo. *Revista de Poesia e Crítica*, n. 9, Ano VII, Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro, 1983.
- BORDINI, Maria da Glória. *Poesia infantil*. São Paulo: Ática, 1991.
- TITO FILHO, A.; MATOS, J. Miguel de Matos (Orgs.). *Martins Napoleão*. Teresina: EDUFPI, 1994.
- GARDNER, Harold. *Inteligências múltiplas*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- GONÇALVES, Wilson Carvalho. *Dicionário enciclopédico piauiense ilustrado 1549 – 2003*. Teresina: APL, 2003.
- NAPOLEÃO, Martins. *Cancioneiro geral II*. Teresina: EDUFPI, 2003.
- _____. Poemas. *Presença*, n. 30, 2003, p. 6. Teresina, 2003,
- MAGALHÃES, Maria do Socorro Rios (2003), Martins Napoleão: Neoclássico ou Modernista? *Presença*. Órgão oficial do Conselho Estadual de Cultura e Fundação Cultural do Piauí, Teresina, Ano XVIII, n. 30, p. 12-17, 2003.

**O OVO APUNHALADO:
UM DIÁLOGO ENTRE CAIO FERNANDO ABREU
E AS GERAÇÕES DE 60 E 70**

Urandi Rosa Novais (UEFS/CAPES)

urandinovais@gmail.com

Alessandra Leila Borges Gomes (UEFS)

allexleilla@gmail.com

**Deixa que loucura escorra em tuas veias. E
quando te ferirem, deixa que o sangue jorre
enlouquecendo também os que te feriram.**

(Caio Fernando Abreu)

RESUMO

O presente trabalho traz a campo algumas discussões acerca do livro de contos *O Ovo Apunhalado*, do escritor gaúcho, Caio Fernando Abreu. Publicado em 1975, este, segundo alguns estudiosos, marca a entrada do autor para o mundo da crítica literária. Sendo assim, buscamos analisar como se deu o diálogo entre o autor e as gerações de 60 e 70 que, direta ou indiretamente, influenciaram a escrita dos contos que compõem o livro abordado. Procuramos também identificar os aspectos que unem a obra ao contexto histórico no qual ela foi produzida e publicada, como também a inovação que o autor trouxe ao campo literário ao produzi-la, além disso, conhecer como se deu o processo de recepção estética dela em meio à sociedade da época. Para isso, foram analisados alguns periódicos do período como o *Correio de Povo*, de Porto Alegre; a *Folha de São Paulo*, São Paulo; e outras obras como biografias, teses, livros, etc. As ideias aqui apresentadas estão baseadas nos referências teóricos de estudiosos como Regina Zilberman, Flora Süssekind, Maria Helena Simões Paes, entre outros. Ao realizar esse estudo, buscamos entender o papel da recepção estética na apreciação das obras literárias.

Palavras-chave: Caio Fernando Abreu. *O Ovo Apunhalado*. Recepção estética

1. *O Ovo Apunhalado: texto, contexto e sua recepção*

Publicado em 1975, *O Ovo Apunhalado*, livro de contos do escritor gaúcho, Caio Fernando Abreu, traz aos seus leitores, não só aos daquela época, mas também aos de hoje, uma imagem, traçada e arquitetada em linguagem literária, da atmosfera social e política do Brasil nas décadas de 60 e 70, em meio à ditadura militar que colocava em tensão e conflito as diversas esferas sociais da época, como também a censura que circulava nos meios editoriais e outros setores culturais, vigiando o que devia e o que não devia ser trazido ao público.

O livro é dividido em três partes – Alfa, Beta, Gama – e cada parte nos traz sete contos, totalizando vinte e um contos que nos mostram um panorama de anos sufocados pelo regime militar. Esse livro, segundo alguns estudiosos, marca uma apreciação mais atenta e apurada de Caio Fernando Abreu na recepção da crítica literária, embora ele já houvesse publicado dois livros antes, o livro de contos *Inventário do Irremediável*⁷ (1970) e o romance *Limite Branco*⁸ (1970), que também foram bem aceitos pela crítica da época. Mas o próprio autor falou, na nota introdutória da reedição de *O Ovo Apunhalado* (1984), o porquê da importância desse livro em sua carreira. Para Abreu:

O Ovo Apunhalado foi, e ainda é, um livro importante para mim. Primeiro porque, para publicá-lo, precisei voltar de um exílio voluntário de Londres para o Brasil e esquecer uma planejada viagem à Índia (com escala em Katmandu, claro, afinal era o começo dos anos 70 e eu queria tudo o que eu tinha direito). Depois, porque marcou a transição entre um certo amadorismo dos dois livros anteriores – mal-editados, mal-distribuídos – para uma espécie de profissionalismo. E digo espécie porque, hoje, quase dez anos depois, esse pro-fis-si-o-na-lis-mo continua ainda em esboço⁹. (ABREU, 2012, p. 09)

Dessa forma, podemos perceber o porquê de *O Ovo Apunhalado* ter marcado a entrada de Abreu no cenário da crítica literária da década

³ Foi o primeiro livro publicado pelo autor, apresentando contos escritos entre os anos 1966, entre Santiago do Boqueirão, onde o autor costumava passar suas férias na casa dos pais dele, e São Paulo, nos primeiros tempos loucos de 1968. Este livro foi reeditado em 1996, passando a se chamar *Inventário do Irremediável*, pois, segundo ele, o antigo *Irremediável* soava melancólico e sem saída, no entanto com esse hífen no novo título há um trajeto que pode ser consertado. Caio Fernando Abreu afirmou que o mais perigoso nesse livro é a forte influência de Clarice Lispector.

⁴ Publicado em 1970, mas escrito em 1967, quando o autor tinha apenas 18 anos, esse romance de e sobre um adolescente no final dos anos 60, na transição brasileira entre o golpe militar e o fatal AI 5. Esta obra também foi reeditada em 1994.

⁵ Nota introdutória da reedição de *O Ovo Apunhalado*, em 1984, mas nesse trabalho foi usado a edição publicada pela LP&M, em 2012.

de 70. Embora ele tenha sido publicado em 1975, os contos que o integram foram escritos entre os anos 1969 e 1973, e em ambientes diferentes, por onde o autor havia passado como, por exemplo, em Campinas, na fazenda de Hilda Hilst, em São Paulo, Porto Alegre e, principalmente no Rio de Janeiro que, segundo o autor:

Era aquele Rio do começo dos anos 70, com a coluna underground de Luiz Carlos Maciel, no Pasquim, do Pier de Ipanema, com as dunas da Gal (ou do barato), dos jornais alternativos tipo flor do mal. Tempo de dançadas federais. Tempo de fumaça, de lindos sonhos dourados e negra repressão. Tempos de Living Theater expulso do país, do psicodelismo invadindo as ruas para ganhar seus contornos tropicais. Tempos da festa que causou esta rebordosa de agora, e primeiras overdoses (Janis, Jimi). Eu estava lá. Metido até o pescoço: apavorado viajante. (ABREU, 2012, p. 10)

Esta obra de Caio Fernando Abreu ganhou, em 1973, a menção honrosa do Prêmio Nacional de Ficção, mas só foi publicado anos depois, em 1975, pelo Instituto Estadual do Livro, em parceria com a Editora Globo, no entanto alguns contos foram suprimidos pela censura porque atentavam contra os bons costumes do momento. Esse livro dialoga com as diferentes representações socioculturais do seu tempo, principalmente fim dos anos 60 e início dos anos 70, fase essa que foi assinalada por um distinto modo de compor em relação às suas narrativas anteriores.

E, remetendo-nos ao contexto dos anos da década de 60, como nos fala Paes (1997) foi uma época de ritmo acelerado do crescimento econômico, desenvolvimento tecnológico que atingiu tanto o mundo capitalista quanto o socialista. Tudo isso contribuiu para que o processo de industrialização avançasse, dando espaço às indústrias automobilísticas e de produtos eletrônicos.

Esta época também ficou conhecida como a época da utopia, pois aqueles que não estavam satisfeitos com o mundo que os cercava, principalmente os jovens, contestavam o sistema no qual estavam inseridos. Havia também o movimento hippie que, ao lado dessa juventude que estava envolvida no movimento da contracultura, buscava melhorias no sistema. Os estudantes universitários faziam manifestações pacíficas e/ou violentas para questionar os regimes socialista e capitalista. Esses revolucionários não se uniam a nenhum desses regimes, eles representavam um não entre esses dois segmentos que buscavam a qualquer custo dominar a população.

Também conhecido por muitos, como movimento underground, o movimento da contracultura, segundo Paes (1997), nasceu nos EUA e foi

se espalhando pela Europa Ocidental, atingindo vários outros países capitalistas, todavia, esse movimento não tinha princípios formulados e divulgados. Esse termo foi usado para referenciar aos movimentos juvenis dos anos 60 como, por exemplo, o movimento hippie, as manifestações que eram realizadas nos meios artísticos daquela época.

Nesse mesmo período nascia o psicodelismo no qual os jovens saíam de casa, abandonavam suas famílias, fugindo das amarras da cidade, do racionalismo, eles buscavam uma vida comunitária, cercados pela natureza, buscando novas descobertas e, “é nessa busca que se explica o uso das drogas alucinógenas como o meio de expandir a mente e alargar a consciência”. (PAES, 1997)

E Caio Fernando Abreu participou de todos esses movimentos, ele foi punk, dark, hippie, perambulava nos cenários undergrounds daquela época. Podemos afirmar que ele experimentou a sensação de tudo isso ao longo desse período em sua vida, juntava-se aos seus amigos e juntos comungavam da sensação do momento. Convém lembrar que ele fazia isso não como um aproveitador da situação ou por isso estar na moda, fazia isso por também ser um dos militantes que buscavam melhorias no cenário sociocultural.

Nessa época, a turma de Caio em Porto Alegre era composta por Maria Lídia Magliani, Jaime Gargioni, Juarez Fonseca, Augusto Rigo, Sandra Laporta. Havia também Lucrécia, um gay espalhafatoso de quem Caio gostava muito, e Graça Medeiros. As pessoas saíam juntas, fumavam maconha, iam a bares. Conversavam sobre assuntos da época: filmes, livros, discos. Falavam mal da ditadura. Caio era muito crítico, muito ácido. Juarez Fonseca lembra de ouvi-lo comentar: “todo homem com mais de trinta é um canalha”¹⁰. (CALLEGARI, 2008, p. 61)

Mas as suas aventuras não pararam por aí, pois, à sua maneira, ele lutou contra a ditadura, chegando a ser preso pela repressão em 1971, no Rio de Janeiro, por falso flagrante de drogas, depois de ter participado de uma passeata. E novamente foi preso, em 1975, numa praia em Santa Catarina aonde havia ido encontrar sua amiga Graça Medeiros que lá estava escondida. Ele apanhou muito dessa vez, mas não denunciou a amiga, por isso, segundo Dip (2011, p. 137) “a obra de Caio, no futuro, seria analisada por cientistas políticos e considerada um retrato sociopolítico do seu tempo, e ele um autor lúcido e crítico em relação ao regime militar”.

⁶ Essa mesma frase é utilizada por Caio Fernando Abreu em um dos contos - “Noções de Irene” - que compõem *O Ovo Apunhalado*.

Esse foi um breve contexto vivido por esse autor nessas duas décadas que, de certa forma, serviram de inspiração para a escrita de *O Ovo Apunhalado*, esse contexto está presente, não de forma testemunhal ou apenas descritiva, mas sim de forma criativa, pois os contos que compõem essa obra trazem histórias bem elaboradas que nos possibilitam relacioná-las ao momento de produção. Vale lembrar que esse livro foi publicado na época do famoso boom literário dos anos 70, e Caio fazia parte dessa turma.

O boom literário dos anos 70 era uma turma nova que fazia ficção principalmente através do conto. Esses escritores se correspondiam, trocavam informações, impressões, tentavam ajudar uns aos outros dentro de suas capacidades, mostrando o texto dos amigos para outras pessoas, escrevendo resenhas positivas em jornais e revistas. (CALLEGARI, 2008, p. 78)

A época do boom literário foi marcada justamente pela escrita que retratasse os anos de censura e demais aspectos do regime militar. Não é à toa que a pesquisadora Flora Sússekind afirma, em seu livro *Literatura e Vida Literária*, que era fácil reconhecer a censura como uma espécie de antagonista, ou até mesmo coautora dos desvios estilísticos que houve naquele período, apresentando linguagem alegórica e textos cifrados. No entanto, ela também serviu de incentivo à produção literária, principalmente as que retratassem o país.

Mas em meio a esse período todo como estava a recepção estética em relação às obras literárias, quais aspectos ela utilizava na apreciação do que era produzido naquele momento? Nos anos 60, houve novas propostas metodológicas em relação à recepção estética que é “uma teoria sobre a literatura, em que a obra é lida e interpretada com os perigos, as consequências e o prazer que essa tarefa subentende” (ZILBERMAN, 2009, p. 87). Nessa década houve forte influência do estruturalismo que havia conquistado mais prestígio no cenário universitário.

Essa análise baseada no estruturalismo centrava-se mais no texto em si, na forma utilizada em sua composição, por isso, muitos críticos daquela época consideravam que apenas as obras que representassem a situação do momento mereciam a devida atenção dos centros acadêmicos para serem aceitas e estudadas, dando espaço apenas a uma espécie de literatura verdade, na parábola e no depoimento biográfico que as obras literárias do período de 60 encontravam seu caminho privilegiado.

Mas a obra *O Ovo Apunhalado* foi bem mais além, ela não apenas biografava ou testemunha aquele período em que foi escrita. Ela traz um novo sentido de produção literária, com uma linguagem bem articulada,

Caio Fernando Abreu traz à tona, com seus personagens, um fazer literário diferente das obras que circulavam naquele período, como nos afirma Lygia Fagundes Telles no prefácio de *O Ovo Apunhalado*.

Original sempre, mas sem se preocupar com modismos (importados ou não) que tentam impressionar um público que, de resto, já não se impressiona com nada. Ele não escreve o antitexto, mas *o texto* que reabilita e renova o gênero. Caio Fernando Abreu assume a emoção.

Emoção que é vertida para uma linguagem que em alguns momentos a rara plenitude próxima de um estado de graça. Linguagem que o coloca na família dos possessos (que já nos deu um Van Gogh, um Dostoiévski, um Orson Welles), cultivadores não só da “paixão da linguagem”, na expressão de Orson Paz, mas também da “linguagem da paixão”. (TELLES, 1975, p. 14)

E foi isso que Caio fez na composição de *O Ovo Apunhalado*, deixando de lado o modismo de período que era apenas produzir uma espécie de literatura representativa ou descritiva. Ele trouxe, com seus contos, muito mais que isso, inovando a linguagem, trouxe personagens e histórias que faziam alusão a tudo o que ocorria naquele período de 1969 a 1973, os textos presentes nesse livro conversa com os principais acontecimentos como, por exemplo, o movimento tecnológico e a ascensão das indústrias no conto *Ascensão e Queda de Robhêa, Manequim e Robô*; o movimento hippie nos contos *Retratos, Eles*; e os aspectos da ditadura militar e todo o medo e angústia que imperava entre as pessoas naquele momento, isso fica claro em contos como *Cavalo Branco no Escuro, Iniciação* e no conto *Oasis* que conta a história de três crianças que brincam numa rua em que há um quartel militar, eles chegam a entrar nesse lugar, são presos. Uma das personagens descreve perfeitamente a cena.

Era um quartinho infinitivamente mais sujo e frio, apesar de todo o calor que fazia lá fora, com uma janelinha gradeada na altura do teto. Pensamentos terríveis cruzava a minha cabeça, pelotões fuzilamento, enquanto uma dor de barriga se tornava cada vez mais insuportável, até escorregar pelas pernas numa massa visguenta. (ABREU, 2012, p. 36)

Mas os contos que compõem essa obra não falam apenas desses assuntos, falam também de amor, mas amores não realizados, de esperança e de redenção num mundo comum e medíocre, como no conto “Eles” em que aparecem seres de fora que prometem a salvação e a mudança para quem quiser compreendê-los, no entanto as pessoas têm medo da novidade, poucos são escolhidos e se salvam. Nesse conto há um bonito fazer poético, principalmente nas falas finais: “O que eles deixaram foram estes três postulados: importa é a luz, mesmo quando consome; a cinza é mais digna que a matéria intacta e a salvação pertence àqueles

que aceitem a loucura escorrendo sem suas veias”. (ABREU, 2012, p. 68).

O autor fez um trabalho tão bem elaborado com a linguagem presente em seus 21 contos que compõem *O Ovo Apunhalado* que Telles (1975) afirmou que quando estava nos seminários de literatura e os teóricos egocêntricos apenas condenavam as palavras, ela tinha vontade simplesmente de mostrar um livro como esse, provando-lhes a atualidade da desacreditada palavra com a própria palavra, quando a serviço de uma técnica de recursos, aliada a uma imaginação cintilante.

E a boa recepção dessa obra não parou por aí. Em sua tese de doutorado intitulada “Sonho e transgressão em Caio Fernando Abreu: o entrelugar de cartas e contos”, Ana Maria Cardoso (2007) afirma que, embora certas tendências críticas busquem fazer com que ele seja enquadrado na moldura dos autores porta-voz daquela época, outros, a exemplo de Heloísa Buarque de Hollanda, considera que a referida obra desse autor apresenta outros traços intrínsecos a sua trajetória literária merecedoras de análise e interpretação.

Sendo assim, ao conhecermos os passos significativos do percurso de Abreu, podemos concluir que a obra dele não se restringe apenas a representar um determinado grupo ou geração, mas sim trazer à tona diferentes aspectos da subjetividade humana que, na maioria das vezes, podem ser inéditos, diante aos eventos que ocorreram naquela época.

Para Lea Silva dos Santos Mansina apud Ana Maria Cardoso (2007), em seu artigo *O Ovo Apunhalado: um processo de despojamento*, ela salienta que o interessante em sua obra é o fato de ele criar uma linguagem que abre espaço para uma manifestação do estranhamento, fazendo com que o homem busque o significado de sua própria existência no mundo.

Já o professor e crítico literário Flávio Loureiro Chaves, em “O ovo e a urgência de dizer”, ele afirma que as narrativas de Caio Fernando Abreu denunciam a realidade vivida e, desta forma, sua obra é conduzida à representação ou à procura do universo que não seja organizado pela lógica do mundo cotidiano. Isso se deve ao fato de esse autor optar:

Por uma linguagem e efeitos narrativos distintos do cânone literário que também se configuram no âmbito da forma, como significativas rupturas do escritor. A incorporação do discurso da oralidade, o uso de gírias ou, ainda, as simbologias orientais, permitem que o escritor se aproxime do leitor, seu cúmplice, e contribuem em larga medida, para a criação de personagens que

puderam representar as complexas diferenças circunstanciais do período. (CARDOSO, 2007, p. 10)

Além disso, Caio Fernando Abreu também nos traz um fazer poético sem seus textos, e essa expressividade poética é assinalada conforme a leitura de Paulo Hecker Filho, que em seu artigo intitulado *Caio*, publicado no *Correio do Povo*, em Porto Alegre, 1976, afirma que se vê nos contos de *O Ovo Apunhalado* um excesso de intimismo reflexivo, mas fundado na criação de um estilo próprio do autor, elencado de características predominantemente poéticas. Além disso, Flávio Moreira da Costa, em “Apunhalaram o Ovo: Nasceu um Escritor”, ele, através de suas palavras, também nos confirma o quanto a sensibilidade, a emoção e o domínio da linguagem na obra de Caio Fernando Abreu contribuem para a contemporaneidade dos seus textos.

Já Waldyr Nader assinala que essa obra de Abreu nos remete a todas as características representativas da juventude da época, no seu artigo, publicado na *Folha de São Paulo*, em 13 de março de 1975, ele afirma que os textos presentes no livro representam, através de uma linguagem bem elaborada e personagens que exprimem as inquietações da juventude e, além disso, vê em *O Ovo Apunhalado* uma das esperanças da literatura nacional.

Diante disso, percebemos o quanto essa obra do referido autor repercutiu no cenário em que foi lançada, isso se deve ao fato de ela ter trazido a campo um novo fazer literário para aquela época, pois ele não se limitou em escrever apenas a descrição do horror, ou registrar a ocorrência, fazendo documento, diário ou depoimento de experiência vivida. Mas sim, ele fez literatura. (SUSSEKIND, 2004)

2. O ovo revelado

Publicado e republicado, *O Ovo Apunhalado* concedeu ao seu autor – em 1975, com a primeira edição – não só sua marca registrada no cenário da crítica literária, mas também o reconhecimento como escritor de estilo próprio, livre das influências que estavam presentes em seus dois livros anteriores. Utilizando de uma linguagem criativa, permeada de aspectos condizentes com a realidade não só daquela época, mas também dos dias hoje, Caio Fernando Abreu produziu contos que instigam todos os que o leem, esse é um dos méritos da escrita desse autor: a contemporaneidade dos temas que permeiam suas obras.

Isso se deve ao fato de ele ter sido um tipo exótico de escritor que, segundo Paula Dip (2009), era um brasileiro sombrio que não abordava os assuntos corriqueiros do nosso país como samba, carnaval ou futebol. Em sua escrita, ele não mascarava a realidade sufocante com a qual se deparava e nem vendia um país tropical para os ingleses, estes diziam que ele não morava num país que as agências de viagem vendiam para o exterior. Distante de corpos sarados e da magia do futebol, seus livros, em especial *O Ovo Apunhalado*, transmite o eco de uma sensibilidade mortífera, alimentada pelo furor urbano e pela loucura do tempo, onde os heróis precisam, antes de tudo, reacomodar sua inocência.

Embora *O Ovo Apunhalado* tenha sido bem aceito pela crítica literária da época, Caio Fernando Abreu não era do tipo de autor que se preocupava com a maneira como julgariam sua obra. Em uma entrevista a Marcelo Secron Bessa, para a revista Palavra, do Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, em dezembro de 1995, ironicamente falou sobre esse assunto:

Acho que sou uma figura atípica na literatura brasileira, enquanto uns fazem literatura limpa, eu sou o oposto, porque lido com o *trash*, de onde tiro não só ‘boa literatura’ mas também vida pulsante. Acho que isso é aterrorizante, principalmente no meio universitário. Tudo é muito estético, é tudo muito cristalino. Mas deve ser insuportável para a universidade brasileira, para a crítica brasileira assumir e lidar com um escritor que confessa, por exemplo, que o trabalho de Cazusa e Rita Lee influenciou muito mais que Graciliano Ramos. Deve ser insuportável. (ABREU, 1997. p. 11)

Mesmo achando que sua obra seria um saco para o mundo acadêmico, ele tem ganhado grande espaço nesse cenário devido à atualidade dos temas que usou em seu fazer literário. Não é à toa que suas obras têm sido republicadas e alvo de muitos estudos, principalmente nos centros universitários, onde elas têm dado origem a artigos, dissertações e teses, abrindo espaço para o estudo de diversos aspectos da produção literária desse autor que retratou os conflitos e a fragmentação da sociedade ao longo dos tempos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Caio Fernando. *Inventário do ir-remediável*. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 1996.

_____. *Caio F. por Caio F.* Disponível em: <<http://arquivo-caiof.blogspot.com.br>>. Acesso em: 18-08-2013.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

_____. *Limite branco*. 2. ed. São Paulo: Sciliano, 1994.

_____. *O ovo apunhalado*. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 2012.

BESSA, Marcelo Secron. Quero brincar livre nos campos do Senhor: uma entrevista com Caio Fernando Abreu. *Palavra*. Departamento de Letras PUC-Rio, n. 4, p. 7-15, 1997. Rio de Janeiro: Grypho.

CALLEGARI, Jeanne. *Caio Fernando Abreu: inventário de um escritor irremediável*. São Paulo: Seoman, 2008.

CARDOSO, Ana Maria. *Sonho e transgressão em Caio Fernando Abreu: o entrelugar de cartas e contos*. 2007. – Tese (de doutorado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

CHAVES, Flávio Loureiro. O ovo e a urgência de dizer. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 01 maio 1976. Caderno de sábado, p. 16.

COSTA, Flávio Moreira da. Apunhalaram o ovo: nasceu um escritor. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 20 jan. 1976, Caderno de Sábado, p. 02.

DIP, Paula. *Para sempre teu, Caio F.* – cartas, memórias, conversas de Caio Fernando Abreu. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

HECKER FILHO, Paulo. Caio. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 20 mar. 1976. Caderno de Sábado, p. 02.

NADER, Waldyr. Caio exprime a inquietação dos jovens. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 mar. 1975.

PAES, Maria Helena Simões. *A década de 60: Rebeldia, contestação e repressão política*. 4. ed. – São Paulo: Ática, 1997.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. 1. ed. São Paulo: Ática, 2009.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2004

TELLES, Lygia Fagundes. Prefácio. In: ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: L&PM, 2012.

**O ROMANCE *O MENINO NO ESPELHO* NA SALA DE AULA:
TENSÃO ENTRE FICÇÃO E REALIDADE**

Aytel Marcelo Teixeira da Fonseca (CCAA/UERJ)
aytelfonseca@yahoo.com.br

RESUMO

O presente trabalho, mesclando preocupações teóricas e práticas, inicia-se com uma reflexão sobre o novo espaço [auto]biográfico entre os gêneros textuais da esfera literária na pós-modernidade. Em seguida, aplicam-se tais concepções teóricas ao estudo do romance *O Menino no Espelho*, de Fernando Sabino. Por fim, como etapa mais relevante, relata-se uma experiência didática com a obra citada em uma turma de educação básica, articulando atividades de leitura e de produção de textos orais e escritos, em prol do desenvolvimento do letramento literário.

Palavras-chave: Autobiografia. *O Menino no Espelho*. Letramento literário.

1. Considerações iniciais

Com este trabalho, pretendemos articular a nova abordagem teórica dos gêneros [auto]biográficos a uma prática efetiva de leitura envolvendo alunos da educação básica. A obra escolhida foi o romance *O Menino no Espelho* (1982), do escritor mineiro Fernando Sabino (1923-2004), autor de outros sucessos, como *O Grande Mentecapto* (1976) e *O Homem Nu* (1960). Dessa forma, o estudo possui tanto um caráter teórico quanto um viés prático, voltado para a promoção da leitura nas escolas.

Cinco são os questionamentos que motivaram esta pesquisa. Como pesquisadores, indagamo-nos: de que forma se instaura o “valor autobiográfico” em *O Menino no Espelho*? É possível (e necessário) estabelecer limites entre realidade e ficção neste texto de Sabino? Já como professores, lançamos as seguintes perguntas: Que importância a leitura de textos literários assume na formação dos estudantes? Como será a recepção deste tipo de romance por parte dos alunos do ensino fundamental?

Qual um possível “movimento de leitura” a ser adotado frente a uma obra como esta?

Na busca de respostas, baseiamo-nos nas ideias de Arfuch (2010) e Viegas (2009) a respeito do “espaço biográfico” e nas reflexões sobre ensino desenvolvidas por Antunes (2003), Cosson (2009) e Todorov (2009).

2. O espaço biográfico no romance

A professora argentina Leonor Arfuch (2010), especialista em análise do discurso e crítica cultural, admite o equívoco em se reconhecer como biográficos apenas determinados gêneros canônicos, como as biografias, as autobiografias, as memórias e os testemunhos, cujas origens remontam às *Confissões* de Rousseau. Por isso, propõe uma nova configuração do espaço [auto]biográfico, em consonância com o momento histórico-cultural que vivemos – a “pós-modernidade” – marcado por forte influência da cultura midiática e tecnológica, e pela flexibilização dos costumes, o que modifica a relação entre o público e o privado.

O fim da Modernidade, com o fracasso dos propósitos iluministas e a descrença no progresso humano, sintetiza, na visão de estudiosos atuantes desde a última década de 80, um “estado caótico de coisas”:

A crise dos grandes relatos legitimadores, a perda de certezas e fundamentos, o decisivo descentramento do sujeito e, coextensivamente, a valorização dos “microrrelatos”, o deslocamento do ponto de mira onisciente e ordenador em benefício da pluralidade de vozes, da hibridização, da mistura irreverente de cânones, retóricas, paradigmas e estilos. (*Ibidem*, p. 17 – Grifo nosso)

O processo de hibridização, marca da “pós-modernidade”, será também elemento central na constituição do espaço biográfico contemporâneo: “confluência de múltiplas formas de gêneros e horizontes de expectativas” (*Ibidem*, 58). Isso porque o uso da linguagem, em suas variadas manifestações, incluindo as “escrituras sobre a vida”, sempre guarda estreita relação com o ambiente sócio-cultural em que é cultivada. Assim, em vez de um limitado sistema de gêneros bem delineados e independentes, Arfuch concebe um extenso rol de gêneros dinâmicos – desde os canônicos até os midiáticos – cujas formas e funções sociais se interpenetram, mesclam-se, hibridizam-se. Tais gêneros apresentam um ponto em comum, apesar das inúmeras diferenças que possam existir entre eles (distintos suportes, estruturas, estilos, etc): respeitando suas especificida-

des, permitem seu(s) autor(es) falar(em) sobre a “vida”, assumindo um “valor [auto]biográfico”:

Um primeiro levantamento não exaustivo de formas no apogeu – canônicas, inovadoras, novas – poderia incluir: biografias, autorizadas ou não, autobiografias, memórias, testemunhos, histórias de vida, diários íntimos – e, melhor ainda, secretos –, correspondências, cadernos de notas, de viagens, rascunhos, lembranças de infância, autoficções, *romances*, filmes, vídeo e teatro autobiográficos, a chamada *reality painting*, os inúmeros registros biográficos da entrevista midiática, conversas, retratos, perfis, anedotários, indiscrições, confissões próprias e alheias, velhas e novas variantes do show (*talk show*, *reality show*), a videopolítica, os relatos de vida das ciências sociais e as novas ênfases da pesquisa e da escrita acadêmicas. (*Ibidem*, p. 60 – grifo nosso)

Enquanto o interesse da autora, frente a esse desenho remodelado do espaço [auto]biográfico, recai sobre o estudo das atuais formas de subjetivação que contribuem para a afirmação de uma nova privacidade, com destaque para a entrevista, nossa atenção volta-se para a possibilidade de o romance, gênero híbrido por excelência, ganhar “ares [auto]biográficos” sem ser, no entanto, delimitado como [auto]biografia. *O Menino no Espelho*, por exemplo, mesmo tachado de romance, está repleto de vivências do próprio autor, Fernando Sabino, sem uma distinção clara entre realidade e ficção, como veremos adiante. Daí a hipótese de identificá-lo como romance autobiográfico – termo que evidencia a simbiose de dois gêneros.

Arfuch ancora sua concepção de espaço [auto]biográfico dinâmico nas ideias de Mikhail Bakhtin (1992) sobre gêneros do discurso e funcionamento da linguagem. Para o teórico russo, toda interação por meio da língua dá-se a partir de gêneros, e não de palavras ou frases “soltas”, descontextualizadas. Comunicamo-nos através de conversas cotidianas, cartas, reportagens, telefonemas, e-mails, torpedos de celular, conferências... O número de gêneros é tão variado quanto são nossas interações sociais.

Estudar os gêneros do discurso pressupõe, portanto, analisar a língua em uso, inserida em uma situação concreta de comunicação, em que assume funções. De fato, o que mais individualiza um gênero em relação aos outros é o seu papel sociocomunicativo: por que lemos e escrevemos notícias, reportagens, bulas de remédio, manuais de instrução? Por que esses textos em nossas vidas? Cada gênero permitirá uma resposta.

Além disso, os gêneros apresentam peculiaridades temáticas, composicionais e estilísticas. Uma carta pessoal, por exemplo, trata, com um estilo informal, de temas ligados ao âmbito familiar, apresentando,

em sua forma, a data, o vocativo inicial, o corpo da mensagem e a despedida, acompanhada da assinatura do remetente.

Essas características funcionais, temáticas, estruturais e estilísticas não são, porém, extremamente rígidas. Bakhtin caracteriza os gêneros como “enunciados relativamente estáveis”: “Cada enunciado separado é, evidentemente, individual, mas cada esfera do uso da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, aos quais denominamos gêneros discursivos” (BAKHTIN, 1992, p. 257). Assim, um artigo de opinião pode assumir a forma de um poema, a crônica ora aproxima-se de um conto, ora de um texto opinativo, um anúncio publicitário “veste-se” de carta para “afagar” o consumidor.

Arfuch, aderindo a ideia de Bakhtin sobre a heterogeneidade constitutiva dos gêneros, defende sua tese sobre a simbiose de gêneros da esfera [auto]biográfica e afirma, em parceria com o teórico russo, o fato de “não existirem formas ‘puras’, mas constantes misturas e hibridizações, em que a tradição se equipara à abertura, à mudança e à novidade” (ARFUCH, 2010, p. 66).

Mesmo abertos à mudança e à novidade, os gêneros discursivos estão imersos em uma historicidade, em uma espécie de “memória de usos”, responsável por sua estabilidade, ainda que relativa. Se em cada emprego os gêneros assumissem diferentes formas, atingiríamos, com o tempo, a incomunicabilidade, pois não haveria qualquer modelo.

Os sentidos dos textos que lemos e produzimos também possuem, tal como os gêneros, uma historicidade, não sendo, então, “naturais”, “automáticos”, com uma ligação transparente e direta com a realidade. O modo como compreendemos e construímos nossos textos depende das experiências anteriores de comunicação que tivemos, dos nossos saberes acumulados – saberes linguísticos, enciclopédicos, textuais e interacionais (KOCH & ELIAS, 2010) – que, por sua vez, relacionam-se com o ambiente sociocultural em que estamos inseridos. Por isso, “a maneira como nós dizemos as coisas aos outros é decorrência da nossa atuação linguística sobre o mundo com a língua”. (MARCUSCHI, 2007, p. 64)

Daí depreende-se outra reflexão bakhtiniana explorada por Arfuch no delineamento do espaço [auto]biográfico contemporâneo: inexistente um vínculo mimético entre linguagem e vida. A língua não reflete o mundo. “Mais que um *retrato*, a língua é um *trato* da realidade”. (*Ibidem*, p. 64)

Compreendemos e produzimos as mensagens verbais sempre a partir de uma perspectiva, de um ponto de vista. Assim, todo e qualquer ato comunicativo é uma tomada de posição diante do mundo extralinguístico. Se uma vítima de um crime assevera, frente ao possível culpado, “Quero *justiça!*”, a palavra em destaque terá um sentido diferente se a mesma frase for pronunciada agora pelo acusado, que se diz inocente. Concluímos que não há uma ideia única de *justiça* que evocamos quando empregamos a palavra. Seus sentidos dependerão do acúmulo de experiências de quem a profere ou a decodifica. Há toda uma historicidade que não pode ser desconsiderada.

Do mesmo modo, quando dizemos “A comida está na *mesa*”, mais que apontar para o objeto do mundo “quadrado, redondo ou retangular, composto por uma base de madeira, vidro ou mármore apoiada em quatro pés”, expressamos a *função*, o *uso cultural* que atribuímos a ele hoje: “lugar para se fazerem as refeições”. Se um indivíduo não compartilha essa prática social, *mesa* certamente irá significar algo bem distinto. Além disso, como os hábitos mudam no decorrer da história, nada impede de *mesa* vir a ter um significado diferente.

Esses dois exemplos permitem-nos afirmar que “não pensamos com as coisas, mas as coisas com base num sistema social e simbólico de muitos níveis de estruturação e operação” (*Ibidem*, p. 70). A realidade – na verdade, a “leitura” que fazemos dela – constrói-se na e pela linguagem. E, a cada ato comunicativo, é possível haver “deslizamentos” (e não mudanças abruptas) nos sentidos que engendramos no processo de entender o mundo.

Considerando esse modo de pensar a relação entre língua e realidade, Arfuch declara a impossibilidade de um texto com valor [auto]biográfico refletir fielmente a vida sobre a qual se debruça. Esta, como “conteúdo”, não pré-existe ao ato linguístico, mas se constrói nele, a cada enunciação. A vida, quando inserida em uma narrativa, é recriada, como tudo que vira matéria da literatura:

Não se tratará então de adequação, da “reprodução” de um passado, da captação “fiel” de acontecimentos ou vivências, nem das transformações “na vida” sofridas pelo personagem em questão, mesmo quando ambos – autor e personagem – compartilharem o mesmo contexto. *Tratar-se-á, simplesmente, de literatura.* (ARFUCH, 2010, p. 55 – grifo nosso)

A autora, apropriando-se de outro conceito bakhtiniano, define de “fabulismo da vida” esse “caráter aberto, inacabado, cambiante do processo vivencial, que resiste a ser fixado, determinado” (*Ibidem*, p. 70). E

complementa: “É a *fábula* da (própria) vida, narrada uma e outra vez, que constitui o verdadeiro objeto de toda biografia”. (*Ibidem*, p. 71)

Como a escrita não é a “cópia” da vida, tampouco se pode falar em equivalência, em uma obra de valor autobiográfico, entre autor, narrador e personagem. “Não há identidade possível entre autor e personagem, nem mesmo na autobiografia, porque não existe coincidência entre a experiência vivencial e a ‘totalidade artística’” (*Ibidem*, p. 55). Isso não quer dizer, porém, que não haja intersecções entre eles:

Autor e narrador – categorias pertencentes, respectivamente, ao fora e ao dentro do texto – se confundem e se excluem simultaneamente, pois, se há elementos que as aproxima e identificam, os textos também exibem suas contrapistas, impedindo o leitor de sustentar uma ilusão autobiográfica. (VIEGAS, 2009, p. 15)

Portanto, em vez de correlação e univocidade, haverá, no espaço [auto]biográfico contemporâneo, uma tensão entre realidade e ficção que instiga o leitor a participar desse verdadeiro “jogo” – palavra usada tanto por Arfuch quanto por Viegas para caracterizar o fenômeno.

Em *O Menino no Espelho*, a tensão entre o biográfico e o ficcional salta aos olhos do leitor.

No livro, conhecemos, a partir do relato de um narrador-personagem, as aventuras fantasiosas de um menino de nove anos chamado Fernando, que pratica mil e uma traquinices: ensina uma galinha a conversar, aprende a voar com os pássaros, fica invisível, encontra-se com Tarzã e Mandrake, visita o Sítio do Pica-Pau Amarelo, torna-se agente secreto e campeão de futebol, vive aventuras na selva, enfrenta o valentão da escola... Tais façanhas são contadas em dez capítulos relativamente autônomos, podendo ser lidos em sequências diversas, sem obedecer à linearidade típica das narrativas mais tradicionais.

Além dos capítulos, há também um prólogo e um epílogo, muito importantes para a compreensão do romance. No primeiro, tomamos ciência de um acontecimento misterioso, retomado no final do livro: o menino encontra-se com um homem bem mais velho e familiar. Percebemos também que as histórias são narradas por um adulto que, recorrendo à técnica do *flashback*, relembra sua infância: “Quando chovia, *no meu tempo de menino*, a casa virava um festival de goteiras” (SABINO, 2009, p. 13 – grifo nosso), o que não elimina do texto, porém, a imaginação inerente ao modo de uma criança enxergar o mundo, como aparece no seguinte trecho: “As formiguinhas iam até a margem e, atarantadas, fica-

vam por ali procurando um jeito de atravessar. Encostavam a cabeça umas nas outras, *trocando ideias*, iam e viam sem saber o que fazer”. (*Ibidem*, p. 15 – grifo nosso)

Já no Epílogo, suspende-se a narrativa e vemos apenas o homem maduro, não mais o garoto: “*Paro de escrever*, levanto os olhos do papel para o relógio de parede: cinco horas. As sonoras pancadas começam a soar uma a uma, como antigamente em nossa casa” (*Ibidem*, p. 193 – grifo nosso). Muda-se a perspectiva. O tempo da vivência quando criança cede espaço ao tempo da escrita, tarefa do adulto; o ambiente da vida em família, Belo Horizonte, é trocado pela solitária metrópole carioca: “Volto à janela, olho para fora. O que vejo agora é a paisagem de sempre, o fundo dos edifícios voltados para mim, iluminados pelas luzes do entardecer em Ipanema”. (*Ibidem*, p. 196)

No desfecho do romance, revela-se também a identidade do misterioso homem que conversa com o garoto Fernando no Prólogo. É o próprio Fernando, mas crescido, com cinquenta e poucos anos. “Desço a escada para o quintal e dou com um garotinho agachado junto às poças d’água da chuva que caiu há pouco, entretido com umas formigas. Dirijome a ele, e ficamos conversando algum tempo” (*Ibidem*, p. 196), diz o narrador nas últimas páginas. O tal “encontro” não é físico, concreto, consistindo, portanto, em uma estratégia para enfatizar, metaforicamente, o ato de o adulto resgatar, na memória, as lembranças da infância.

Durante toda a história, sobretudo no Epílogo, o leitor é levado a relacionar o narrador – entidade de “dentro” do texto – com a figura do autor Fernando Sabino – entidade de “fora” do texto –, o que atribui ao romance um “valor autobiográfico”, reafirmando o princípio da heterogeneidade constitutiva dos gêneros do discurso.

Longe de ser limitador, porque calcado em um dado da realidade (a vida do autor), esse movimento de leitura, previsto pelo próprio escritor, potencializa a construção de sentidos para a narrativa, uma vez que, não existindo a correspondência plena entre a história de vida de Sabino e o relato do narrador-personagem Fernando, em consonância como princípio da relação não mimética entre linguagem e vida, o leitor-decifrador vê-se diante de um “jogo interpretativo”, com “pistas” que ora aproximam realidade e ficção, ora as afastam, criando uma tensão.

De um lado, os indícios que corroboram a leitura que liga o narrador-personagem ao autor:

– evidente homonímia (Fernando);

– mesma data de nascimento (12 de outubro): “Nasci no dia 12 de outubro, aniversário do Gerson, que estava fazendo oito anos” (*Ibidem*, p. 142). Além disso, em uma passagem do texto – “Toda semana eu ganhava da minha mãe *dois mil-réis* para ir ao cinema” (*Ibidem*, p. 36) – há referência a uma antiga base monetária (mil-réis), circulante no Brasil na época em que Fernando Sabino tinha nove anos, na década de trinta (HOUAISS, 2002);

– mesma cidade natal: “O quintal de nossa casa era grande, mas não tinha galinheiro, como quase toda casa de Belo Horizonte naquele tempo”. (SABINO, 2009, p. 19)

De outro lado, declarações do narrador que põem por terra a veracidade dos fatos contados: “Já contei várias proezas, aventuras, peripécias, tropelias (e algumas *lorotas*) do tempo em que eu era menino”. (*Ibidem*, p. 194 – grifo nosso)

Uma das “lorotas” relatadas no livro é a aventura de Fernando em um avião que ele mesmo fabricou com um carrinho de pedal herdado dos pais: “Abri os braços, procurei uma posição de equilíbrio, como se fosse um pássaro, e movimetei as mãos como tinha ensaiado. Um bando de andorinhas passou por mim em revoada, sem tomar conhecimento da minha presença” (*Ibidem*, p. 68). Nessas passagens, em que a verossimilhança se sobrepõe à “verdade”, o leitor vê-se diante de pura ficção, o que, contudo, não o afasta da obra.

Os elementos não verbais do livro também reforçam a tensão entre realidade e ficção. Na abertura do livro, aparece uma fotografia de Fernando Sabino, com a legenda “O autor, à época dos acontecimentos narrados neste romance”, o que garante maior realismo ao texto. Duas páginas adiante, porém, a foto original é recriada em um desenho.

Tal ilustração representa não mais a realidade captada pela foto, mas a visão de alguém, o desenhista, sobre a criança – da mesma forma que o relato de *O Menino no Espelho* consiste na reconstrução (e não no reflexo) da vida de Sabino.

Todas essas “pistas”, verbais e não verbais, aguçam e prendem a atenção do leitor, convocado a participar ativamente da construção dos sentidos – um dos benefícios oriundos do trabalho com o texto literário em sala de aula.

3. *Por que literatura na escola: o letramento literário*

A professora Irlandé Antunes (2003), com base em uma pesquisa realizada por Lílian Martin da Silva em colégios da rede pública de Campinas, denuncia um problema presente, certamente, em escolas do país inteiro: nas aulas de língua portuguesa, pouco ou nenhum tempo é destinado à leitura, como comprovam as falas dos alunos participantes da investigação: “Nunca líamos porque não sobrava tempo”, “A professora dava a matéria, explicava e nunca dava aula de leitura”, “Os professores se preocupam com a gramática”.

A partir desses depoimentos, percebemos que há uma valorização excessiva do ensino da “gramática”, em detrimento do estudo do texto. A essa prática pedagógica subjaz a ideia equivocada de que não se ensina “gramática” lendo ou escrevendo textos de diferentes gêneros, incluindo os pertencentes à esfera literária, como se refletir sobre a língua, ler e escrever fossem habilidades totalmente estanques.

Há outra justificativa falaciosa para o pouco destaque dado à leitura, em especial de textos literários: não é preciso ensinar a ler um romance ou um poema, por exemplo, porque os livros falam por si mesmos ao leitor. Aprende-se a ler lendo. Cosson (2009, p. 26) invalida essa ideia, alegando que o modo como lemos fora da escola é determinado pelo modo como aprendemos a ler dentro da escola: “nossa leitura fora da escola está fortemente condicionada pela maneira como ela nos ensinou a ler. O que faz os livros falarem são os mecanismos de interpretação que usamos, e grande parte deles é aprendida na escola”. Portanto, é papel da escola, sim, iniciar (e acompanhar) o estudante no universo das palavras.

A inserção efetiva da literatura na educação básica enfrenta ainda, pelo menos, dois obstáculos metodológicos. O primeiro diz respeito à “atitude sacralizadora” incentivada pelo professor diante de uma obra, que às vezes vai para a sala de aula apenas para a reverência e admiração do “gênio humano”. Na opinião de Cosson (*Ibidem*, p. 29), “mantida em adoração, a literatura torna-se inacessível e distante do leitor, terminando por lhe ser totalmente estranha. Esse é o caminho mais seguro pra destruir a riqueza literária”.

Em vez de adotar tal postura limitadora, o professor precisa explorar, ao máximo, as potencialidades do texto artístico, além de “criar condições para que o encontro com a literatura seja uma busca plena de sentido para o texto literário, para o próprio aluno e para a sociedade em que todos estão inseridos”. (*Ibidem*, p. 29)

O segundo obstáculo metodológico refere-se à ênfase dada ao falar “sobre” a obra literária, que acaba ficando em segundo plano. Estudam-se seu contexto histórico, a biografia do autor, as características do estilo de época a que pertence, relegando-se, porém, o essencial: a leitura do próprio texto: “Pode ser útil ao aluno aprender os fatos da história literária ou alguns princípios resultantes da análise estrutural. Entretanto, em nenhum caso o estudo desses *meios* de acesso pode substituir o sentido da obra, que é o seu *fim*”. (TODOROV, 2009, p. 31).

Tzvetan Todorov (2009, p. 31) resume o problema com uma metáfora muito elucidativa: “para erguer um prédio é necessária a montagem de andaimes, mas não se deve substituir o primeiro pelos segundos. Uma vez construído o prédio, os andaimes são destinados ao desaparecimento”.

A solução para tais obstáculos metodológicos pode estar em um questionamento a ser levantado por todos aqueles envolvidos na propagação da leitura do texto literário: de que maneira a literatura contribui para a atuação social do leitor? Com objetivos bem delimitados, mais fácil será planejar o trabalho pedagógico – que, mesmo recorrendo a esquemas e sistematizações, não deve anular o prazer e as surpresas despertados por um poema, conto ou romance.

Relacionar o texto literário com seu uso social significa promover o letramento literário, um tipo específico das práticas de letramento, as quais consistem no “resultado da *ação* de aprender a ler e escrever” (SOARES, 2010, p. 18). Letramento, mais que o aprendizado do código verbal, é a apropriação da escrita:

Ter-se “apropriado da escrita” é diferente de “ter aprendido a ler e a escrever”: “aprender a ler e escrever” significa adquirir uma tecnologia, a de codificar em língua escrita e de decodificar a língua escrita; “apropriar-se da escrita” é tornar a escrita “própria”, ou seja, é assumi-la como sua “propriedade”. (*Ibidem*, p. 39).

Do mesmo modo, “apropriar-se do texto literário”, muito mais que conhecer contexto histórico, biografia, estilos de época, análises de renomados teóricos sobre a obra, representa usufruir todos os benefícios oferecidos pela literatura. Todorov (2009, p. 24), em uma citação longa, mas esclarecedora, sintetiza alguns deles:

Hoje, se me pergunto por que amo a literatura, a resposta que me vem espontaneamente à cabeça é: *porque ela me ajuda a viver*. Não é mais o caso de pedir a ela, como ocorria na adolescência, que me preservasse das feridas que eu poderia sofrer nos encontros com pessoas reais; em lugar de excluir as ex-

periências vividas, *ela me fez descobrir mundos* que se colocam em continuidade com essas experiências e me permite melhor compreendê-las. Não creio ser o único a vê-la assim. Mais densa e eloquente que a vida cotidiana, mas não radicalmente diferente, *a literatura amplia nosso universo, incita-nos a imaginar outras maneiras de concebê-lo e organizá-lo*. Somos todos feitos do que os outros seres humanos nos dão: primeiro nossos pais, depois aqueles que nos cercam; *a literatura abre ao infinito essa possibilidade de interação com os outros* e, por isso, nos enriquece infinitamente. *Ela nos proporciona sensações insubstituíveis que fazem o mundo real se tornar cada vez mais pleno de sentido e mais belo*. Longe de ser um simples entretenimento, uma distração reservada às pessoas educadas, *ela permite que cada um responda melhor à sua vocação de ser humano*. (TODOROV, 2009, p. 24 – grifos nossos)

Ao trabalhar o romance *O Menino no Espelho* com nossos alunos, preocupamo-nos em não adotar uma atitude sacralizadora diante da obra, tendo sempre como foco o processo de leitura do livro, para o qual é indispensável o papel dos leitores, participantes ativos na construção dos sentidos. Além disso, mesmo sendo tarefa escolar, “valendo nota”, tentamos tornar a leitura do texto de Sabino prazerosa, para que o “obrigatório” (indissociável à escola) não descambe em “tristemente obrigatório”: “a leitura obrigatória, tristemente obrigatória, feita sob pressão, compromete o desfrute de alguns de nossas melhores obras”. (CADEMARTORI, 2009, p. 84).

4. O trabalho em sala de aula

O livro de Fernando Sabino foi um dos escolhidos para compor o programa de língua portuguesa do 9º ano do fundamental no colégio em que lecionávamos em 2012 (Instituto de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, o CAp UERJ). Nosso público-alvo eram alunos que possuíam, em sua maioria, considerável trajetória de leitura, já que uma das exigências da escola é o estudo de, no mínimo, cinco obras por ano.

Os objetivos, alcançados com êxito, resumiram-se em fomentar ou reforçar o gosto pela leitura e analisar os elementos da narrativa (narrador, personagens, enredo, tempo e espaço) e as características temáticas e estruturais do gênero romance.

Optamos por dividir o trabalho em quatro momentos (motivação, apresentação, leitura e interpretação), orientando-nos pela estrutura de sequência didática sugerida por Cosson (2009).

4.1. Motivação

A intenção desta etapa, “rito de passagem”, é preparar o aluno para “entrar” no texto. O sucesso na leitura da obra depende de uma boa motivação. O professor com experiência em sala de aula da educação básica sabe muito bem da importância em “seduzir” o estudante, convencê-lo a cumprir a tarefa, se possível com prazer.

O interessante, nesse momento, é articular atividades de leitura, escrita e oralidade que antecipem algum aspecto temático do livro. Cosson (*Ibidem*, p. 57) considera essa integração relevante para o ensino de língua materna, pois “torna evidente que não há sentido em separar o ensino da literatura do ensino de língua portuguesa, já que um está contido no outro”.

O ponto de partida do nosso trabalho foi a leitura de uma curiosa reportagem da *Folha de São Paulo*¹¹, intitulada “Passado em branco”, que trazia explicações científicas para a “amnésia infantil” (esquecimento da nossa infância): “Quem se diz lembrar de fatos ocorridos antes de seus quatro anos está confundindo histórias ouvidas com memória própria”. Durante o estudo do romance, na terceira etapa da sequência, a reportagem serviu-nos para traçarmos relações entre os discursos literário e científico (considerados antagônicos) sobre a impossibilidade de se reconstruir fielmente a infância, o passado.

Além das falas dos neurologistas e psicanalistas, o texto da *Folha* expunha depoimentos de adolescentes a respeito de algum fato remoto, para fundamentar a existência da “amnésia infantil”, como neste fragmento, de Victória Margarida, 14 anos: “A separação dos meus pais me marcou. Tinha três anos. *Não lembro* dos dois se separando, mas da sala da nossa casa, escura. Ninguém usava aquela sala, só meu pai. Isso marcou” [grifo nosso]. Outros adolescentes relataram brincadeiras, férias, brigas com irmãos etc.

Em sala de aula, lemos a reportagem cuidadosamente. Depois, abrimos espaço para os estudantes contarem casos particulares da infância, confirmando ou refutando a tese dos cientistas. Finalmente, propusemos a escrita de texto memorialista (estudado por eles no 8º ano), à semelhança das narrativas do jornal.

¹¹ A reportagem foi publicada nas páginas 7 e 8 do *Caderno Equilíbrio*, em 31 de maio de 2011.

O resultado foi excelente. Neste exemplo, notamos a ênfase dada ao esquecimento de detalhes do ocorrido (“Não me lembro muito bem...”), como acontece nos relatos da reportagem:

Não me lembro muito bem, foi um fato que talvez tenha acontecido nos meus seis anos. Antes de relatar a história, devo contar como fui nessa idade tão divertida. Como meus pais me falam até hoje, sempre fui um bebê muito quieto, só chorando o necessário, mas quando cheguei aos meus cinco anos, virei uma completa “peste”. Lembro que gostava de ser assim chamado e, diferentemente de muitas outras crianças, não queria crescer. (P.C.M.¹² – grifo nosso)

Alguns preferiram narrar fatos mais recentes. Destacam-se histórias envolvendo sexualidade:

E quem diria que sete anos depois, aos doze anos, eu iria conseguir o que tanto desejava, que era perder a virgindade e saber como era a “coisa”. Eu sempre mentia minha idade e dava certo, pois sempre pareci mais velho. Foi com uma menina que tinha conhecido há pouco tempo. O nome dela era Jéssica, tinha 16 anos, muito experiente. Eu não. Mas peguei o ritmo da “coisa” muito rápido. (L.D.)

Outros relataram, com detalhes sutis e poéticos, as perdas que já sofreram na vida:

Descobri que a vida é passageira e imprevisível ainda criança. Deparei-me com a morte de uma pessoa que marcou profundamente a minha vida em apenas seis anos: meu avô. Lembro-me dos doces que ele me trazia, das batinhas de café, da nossa sobremesa preferida (queijo com goiabada), das nossas partidas de dominó, que eu quase sempre ganhava, dos presentes que ele me levava, como a tartaruga e o tatu de cerâmica, que eu achava que fossem de verdade. Ainda o vejo mexer com os passarinhos, ele no banheiro e eu o chamando à porta, ou ele implicando com minha avó no fogão. (C.L.C.)

A atividade durou apenas dois tempos de cinquenta minutos. Isso porque, como afirma Cosson (*Ibidem*, p. 57), “se ela necessitar passar disso, certamente não cumprirá seu papel dentro da sequência”, e a leitura do romance, objetivo central, sairá de foco.

4.2. Introdução

A segunda etapa consiste em apresentar ao aluno a obra e o autor, mas sem transformar a aula em uma longa e enfadonha exposição sobre a vida do escritor. O professor deve também justificar a escolha que fez:

¹² Entre parêntesis, as iniciais dos nomes dos alunos, que autorizaram a divulgação. Transcrevi os textos sem fazer qualquer alteração.

qual a importância do livro adotado para a formação dos estudantes? É necessário ainda apresentar a obra fisicamente ao leitor.

Optamos pela estratégia de ler, com os estudantes, os elementos paratextuais que introduzem o romance: começamos pelos textos da “orelha” do livro, detivemo-nos nos títulos dos capítulos, elencados no sumário, admiramos as ilustrações, ficamos sabemos sobre a vida de Fernando Sabino em um resumo publicado nas últimas páginas. Por fim, especulamos, a partir do título *O Menino no Espelho*, os possíveis temas e acontecimentos discutidos e relatados no romance. Instigados, começamos a leitura.

4.3. Leitura

Iniciamos a leitura do romance em sala de aula, mas a maior parte foi lida em casa. Coletivamente, negociamos o prazo que tentaríamos obedecer. Decidimos por duas semanas. Durante esse tempo, acompanhamos o processo de leitura, lançando mão de dois procedimentos: conversas informais com os alunos sobre o que estavam achando da obra e atividades mais específicas, denominadas intervalos:

É durante as atividades do intervalo que o professor perceberá as dificuldades de leitura dos alunos. Esse intervalo funciona, assim, prioritariamente, como um diagnóstico da etapa da decifração no processo de leitura. Por meio dele o professor resolverá problemas ligados ao vocabulário e à estrutura composicional do texto, entre outras dificuldades ligadas à decifração. (*Ibidem*, p. 64)

No total, foram três intervalos:

a) *Primeiro intervalo*: leitura de uma crônica de Luis Fernando Verissimo, *A Bola*, em que um pai estranha o comportamento do filho ao presentear-lo com uma bola. A criança, afeita a jogos virtuais, desconhece o modo de utilizar o novo brinquedo. O pai conclui: “Talvez um manual de instrução fosse uma boa ideia, pensou. Mas em inglês, para a garotada se interessar” (VERISSIMO, 2001, p. 20). Promovemos, então, uma discussão sobre o perfil das crianças e dos adolescentes de hoje, tendo como contraponto o menino Fernando, que adorava as brincadeiras “antigas”.

b) *Segundo intervalo*: elaboramos um *Painel de leitura* (atividade oral). Em grupo de cinco, os estudantes escolheram um trecho do romance que acharam bem interessante. Na frente da turma, leram o fragmento, justificaram a escolha e ainda resumiram o capítulo do qual foi retirada a

passagem. Ao final da tarefa, conseguimos ter uma visão global do romance e ainda conhecemos diferentes opiniões sobre o texto. Notei que os alunos riam bastante com as travessuras do protagonista, identificando-se com ele.

c) Terceiro intervalo (quase ao final das suas semanas, quando a maioria já tinha concluído a leitura): a última etapa foi dedicada a um estudo mais “sistemático” do romance. Discutimos as relações entre a vida de Fernando Sabino e os fatos relatados, analisamos os elementos da narrativa seguindo as orientações de Gancho (1995) e aprendemos as características temáticas e estruturais de um romance. Para isso, elaborei apostilas com questões sobre o livro. Importante destacar que essa etapa mais “escolar” e “conteudista” não foi a principal da sequência didática, como normalmente é feito, já que o objetivo maior é formar leitores, contribuir para o letramento literário.

4.4. Interpretação

Refere-se ao esforço do estudante em construir sentidos. Tal esforço não pode ser substituído “por algum artifício de intermediação, como ver o filme ou assistir à minissérie na TV” (COSSON, 2009, p. 64).

O processo de interpretação divide-se em dois momentos: o interior e o exterior. O primeiro é

aquele que acompanha a decifração, palavra por palavra, página por página, capítulo por capítulo, e tem seu ápice na apreensão global da obra que realizamos logo após terminar a leitura. É o que gostamos de chamar de encontro do leitor com a obra. Esse encontro é de caráter *individual* (*Ibidem*, p. 65 – grifo nosso).

Já o momento exterior, de caráter coletivo, consiste na “concretização, na materialização da interpretação como ato de construção de sentido em uma determinada comunidade” (*Ibidem*, p. 65). Por meio dele, refletimos sobre a obra lida e explicitamos essa reflexão, trocando nossas experiências de leitura. Pode-se recorrer a variadas tarefas para alcançar esse objetivo: fazer um desenho, compor uma música, confeccionar colagens e maquetes, organizar júris simulados, adaptar o texto para o teatro etc.

Por três motivos, decidimos redigir uma resenha:

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Em primeiro lugar, é um exercício de escrita dentro de um gênero com predominância de estratégias argumentativas e condições de enunciação bem determinadas. Depois, o texto produzido tem possibilidade de circular entre os alunos e, por isso, não carrega a artificialidade da maioria das atividades de escrita escolar. Por fim, demanda do aluno o registro que é também memória de sua vida de leitor. (*Ibidem*, p. 68)

Em seus textos, os estudantes, bastante críticos, comprovaram muita maturidade tanto na leitura e compreensão da obra quanto na redação do texto. Uns poucos avaliaram negativamente o romance de Sabino, ou por achá-lo muito infantil ou por não gostarem da técnica narrativa de mesclar realidade e ficção:

É um livro feito para crianças de até 10 anos, já que possui aquele blablablá das histórias de príncipes e princesas: um menino que sempre é o herói no final, sempre consegue vencer o mal e sair superior a tudo. Quando um adolescente, como eu, lê o romance, não se interessa muito, já que não possui um enredo atraente para esse público. (P.A.)

Sou uma leitora exigente. Certos tipos de romance me são intragáveis. Gosto de fantasia, gosto mesmo, mas não em romances autobiográficos e, neste quesito, o livro de Sabino já começa em desvantagem, segundo minha avaliação. Não gosto de textos que falam sobre o próprio autor, mas de maneira fantasiosa. Acho que autobiografias, mesmo que nos romances, devem se ater a fatos, talvez com um pouco de floreio, mas sem fantasia. (H.S.V.)

Os pontos negativos para alguns eram justamente as qualidades do livro, “o charme da história”, para outros:

Entre a leitura das páginas do livro, o autor nos põe constantemente em dúvida sobre a verdade dos fatos narrados. Afinal, não é sempre que se tem o dom de fazer milagres e ainda resistir dias preso em uma selva com apenas os seus conhecimentos de escoteiro. Além do mais, os ídolos do garoto, como Tarzan e Robson Crusóé, o inspiram para que ele sempre tente sair como herói da aventura. *Mas é esse tom surreal e fantasioso que dá “o” charme das histórias.* (J.L.B. – grifo nosso)

Se um leitor afirma não existir “hipótese alguma dessa história ter alguma ligação com os dias atuais” (P.A.), outro relaciona um acontecimento recente com a briga do protagonista Fernando na escola, em defesa de um amigo agredido de modo covarde:

Em março deste ano, ocorreu algo semelhante em uma escola nos Estados Unidos: um garoto que sofria *bullying* desde criança estava apanhando e revivendo as agressões sofridas. Ele não se tornou o valentão da escola, mas as agressões e ofensas acabaram, assim como na escola de Fernando. (F.R.L.)

Uma leitora muito esperta, recorrendo à sua bagagem cultural, comparou *O Menino no Espelho* ao o filme *Efeito Borboleta*:

A relação que o autor faz sobre o “eu menino” e o “eu adulto” é interessante, pois ao encontrar consigo mesmo, ele lhe dá um conselho que demora sua vida inteira para perceber: pensar nos outros. É como se ele se arrependesse de não tê-lo feito em alguns momentos de sua vida e tivesse a chance de avisar a si próprio dos arrependimentos que aquilo lhe traria. Algo parecido ocorre no filme *Efeito Borboleta*, quando o personagem principal, ao se dar conta de que perdeu seu grande amor de infância, descobre, por acaso, sua capacidade de voltar ao tempo. O contexto das duas obras se diferencia bastante, mas ambos os personagens se arrependem de terem sido tão autocentrados. (J.A.F.)

As resenhas foram lidas em sala de aula. A partir das divergências, sempre muito bem-vindas, discutimos ainda mais aspectos da obra de Fernando Sabino. Ficou nítido o empenho dos estudantes em participarem do debate.

5. *Considerações finais*

O resultado dessa experiência comprova a necessidade de se fundamentar a prática de leitura nas escolas em uma concepção de ensino que conceba a linguagem como espaço de interação entre os sujeitos, de modo que se promova o letramento literário cuja principal característica é a “apropriação do texto artístico”.

Além disso, comprovou-se ainda a fecundidade em pautar o estudo do romance de Fernando Sabino nas ideias sobre o novo espaço [auto]biográfico (dinâmico e dialógico), indissociável também da “guinada pragmática” por que passaram os estudos linguísticos nas últimas décadas. É a teoria em favor de mudanças efetivas nas práticas pedagógicas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTUNES, Irandé. *Aula de português: encontro e interação*. São Paulo: Parábola, 2003.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

CADEMARTORI, Ligia. *O professor e a literatura: para pequenos, médios e grandes*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

COSSON, Rildo. *Letramento literário: teoria e prática*. São Paulo: Contexto, 2009.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 1995.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

KOCH, Ingedore Villaça; ELIAS, Vanda Maria. *Ler e escrever: estratégias de produção textual*. São Paulo: Contexto, 2010.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Do código para a cognição: o processo referencial como atividade criativa. In: _____. *Cognição, linguagem e práticas interacionais*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.

SABINO, Fernando. *O menino no espelho*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SOARES, Magda. *Letramento: um tema em três gêneros*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

VERÍSSIMO, Luís Fernando. *Comédias para se ler na escola*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

VIEGAS, Ana Cláudia. De que cor são estas flores? Correspondências entre *blogs*, cartas e literatura. In: CHIARA, Ana; ROCHA, Fátima Cristina Dias (Orgs.). *Literatura brasileira em foco: escritas da intimidade*. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2009.

**O ROMANTISMO NA LITERATURA BRASILEIRA:
A QUESTÃO DA NACIONALIDADE LITERÁRIA
E A FORMAÇÃO DO CÂNONE**

Camillo Cavalcanti (UESB)
camillo.cavalcanti@gmail.com

RESUMO

Este trabalho apresenta a transcrição na íntegra da prova escrita que realizei para professor adjunto da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), edital 474 de 29/09/2008 (DOU 30/09/2008), com base na leitura pública conforme exigência da banca examinadora. O Romantismo, tomado como estilo literário, tem origem bastante controversa. A convenção mais prestigiada estabelece o início na Alemanha, com Goethe. Porém, ele reconhecidamente pertence à *klassik* de Weimar, escola posicionada como Pré-Romantismo, ainda dentro dos últimos círculos neoclássicos. Complicam esse quadro as manifestações inglesas do século XVIII, anteriores a Goethe, como Edward Young, Robert Burns, Walter Scott etc. Por outro lado, a controvérsia aumenta porque a definição de romantismo oferecida pelos românticos alemães recorre a autores considerados clássicos: Shakespeare, Ariosto, Dante etc. Expliquei à banca, que permaneceu sem entender a problemática. Depois da epistemologia sobre romantismo, coube evidenciar os limites impostos por uma teoria literária insipiente, que, além de tergiversar sobre a essência do romantismo, ainda quer importar, da Europa para o Brasil, um fenômeno que dista um século transatlântico (1746-1836), embora considerando o mundo latino estejamos coevos (1816-1836), com Stendhal (França), Leopardi (Itália), Garrett (Portugal) e Espronceda (Espanha). A banca também não vislumbrou esse percurso. O Romantismo brasileiro foi detalhadamente explicado, conforme o ponto sorteado, dando ênfase no projeto de nacionalidade, forjado ora pela observação dos costumes, ora pela remota utopia fantasiada, abrindo duas vertentes para o sentimento nacional: um realismo popular e uma imaginação erudita, dois caminhos próximos, entretanto diferentes, que explicam o primeiro momento, em diálogo com o último momento, quando Castro Alves toma a lira para o abolicionismo e o republicanismo. O nacionalismo é uma espécie de sentimentalismo, o que dá unidade ao Romantismo: a banca, mais uma vez, não percebeu. As coordenadas do Romantismo assim se clareiam dentro de um recorte tradicional, entre 1836-1870.

Palavras-chave:

Romantismo. Literatura Brasileira. Nacionalidade literária. Formação do cânone.

1. O Romantismo no Brasil

1.1. Prolegômenos

O Romantismo é um estilo literário bastante complexo. Na origem da palavra, temos “romantic” (inglês), “romantique” (francês), “romantik” (alemão), com significados substancialmente distintos. “Romantic”, em inglês, durante os primeiros usos datados do séc. XVII, significava “como nos velhos romances”. Vinha usualmente como adjetivo, reportando a qualidades originais, singulares, pitorescas. Em francês, o termo “romantique”, adaptando o anglicanismo ao idioma nacional, era frequentemente substituído por “pitoresque”, evidenciando o sentido pelo qual era empregado tanto na França como na Inglaterra daquele tempo. Note-se que, como observaram Mario Praz¹³ e René Wellek, esses usos não remetem para o que nós entendemos por Romantismo: por isso a complexidade do estilo, desde sua gênese, começa a se apresentar um problema teórico.

A noção atual do Romantismo remonta à *romantik* alemã: foi uma corrente de pensamento que ressignificou o termo com o sentido teórico-crítico de genial, subjetivo, fragmentário. Essa corrente tem origem na dissidência de Fichte a respeito da teoria kantiana e se apoia também na filosofia da arte e da natureza de Schelling, cujas recensões principais foram publicadas na revista *Athenaum*, entre 1798 e 1802, pelos irmãos August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel, ao lado de Novalis na pequena cidade de Jena. Entretanto, na propagação dessas ideias, houve uma monumental confusão: grandes personalidades intelectuais da época, como Madame de Staël e Simone de Sismondi, foram à Alemanha procurar entender o novo movimento. Como o circuito literário era marcado pela força e influência de Goethe, sua corrente de pensamento bem como o seu grupo foram mais prestigiados. O Pré-Romantismo, então chamado classicismo de Weimar, como o próprio nome já indica, tinha uma feição predominantemente clássica e se opunha ao Romantismo de Jena. O Classicismo de Weimar – corrente também conhecida como *klassik* – acreditava no sentimentalismo de tal forma que também é uma maneira de nomear a corrente, o estilo. O sentimentalismo, como o nome indica, é a ênfase no sentimento, criando um território exclusivamente subjetivo. A diferença ante o Romantismo de Jena está principalmente na técnica literária e no procedimento de escrita que, como se sabe, determinam o es-

¹³ Não são incluídas as referências bibliográficas precisas neste texto porque ele foi produzido em uma prova de concurso, gênero em que são dispensados esses detalhes.

tilo. Os classicistas de Weimar – ou pré-românticos – concebiam a poesia como expressão imediata do sentimento, favorável a olhos vistos ao exercício sentimental. A subjetividade nessas formas poéticas, então, é notoriamente imperialista.

Foi esse mar de emoções impensadas que se derramou por toda a Europa, aliada ao espírito depressivo que as invasões napoleônicas legaram com a derrota para os ingleses (vide *Confissões de um filho do século*, de Musset) provocou a overdose de lamentação, de melancolia e de tristeza que assolou diversos países europeus. Assim, além de Musset, há Lamartine, na França; na Espanha, Zorrilla; em Portugal, Almeida Garrett, etc. Esse estilo provinha da *klassik* de Weimar, que, como o nome indica, nada tinha com a *romantik* de Jena. Os românticos, que eram da *Athenaum*, concebiam a poesia de modo diametralmente oposto e acreditavam no *medium* de reflexão (cf. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, de Walter Benjamin) como procedimento de escrita. A poesia era produção de um pensar sobre o pensar, uma dobra logosófica ocasionada pela reflexão como *medium*, isto é, como meio de realizar a poesia. Eles também estabeleceram graus desse procedimento: o grau zero seria o sentimento; o primeiro grau, o pensamento; e o segundo grau, a reflexão. Desse modo, os românticos não pensaram numa imediata (não mediada) expressão do sentimento, mas uma complexa reflexão que serviria como mediadora entre sentir e pensar, para uma arte mediada. Os românticos chegaram mesmo a considerar que pensar e poetar é a mesma coisa.

1.2. Definição de Romantismo: linha sentimentalista e linha nacionalista

Quanto à primeira linha – sentimentalista – parece que não vale a pena resolver esse problema terminológico porque, se passarmos a usar “romantismo” para dizer o que deveria ser, nossos leitores não saberão dessa manobra. Há quem tenha falado, por exemplo, em “romantismo autêntico” para se referir ao Romantismo de Jena – que é o propriamente dito – deixando o termo Romantismo nesses usos habituais, ainda que imprecisos. O Romantismo, significando mesmo a herança sentimental, é uma convenção de linguagem – como sugere o termo *klassik* – é o mal do século em todas as suas manifestações egoicas. A convenção de linguagem opera numa chave entre o sujeito melancólico e o ambiente lírico adverso ou até nocivo. A fantasia se fixa à atmosfera, determinando um

mundo de sonhos e devaneios. A noite é escolhida como paisagem, onde a subjetividade estende o seu território. Assim os foros íntimos conflituam com um ambiente lírico insalubre, ambos adoecem mutuamente, pois o sujeito melancólico agrava seu estado autopunitivo pela influência do meio, assim como o espaço lírico adoce pela presença expansiva do sujeito. Com os sentimentos aflorados, o sujeito procura relações afetivas com o entorno, principalmente com uma mulher amada. A relação erótica é essencialmente narcísica e edipiana, o recalque amoroso é metáfora de um amor irrealizado, pois idealizando uma amada sublime, o sujeito inviabiliza o seu acesso. Em consequência, a amada é sempre virgem e mortuária, símbolo de sua inacessibilidade.

Quanto à segunda linha – a nacionalista – cabe ressaltar que é uma vertente do Sentimentalismo em grande medida, porque se trata de um exercício de sentimentalidade não mais erotizante (isto é, com relação a uma mulher), e sim, ufanista (isto é, com relação à pátria). O sentimento patriótico marcou o Romantismo porque é um estilo florescido nas épocas de consolidação dos modernos estados-nação, tanto na Europa, quanto tardiamente nas Américas. Vemos muitos românticos exaltarem sua pátria, como Walter Scott, Victor Hugo, Almeida Garrett. Nesse sentido, o ufanismo surge como exaltação exagerada das qualidades e potencialidades da pátria, desde sítios naturais a metrópoles superindustrializadas. Logo, o nacionalismo romântico carece quase sempre de uma visão crítica, pelos compromissos assumidos com o engrandecimento do Estado. Raríssimas são as exceções, como Gonçalves Dias e José de Alencar. Enfim o destaque da linha nacionalista acontece pela grande relevância do tema patriótico, numa época de agitação política para estruturar o Estado. Mas também se encerra no programa sentimental, porque predomina a emoção exacerbada, a exaltação da nação.

1.3. O Romantismo no Brasil: sentimentalismo egótico

Antonio Candido nomeou Egotismo as formas românticas de lirismo. Caracteristicamente egocentrada, a lírica romântica acentua o sentimentalismo pré-romântico em direção ao ultrarromantismo, lugar-tente do mal do século. As características do Romantismo são as mesmas do Pré-Romantismo, porém com mais ênfase: um sujeito melancólico, uma atmosfera fantástica num ambiente noturno e nocivo, uma amada mortuária. O maior representante do Egotismo é Álvares de Azevedo: sua poética articula os elementos poéticos do Sentimentalismo, provo-

cando um enorme choque entre os interesses e desejos do sujeito e a censura imposta pelo meio. Seu canto é a lamentação de uma vida irrealizada em todas as esferas dominadas pelo sentimento. Seu impulso erótico é recalçado; seu plano de felicidade, reprimido; e sua relação com o meio, doentia.

2. *A nacionalidade literária*

2.1. Nacionalidade literária: sentimentalismo nacionalista

Visto de hoje, o Romantismo brasileiro parece apresentar, voluntariamente ou não, um projeto de nação. Diz-se um projeto de nação quando há um conjunto de esforços para pensar ou realizar uma ideia capaz de estruturar o imaginário e/ou o espaço coletivo. A própria gênese do Romantismo brasileiro já aparece atrelada à questão do projeto nacional. Três jovens brasileiros – Gonçalves de Magalhães, Porto-Alegre e Torres Homem, fundaram uma revista enquanto estudavam na França, a revista *Nichteroy*, impressa em 1836. Sai divulgando o livro de seu líder – Magalhães – *Suspiros poéticos e saudades*, recém-saído do prelo. Por esse livro, pode-se recorrer ao exercício sentimentalista de natureza egótica, mas será o tema nação que o posicionará no cânone. O prefácio é uma longa dissertação sobre a vocação de grandeza do Brasil, atrapalhada pelos interesses colonialistas exploratórios dos quais recentemente se livraram, em 1822. Antes mesmo da revista, os três jovens foram convidados, em 1834, a proferir palestras no Instituto Histórico-Geográfico da França, sobre as especificidades do Brasil. Magalhães se incumbiu da dimensão literária como concebemos hoje. A ênfase de Magalhães reclinou sobre a riqueza natural como tesouro deixado por Deus. Dádiva celestial, a terra brasileira, então, permanecia no exotismo legado pelos cronistas navegantes ou jesuítas, todos portugueses, nos séculos dos “descobrimientos” (1490-1690). Tal visão sobre o Brasil atende muito bem aos interesses europeus sobre o Brasil. Na verdade, essa era mesmo a visão europeia, transposta por uma mentalidade brasileira num discurso inflamado. Um grande intelectual francês, chamado Ferdinand Denis, havia organizado um roteiro histórico e literário do Brasil, assim como o português Almeida Garrett. Ambos haviam propugnado que os escritores brasileiros deveriam desenvolver uma literatura própria, a partir da eleição de temas próprios, quer dizer, temas brasileiros. “Temas brasileiros” foram entendidos como visão edênica, transformando o Brasil numa espécie de paraíso terrestre, onde a felicidade era a condição prévia; e o bi-

oma, a morada tranquila e harmônica que o homem nunca deveria ter abandonado. O encontro do homem com a natureza era também o reencontro com sua ancestralidade. Daí o paraíso terrestre era também Elo Perdido, uma biosfera intemporal, que remanesce dos tempos originários e cosmogônicos. A palestra de Magalhães e o prefácio ao seu próprio livro podem, ambos, ser tomados como referência na formação do cânone literário brasileiro, numa retomada aos dois primeiros ensaios europeus, de Denis e Garrett, sobre a literatura brasileira. Após a dimensão literária – apresentada, como vimos, por Magalhães – no sentido de revelar a grandeza do Brasil reprimida pelos portugueses, sucede a exposição de Porto-Alegre. Dedicado a estudos históricos, ele expõe as fases coloniais, as etapas de desenvolvimento do Brasil, as políticas oficiais e as manifestações e insurreições populares, pontos que determinaram o horizonte da Independência de 1822. O teor do discurso de Porto-Alegre, claro, corroborava a visão de Magalhães, colocando o Brasil como uma nação no seio da natureza. Por fim, Torres Homem apresenta os talentos brasileiros na área da ciência, destacando alguns importantes experimentos científicos de brasileiros.

Com essa gênese, o Romantismo desponta de um seio embrionário já ufanista. A influência desse primeiro momento romântico ganha perenidade, pois, passados vinte anos desde 1836, a grande produção que Magalhães queria fosse sua obra-prima é a *Confederação dos Tamoios*, de 1856. É claro que Magalhães reeditaria aquela pauta ufanista, na qual acreditava e da qual foi fundador. Houve importantes reações, como a de José de Alencar, ao escrever uma *Carta sobre a Confederação dos tamoios*. A partir desse momento, podemos reconhecer um segundo momento ou fase dessa corrente nacionalista, na qual o ufanismo irrefreável ganha rédeas, a partir de uma crítica que começa tênue, mas avança vorazmente até o último Gonçalves Dias, ou mesmo o Alencar de *Iracema*.

Figura assistemática, isto é, que não se rende a esquemas, é sem dúvidas Gonçalves Dias. Sua exaltação da terra se confunde com a denúncia do extermínio indígena. Desde seus *Primeiros cantos*, de 1846, sua poesia traz uma marca diferencial, na elegia das nações indígenas, que o separa da poética do grupo de *Nictheroy*. Nesse sentido, Gonçalves Dias deve ser visto como grande antecedente da segunda fase crítica do ufanismo. Assim, com este antecedente (mais tarde participante, inclusive, da segunda fase), o Romantismo prossegue sua história. O primeiro romance de Alencar nessa linha é *O guarani*, de 1857, um ano após a *Confederação dos tamoios*, de Magalhães. Alencar produz um calhama-

ço, um livro muito extenso, se comparado aos outros dois desse tema, *Tracema* e *Ubirajara*. No romance está suficientemente claro o funcionamento da sociedade brasileira, a partir da observação de costumes entre os habitantes de uma casa de fidalgo, o Senhor Mariz. Sua família é exemplo de gente abastada, que reúne em torno de si uma sorte de pessoas menos privilegiadas, dependentes da casa: são os agregados, geralmente trabalhadores que adquirem um laço de gratidão – jamais quitável. Entre os agregados está o índio Peri, por quem a filha do Senhor Mariz, Cecília ou Ceci, se apaixona. A extensão do romance começa a ser justificável, também, pelo melindre em apresentar uma relação quase proibida, certamente condenada. O amor que se confunde com a gratidão contamina não só os agregados, mas a própria família patriarcal, pois Ceci adquire, como os agregados, uma dívida jamais quitável – a vida – no momento em que Peri a salva de um desastre com um tronco de ipê.

2.2. Nacionalidade literária: o indianismo

Todas as obras citadas, de Magalhães a Alencar, passando pelo entrelugar Gonçalves Dias, exaltam a nação através não só da terra, mas também do homem. Ora, o habitante americano originário é o índio que, na estética romântica dos nacionalismos, foi elevado à categoria de herói. Por esse motivo, ele ganha alguns traços acima dos parâmetros usuais, adquirindo um contorno de super-herói, alguém com algum poder acima do normal. No caso do índio, esse poder é a força física, que representa, não só a apoteose de suas virtudes, como também sua identidade com a pujança soberana e imponente da terra em seu estado natural. Parte desse bioma natural, intemporal e originário, o índio possui a mesma força. Na verdade, porém, esse interesse no índio como caracterização de uma ancestralidade brasileira, de um herói e de um habitante dos tempos originários, não teve início no Romantismo. Como bem ressaltou Cassiano Ricardo, o indianismo remonta aos ciclos dos descobrimentos, aos relatos e diários de viagem que enfatizaram ou deram especial atenção, em algum momento, ao índio.

Houve também um indianismo no entrelugar barroco e árcade, com Basílio da Gama e Santa Rita Durão. É por isso que o Romantismo ainda guarda aquela utopia exótica do quinhentismo, ao menos subterraneamente. O Brasil, dentro desse projeto nacionalista/indianista, retorna em grande parte à idealização europeia do paraíso edênico.

Assim, com o incêndio e destruição da casa do Senhor Mariz, o único sobrevivente de que se tem notícia é Peri, que sustém a vida de Ceci nos seus braços, contra o caos flamíneo. Aliás, não seria muito dizer que Peri, em sua apoteose indígena, permanece acima do incêndio e persiste por sua legitimidade de aborígine, ligado e fixado à terra, enquanto o fogo consome a casa de Mariz, mero pano de fundo postiço e artificial, montado na paisagem que desponta como *natura*. O mesmo destino teria Iracema, não fosse o seu sacrifício em favor do seu filho, Moacir, que ainda inocente sugava as forças que ainda restavam na mãe Iracema, quando mamava. Pouco mais tarde, solicitava a atenção e dedicação da mãe para brincadeiras e atividades lúdicas do crescimento. Moacir é o mestiço, que sobrevive no lugar do índio Peri. O espaço ficcional de *Iracema* mimetiza a época da fixação do colonizador nas terras brasileiras, Martim, cujo nome lembra mártir. Abdicando de sua vida confortável de europeu, Martim vem ao Brasil desbravar uma terra selvagem e desconhecida. Quanto martírio! Mas, para a mentalidade eurocêntrica, procede. Martim faz amizade com um índio, Poti, ajudando-o a atacar a tribo inimiga. Centenas ou até milhares de índios acreditaram nessa união política com colonizador para vencer os conflitos entre várias tribos rivais, terminando, ao cabo de tudo, também dizimadas, seja por guerras, seja por assimilação e mestiçagem. Martim abandona Iracema, uma princesa, a virgem dos lábios de mel, para guerrear ao lado de Poti, evidenciando a mentalidade cavaleiresca medieval do homem batalhador, guerreiro. Ao final, Iracema morre, por desgosto e por abandono, entregando o filho a Martim. O filho das entranhas da América – anagrama Iracema – já não cresce nas tradições indígenas: somente carrega no sangue a grandeza da raça. O projeto de Alencar prossegue com *Ubirajara*, formando uma trilogia indianista. O romance mimetiza uma época anterior à chegada dos portugueses. Nesse sentido, é um espaço pontilhado de idealização e fantasia, ainda que subsista certa pesquisa histórica. Ubirajara, protagonista, se apaixona por uma aborígine de tribo inimiga e é obrigado a guerrear com todos os pretendentes da bela índia, triunfando e conquistando o direito de se casar com ela. O irmão da índia, filho de cacique, tenta uma tocaia na tribo de Ubirajara para rendê-lo. Entretanto, é descoberto e feito prisioneiro. A situação se agrava quando recusa o casamento com a ex-noiva de Ubirajara, porque era costume oferecer ao prisioneiro a mulher enjeitada. As duas tribos decretam guerra, mas, no mesmo dia, uma terceira tribo insurge em guerra, tendo a primazia no combate, enquanto Ubirajara tem que esperar a solução dessa batalha. O cacique que o odeia perde um olho, devendo passar o arco para o filho, que não consegue

abri-lo. Decepcionado, o pai franqueia o arco, mas ninguém consegue manuseá-lo. Ubirajara, sabendo disso, se oferece para esticar o arco, e consegue, tornando-se chefe das duas tribos.

Após a descrição sumária da trilogia alencariana, devemos tecer alguns comentários. Pode-se observar, por exemplo, que, longe do conflito bélico, o índio se revela o grande herói, bravo e forte, que resiste às adversidades e aos conflitos do meio, tanto urbano, enfrentando o incêndio, como natural, enfrentando a tribo rival. Desse modo, em *Iracema*, o grande herói guerreiro é o branco europeu, que venceu a guerra porque o índio desconhecia as armas de fogo e a manipulação da pólvora. Acrescente-se que o índio é símbolo de grandeza e força, no passado (Peri, de *O Guarani*), no presente (Poti, de *Iracema*), ou no futuro (Ubirajara). A relação com a história é inversamente proporcional, e apresentada retroativamente: Peri é o índio depois da civilização branca, Poti é o índio durante a instauração da civilização europeia, e Ubirajara é o índio antes da colonização. Portanto, a prioridade no projeto de Alencar foi dada à força do índio, que evidentemente cresce conforme recuamos no tempo.

Gonçalves Dias, como já dito, se alinha a essa criticidade implícita, vista na trilogia alencariana, inclusive como precursor, antecedente. Dentre suas grandes composições, as mais lembradas nessa temática indianista são “I-Juca Pirama”, *Os Timbiras* e “Marabá”. No entanto, acrescento “O canto do Piaga” e “O canto do guerreiro”, porque já trazem desde os *Primeiros Cantos* de 1846 as bases de seu indianismo crítico. Enquanto Alencar encravara mais na palavra o sentido crítico, Gonçalves Dias o traz à superfície. Em “O canto do Piaga” e “... do guerreiro”, a fixação do índio na terra é a matéria vertente que promove as diversas citações de vocabulário indígena, coletando um vastíssimo material cultural. Alencar, filho de senador, só evidenciou mais claramente o léxico indígena em *Iracema* e sobretudo em *Ubirajara*. Nesses dois poemas citados – “O canto do Piaga” e “... do guerreiro”, a personalidade indígena é focada por um eu-lírico que expõe a grandeza, a coragem e o orgulho de si como qualidade sobressalente. “I-Juca Pirama” recupera essa caracterização do índio. Poema relativamente extenso, tem gêneros híbridos, pois à poesia se soma o épico. Nesse sentido, narra a história de um índio que perde a batalha, e como tal acontecimento é visto no seio da tribo. Seu pai, por exemplo, o recrimina e o renega:

Tu choraste na presença do inimigo
Na presença do inimigo choraste
Tu filho meu não és.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

“Marabá” também aborda uma exclusão. Desta vez o sujeito lírico – uma mulher mestiça – expressa seu drama frente a uma tribo que a despreza. Os homens não a querem, ela vive à margem.

Eu vivo sozinha e ninguém me procura
Acaso feita
Não sou de Tupá?

Assim, Gonçalves Dias deixou uma obra voltada aos grandes problemas indígenas, desde o extermínio das tribos até a exclusão social de mestiços, ou mesmo, não sendo mestiços, derrotados. É uma poética preocupada com a exclusão.

3. A formação do cânone

Já antecipado nos outros itens, a formação do cânone tem início no francês Ferdinand Denis e no português Almeida Garrett, ambos europeus interessados na vigência de uma concepção de nação que se irmansse com suas ficções, utopias e desejos. Muitos textos de cunho ensaístico levaram essa marca europeizante, como já o citado caso do *Esboço literário* do grupo da *Nictheroy*. Além desses exemplos, podemos citar outros, outras manifestações que, desprovidas de um aparato científico próprio de um estudo de letras, descontando a circunstância histórica da ausência de tal faculdade, pretenderam reunir as produções literárias e organizá-las, segundo um critério. São os textos de Joaquim Norberto e Varnhagen. Na sua história da literatura, Norberto adotou um critério predominantemente biográfico, inclusive para a organização dos autores. É uma sorte de catálogo onde se poderia ver a gama dos principais escritores brasileiros, desde as origens até o momento da edição. Assim, aparecem Álvares de Azevedo e José de Alencar, mas abordagem, como já dito, era concentradamente biográfica, valendo, no pior das hipóteses, pelo recolhimento de poemas que a acompanhava. Semelhante estrutura apresentava o *Florilégio da Literatura Brasileira*, de Varnhagen. Diferenciava-se, contudo, na estruturação do livro: primeiro um ensaio geral, onde a forte condução histórica cede, às vezes, lugar a uns laivos de crítica sobre a obra, ou um aspecto da escrita do autor recolhido; no final, o que ocupa a grande parte do volume, uma antologia, também em ordem cronológica, dos principais autores. Então, como vemos, o cânone literário já começa aqui, estruturando antologias, florilégios, recolhimentos ou breves ensaios, que davam o elenco dos melhores autores, isto é, o cânone. A influência e a tradição subterraneamente arraigadas nos estudos literários

aparecem ainda hoje nos ensaios que enfatizam o contexto histórico ou a biografia do autor, em detrimento da avaliação da obra mesma. Os *Estudos de Literatura Brasileira*, de José Veríssimo, inauguraram um método mais centrado nas obras, cuja organização vem às claras com sua *História da Literatura Brasileira*. O interessante é que, de um jeito ou de outro, os “críticos” do Romantismo, como Norberto e Varnhagen, escolheram como autores representativos os mesmos da moderna crítica, com raras exceções. Então, é necessário enfrentar o cânone literário não como um martírio, mas, aproveitando o escopo deixado pela tradição, retrabalhar e ressignificar os autores em novas propostas e novas leituras, em favor de evidenciar a qualidade da literatura brasileira como manifestação cultural, artística e histórica, de um povo singular, multiétnico, rico e de futuro promissor. Grandes críticos, como Antonio Candido e Afrânio Coutinho, Alfredo Bosi e Luiz Roncari, vêm apresentando histórias da literatura com esse direcionamento global, assim como fizeram outros novecentistas como Ronald de Carvalho, Antônio Soares Amora, Nelson Werneck Sodré, e mais recentemente Massaud Moisés, que promoveu uma importante revisão das sedimentações modernistas que anuviavam o trabalho crítico pela falta de isonomia e distanciamento sobre o Arcadismo, o Parnasianismo e o Simbolismo.

O Romantismo aparece no cânone literário, portanto, sem grandes necessidades de revisões, pois já se figurou desde o início nas histórias da literatura como um estilo que aquilatou o Brasil, buscando uma identidade nacional. Por isso, não sofreu grandes prejuízos nem preconceitos, permanecendo, então, um cânone mais ou menos consolidado: Grupo *Nictheroy*, Gonçalves Dias, Alencar, Álvares de Azevedo, Macedo, Manuel Antônio de Almeida, Castro Alves, grandes autores à espera de novas leituras, principalmente as do Terceiro Milênio.

Lido.

**O TEXTO-TEIA
E A (DES)CONSTRUÇÃO DA SUBJETIVIDADE DO LEITOR**

Diego Corrêa Diniz (UERJ)

diegocdiniz@gmail.com

Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba (UERJ)

majordao@gbl.com.br

Maurício Silva Fagundes (UERJ)

1. Introdução

Partindo da noção barthesiana de *texto de gozo* ou *texto-limite*, articulada, por sua vez, à noção de *despragmatização* da teoria do efeito, comentarei a dissolução momentânea experimentada pelo ego do leitor, quando enredado pelas malhas da escritura. Segundo a teoria do efeito, o texto literário – ao dispor lado a lado, em seu repertório, as normas e valores dos sistemas de sentido do mundo – libera espaços para a entrada do leitor no sistema de sentido do texto, entrelaçando-o em suas perspectivas e propiciando-lhe uma experiência verdadeiramente estética. Já de Barthes, acatamos a sugestão de que se desse o nome de *Hifologia* a uma possível Teoria do texto: *hyphos* é o termo grego referente à teia da aranha. Tal nomenclatura traz em sua semântica a noção de texto como um entrelaçamento complexo dos múltiplos sentidos que lhe constituem. Daí discutirei como o *ego*, organizando verticalmente, tal qual os sistemas de sentido do mundo que internaliza, passa por uma dissolução de sua concretude – uma espécie de morte momentânea – a partir da qual emerge a possibilidade de um renascimento simbólico. Em suma, o que farei será a leitura de um belo e terrível quadro sugerido pela ideia de um texto-teia; nele o ego do leitor está como a borboleta presa nos fios tecidos pela aranha, prestes a ser dissolvido pelos seus sucos digestivos. Teias, tecidos, textos são malhas em que o leitor se funde, num eterno movimento de construção/desconstrução, morte/renascimento.

2. *O texto-teia*

Em *O Prazer do Texto* (2006), Barthes, dentre outras ideias, propõe a distinção entre *texto de gozo* e *texto de prazer*. Para compreender melhor a relação extremamente complexa entre estes dois conceitos, é necessário saber que, ainda que eles estejam, de fato, intimamente relacionados, há, entre os dois, diferenças cruciais.

A psicanálise fornece um suporte imprescindível no que concerne à compreensão da relação entre prazer e gozo. Tanto nela, quanto em Barthes, os limites entre um e outro são de difícil, quiçá impossível, demarcação. Não há uma fronteira concreta entre eles. Se tomarmos, em uma de suas conceituações possíveis, como exporei a seguir, o *gozo* como uma intensificação do *prazer* até um ponto perigoso que tenda a uma curva para a morte, não poderemos, ainda assim, delimitar em termos precisos que ponto é esse. A própria natureza do *gozo*, de ser algo, como dirá Lacan, *da ordem do real*, isto é, que se furta à simbolização pelo ser falante, mantém rangente o paradigma que permite discerni-lo do *prazer*. É possível, contudo, estabelecer algumas considerações que os distingam.

Freud, em seus primeiros escritos, divide o aparelho psíquico, em *consciente*, *inconsciente* e *pré-consciente*. Essa divisão ficou conhecida como a *primeira tópica*. Ao longo de suas investigações e descobertas, ele irá se distanciar dessa primeira tríade caracterizadora do aparelho psíquico para chegar à formulação de sua *segunda tópica*. No lugar de um aparelho composto por consciente, pré-consciente e inconsciente, Freud passa a considerar a psiquê como sendo uma relação entre *Id*, *ego* e *superego*, termos hoje em dia deveras corriqueiros, mesmo fora do campo psicanalítico. Os termos que designavam os três sistemas da primeira tópica têm, então, seus valores transmutados. Nesse segundo momento, *consciente*, *inconsciente* e *pré-consciente* afastam-se de suas concepções substantivas e passam a desempenhar funções adjetivas, na medida em que caracterizam fenômenos presentes tanto no *Id*, quanto, em larga escala, também no *ego* e no *superego*.

O *Id* da segunda tópica coincide em vários pontos com o *inconsciente* da primeira. Nele habitam as pulsões, forças primordiais em constante dissonância, originando um movimento de forças infinito, que coincide com a própria vida. Depositório de todas as memórias e emoções, habitat eterno das pulsões, o *Id* não é capaz de demonstrar ao *ego* nem ódio, nem amor, pois nele não há uma vontade unificada: ele apenas pulsa.

O *ego* – das *Ich*, na forma original alemã – é um termo ambíguo no conjunto da obra freudiana. Parece ser possível verificar duas acepções principais. Numa, o termo segue as vias da *alteridade*, isto é, distingue o “eu” de uma pessoa como um todo do “eu” das outras pessoas. Noutra, o termo *ego* designa uma parte bastante específica da mente. Trata-se de uma organização coerente de processos mentais à que se liga a consciência. Ele também atua na regulação da motilidade, isto é, na supervisão da descarga das excitações para o mundo externo. Em suma, o *ego* representaria a razão e o senso comum, guiada por uma hierarquia sólida de valores incorporados da exterioridade do ser, ao passo que o *Id* seria o local em que residem as paixões, as forças que escapam ao controle e à compreensão pela razão. É nestes sentidos que Freud mais emprega tais termos em suas considerações; e é nestes sentidos que os empregarei também.

Em seu artigo “Sobre o narcisismo”, de 1914, o médico alemão sugere que o narcisismo da primeira infância, marcado pelo autoerotismo da criança que busca a satisfação de seus desejos em seu próprio corpo, tende a ser substituído por um *ideal do ego*, a que o *ego* propriamente dito se volta como modelo. Nesse momento, ele indica a possibilidade de haver uma instância psíquica especializada, responsável por vigiar o *ego real* e medi-lo em relação ao *ideal do ego*. A esta instância ele atribui algumas funções, como a censura dos sonhos e a consciência propriamente dita. Com o tempo, a separação entre a instância controladora e o *ideal do ego* desaparece nas nomenclaturas freudianas, e o termo passa a designar a própria instância psíquica. É como equivalente a esta expressão que surge pela primeira vez o *das Uber-Ich*, o *superego*. Posteriormente, serão desenvolvidas e destacadas suas características compelidoras, proibitivas e punitivas, e ele será caracterizado como o herdeiro do complexo de Édipo e a internalização dos padrões morais da humanidade, transmitidos inicialmente pelos pais.

Apesar das importantíssimas alterações entre a primeira e a segunda tópicas, há algo que se mantém praticamente inalterado em ambas: a noção de que o aparelho psíquico humano é um sistema energético que visa à homeostase, isto é, que se “esforça por manter a quantidade de excitação nele presente tão baixa quanto possível, ou, pelo menos, por mantê-la constante.” (FREUD, 1976, p. 5). É deste contexto que nasce a ideia de *princípio de prazer*, considerado por Freud como um regulador do aparelho psíquico, pelo qual o sujeito estaria sempre em busca da redução dos níveis de energia – o que seria sentido como *prazer* – e procu-

rando evitar a dor, que seria um aumento no nível da tensão, vivenciada como *desprazer*. No interior dessa metáfora energética, percebe-se, que o tempo do *prazer* ou do *gozo* é o tempo da diferença entre um ponto maior e um ponto menor de tensão.

No entanto, a partir de sua prática terapêutica, Freud se vê obrigado a concluir que não há uma dominância do princípio de prazer sobre os sistemas psíquicos tal qual ele primeiro acreditara haver; parecem existir forças que o contrariam. Em “Além do Princípio de Prazer”, Freud elaborará pela primeira vez que “outras forças ou circunstâncias” seriam estas. Partindo da observação de seu neto lançando um brinquedo fora das vistas, só para depois gozar da cessação de sua ausência, Freud se verá forçado a formular que há realmente algo que nos impulsiona – como sugere o próprio título do referido texto – para *além do princípio de prazer*. Freud interpreta o jogo da criança da seguinte forma: naquele momento, o bebê já teria renunciado anteriormente à satisfação constante de ter a mãe por perto, sendo capaz de aceitar a ausência temporária dela sem protestar. Aparentemente – Freud avança – o bebê estaria se compensando disso com a encenação aparecimento-desaparecimento comandada, dessa vez, por ele mesmo. O que espanta é que, levando em consideração que a criança não pode ter sentido a ausência da mãe da primeira vez como algo agradável, como conciliar a repetição desse jogo aflitivo com o *princípio de prazer*? Poder-se-ia dizer que o desaparecimento seria apenas uma necessidade preliminar ao júbilo do retorno, verdadeiro propósito da criança. Mas Freud adverte que contra isso se apresenta o fato de que o desaparecimento parecia ter todo um sabor em si mesmo e se repetia mais do que todo o episódio na íntegra. Trata-se do reconhecimento oficial desta outra força que, coadunada ao *princípio de prazer*, eclode das profundezas da nossa mente e nos atira repetidas vezes em direção ao desprazer ou, por assim dizer, a uma zona perigosa do *prazer*.

Neste ponto se faz necessário detalhar mais pormenorizadamente o que Freud denomina pulsão. Para ele, as pulsões seriam forças, situadas no limiar entre o corpo e a mente, semelhantes aos instintos dos outros animais, e que se movem continuamente pelo inconsciente. As pulsões se dualizam em energias distintas, apesar de intrínseca e inseparavelmente relacionadas: a *pulsão de vida* e a *pulsão de morte*. Dadas as suas características, à *pulsão de vida* vem associar-se a imagem do deus grego Eros, o deus do amor. É a ela que se ligam diretamente os impulsos sexuais e de autopreservação, ou seja, o amor pelo outro, e o narcisismo, ou o amor por si mesmo. Hesíodo, em sua *Teogonia*, de fato atribui a Eros

um papel conciliador de elementos dissonantes, como um intermediador da passagem do *caos*, em que tudo é puramente diferença, ao *cosmos*, com seus engates harmoniosos. Isto é, Eros é aquele que reduz a distância entre quem deseja e seu objeto de satisfação, o provedor de ligações, que visam tornar as coisas dissonantes em unidades cada vez mais globalizantes. Já à *pulsão de morte* serve brilhantemente a imagem de Thanatos, o deus da morte, no contraponto mitológico em que ele vem se situar. Nessa personificação se insinua a natureza da força que, no nosso interior, parece tender à destruição e à agressividade. A *pulsão de morte* traz a marca da *compulsão à repetição*: o tal irresistível lançar-se ao desprazer que Freud observara no jogo do desaparecimento-aparecimento do neto. Embora, até certo ponto, sejam concepções obviamente antagônicas, a *pulsão de vida* e a *pulsão de morte*, como já disse, estão fundamentalmente conectadas e são, de fato, indissociáveis. Lacan, sobre isso, diz sublimemente: “a vida só pensa em morrer – *morrer, dormir, sonhar talvez*” (LACAN, 1985, p. 293).

Por consequência, a partir daí, o *prazer* e o *desprazer* já não podem mais serem referidos exclusivamente a um aumento ou diminuição da quantidade de tensões, embora muito a isso ainda se relacionem. Ao que parece, *prazer* e *desprazer* não dependem apenas de um fator quantitativo, mas também e mais importante, de alguma característica qualitativa. Nesse ponto, Freud confessa estar ainda tateando: “Se pudéssemos dizer o que é essa característica qualitativa, estaríamos muito mais avançados em psicologia. Talvez seja o ritmo, a sequência temporal de mudanças, elevações e quedas na quantidade de estímulo. Não sabemos.” (FREUD, 1997, p. 93). A vida deve ser encarada, de fato, como uma espiral, resultante da ação simultânea e mutuamente oposta de Eros e Thanatos. Seja como for, levando em consideração a *compulsão à repetição*, além de uma multiplicidade de outros fenômenos psíquicos como, por exemplo, o masoquismo e o sentimento de culpa comum a muitos neuróticos, não é mais possível ater-se a crença de que os eventos mentais sejam governados exclusivamente pelo *prazer*.

Ora, isto quer dizer que há algo no homem, distinto da morte propriamente dita, que deseja, ainda assim, arrebentar os limites da vida. Deve-se supor, diz Lacan, que aquilo que conduz o ser de volta ao inanimado não o faz de uma maneira qualquer. O ser humano não pode ir para a morte por qualquer caminho. Se ele retornasse à morte pelas vias mais curtas, nada restaria para conjeturar sobre Thanatos. Não é em linha reta que caminhamos para o fim: é exatamente pelas sinuosidades da

própria vida que esse retorno se dá. Há uma necessidade do ser animado de transpor o labirinto da vida até, vitorioso e cansado, encontrar sua saída na morte. Não se trata de abrir buracos entre as paredes do labirinto, nem de saltá-las, mas de percorrê-las em todas as suas circunvoluções, de *ex-forçar-se*: direcionar o impulso para fora de si, para conseguir caminhar até à saída. É, pois, na vida que se vê pulsar a força que nos empurra em direção à aquiescência das pedras. É este o *gozo*, conforme o compreende Lacan em uma de suas muitas definições possíveis para a mesma coisa: o *gozo* é essa dimensão de forças que está fora das relações homeostáticas do *ego*, uma outra torrente, um outro fluxo, que carece ser distinguido do *prazer* propriamente dito, embora esteja profundamente relacionado a ele. A imagem do *prazer* em Freud é marcada por essa ambiguidade confessa que é, justamente, a do *gozo*, a do além do *princípio do prazer*.

O *gozo* seria, portanto, essa outra espécie de *prazer* extremado, impossível de ser precisado e até mesmo: dito. Quando tentamos dar conta de explicá-lo ou dominá-lo, ou seja, quando o atravessamos pela linguagem de que como seres falantes, somos dotados, ele se esquia, escorre por entre as tentativas de simbolização. Por isso mesmo Lacan considera o *gozo* o *indizível*. Tampouco o *gozo* é suscetível de quantificações; ele não se introduz em funções comparativas, nem se inscreve sob signos de *menor* ou *maior*, *melhor* ou *pior*. É na medida em que o *gozo* é evocado e encontra seu limite que se abre um buraco, um *vazio*, uma fenda que arrasta o sujeito em sua direção: é a partir desse momento que se coloca a possibilidade de conjunção entre Eros e Thanatos, entre vida e morte.

Ao longo de todo *O Prazer do Texto*, Barthes se referirá aos textos literários chamando-os ora por *textos de fruição* ou *gozo*, ora por *textos de prazer*:

Texto de *prazer*: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura. Texto de *fruição*: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem. (BARTHES, 2006, p. 20-21).

Fica nítida a possibilidade de aplicação da ambivalência psicanalítica sobre o *prazer* e o *gozo* que procurei descrever à distinção realizada por Barthes em relação aos textos. O *texto de prazer* é homeostático; ele mantém o equilíbrio entre o mundo e a linguagem e, por sua vez, entre

esta e o sujeito. Segue em consonância com um *prazer* tamponado e seguro, respeitador dos limites da língua e dos sistemas de mundo. Capaz de ver-se nele e confirmar a consistência de seu ego, o leitor o tem como um conforto, seu porto-seguro. “Prazer do texto. Clássicos. Cultura. Inteligência. Ironia. Delicadeza. Euforia. Domínio. Segurança: arte de viver”. (BARTHES, 2006, p. 61). Esse *prazer* pode ser dito e é dele que nasce toda a crítica. Já o *texto de fruição*, ou ainda o *texto limite* é o avesso disso: é o além do princípio do *prazer* por escrito. O texto de *gozo* está fora de qualquer finalidade concebível, mesmo a do *prazer*, já que o *gozo* se inscreve sob a marca da tensão. Diz Barthes, inclusive, em “A Teoria do Texto”, que a *escritura* – compreendida aqui como sinônimo de *texto de fruição* – conduz, pela possibilidade criativa, à *jouissance* do autor e do leitor, tornando o texto uma espécie de clímax sexual: um *têxtase*. A *escritura* seria o crescimento do potencial erótico do texto, sua exponenciação. Se o *texto de fruição* “põe em estado de perda”, é porque se vincula a esse excesso, a essa desestabilização pela qual passa o sujeito que goza. Tanto que o ego – ao contrário do que ocorre com o texto de *prazer*, que o confirma – nele se dissolve.

Visto assim, o *gozo* seria muito mais livre, menos reprimido, mais espontâneo e voraz do que o *prazer*: mais tímido, comedido, socialmente aceito. O *gozo* seria privado, o *prazer*, público. Expor o *gozo* é lascivo, o *prazer* é amplamente demonstrável. Dos *egos* cautelosos e pouco viris se espera um gosto maior pelo *prazer*, uma recusa ao delírio do *gozo*, ao ser à deriva, à perigosa perda de si na experiência de leitura. O *gozo* tem, portanto, o poder de abalar fundamentos, de fazer rever conceitos e ideologias.

Se eu admitir que entre *prazer* e *gozo* haja apenas uma diferença de grau, então posso ser levado a pensar que o *texto de gozo* é apenas o desenvolvimento lógico do *texto de prazer*. Por outro lado, se creio que *prazer* e *fruição* são forças que são paralelas, incomunicáveis, sou forçado a conceber o *texto de gozo* sempre à maneira de um escândalo, sempre como um corte. O sujeito que se articula aos dois textos é, pois, um sujeito clivado – como todo sujeito o é – porque dispõe ao mesmo tempo do *prazer* da consistência de seu ego e do *gozo* de seu colapso.

É essa a compreensão de Barthes ao sugerir o inusitado neologismo *hifologia* a uma possível Teoria do Texto. O termo tem origem em grego *Hyphos*, que significa a teia da aranha. Tal nomenclatura traz em sua semântica, uma série de perspectivas a respeito da relação texto-leitor que permeiam todo o pensamento do semiólogo francês: em primeiro lu-

gar, a própria palavra *texto* quer dizer *tecido* e refere-se ao entrelaçamento intransponível, mas amorfo, de sentidos das palavras que lhe constituem. Perdido neste tecido, como a borboleta na teia da aranha, está a alma¹⁴ do leitor, inseparável do texto, parte dele, prestes a ser digerido pelos sucos digestivos dos fios: pintura descritiva de um quadro do *gozo*, um quadro terrível e sublime: de um lado, Thanatos, a aranha tecedora, caminhando; do outro, o sujeito-borboleta preso nos fios da morte, gozando o transbordamento de todos os seus limites, voltando enfim à dissolução total, ao zero do inanimado. Esta a realização simbólica de um gozo pleno e final: gozar a própria morte e renascer inúmeras vezes: o leitor do texto de gozo é também fênix que ressurgindo de suas próprias cinzas.

Para Barthes, portanto, o *texto de fruição* é capaz desconstruir a *subjetividade do leitor*, diante do poder apagador do *gozo*. Desta maneira, devemos entender o leitor barthesiano como um ser partido, sobretudo após a influência das reflexões freudianas a respeito do inconsciente, universo que domina o ser e lhe escapa. Ao saber que há uma sintaxe própria à estrutura da inconsciência, impenetrável pela razão consciente, o sujeito está irremediavelmente cindido, limitado por sua própria linguagem. Isto abala a concretude, a certeza do direito de situar-se no centro dos acontecimentos, como o conhecedor da verdade. A ausência de sentido, de profundidade, representa, em última instância, a situação da própria subjetividade à deriva do leitor: desconstruído, mas em (re)construção constante, num eterno movimento de morte e renascimento.

Barthes, partindo do pensamento derridiano, propõe que tal desconstrução da subjetividade em face do texto seja decorrente de um movimento provocado pela própria *estruturalidade* da *escritura*, de um jogo dos sentidos engendrado pelo texto. A experiência da leitura do texto de fruição alcançaria, então, um nível mais elevado, em que seria testemunhado o afastamento dos valores socialmente construídos e rigidamente impostos da palavra estereotipada, e o texto assumiria uma perspectiva íntima de significância, que “é o sentido, na medida em que é produzido sensualmente” (BARTHES, 2006, p. 72). O estereótipo é a palavra repetida fora de toda magia, como se fosse natural, como se o ato de imitar pudesse deixar de ser sentido como tal. O sentido produzido sensualmente é seu avesso: é aquele que se faz sentir no corpo, ou melhor, no encontro entre os corpos: o corpo do texto que afeta o corpo do leitor, e vice-versa. A leitura do texto de fruição é, assim, uma experiência *sensível* da

¹⁴ Lembramos que *psiquê*, em grego, significa tanto *alma*, quanto *borboleta*.

relação entre a linguagem do texto e o leitor.

Como afirma o semiólogo, o valor – poderíamos dizer *estético* – da obra não advém nem da regra, nem da sua subversão. Ambas são necessárias à entrada do leitor no corpo do texto, pois os orifícios deste corpo são exatamente as *fendas* entre as margens, seus buracos. Ou seja, o *gozo barthesiano* reside no caráter tensional inerente ao texto literário e no potencial do leitor de entrar nessas fendas e nelas se enredar e se perder. Em suma, ocorre uma fusão da obra com o sujeito, caem por terra os limites que permitiriam ao sujeito relacionar-se com o texto objetivamente. Reafirmo o mesmo quadro: texto-teia escorrendo suco digestivo da linguagem que se encena e se renova: o leitor digerido nos fios do *gozo*. Se o *gozo* se relaciona à morte, é a morte da consistência do ego, sua anulação diante da horizontalidade da linguagem literária, que assinala o *gozo* do texto.

Os fios da teia são tecidos como certas rupturas ou certas colisões: linguagens incompatíveis, como a científica e a romântica, a religiosa e a profana estão em pleno contato; mensagens de conteúdo imoral ajustam-se em perfeitas e eruditas construções, ou as mais nobres são transmitidas pelos mais simples termos. Tanto a língua como regra quanto a sua transgressão são necessárias, pelo compromisso que encenam. O mesmo se dá com relação ao que vem representado no discurso do texto. Tanto mais seja possível criar uma diferença, isto é, uma tensão entre os conteúdos representados, tão mais poderoso será o *gozo* do leitor, tão mais energizado se tornará o espaço de fruição. Quanto maior a diferença contida nas suas bordas, tão mais intensa é a sucção do buraco que draga o leitor. É por esse motivo que os textos mais capazes de negar, de suspender o que eles mesmos há pouco afirmaram, são aqueles mais eróticos, mais adequados para fazer o leitor gozar.

Para compreender melhor como o leitor é envolvido pelo texto, passarei agora a algumas noções pertinentes à estética da recepção, mais especificamente à teoria do efeito de Wolfgang Iser. O estudioso alemão inaugura com sua obra uma compreensão teórica do processo fenomenológico da leitura de textos literários, estabelecendo as condições de possibilidade para a realização de uma *comunicação* efetiva entre leitor e obra, o que supõe a passagem por uma experiência vivida pelo receptor. O vocábulo *efeito*, presente na nomenclatura, já remete à ideia de reação de um sujeito àquilo com que entrou em contato, evidenciando a importância dada ao ato da leitura.

Daí ser possível dizer que compreender o sentido de um texto implica entender o que sucede durante a interação texto-leitor. Nessa interação, ocorre o processamento do texto, que então será elaborado na consciência do leitor a partir de atos de representação imaginativa. O *efeito estético* eclode da interação diádica entre leitor e texto. Como o efeito é o produto desta interação, ele não deve coincidir inteiramente nem com o texto, nem com o leitor, justamente porque existe na dependência de ambos. A matéria verbal é vista, por conseguinte, somente como um *potencial de efeito* a ser estimulado durante a experiência de leitura.

A literatura, conforme pensada por Iser, jamais resulta de uma simples cópia da realidade referencial. Mesmo quando uma obra de arte procura “simular sua realidade, esta não é finalidade em si, mas signo.” (ISER, 1999, p. 124). A propósito, dirá Adorno que “a arte é de fato o mundo mais uma vez, tão igual a este quanto não-igual.” (ADORNO, 1970, p. 499). O texto ficcional é o “mundo mais uma vez”, pois sua realidade simulada se origina, a princípio e inevitavelmente, da reação de seu autor ao mundo, em um processo de seleção da sua realidade referencial. Mas, ao contrário desta, o texto ficcional permite o rearranjo dos dados selecionados com notável liberdade de realização, transformando-os mutuamente, e revelando o que neles antes se encontrava absconso. A ficção

não ganha sua função pelo cotejo nocivo com a realidade, mas pela transmissão de uma realidade que ela mesma organiza. Essa a razão por que a ficção mente e é mentira desde que seja definida a partir da realidade dada; no entanto, ela ilumina a realidade por ela fingida quando definida a partir de sua função comunicativa. (ISER, 1999, p. 125).

A reação do leitor ao material verbal trazido pelo texto literário não se limita ao mero reconhecimento do que lhe é familiar; ao invés disso, é exatamente a partir das diferenças entre a forma como os elementos se apresentam no mundo e aquela em que se fundam no contexto ficcional, que o texto adquire seu caráter de *acontecimento*, e o *sentido* passa a ser consequência de uma relação dialógica. Isto porque o texto literário – compreendido na *Teoria do efeito* por uma dimensão *pragmática* – adquire sua funcionalidade comunicativa justamente pela *despragmatização* do familiar. Desse modo, Iser estipula que “o não-idêntico é a condição para o efeito que se realiza no leitor como a constituição do sentido do texto.” (ISER, 1996, p. 87). Só pela não coincidência entre as normas e valores de organização do texto, de um lado, e as normas e os valores de orientação pragmática do leitor, de outro, é que pode efetivar-se a função comunicativa do texto.

Desde a criação até a leitura, um texto literário passa por diversas etapas de elaboração. Em primeiro lugar, a reação do autor ao mundo, sendo de caráter seletivo e subjetivo, já rompe, por si mesma, com a objetividade da realidade empírica e com a fixidez de seus sistemas de sentido. Por retirar os dados da realidade de suas redes de relações subordinantes, a *seleção* realizada pelo autor confere dinamicidade aos dados selecionados. Uma vez retirados de seu contexto referencial e reinscritos no discurso ficcional, os elementos da realidade se apresentam de tal forma conectados, que estabelecem entre si novas possibilidades relacionais, a serem concebidas pelo leitor ao longo de sua atividade de leitura. Por conseguinte, “a condição intrínseca à estrutura comunicativa da ficção implica que sua organização dê margem a múltiplas inter-relações, no que se refere a valores, normas, convenções.” (BORBA, 2003, p. 105). À vista disso, a realidade de cada texto literário se singulariza, pois é uma reconstituição particular ficcional de um conjunto de dados selecionados do mundo real, dessa vez sob uma ordem relacional ainda não-formulada. Consequentemente, o caráter de acontecimento do texto, que já havia sido encetado pela *seleção* do autor na referencialidade, acentua-se pela *combinação* dos elementos selecionados. A *despragmatização* dos dados selecionados permite – e, inclusive, demanda – sua reorganização. Esta nova combinação entre os elementos debilita a rígida força de seus valores referenciais. No discurso ficcional ocorre, segundo Iser, um processo de *desterritorialização semântica* dos dados da realidade empírica, que são recombinados no texto gerando, por sua vez, *oscilações semânticas*.

O jogo encenado do texto não se desdobra, portanto, como um espetáculo que o leitor meramente observa, mas é tanto um evento em processo como um acontecimento para o leitor, provocando seu envolvimento direto nos procedimentos e na encenação. Pois o jogo do texto pode ser cumprido individualmente por cada leitor, que, ao realizá-lo de seu modo, produz um “suplemento” individual, que considera ser o significado do texto. O significado é um “suplemento” porque prende o processo ininterrupto de transformação e é adicional ao texto, sem jamais ser autenticado por ele. (LIMA, 1979, p. 116).

Vemos com Iser que a conduta do ser humano em sociedade e a comunicação, que a ela se liga diretamente, regem-se por uma rede hierárquica de “convenções e procedimentos aceitos”. Compreende-se esta rede como uma *estrutura verticalizada* de valores rigidamente organizados em uma hierarquia, conforme seu grau de aceitabilidade pelo grupo. A validade de uma convenção é consequência dessa estabilidade e de seu posicionamento na cadeia hierárquica de sistemas de sentido e normas de que se compõe a realidade referencial. No texto ficcional, diferentemente, os mais discrepantes valores e convenções do mundo histórico apare-

cem *um ao lado do outro*, em contato, sem que seja estabelecida previamente nenhuma ordenação hierárquica entre eles. Eles se organizam em um único conjunto peculiar – o sistema de sentido da obra – no qual, dispostos assim *horizontalmente*, veem ser abalada a validade que possuíam no contexto pragmático.

Por isso no discurso ficcional reconhecemos tantas convenções que exercem uma função reguladora em nossos ou noutros mundos sociais e culturais; graças a sua organização horizontal elas aparecem, no entanto, em combinações inesperadas e perdem assim sua estabilidade. Em consequência, uma convenção se revela enquanto tal, pois é separada de seus contextos funcionais de vivência.

As convenções compõem o que Iser designou como *repertório* e que representa aquilo que há de familiar no texto. O *repertório* do texto é, portanto, aquilo que, *de início*, há em comum entre texto e leitor. Somente através dessa semelhança – mas sem que se chegue à coincidência total – é que é possível haver comunicação. O repertório diz respeito às variadas referências textuais, que se podem apresentar sob a forma de normas sociais e históricas, alusões literárias, menções ao contexto cultural, enfim, todo tipo de realidade extratextual. “No entanto, o texto literário refere-se às normas não para serem endossadas, mas para serem questionadas, e isso se faz pela relação entre o repertório e o modo como ele incorpora o sistema de mundo.” (BORBA, 2003, p. 40).

O que Borba quer dizer é que nessa reiteração das normas da realidade pragmática no discurso ficcional, algo lhes sucede. Elas se inscrevem em outro ambiente que lhes reveste de outras possibilidades relacionais. Separadas de seu contexto original, niveladas no repertório textual, podem assumir outras relações, sem que, contudo, se percam totalmente as suas relações hierárquicas precedentes, que permanecem como um pano de fundo. Nesse sentido, o reconhecimento do familiar representado pelo repertório do texto literário não é o realmente intencionado. O intencionado, na verdade, encontra-se não-formulado. É nesse hiato que se evidencia o valor estético da obra.

Cabe ressaltar que a realidade de que se serve o repertório, já não é, ela mesma, apresentada em toda sua contingencialidade. Quando nos referimos a convenções e normas, já aludimos implicitamente a modelos de organização do real – a que viemos até aqui aludindo como *sistemas de sentido* – que visam dar conta da redução dessas contingências e da complexidade do mundo, oferecendo um conjunto relativamente estável

de asserções e interpretações sobre os eventos. Cada época configura seus próprios *sistemas de sentido*, que se relacionam de forma hierárquica ou concorrente. Os *sistemas de sentido* da realidade já operam, eles mesmos, segundo uma lógica de *seleção* e *combinação*, na qual “se verifica uma certa redução daquele risco de frustração com que os elementos contingentes ameaçam as ações e a vida humanas.” (ISER, 1996, p. 133).

Assim, os *sistemas de sentido* são como um modelo da realidade, em que se percebe certa estrutura. As possibilidades de sentido de um sistema que se confirmam, passam a ser consideradas normas e funcionam como convenções da estrutura. Elas se situam em relação a um horizonte de outras normas virtualizadas pelos sistemas, mas negadas. Assim como os sistemas de sentido da realidade, o texto ficcional também constitui a si mesmo como um *sistema de sentido*; e, como eles, conhece possibilidades dominantes, e outras, virtualizadas e negadas.

Por se constituir de dados dos mais variados sistemas de sentido, o repertório de um texto literário não deve reproduzir inteira ou especificamente nenhum deles. Ao contrário, ele visa despertar a atenção exatamente para aquilo que foi virtualizado e negado pelos sistemas da realidade. O texto literário não denota, portanto, o valor de um sistema, mas antes seu horizonte de possibilidades negadas; isto é: seu limite. Por isso o texto é capaz de trazer ao mundo mais do que a simples soma das convenções que incorpora e desempenhar uma função elementar.

É exatamente aos déficits dos sistemas de sentido que a literatura deseja referir-se. É por esse motivo que durante o século XVIII, por exemplo, o romance assumiu o papel de orientação para a vida, na medida em que procurava oferecer respostas aos problemas surgidos nos sistemas de sentido da época. O fato de que a literatura se refere mais aos déficits do sistema do que àquilo que neles se confirma e cristaliza permite compreender também por que é costume ver ficção literária e realidade como um par de opostos, já que em uma se contempla o que na outra se nega. Se a ficção diz algo que os sistemas de sentido excluem, ela não se opõe a esta, mas se lhe acrescenta.

Disso se origina o valor funcional do *repertório*, precisamente ao abrir espaços de representação a partir da despragmatização do familiar. O texto se comunica ao leitor exatamente nesse ponto: em que retoma as convenções que lhes são conhecidas, que participam da configuração de seu ego, mas sob outras condições. Pela *horizontalização*, o discurso ficcional permite que as normas e valores se iluminem reciprocamente, co-

lidam, amalgamem-se ou afastem-se. A literatura torna, enfim, *movediço* o que a *verticalização* do real pretendia hierarquicamente *petrificado*.

A seleção dos elementos que compõem o *repertório* transforma o caráter que possuíam no contexto original e aponta para um *sistema de sentido* específico do texto. A suspensão da hierarquia original entre os elementos reiterados no repertório significa que eles não devem mais corresponder às disposições do leitor. Assim, o valor estético do texto, ao constituir como vazio o sistema de sentidos da obra, liga-se diretamente à premência da participação do leitor. Daí também ser possível inferir que, quanto mais um texto suspenda as disposições individuais do leitor, ou seja, quanto mais ele torne nulo os valores que compõem o seu ego, tanto maior será seu valor estético e o envolvimento entre ambos.

Teço aqui eu mesmo minha teia entre Barthes e Iser. Para o alemão, assim como para o francês, quando lemos um texto, estamos *dentro* dele. Estamos *envolvidos* por suas perspectivas; logo, o texto nos transcende na leitura, por ser inapreensível como um todo. Ele é sempre mais do que o que vemos em certo momento da leitura, pois cada momento fornece apenas um aspecto parcial do objeto estético: é apenas um dos fios que nos vai envolvendo.

No texto-teia, os valores do ego revelam possibilidades que se mostravam esquivas e que prenuncia uma experiência para o leitor, ao ver relegadas ao segundo plano suas convicções habituais. Despragmatizadas, as normas que compõem esse material podem ser então tematizadas. Se, como leitor, tematizo as normas socioculturais que regulam de forma automática minha realidade cotidiana e a constituição do meu ego, posso adquirir consciência daquilo em que estou envolvido e dos valores que guiam meu eu. A experiência se torna crítica se a validade da norma apresentada é, em princípio, negada.

Assim, “a negação atribui ao leitor um lugar entre o ‘não mais’ e o ‘ainda não’”. (ISER, 1999, p. 171). A negação também mobiliza a participação do leitor, e ao cancelar as expectativas familiares, faz com que ele aja contra suas próprias disposições, permitindo uma diferenciação de suas atitudes. Essa diferenciação permitirá ao leitor compreender o que o conhecimento efetivamente evocado pelo texto desejava estimular. Isto é, a negação atinge seu efeito se aponta um defeito nas disposições individuais do leitor e o faz questioná-las.

Iser configura de maneira muito clara o que para ele significa *estético*: o texto adquire *valor estético* se é capaz de fazer vacilar a solidez

dos sistemas de sentido do mundo e, por conseguinte, as disposições do leitor, baseadas elas mesmas na internalização dos esquemas da referencialidade empírica. Isto é: se é capaz de abrir caminho para o surgimento do novo. Em outras palavras, o valor estético de uma obra se mostra no que provoca.

Isto permite estabelecer uma íntima relação entre o adjetivo *estético* – caracterizador do efeito – e o *gozo*. Se o *estético* a que se refere o *efeito*, para Iser, funda-se no caráter de ineditismo do sentido imagético, se o *gozo* é sempre marcado por uma tensão que abre o espaço para o surgimento do novo, então o *efeito* é tanto mais *estético*, quanto mais o texto for capaz de ser experimentado como *gozo*.

É sempre de uma diferença que surge a força que entrelaça os fios e seduz o leitor. A diferença é sempre vivenciada como um aumento de energia e de tensão. Se uma obra mantém os sistemas de sentido do mundo e reproduz os valores do ego, ela busca a homeostase de um sistema fechado, deixando restar um estado de satisfação e tranquilidade. O oposto disso é um texto-limite, todo entrelaçado e cheio de espaços onde se perder – repleto de negações, de colisões, de cortes e buracos de *fruição* – que lançam o sujeito no centro de um turbilhão, rumo à zona do *gozo*, vórtice interdito de êxtase e morte do ego que, no *prazer*, adquire mais tónus.

Outra possível forma de interpretar as margens barthesianas seria focalizá-las pela ótica da interação entre o ego verticalmente organizado do leitor e o universo em aberto da ficção. O ego, nesse caso, entra em uma relação de tensão com a realidade horizontalmente organizada do texto, que insiste em puxá-lo e envolvê-lo para incitá-lo a criar o que foi suspenso. Nesse envolvimento, a própria consistência do ego se dilui na horizontalização de seus valores no texto, e o edifício do eu vem abaixo, pelo menos por um momento. Isso nos auxilia a entender como a literatura de *gozo* estilhaça o leitor em uma morte simbólica enquanto sujeito fixo, enquanto ego consistente: porque anula sua verticalidade.

Convém condensar o cerne das minhas considerações antes de passar à ilustração que farei à guisa de conclusão. Na literatura, o *prazer* liga-se diretamente à ausência ou à diminuição de uma tensão, isto é, à descarga de uma energia em excesso do sistema psíquico. O *gozo*, ao contrário, surge sempre de uma relação de tensão ou de suspensão entre margens formadas por energias conflituosas: o texto e o mundo, o texto e o leitor, as perspectivas do próprio texto. Está ligado, por isso, a um au-

mento constante de energia no leitor. Cada nova perspectiva fornecida pelo texto que estimula uma representação conflitante com as anteriormente imaginadas pelo leitor tende a aumentar a tensão e o montante de energia; e em consequência, o desconforto do leitor. É exatamente esse desconforto que se liga ao *gozo*.

Por isso, nos *textos de prazer* prevalece quase totalmente a margem plagiária da realidade. Seguindo o encaminhamento que realizei, posso dizer que um *texto de prazer* não reorganiza horizontalmente os dados de que se serve da realidade, ou o faz de maneira muito reduzida. Eles se apresentam, tanto na ficção, quanto no mundo, dentro dos mesmos padrões subordinativos de sentido. Isto é, o texto de *prazer* não costuma despragmatizar as normas e valores do leitor. Se o escritor não rompe com a objetividade da realidade empírica, então ele não confere dinamicidade aos elementos selecionados, e é uma condição intrínseca da comunicação dos textos que sua organização possibilite múltiplas inter-relações.

Os *textos de prazer* são ficções cujas normas e valores se identificam, por consequência, com as disposições habituais do leitor. Neste tipo de ficção, as perspectivas se limitam quase sempre a confirmar umas às outras, num trabalho de constante concretização de um objeto imaginário harmônico na consciência imaginativa do receptor. Nesse caso, ao invés de um produto do texto, tem-se uma soma. Neles, o leitor se reconhece e encontra um *prazer* hedonista e narcísico, nascido do reconhecimento e da confirmação de seu ego. O texto visto dessa forma confirma o mundo e o ego exatamente naquilo que os solidifica: é um texto que recende à pulsão de vida.

Quando a ficção cria sua realidade sob paradigmas estranhos àqueles que dirigem a formação de consistência dos sistemas do mundo, cria-se uma diferença, geradora de tensões, entre a forma como os elementos se apresentam na realidade empírica e a forma como se mostram na realidade ficcional. Lá, eles se ajustam em uma ordem vertical, aqui, foram colocados pelo autor pelo que Iser denominou como uma rede horizontal de relações; encontram-se dispostos lado a lado, em inéditas combinações, sem um critério de organização familiar. Nesta imagem, é como se o escritor retirasse os elementos das (muitas) colunas em que se empilham no mundo e os reagrupasse no chão da ficção. Diante da desordem da realidade textual, o leitor vê frustrado o desejo do reconhecimento de si e do mundo: é-lhe negado este conforto. Em troca, o que ele recebe é o *desprazer* de ver sendo desfeitas suas certezas, ver sendo der-

rubadas as colunas em que sustentava o edifício do seu ego; em suma: na horizontalização das normas, abre-se um espaço de *fruição* para o leitor, que coincide com a perda de sua subjetividade, ameaça fatal de todo *gozo*. Isto significa dizer que a *despragmatização* do familiar está diretamente ligada ao *gozo* do leitor. A partir da possibilidade de ver os próprios valores fora da ordem que eles ocupavam na situação cotidiana, estando finalmente fora do sistema que eles formavam, o ego pode enxergar neles – ou seja, em si – o que antes era impossível de ser visto. Colocados, como diz Barthes, em uma esteira de reflexividade infinita, o mundo e o ego se mostram em suas muitas possibilidades, como num jogo de espelhos, mas dessa vez, não mais como Narciso diante do lago, e sim pela estranheza da deformação. A realidade ficcional, com sua ordem suspensa, suas leis desconhecidas, abre-se como uma imensa teia para o leitor que, ao se aproximar, se enreda e se desfaz nos filamentos do *gozo*. O espaço da suspensão, entre o “não mais” e o “ainda não” – este é o espaço do *gozo*; o momento em que o ego se vê suspenso, flutuando sobre o mundo, antes de colapsar ruidosamente, numa perda aparentemente insolúvel, indizível: mas da qual sempre lhe é permitido renascer.

Conclusões

Finalizarei ilustrando estas considerações com um pequeno trecho da escritura de Clarice Lispector. Leiamos esse parágrafo de “A Menor Mulher do Mundo”, conto presente no livro *Laços de Família*:

Em outro apartamento uma senhora teve tal *perversa ternura* pela pequenez da mulher africana que – sendo tão melhor prevenir que remediar – jamais se deveria deixar Pequena Flor sozinha com a ternura da senhora. Quem sabe a que *escuridão de amor* pode chegar o carinho. A senhora passou um dia perturbada, dir-se-ia tomada pela saudade. Aliás era primavera, uma *bondade perigosa* estava no ar. (LISPECTOR, 1998, p. 70, grifo nosso).

Esse pequeno excerto permite falar sobre muitas das questões que tratei até aqui. A *ternura*, valor tradicionalmente exaltado como positivo, como virtude a ser cultivada, é caracterizada aqui pelo adjetivo *perversa*. Forma-se, nas palavras do próprio Iser, “uma desterritorialização semântica” e “surge um espectro de oscilações semânticas” (1996, v. 1, p. 12), a partir da conjunção destes dois termos na ficção. Na complexa teia formada pelos signos do texto, nem *perversidade*, nem *ternura* correspondem mais integralmente a seu significado pragmático. Lado a lado, ou seja, horizontalmente dispostas, elas geram uma tensão, que se abre para o leitor e o seduz. Somente neste trecho, apenas tomando pares de

palavras, ainda é possível apontar o mesmo fenômeno em “escuridão de amor” e “bondade perigosa”. Em nossas representações habituais, em nossa cultura, o amor costuma ser associado à ideia de luz. Temos, assim, uma imagem luminosa do amor. Já a escuridão costuma ser associada a toda sorte de perigos e seres tenebrosos. Uma “escuridão de amor” é algo que, a princípio, não pode ser apreendida pelo leitor, pois ainda não existe no mundo até que seja parida pela sua consciência representativa. E o que dizer da bondade posta, assim, ao lado do perigo?

Obviamente, não apenas de pares de palavra, tampouco somente de oposições, ou de oximoros resultam as estratégias fomentadoras de tensão nos textos de *gozo*. Ainda nesse mesmo trecho, diz-se que a senhora citada foi “tomada pela saudade”. No nosso conhecimento de mundo, a noção de saudade pressupõe a lembrança – e o sentimento de nostalgia dela resultante – de algo que se teve previamente e não se tem mais. Como ela poderia ter saudade de Pequena Flor, se, na ficção, elas jamais se encontraram? Aqui o leitor porventura pode se deparar com um questionamento, feito a si mesmo, antes sequer imaginado, até ter sido arquitetado pelo texto: é possível sentir saudade de algo que nunca se conheceu?

Vemos cintilar – no jogo de aparecimento e desaparecimento que erotiza todo texto de *gozo*, na dialética entre mostrar e ocultar – que há algo, sobre a tão familiar saudade, que ainda não sabemos. Como diz Barthes: “é a intermitência que é erótica (...) é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento.” (2006, p. 16). O que Iser, de forma muito semelhante, diz dessa forma: “o processo de comunicação se põe em movimento e se regula não por causa de um código, mas mediante a dialética de mostrar e de ocultar.” (ISER, 1999, p. 106). A saudade que conhecemos é a que há no mundo; mas esta saudade colocada no texto, refletindo os espectros de sentido de muitos outros símbolos que não se aproximariam dela na realidade, é passível de uma modificação que ultrapassa a ficção. Então a saudade, graças à ficção, pode ser vista de outra forma e se descobre que o que ela era até ali, afinal, não era tudo.

Denuncia-se para o leitor que deve haver algo perverso na ternura, algo perigoso na bondade, algo tenebroso no amor ou ainda a possibilidade de sentir saudade de alguém que nem mesmo conhecemos. No *ego*, ternura, bondade, amor, saudade, todos esses valores e emoções são deslocados dos lugares em que sempre estiveram, e o eu já não é mais o mesmo que começou a leitura: é um outro, nascido dessa terceira dimen-

são entre perversidade e ternura, bondade e perigo, escuridão e amor, esse espaço em branco, puro turbilhão de sentidos em que, girando, está suspenso o aquele que goza.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1979.
- _____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. *Teoria do efeito estético*. Niterói: Eduff, 2003.
- FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*. Trad.: Cristiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- _____. *O ego e o id*. Trad.: José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- _____. A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos. In: _____. *Obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, vol. 14.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad.: Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996, vol. 1.
- _____. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad.: Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999, vol. 2.
- LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- _____. *O seminário*, livro 10: A angústia. Texto estabelecido por Jacques Allain Miller. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- _____. *O seminário*, livro 20: Mais ainda. Texto estabelecido por Jacques Allain Miller. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1983.
- LECLAIRE, Serge. *Psicanalisar*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. São Paulo: Rocco, 1998.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Modos de saber, modos de adoecer*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

PRESSUPOSTOS NA COMPOSIÇÃO DA TEORIA DO EFEITO EM SABERES INTERDISCIPLINARES

Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba (UERJ)
majordao@gbl.com.br

RESUMO

Trata-se da articulação de conceituações relativas aos pressupostos da “teoria do efeito”, sinalizados por Wolfgang Iser, em campos disciplinares como da pragmática, sociologia do conhecimento, psicologia da *gestalt* e nos estudos de Ernest Gombrich sobre arte visual, com a grade conceitual formulada pelo teórico alemão sobre experiência estética e recepção da literatura, de modo a configurar as bases nocionais que permitam uma compreensão do trânsito produção e recepção crítica de obras literárias da tradição canônica.

Palavras-chave: Teoria do efeito. Estética da recepção. Produção e recepção crítica.

Muito se faz alusão ao teórico Wolfgang Iser como um dos mais importantes colaboradores da estética da recepção, a escola que inaugurou um novo paradigma de leitura e interpretação do discurso literário na década de setenta, embora raramente se sublinhe a interferência dos pressupostos de que ele se valeu ao elaborar sua teoria do efeito. Do mesmo modo que se deve dar importância à sua proposta quanto à construção da obra pelo leitor, é preciso observar que foi em saberes diversos que Iser encontrou discussões fundamentais para que viesse a descrever o processo de leitura.

A complexa grade conceitual que o teórico elaborou em seu livro *The act of reading: a theory of aesthetic response* (ISER, 1978) constitui o foco de nosso interesse neste espaço, em que serão apresentadas algumas articulações dos saberes encontrados em disciplinas várias e as noções que compõem a teoria do efeito, como o próprio título sugere, o caráter inaugural de sua obra diz respeito, fundamentalmente, à compreen-

são teórica do processo de leitura, o que implica menos a formulação de um método do que a descrição dos conceitos relativos aos fenômenos da ordem da percepção pelos quais passa o leitor face à literatura. Daí a originalidade de seu projeto residir no fato de ele ter conceitualizado o leitor paralelamente à configuração da literatura. Além disso, quando Iser define a estrutura artística do discurso ficcional, não se reconhece aí todo tipo de obra. Também na caracterização da outra ponta do processo de leitura, existe não só uma classificação significativa para a compreensão da “teoria do efeito estético”¹⁵ – leitor fictício, leitor real, leitor implícito – como também a determinação da condição de possibilidade para que o leitor vivencie a experiência estética. Sem dúvida, o *The act of reading* constitui um marco na abordagem teórica do leitor em contato com a ficção e uma das razões desse atributo deve-se ao fato de aí se integrarem três paradigmas: a) o *polo artístico*, respectivo à estrutura verbal do discurso literário; b) o *polo estético*, referente àquele que passa por um *efeito* para daí construir a significação; c) as ocorrências de trânsito entre leitor e obra.

As reflexões que fizeram com que Iser atingisse esses pontos axiais referem-se às transformações ocorridas na própria manifestação artística da modernidade e, por conseguinte, à premência de se partir de pressupostos que lhes fossem condizentes, fundamentos estes dos quais a crítica se apartou, ao relutar em reconhecer a virada analítica a que a literatura conduzia. Foi por isso que Iser problematizou a questão da permanência de normas clássicas na interpretação promovida pela crítica. Para ele, os preceitos reguladores da tradição crítica só firmaram sua aplicabilidade interpretativa enquanto a própria obra de arte pretendeu ser uma representação das “totalidades de uma época” ou de uma verdade universal. A arte, e aí se inclui a manifestação literária, foi inicialmente entendida como portadora em si mesma de um significado revelador das condições sociais de seu tempo. Segundo essa concepção, a literatura não passava de uma espécie de documento a registrar os dados contextuais, o que conseqüentemente, permitiu que ao crítico se concedesse o privilégio da observação das referências, atitude esta que, a não ser eventualmente,

¹⁵ Embora o termo *wirkung* em alemão, por condensar os significados de “resposta” e “efeito”, tenha sido traduzido por *response* ao passar para a língua inglesa, preferimos empregar a expressão teoria do “efeito”, ao invés de teoria da “resposta”, uma vez que a obra de Iser *The act of reading* caracteriza-se, fundamentalmente, por configurar o processo de construção de significado imagético durante a leitura, e não tanto a significação (response). Assim, a palavra “efeito” fica mais condizente com a idéia de imagem do que a palavra “resposta”.

lhe possibilitava ultrapassar tais contextualizações para examinar a autorreferencialidade do discurso artístico. Foi assim então que Iser pôde explicar o exercício da atividade crítica, ao dizer que ela colocou para si a função primordial de desenterrar o significado da obra, em consonância com o que estaria revelando sobre os sistemas de mundo. Esse gesto de compreensão do artístico dá continuidade a uma noção vigente desde o século XIX, quando se entendia a arte como reflexo dos valores predominantes das questões sociais, em detrimento das transformações propostas pela própria arte da modernidade. Logo no início do *The act of reading*, Iser escreve que a arte já vinha nos ensinando a ver que ela não mais poderia “ser considerada uma imagem representativa de tais totalidades” e que uma de suas funções básicas seria tematizar, ou mesmo “equilibrar as deficiências resultantes dos sistemas prevaletentes”. Não seria, portanto, a “expressão desses sistemas” (ISER, 1978, p. 13). É preciso contudo observar que a forma pela qual o teórico alemão pensa a arte moderna não lhe concede um estatuto inverso ao da arte tradicional, como se o ‘novo’ significado dissesse, em vez da verdade, a falsidade universal. A arte de nosso tempo, como ele declarou, traz também consigo “conotações de forma, tais como ordem, equilíbrio, harmonia, integração etc.” (*Ibidem*, p. 12). Deixou contudo de ser a ilustração de uma verdade totalizadora; por isso, deveria passar a ser vista como espaço que apresenta, em caráter potencial, a diversidade de visões de mundo. Como a arte da modernidade não mais se punha como representação dos sistemas, a interpretação que se guiasse pelas normas clássicas, buscando apreender o palimpsesto supostamente escondido no discurso, encontraria-se em face de exigências que o próprio objeto resistia atender. E mais: se a arte não mais se caracterizava por representar um espaço de solução para problemas da existência ou de valores sociais dominantes, era preciso substituir o gesto platônico – gesto que a interpreta percebendo uma correspondência entre a ideia e a aparência – por um outro que se pautasse numa perspectiva diferente: “o ponto focal agora é a interação do texto com as normas históricas e sociais de seu ambiente, de um lado, e, de outro, a disposição potencial do leitor”. (*Ibidem*, p. 14)

Essa ideia de literatura em Iser acarretou, por sua vez, uma concepção correlata de estrutura verbal. Por enquanto diríamos somente que ela se define como uma espécie de matriz possibilitadora de estado de tensão entre o leitor e a obra, tensão esta que se estende, de modo particular, ao realismo. Por tal singularidade da estrutura realista, entendemos que o lastro familiar com as referências do próprio leitor trazido pelo tex-

to literário, ao invés de instaurar um *good continuation*¹⁶ para que ele avance as páginas diante de frases coesas, exponencializa o embate com a narrativa, justamente pelo fato de tais referências aparecerem sob uma “outra forma de expressão”, quer dizer, um modo despragmatizado em que os conflitos permanecem como tais, através do qual a literatura constrói a urdidura das convenções reguladoras em sociedade.

No *The act of reading*, mais especificamente no capítulo em que Wolfgang Iser caracteriza a estrutura ficcional, o teórico da Escola de Konstanz na Alemanha, recorre a uma série de pares conceituais oriundos de campos de saber vizinhos aos da teoria da literatura. Dentre eles, selecionamos aqueles que seriam os mais apropriados para se repensar o contato do leitor com as chamadas obras realistas, partindo desta vez de uma abordagem cujo interesse é examinar o trânsito entre o receptor e obra, e não mais as variantes nocionais ligadas à literariedade. Os aspectos implicados na ideia de realismo ficcional segundo a “teoria do efeito estético” exigem, para sua compreensão, que aprofundemos conceitualmente o modo como a estrutura do discurso ficcional da literatura foi concebida por Iser. Essa noção de estrutura, por sua vez, não se desvincula de caracterizações, também específicas, da maneira como o teórico entende as noções de realidade da literatura e realidade do contexto de ação pragmática.

Para desenvolver tais questões, Iser apropriou-se de um quadro significativamente amplo de noções, de onde destacamos as seguintes contribuições: a) o modo pelo qual a psicologia da Gestalt é capaz de ilustrar o processo de leitura da ficção através das variantes nocionais de que se reveste a nomenclatura *figura/fundo*; (b) a importância das reflexões de Jürgen Habermas e Niklas Luhmann (1971), em especial, as que se inscrevem em sua *Teoria dos Sistemas Gerais*, para que Iser tenha pensado a *estrutura ficcional*, como contraponto do que eles denominaram *estrutura de realidade*; (c) a forma como Iser descreveu a seleção feita pelo leitor, utilizando-se, para isso, da dupla nocional *tema-horizonte* desenvolvida por Alfred Schütz (1971) quando, em seu campo de estudos, trata da “redução de horizonte de significados”¹⁷; (d) o caráter

¹⁶ Trata-se de um princípio de coerência. “A equivalência entre os signos ocorre através de suas modificações recíprocas e isso, por sua vez, depende da extensão pela qual as expectativas são preenchidas”. (ISER, 1978, p. 24)

¹⁷ Iser chama a atenção para o fato de Schütz ter usado os termos *tema/horizonte* num contexto diferente do *The act of reading*, o que faz com que eles assumam aí significados distintos daqueles de origem. (ISER, 1978, p. 97).

primordial que assume o par *foreground- background* na discussão travada por Iser acerca das relações entre *realidade pragmática* e *realidade ficcional* e, em particular, o *realismo ficcional*. Vejamos por parte.

Como se sabe, para os psicólogos da *gestalt*, os fenômenos intrínsecos à percepção permitem esclarecer considerações relevantes acerca do sujeito. Daí ser possível entender a importância por eles atribuída às relações que envolvem o destaque de uma *figura* pelo qual o olhar de um observador passa num certo momento a se interessar, *figura* esta que, antes, permanecia na nebulosidade do *fundo*. No campo de estudos da psicologia da *gestalt*, diz-se que a percepção de uma *figura* pressupõe sua vinculação com um *fundo*, já que a mesma circunstância que provocou o destaque é também responsável pelo fato de a contraparte pertencer a uma ordem difusa. Tal ocorrência, contudo, pode ser modificada, quando, num outro momento, o olhar passa a privilegiar dados diferentes, terminando dessa vez por conceder ao *fundo* o estatuto de *figura*. Esse efeito mutante causado pela nova percepção no contato do espectador com imagens visuais é o que há de comum na interação do leitor com a literatura. Se o leitor passa a perceber menos ou mais determinados perfis das personagens, o contexto em que atuam ou qualquer um dos aspectos da trama, isso implicará modificações constantes em termos de *memória/expectativa*, o que, por sua vez, acarretará novos e regulares direcionamentos no processo de leitura. Assim, o armazenamento de dados de *memória* e conseqüente projeções de *expectativa* vão encontrar, nas mudanças fenomênicas das *gestalts* – privilégio de uma *figura* envolvida pelo *fundo* e vice-versa –, uma estreita ligação com o que Iser chama de *correlatos de sentença*¹⁸, ou unidades passíveis de constituir um sentido. Como a interação com *os* signos pressupõe operações da mente de ordem bem mais complexa do que as que resultam da percepção do objeto visual, nosso teórico da recepção passa a trabalhar com outras duplas nocionais – *foreground/background* e *tema/horizonte* – uma substituição que torna consistente a configuração da dinâmica da experiência estética como efeito/resposta resultante da leitura da obra literária.

De fato, as novas variantes inscritas no *foreground/background* permitem melhor descrever as transformações do fenômeno *memória/expectativa*, além de bem caracterizar a ficção em suas relações com a realidade. A partir de uma determinada concepção de sistema de mundo,

¹⁸ O *correlato de sentença* é uma nomenclatura substituta de *gestalt*, quando Iser trata do fenômeno em literatura.

Iser chega a um entendimento também específico acerca de *estrutura ficcional*, o que lhe permite não somente afirmar, mas explicar conceitualmente por que a ficção é um meio de se falar da *realidade pragmática*, e não oposição a esse campo. Por essa via, fica sob suspeita a tradicional dicotomia ficção/realidade que insiste em aparecer, ainda que de modo subjacente, nas histórias produzidas segundo os critérios de periodização, bem como na fortuna crítica do realismo.

Como já anunciamos, Iser traz para sua teoria as ideias desenvolvidas por Habermas e Luhmann (1971), atribuindo, com eles, uma definição para “realidade” baseada na função de orientação para a vida, que é desempenhada pelas convenções e códigos sociais. Segundo os autores da *Teoria dos Sistemas Gerais*, qualquer “sistema de mundo” deve ser entendido como rede portadora de mecanismos reguladores, de forma a reduzir as incertezas das contingências de mundo, propiciando, assim, um quadro de referência para a ação do sujeito em sociedade. À medida que tal controle entra em funcionamento, o sistema reivindica validade para certas normas ou convenções, num conjunto hierárquico e verticalizado, dispondo-as, nessa linha (vertical), em diferentes graus, desde as regras mais dominantes até as mais negadas.

A partir da definição de Habermas e Luhmann acerca de contexto pragmático, Iser vai dizer que a “realidade da literatura” abala a estrutura de “realidade” referente ao “sistema de mundo”, pois, apesar de o universo ficcional a ele se referir, não mantém o quadro vertical equilibrador de tais sistemas. A ficção se apropria das convenções aceitas sem contudo manter seu estatuto social. Para o autor da “teoria do efeito” esse tipo de reformulação não ocorre em qualquer literatura. Ela só se dá quando a *estrutura ficcional* é construída em *repertório e estratégias*¹⁹. O *repertório* diz respeito às variadas referências do texto, que se apresentam sob diferentes formas: alusões literárias, normas históricas e sociais, dados do contexto cultural, enfim, todo e qualquer tipo de indicador da “realidade extratextual”. A obra literária em *repertório* incorpora essas normas ou convenções, sem referendá-las nem rejeitá-las. Assim, enquanto o sistema de mundo hierarquiza as convenções verticalmente, a *estrutura ficcional* do *repertório* apresenta-as em forma de “estranha combinação”, através do processo de *reagenciamento horizontal*, de modo a torná-las

¹⁹ Os conceitos de *repertório* e *estratégia* encontram-se desenvolvidos nas partes 3 e 4 do capítulo II do *The act of reading*, embora devam ser lidos de forma interligada. O *repertório* compreende o conjunto de normas e alusões textuais e as *estratégias* são responsáveis pela organização do *repertório*, através das perspectivas textuais: narrador, enredo, personagens, leitor fictício.

desprovidas da validade que possuía no contexto da referencialidade. Tal reengenhamento é feito através das *perspectivas textuais*, a saber: *narrador*, *personagens enredo*, *leitor fictício*²⁰, mais precisamente quando configuram diferentes visões de mundo, apresentam os embates daí decorrentes e não os resolve no universo ficcional. É por isso que a literatura promove a emergência do *vazio*. Tal ocorrência decorre da “despragmatização do familiar” ou desfamiliarização do que as regras verticais, hierarquizadoras das convenções tornam automático para o sujeito em sociedade. Pela despragmatização produzida através *reengenhamento horizontal*, os acordos pragmáticos ficam suspensos no discurso ficcional da literatura.

Para que essa ausência de familiaridade ou “estranha combinação” se faça valer, é fundamental ainda que ao *repertório* venha se agregar o papel desempenhado pelas *estratégias*, as *perspectivas textuais* (do *narrador*, do *leitor fictício*, dos *personagens*, do *enredo*). Sua importância reside no fato de elas estabelecerem as bases para que o leitor passe pelo *efeito* (significado) e consequente *resposta estética* (significação). São as *perspectivas* que propiciam as constantes formulações e reformulações de imagens do leitor em *comunicação*²¹ com a obra, incitando-o a selecionar, ideativamente, as informações que delas advêm. É por esse motivo que, em Iser, o ponto de vista é denominado *ponto de vista nômade*, ou seja, um conceito referenciador de um lugar que nem pertence exclusivamente às informações das perspectivas, nem é exclusivo do leitor. Circula no trânsito entre o que a literatura diz e o que a percepção do leitor acompanha na seleção que ele faz do movimento das *perspectivas*. Como as *perspectivas* (o *narrador*, as *personagens*, o *enredo* e o *leitor fictício*) fornecem dados intercambiantes, a *estrutura* apresenta-se por um entrelaçamento desses dados que, em suas variações e diferenças, frequentemente se entrecrocama. Daí se instaurar, entre o leitor e o texto a indeterminação. Na “teoria do efeito estético”, os *vazios* da indeterminação fazem parte do trânsito entre esses dois polos, e não mais referenciam uma

²⁰ O *leitor fictício* é uma espécie de personificação de visões e expectativas históricas, quando há o propósito de submetê-las a influências modificadoras de outras *perspectivas*, todas agindo interativamente. Iser escreve que o *leitor fictício simplesmente revela as normas prevalentes da época, formando uma base questionável pela qual a comunicação deve ser construída*. (ISER, 1978, p. 153)

²¹ A *comunicação*, em Iser, não ocorre, como nos textos pragmáticos, por conta da objetividade e preenchimento daquilo que pode deixar de ser claramente entendido; pelo contrário, a condição de possibilidade da *comunicação* é o *vazio* (o *nonada*) deixado, sem resolução, pelas diferentes visões de mundo.

substância do texto. Justamente por ocorrerem nesse intervalo de indefinições, os *vazios* constituem as condições de possibilidade para que se inicie o processo de *comunicação*.

No momento em que Iser se apropria das ideias de Alfred Schütz (1971) para pensar o texto literário, definindo *tema* como conjunto de informações pelas quais o leitor se vê envolvido em função do que sabe de uma *perspectiva* e o *horizonte* por todos os demais dados de outras *perspectivas*, entende-se que esses conceitos são usados para dizer do caráter potencial do *polo artístico*, a *estrutura ficcional* do texto, paralelamente à função do leitor (*polo estético*) que, de modo interativo, ou em *implicitude*, é aquele que irá, na prática, construí-lo. Assim, a percepção do leitor que se volta para uma determinada perspectiva – o *tema* de uma etapa da leitura – se deve ao fato de ele encontrar-se condicionado por um *horizonte* composto por tudo o que reteve memorativamente de outras perspectivas (*personagens, narrador, enredo, leitor fictício*). Como o leitor não é capaz de agrupar diferentes e intercambiantes informações de uma só vez, a construção do *polo artístico* (estrutura de ficção) pelo *polo estético* (leitor) se faz como resultado de constantes mudanças entre aquilo que, numa etapa, se marca como *horizonte* circunscrevendo um *tema* e, noutra, como *horizonte* circunscrito pelo *tema*. Todas as vezes que o *ponto-de-vista nômade* inter-relaciona perspectivas que resultem para o leitor numa configuração de sentido forma-se um *correlato de sentença*, sendo que, a cada novo *correlato*, acompanha a mudança dos dados de *memória* e uma crescente complexidade de *expectativa*. A reversão do *tema* e *horizonte*, como acontecimento intrínseco ao intercâmbio dos *correlatos*, é um fenômeno semelhante ao que Gombrich denomina *interpretação consistente* (GOMBRICH, 1986). Se na leitura de imagens visuais não se pode distinguir claramente entre o que é apresentado ao observador e o que ele projeta na contemplação, uma *gestalt* ou *interpretação consistente* só pode ser o resultado do que se passa entre os dois: o que o observador cristaliza num significado encontra-se na dependência das variantes de linhas, tonalidades, formas, limites apresentados pelo objeto. Através de tais variantes, o objeto visual sugere correlações internas para que nelas se projete a imaginação do observador. E é por isso que o termo *gestalt* deve ser entendido como organização, e não por distribuição por acaso (JOSLYN, 1977).

De modo semelhante, considerando agora a relação com os signos, Iser vai dizer que a construção do objeto literário vê-se condicionada, simultânea e interativamente aos requisitos de seleção do leitor e das

combinações internas da obra. Sua *estrutura horizontal*, portanto, não se fecha; pelo contrário, provoca o estabelecimento de variadas articulações imagéticas. E é este fenômeno de influências recíprocas que tem como resultado reversões de *tema* e *horizonte* nas *interpretações consistentes* dos *correlatos*. Assim como o objeto visual já se oferece ao observador por alguma correlação potencial, também o objeto literário se apresenta ao leitor por um modo de combinar dados de sua *estrutura*, cuja indeterminação incita-o para o preenchimento. Esse aspecto de potencialidade antecipa, portanto, a necessidade de uma atualização do texto por parte do receptor e, enquanto atualização de potencialidade, impede não só que ele seja concebido como acabado, como também que sua construção seja fruto de projeção arbitrária. Apesar de tais semelhanças no processo de construção do objeto, Iser soube bem entender que o texto literário precisava ser investigado por noções outras que mais corretamente estabelecessem a diferença entre o objeto visual e o literário. Por esse motivo, promoveu a passagem de *figura/fundo* para *tema/horizonte*. No entanto, para melhor configurar os aspectos que envolvem a ficção com a realidade, o autor retoma a discussão das diferenças de situações entre sujeito/objeto e sujeito/signo literário e passa a trabalhar com as variantes nocionais condensadas no par *foreground/background*.

No capítulo “The Reality of Fiction” do *The act of reading*, Iser recorreu novamente às ideias de Gombrich sobre a arte pictorial para que, dessa vez, pudesse desenvolver as questões implicadas na dinâmica instaurada pela literatura, quando ela traz para seu campo ficcional as normas de sociedade. Em relação ao objeto visual, ficamos sabendo que os sistemas referenciais construídos a partir de um processo seletivo capacitam o sujeito a agrupar dados de percepção através dos quais ele não só organiza as impressões desordenadas provocadas pela variedade de mundo, como reduz a contingência desse mundo, resultando, daí, um ato de compreensão. Quanto ao texto literário, seria fundamental levar em consideração o fato de a *estrutura ficcional* não denotar uma realidade objetiva. O *repertório* apresentado em *estratégias*, por não ser reflexo de um sistema de normas, coloca-as sujeitas a exame. De fato, pudemos verificar que, quando a ficção promove uma *reorganização horizontal das normas* do sistema referencial, passa a haver a interferência de um conjunto de fatores: anula-se a hierarquização própria do sistema de convenções do plano pragmático; instaura-se uma nova forma na apresentação das normas; como consequência, tais normas apresentam-se desprovidas das validades de seu contexto original.

Além desses fatores, interessa-nos agora sublinhar um outro, que é consequência do modo como a literatura é pensada na “teoria do efeito”: a *estrutura* da obra acarreta um atrito entre o contexto ficcional e aquele de onde resulta. A retirada das normas do contexto pragmático, por trazer o contexto de origem em *background* e simultaneamente promover uma reorganização *horizontal* dessas normas, implica revesti-las de novos significados. As normas passam a ocupar a cena de frente ou o *foreground* literário, à medida que arrastam consigo o contexto original em *background*. Este, por sua vez, sofrerá, no campo ficcional, mudanças em função dos novos elementos do *foreground*. A dinâmica torna-se mais clara na comparação que Iser faz entre a literatura, cuja suspensão de reincidência exige articulação, e a *redundância do modelo de informação*²² que, por cumprir a função de proporcionar garantia contra os erros de comunicação, pressupõe comandos efetivos em suas funções:

No texto literário, não só o *background* é variável, como também sua significação se transforma, de acordo com as novas perspectivas ocasionadas pelos elementos do *foreground*; o familiar facilita nossa compreensão do não familiar, mas o não familiar, por seu turno, reestrutura nossa compreensão do familiar. Isto, de novo, reflete de volta e, assim, transforma os elementos selecionados que puseram o processo em movimento. Portanto a relação *foreground/background* nos textos literários é de caráter dialético, enquanto que a redundância do modelo de informação permanece inativa e desativada (ISER, 1978, p. 94)

A despragmatização realizada pela literatura acaba por provocar um efeito surpresa no leitor e, para discutir esse fenômeno, Iser destaca o *realismo literário*, pelo fato de sua estrutura constituir uma forma de manifestação que lhe permite ir além na descrição da maneira pela qual se processa a reação daquele que interage com a literatura em geral. Em outras palavras, a obra realista possibilita ao teórico melhor explicar por que leitor se surpreende face às mudanças de *foreground/background*. Neste tipo de ficção, o par conceitual é capaz de bem evidenciar suas referências: os dados *de cena* e de *fundo de cena* do texto, isto é, personagens em ação num universo de normas ficcionais, bem como as normas sociais que, antes da leitura, na condição de reguladoras do contexto pragmático, encontravam-se adormecidas por conta de uma internalização automatizada por parte do sujeito-leitor. Esse fenômeno, que diz res-

²² Iser (1978) faz referência, na p. 83, a Abraham A. Moles, *Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung* (COLOGNE, 1971, p. 22): A redundância proporciona garantia contra erros de comunicação, na medida em que permite que a informação seja reproduzida com base no conhecimento que o receptor já tem da estrutura da língua usada.

peito a qualquer tipo de manifestação da literatura tal como é pensada por Iser, no *realismo ficcional*, assume maior nitidez, pelo fato de a percepção do leitor identificar, de imediato, os dados familiares, fazendo com que as convenções de sociedade recebam o estatuto de *cena no romance*. De fato, podemos observar que os *romances realistas* tendem a dirigir a atenção do leitor para as *normas* do contexto social de onde elas foram retiradas. Nesse sentido, a percepção inicial torna *figura o background da realidade pragmática*. Simultaneamente, a desfamiliarização promovida pelas *perspectivas* faz com que este *background* da referencialidade entre em tensão com o *foreground* representado, na obra realista, pelo *contexto* também *social* do universo da ficção. Fica claro, então, o que Iser denomina efeito surpresa pelo qual passa o leitor. Os dados familiares entram em constante embate com os não familiares quando o leitor se vê no paradoxo da seguinte situação: por um lado, está distante das normas que o norteiam em sociedade, embora movido por informações que se contradizem na ficção (desfamiliarização); por outro, próximo de tais normas em função de uma manifestação literária que traz consigo regras de um contexto que lhe falam de perto (familiarização). São esses movimentos de atrito entre *foreground/background* que, dentre outros do processo de leitura, contribuem para que o leitor processe os seguintes mecanismos: a) passe pelo *efeito estético* ao experimentar a tensão própria do familiar desfamiliarizado; b) distinga com nitidez as convenções que norteiam sua ação no sistema social, uma percepção que, segundo Iser, não era possível enquanto sua própria conduta estava sendo guiada por esse sistema” c) sinta-se mobilizado a dar uma *resposta (transmutação discursiva do efeito de significado)* à experiência, algo que, por se dar no nível cognitivo, implica repensar as convenções que o atravessam enquanto sujeito de sociedade.

Tendo em vista a complexidade que envolve a leitura do realismo em literatura, parece-nos pertinente promover uma releitura da crítica ao realismo, no sentido de observar, dessa vez, fatores de diferentes ordens que melhor pudessem explicar os critérios de valorização ou desvalorização do caráter artístico no julgamento das obras. Nessa diretriz, poderiam ser considerados, dentre outros aspectos, estes que sugerimos: a interferência das convenções dos horizontes de expectativa no interior dos quais se construíram as recepções; os pressupostos norteadores em suas adequações com as metodologias intrínsecas às produções escritas; o valor atribuído a concepções de *literariedade* em detrimento de questões relativas à recepção; os modos nocionais de entendimento das relações entre ficção e realidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUSTIN, John Langshaw. *How to do things with words*. Oxford: Oxford University Press, 1980.

BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.

LIMA, Luiz Costa. (Coord. e trad.). *A literatura e o leitor*. Textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

ELIOT, T. S. *Ensaio de doutrina crítica*. Lisboa: Guimarães, 1962.

GADAMER, Hans Georg. *Truth and method*. London: Sheed and Ward ed. John Cumming and Gerret Barden, 1979.

GOMBRICH, Ernest H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. Trad.: Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

HABERMAS, J., LUHMANN, N. *Theory der Gessellschaft oder Sozialtechnologie*. Frankfurt, 1971.

INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1965.

ISER, Wolfgang. *The act of reading*. A theory of äesthetic response. Routledge & Kegan Paul. London and Henley, 1978.

_____. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986, p. 359-383.

JOSLYN, Marc. Figura/fundo: gestalt/zen. In: PERLS, Frederick, S. et al. *Isto é gestalt*. Trad.: George Schlesinger e Maria Julia Novaes. São Paulo, 1977, p. 295-310.

SCHMIDT, Siegfried J. Do texto ao sistema literário. Esboço de uma ciência da literatura empírica construtivista. In: OLINTO, Heidrun Krieger (Org.). *Ciência da literatura empírica*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.

SCHÜTZ, A. *Das Problem der Relevanz*. Frankfurt, 1971.

WARNING, Rainer. Pour une pragmatique du discours fictionnel. *Poétique*, n. 9, p. 321-337, 1979.

SÍLVIO ROMERO E A MISÉRIA DA HISTÓRIA LITERÁRIA

Camillo Cavalcanti (UESB)
camillo.cavalcanti@gmail.com

RESUMO

A *História da Literatura Brasileira* de Sílvio Romero é publicada em 1888 inaugurando tão costumeira quanto deletéria metodologia de abordagem literária. Este trabalho pretende evidenciar problemas e defeitos do método histórico aplicado ao estudo literário como ferramenta de análise, quando deveria permanecer apenas uma intuição organizacional direcionada pela filologia e pela estilística. O foco incide no tomo II, que trata dos períodos chamados “formação” e “desenvolvimento autônomo”. Por serem cronologicamente afastados do historiador sergipano, supõe-se que aí melhor se desenvolveu seu trabalho, visto que o distanciamento histórico é reconhecida-mente condição primacial para a excelência do historiador, isento dos afetos e desafeitos. Fugindo do anacronismo, o artigo compara o método histórico de Sílvio Romero com alguns dos seus contemporâneos, como José Veríssimo, Machado de Assis, Araripe Jr e Raymundo Antonio da Rocha Lima.

Palavras-chave: Sílvio Romero. História literária. Filologia. Estilística.

Entre 18 e 19 de maio de 1888, Sílvio Romero escreve e assina o prefácio à primeira edição de sua monumental e famigerada *História da Literatura Brasileira*, cujos méritos em regra pertencem a âmbitos fora de uma história literária.

A própria metodologia histórica aplicada ao estudo literário favorece o desvio de foco, porque se constitui prática entre história e sociologia. Nada mais natural: quando se pretende elaborar uma história sobre qualquer objeto, a contextualização é o procedimento ideal, e o dever desse objeto ocupa o cerne do trabalho. Daí ser possível fazer uma história do automóvel, sem saber os componentes de cada modelo; uma história da escrita, sem nunca ter visto um papiro; uma história da aeronáutica sem nunca ter pilotado um teco-teco.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

O problema está exatamente na defesa de um método inadequado, somente por estar bem formulado.

A história literária é uma das práticas responsáveis pelo desconhecimento da literatura, principalmente no que concerne à sua leitura profícua, que depende de um método de crítica global, capaz de facultar amplamente as dimensões ilimitadas da literatura.

A obra de Sílvio Romero é exemplo perfeito de um exitoso método – históriação – para inadequada aplicação. Através dela, pode-se conhecer detalhadamente uma vastidão de escritores sem nenhuma abordagem da estrutura literária de suas prosas, romances, teatros. Perdida entre história e sociologia, uma *História da Literatura Brasileira* está inclinada a confundir o texto literário com outras produções textuais, como sermões, cartas informativas, textos filosóficos, tratados históricos, atividades diplomáticas, decretos políticos, tudo isto muito bem circunstanciado como simples material para a montagem de uma conjuntura.

Tanto é assim que, após o primeiro tomo (inteiramente dedicado a assuntos paraliterários ou mesmo extraliterários), o segundo tomo já apresenta a feição geral da *História da Literatura Brasileira* na sua índole historicista que aglomera obras de vários gêneros textuais para formar um quadro conjuntural. É este o objetivo de qualquer história literária, visto já desde sua nomenclatura (*história da literatura*). Eis alguns exemplos:

Durante quase meio século o ilustre *Apóstolo do Novo Mundo* [José de Anchieta] foi o grande instrutor das populações brasileiras nos primeiros tempos da conquista. Só por este fato, tinha direito de figurar na história literária do país, ainda que não houvesse escrito uma só palavra. (ROMERO, 1960, p. 358)

Vicente do Salvador merece menção, por ter sido o mais antigo autor de uma história desta parte da América [Brasil], sob o título *História da Custódia do Brasil*. (ROMERO, 1960, p. 365)

Passo aos pregadores.

Os principais são: Eusébio de Matos e Antônio de Sá, que foram companheiros de Vieira, que é um discípulo, como eles, da Escola da Bahia, onde viveu muitos anos no princípio e no fim de sua agitada carreira. O gongorismo predominava então e não pode haver lugar em que êle faça mais ruído do que num púlpito. O sermão é um gênero convencional e dá-se bem com os trocadilhos. [...]

Eusébio de Matos nasceu na Bahia em 1629; professou na Ordem de Jesus em 1644. Exerceu a oratória sagrada e fêz fracos versos religiosos.

Saiu brigado da Companhia de Jesus e fêz-se carmelita.

Vieira sentiu o fato e lhe são atribuídas aquelas célebres palavras típicas: “*pois muito mal fizeram os Jesuítas, que tarde se criarão para a Companhia outros Matos*”. Frei Eusébio morreu em 1692. Foi um homem ilustre por suas virtudes; o talento não foi dos maiores.

O Padre Antonio de Sá nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 1620; entrou para a Companhia em 1639, morreu em 1678. Nos trocadilhos excede a Matos. Ambos têm sermões impressos. Abstenho-me de citar trechos. (ROMERO, 1960, p. 368-370)

Note-se que, neste último trecho, apenas foi retirada uma longa citação a um tal de Edmond Scherer, que assim principia: “o sermão é um gênero falso” (*apud* ROMERO, 1960, p. 368). Romero transcreve várias linhas do autor estrangeiro provando a tese, e conclui, terminada a citação, que “a observação de Scherer ataca o gênero [sermões] pela base” (ROMERO, 1960, p. 369), isto é, os argumentos valem não só para a literatura estrangeira, mas para a brasileira. Sendo o sermão um gênero falso – tese endossada por Romero – o que está fazendo numa história literária?

Ademais, os pregadores são citados como homens ilustres do Brasil Colonial, figuras importantes na história do país: o que isto tem a ver com a literatura? Sousembrade foi um anônimo para seus contemporâneos. Sobre os sermões, Romero não faz nenhuma abordagem dos textos, nem mesmo um comentário superficial sobre o estilo da obra geral: limita-se a elencar os autores e tecer comentários exíguos voltados sobretudo à biografia e ao contexto histórico.

Escusar-se-ia de qualquer represália essa superficialidade no tratamento da obra literária epígona. Porém, até mesmo na abordagem do alto cânone Sílvio Romero emprega o mesmo expediente. Eis o que diz sobre Gregório de Matos:

Se a alguém no Brasil se pudesse conferir o título de fundador da nossa literatura, esse deveria ser Gregório de Matos Guerra. Foi filho do país; teve mais talento do que Anchieta; foi mais desabusado; mais mundano, produziu mais e num sentido mais nacional. O que me prende no estudo desta individualidade, é a ausência de artifício literário; o poeta não vai por um caminho e o homem por outro; a vida do indivíduo ajusta-se à obra do poeta. Estava, além disto, em perfeita harmonia com o seu meio.

Vejamos a biografia, comentário natural de suas obras. [...]

São estes os traços gerais de sua vida; faltam aí as notas principais: o seu caráter honrado e sua alegria expansiva e saudável. É o que indicarei, acompanhando o seu biógrafo, o Licenciado Manuel Pereira Rebêlo.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Tendo o nosso poeta escrito uma sátira à Sé da Bahia, [...] pareceu a certo cônego que não ia incluído, onde o seu nome se não mostrava, e prontamente lhe veio agradecer com palavras humildes; mas o desabusado lhe respondeu: “Não, senhor padre, lá vai nas *bêstas*...”

Estando já muito atrasado o poeta, nem por isso fez jamais caso de dinheiro, tanto que, conta o biógrafo, vendeu, necessitado, por três mil cruzados, uma sorte de terras [...]

Mais outra anedota:

Pleiteava alguém o cabedal que havia dado com sua filha em dote a outro, o qual depois de adornar a defunta espôsa com palma e capela, publicava que havia falecido *intacta*. Gregório defendia por parte do autor e arrazoou o feito com êstes versinhos [...] (ROMERO, 1960, p. 373-375)

A abordagem continua no biografismo por mais páginas, quando finalmente o crítico passa ao nível estético:

Estudemo-lo mais de perto em suas produções.

A faculté maitresse em Gregório de Matos é da sátira; mas também é êle um bom lirista. O *momento* predominante em sua evolução é o da estada na Bahia depois da volta de Lisboa.

O lirismo do poeta baiano é um lirismo simples, espontâneo no fundo, um pouco alterado pelo *cultismo* amaneirado da época.

O elemento subjetivista é pouco acentuado. A crítica mesquinha de nossos retóricos tem sempre considerado o nosso Guerra como um insolente, um filho do despeito, vomitando impropérios sôbre todos.

Este juízo é errôneo.

O poeta era um homem impressionável pelas belezas do mundo e da sociedade; tinha em si o gérmen das efusões amenas, doces, virginais.

Êle teve notas verdadeiramente líricas: o *Retrato de D. Brites*, os *Trabalhos da Vida Humana*, a *Morte de Uma Senhora*, *Declarações de Amor*, e outras, são belos exemplos do gênero.

Ouçamos alguns trechos. (ROMERO, 1960, p. 377-378)

No momento de expor as bases estéticas, falta a Romero conhecimento da matéria. O que é um “lirismo simples”? Qual diferença ante um lirismo “complexo”? O que o autor considera dentro dessas categorias? Para provar suas teses, Romero se serve de citações – o que é um acerto – mas não explica como as citações exemplificam seu juízo, aliás feito em pseudo-aporias, isto é, verdades tomadas como sabidas quando são imprecisas, desconhecidas ou questionáveis. Vejamos: seguem transcritas integralmente as palavras do crítico, suprimidas as citações a poemas:

No *Retrato de D. Brites* há estrofes como esta: [...]

Nos *Trabalhos da Vida Humana* há versos assim: [...]

Há nos versos à *Morte de Uma Senhora* notas destas: [...] Eis aqui um bom soneto de uma tempestade: [...] Todos êstes tópicos são amostras de belo lirismo; nem há outro poeta que se avante por esta face, no século XVII, dentre os da língua portuguesa, a Gregório de Matos. (ROMERO, 1960, p. 378-379)

Como se vê, duas páginas se resumem a citações, excetuadas estas poucas linhas transcritas. Além de exíguas, não explicam o “lirismo simples, espontâneo no fundo, um pouco alterado pelo cultismo”. Isso é tudo sobre a lírica de Gregório de Matos na obra de Sílvio Romero.

Prosseguindo no seu estudo, o historiador literário sergipano começa a abordar a parte satírica do poeta, nesses termos:

Mas é pelo lado humorístico e satírico que o baiano foi um fator nacional.

Aí dá êle entrada a certos têrmos puramente *brasileiros* e emprega um torneio de linguagem inteiramente popular.

Apreciam-se, lendo as suas sátiras escritas no Brasil, quatro fatos característicos: – a diferenciação já crescente da *maneira brasileira* de manejar a língua; a tendência de ridicularizarem-se entre si, que pronunciadamente animava as três raças formadoras de nossa população; nesta a consciência já clara de ser ela alguma coisa de novo, que não deveria ser sempre a *anima vilis* das explorações européias, e finalmente, o descontentamento que lavrara já contra os governos pesados e ásperos da metrópole.

Seria necessário transportar para estas páginas todos os versos satíricos do poeta, se me quisesse faltar de colhêr as provas abundantes dêstes fatos. (ROMERO, 1960, p. 379-380)

As cinco características a verdade se reduzem a uma só: afirmação da identidade nacional, correlacionada com sua antípoda, a crítica à metrópole, encarnada nas gentes portuguesas. É certo, porém, que o detalhamento de Romero sobre essa força nacional explorou sua manifestação em diversos aspectos, seja na língua, seja no assunto.

Aliás, quando voltado ao estudo das obras literárias, o historiador escolhe uma abordagem temática, quase restrita a paráfrases.

Este é o método de Sílvio Romero, na extensa maioria das abordagens: traça um panorama sócio-histórico da esfera pública na época do autor estudado, lança notas biográficas a seu respeito, faz um comentário superficial e genérico sobre suas obras e passa a citar trechos como pudessem por si, sem nenhuma explicação, demonstrar o juízo crítico elaborado em torno de conceitos não definidos.

Se houver dúvidas, basta conferir os tomos seguintes. Mas ainda no segundo tomo, observa-se a aplicação do método quanto aos nossos árcades: Após o estudo dos autores da primeira metade do século XVIII, Romero passa a tratar do que ele chama “Período de desenvolvimento autônomo (1750-1830)”. Essa parte da obra é principiada pelo capítulo sobre os árcades. O procedimento é o mesmo: panorama sócio-histórico, notas biográficas, comentário genérico e citações a pretexto de explicar o juízo crítico. Eis a fisionomia geral do capítulo:

É agora o momento decisivo de nossa história: é o ponto culminante; é a fase da preparação do pensamento autônomo e da emancipação política.

Qualquer que seja o destino futuro do Brasil, quaisquer que venham a ser os acidentes de sua jornada através dos séculos, não será menos certo que às gerações, que, nos oitenta anos de 1750 a 1830, pelejaram a nossa causa, devemos os melhores títulos que possuímos.

Eu não sei qual será o acordo possível entre as duas maneiras de encarar a história, aquela que faz predominar a ação do exterior sobre o homem, e aquela que dá a vantagem à ação moral, ao fator humano sobre o meio. Parece-me haver em ambas ainda um resíduo de metafísica e de *parti pris*.

Não resta a menor dúvida que a história deve ser encarada como um problema de biologia; mas a biologia aí se transforma em psicologia e esta em sociologia [...] (ROMERO, 1960, p. 404)

O pensamento de Sílvio Romero é contingenciado pelos limites do tempo, principalmente nesse particular de conferir à biologia e à sociologia os papéis principais na ciência, notadamente nas áreas humanas. Destacar a biologia como fundamento das ciências é bem uma postura do final do século XIX. Observe-se que suas considerações pertencem a um âmbito de história geral ou sociologia geral:

A história da literatura brasileira não passa, no fundo, da descrição dos esforços diversos do nosso povo para produzir e pensar por si; não é mais do que a narração de soluções diversas por ele dadas a esse estado emocional: não é mais, em uma palavra, do que a solução vasta do problema do nacionalismo. (ROMERO, 1960, p. 406)

O nosso nacionalismo no século XVI era ainda muito superficial.

Quase nulo, consistia apenas na descrição da natureza e do selvagem. Pode-se vê-lo nos cronistas, especialmente em Anchieta na sua célebre carta em que descreve nossas plantas, animais, etc. No século XVII, esse nacionalismo é mais ativo, afirma-se nos fatos de um lado com a espada nos Guararapes, e, de outro, com a pena nas sátiras de [Gregório de] Matos. Aí não entra só a natureza e o caboclo; entram todos. Na primeira metade do século XVIII ele já quer invadir a política em Alexandre Gusmão; mais ainda é bastante exterior em Frei Itaparica. Mais tarde é, no tempo de que se trata [segunda metade do século XVIII], a alma inteira da nação, que se desfaz em júbilo diante de nos-

sas tradições. (ROMERO, 1960, p. 408-409)

Claro está o enfoque de Sílvio Romero: sua *História da Literatura Brasileira* é antes uma história da civilização, na qual aparecem os fatores sociais, geográficos, culturais, climáticos, antropológicos norteados todo o discurso. A preocupação maior de Romero incidia sobre a formação do povo, sua evolução. Sua visão sobre a literatura brasileira a moldava numa fisionomia que atestasse as teses históricas por ele defendidas. De tal modo que a leitura dos árcades lhe transfigurou o seguinte padrão:

Aí já não aparecem isolados a natureza e o caboclo. Aparecem a história com todas as suas lutas, o passado com todos os seus feitos; índios, brancos, negros, solo, natureza, lendas, aspirações, a vida, o povo em suma... Cláudio, Basílio, Durão e Gonzaga são os primeiros espíritos poéticos de seu tempo na língua portuguesa, como Hipólito da Costa, Cairu, José Bonifácio, Conceição Veloso, Arruda Câmara, Azevedo Coutinho – são os seus mais ilustres pensadores. (ROMERO, 1960, p. 409)

Somente uma irrefreável paixão ao Brasil poderia considerar a obra de Tomás Antônio Gonzaga como história da nação, relatando índios, negros, lendas. Já percorremos cinco páginas, e o historiador não terminou sua abordagem do contexto. A linha de força desse trabalho de história literária é justamente o que a descaracteriza: a ênfase nos fatos políticos e como isto foi assimilado pelo espírito brasileiro. Muitas vezes cotejando o quadro nacional com a história geral, Romero endereça o sentido literário para a marcha histórica:

O século XVIII no seu final é altamente importante por dois fatos capitais que o dominam: a agitação política que se afirma na Revolução Francesa e a agitação literária e científica que se resolve no romantismo alemão, precursor do romantismo inglês [sic] e francês, e na crítica de Lessing, de Wolf, de Herder, de Kant, de Winckelmann, os grandes guias do pensamento germânico.

No Brasil as duas tendências aparecem desde logo: a política se mostra na *Inconfidência* e a romântica no *Caramuru* e no *Uruguai*. (ROMERO, 1960, p. 411)

Ao sair do quadro geral de nossa história para o particular âmbito literário, Romero permanece no enfoque histórico, descrevendo as instituições literárias:

A história literária é uma das manifestações da história social; as letras não são um luxo, senão uma necessidade orgânica da vida das nações.

Falem os fatos. A capital do Brasil tinha sido transferida para o Rio de Janeiro.

Nos meados e fins do século XVIII fundaram-se nesta cidade, *ad instar*

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

da Bahia, algumas sociedades literárias. A mais antiga foi a *Academia dos Felizes* (1736); depois apareceu a dos *Seletos* (1752), mas tarde a *Sociedade Literária* (1786). Na Bahia houve a *Academia dos Esquecidos* e depois a dos *Renascidos*, como já se viu.

De tôdas as sociedades literárias da colônia – a mais célebre hoje é a *Arcádia Ultramarina*, cuja data de criação é desconhecida. (ROMERO, 1960, p. 412)

Assim prossegue seu enfoque histórico e ou sociológico como introdução ao capítulo, confirmando a regra de seu método até o ponto em que focaliza os escritores seguindo o mesmo enfoque. A passagem dessa visão macro para a micro não raro acontece abruptamente:

No fim do século a colheita começara a escassear; mas o movimento já estava iniciado e chegava a seu termo.

Vejamos os principais daqueles poetas e escritores. Comece-se pelos épicos, que são o menor número, tendo o especial cuidado de lê-los em suas próprias obras. (ROMERO, 1960, p. 413)

Começa aqui a confusão entre história social e produção literária a apresentar suas contradições, falhas e falácias. Não surpreende a abordagem iniciar pela épica, pois, muito mais que pela escassez, o gênero se presta a legitimar um enfoque histórico, já que sua índole literária se volta à exaltação da nação. Mas o que surpreende é classificar todo o Arcadismo como nacionalista, relator da vida dos índios, dos negros, dos brancos, das lendas, com versos dessa estirpe:

Quando cheios de gosto e de alegria
Éstes campos diviso florescentes,
Então me vêm as lágrimas ardentes
Com mais ânsia, mais dor, mais agonia...

Aquêle mesmo objeto, que desvia
Do humano peito as mágoas inclementes,
Êsse mesmo em imagens diferentes
Tôda a minha tristeza desafia.

Se das flôres a bela textura
Esmalta o campo na melhor fragrância,
Para dar uma idéia de ventura;

Como, ó céus, para os ver terei constância,
Se cada flor me lembra a formosura
Da bela causadora da minha ânsia?

(*Apud* ROMERO, 1960, p. 452)

Este soneto de Cláudio Manuel da Costa é bem característico da

lírca árcade. Somente os estudos sobre os senhos neoclássicos desvendaram o véu de alienação que pairava sobre os árcades. Sílvio Romero não demonstrou ter conhecimento desse material, que circula hoje pela crítica nacional através de Jorge Ruedas de la Sierna. Em todo caso, nem todo poema árcade se presta ao programa liberal revolucionário. Mais ainda, não possui afinidade com o coloquial, muito menos descreve nossos elementos culturais.

Deixa o leitor perplexo a contradição no próprio texto de Romero, pois, se ele havia afirmado que no século XVIII em júbilo se desfaz a alma da nação diante de nossas tradições, mais à frente se contradiz:

É por isso que de todos os poemas brasileiros do século XVIII, somente o *Caramuru*, o *Uruguai* e as *Cartas Chilenas* são um fragmento da vida nacional, são e serão lidos por nós.

Para um século é pouco... É bom ver se fomos mais felizes com os liristas. (ROMERO, 1960, p. 441)

Esta transcrição é o trecho que finaliza o capítulo sobre a “poesia cômico-satírica”, intermediário entre o capítulo introdutório (que traça o panorama histórico mais abrangente bem como cuida dos épicos) e o capítulo sobre a lírica, do qual extraímos a citação do poema.

Ao fim e ao cabo, todo o século XVIII foi reduzido a três obras para se sustentar a tese histórica. Talvez seja o primeiro erro da moderna história literária, mas não será o único: tentar obsessivamente moldar o sentido literário consoante a marcha histórica resultará sempre em inconsistências.

Reconhecidamente um historiador literário, Romero terá seus melhores juízos a respeito de períodos anteriores à sua vida: como regra do trabalho histórico, a visão do historiador é mais perfeita fora de seu tempo, pois assim não influi sua paixão pró ou contra fatos e pessoas de seu cotidiano.

A abordagem de Romero foge aos propósitos literários. Entre literatura e história, opta pela história. Poder-se-ia alegar qualquer anacronismo em se exigir de um homem do século XIX, uma postura diferente. Pois então é mister compará-lo com José Veríssimo, cuja *História da Literatura Brasileira* sai publicada em 1915.

Depois do capítulo I, nomeadamente sobre “a primitiva sociedade colonial”, Veríssimo passa ao tratamento das obras literárias, numa abordagem que me parecem bastante diferente da de Romero. Começando

por considerações que fizessem a ponte entre o capítulo anterior (dedicado à história geral, cultural e ou nacional) e a matéria propriamente literária, o capítulo II – que já traz o título “Primeiras manifestações literárias” – analisa em primeiro lugar a *Prosopopeia*, de Bento Teixeira:

Em 1601 saía em Lisboa, da imprensa de Antônio Alvarez, um opúsculo de dezoito páginas, in-4o, trazendo no alto da primeira do texto este título: *Prosopopéia Dirigida a Jorge Dalbuquerque Coelho, Capitão, e Governador de Pernambuco, Nova Lusitana*, etc. O nome do autor Bento Teyxeira vinha, assim escrito, embaixo do prólogo, no qual fazia ao seu herói o oferecimento da obra.

É um poema de noventa e quatro oitavas, em verso endecassílabo, sem divisão de cantos, nem numeração de estrofes, cheio de reminiscências, imitações, arremedos e paródias dos *Lusíadas*. Não tem propriamente ação, e a prosopopéia donde tira o nome está numa fala de Proteu, profetizando *post facto*, os feitos e a fortuna, exageradamente idealizados, dos Albuquerque, particularmente de Jorge, o terceiro donatário de Pernambuco, ao qual é consagrado.

Não tem mérito algum de inspiração, poesia ou forma. (VERÍSSIMO, 1998, p. 51-52)

Depois da invocação preceitual segue-se no poema de Bento Teixeira, como também era de regra, a “narração” expressamente designada do livro.

A ação do poema é falada ou narrada. Proteu a diz de sobre Pernambuco. Seis estrofes o descrevem, de um modo insípido, pura e secamente topográfico [cita uma estrofe ilustrativa]. E assim por diante sem nada que lhe eleve o tom até à poesia. (*op. cit.*, p. 53)

Se ainda insuficiente a comparação com José Veríssimo, a abordagem de Sílvio Romero sobre o mesmo poema esclarecerá melhor a larga diferença entre este historiador e aquele crítico:

Falo de Bento Teixeira Pinto. A este autor atribuía-se por muito tempo a – *Relação do Naufrágio de Jorge de Albuquerque* – e o – *Diálogo das grandezas do Brasil*; mas sem fundamento nenhum histórico. A *Prosopopéia*, publicada em segunda edição em Lisboa, é que incontestavelmente lhe pertence. É um reduzido poemeto laudatório, dirigido ao referido Jorge de Albuquerque Coelho, governador de Pernambuco. Como espécimens – aqui transcrevo os dois pedaços que me parecem melhores. É este o princípio da *Narração* [cita o trecho]. Veja-se também a descrição do pôrto de Recife [cita o trecho]. O primeiro fragmento não deixa de ter uns longes de lirismo, e o final do segundo encerra uma certa dose de humor satírico, – uma censura aos reis descuidados e inúteis, cousas que se folga de encontrar no mais antigo poeta nascido no Brasil. (ROMERO, 1960, p. 362)

Enquanto José Veríssimo aborda o texto literário com acuidade crítica, Sílvio Romero demonstra pouco conhecimento do assunto, resumindo suas apreciações quase sempre a uma referência ao “lirismo” dos poetas. O que ressalta em Romero, todavia, é o permanente enquadra-

mento das obras literárias ao percurso histórico visto por um ângulo extremamente nacionalista.

Por outro lado, é verdade também que Bento Teixeira não lhe mereceu atenção. Portanto, cabe comparar mais uma vez Romero e Veríssimo, numa obra igualmente destacada pelos dois. Basílio da Gama se presta a este propósito. No que concerne propriamente ao texto literário *Uruguay*, eis o que escreve Romero:

Como lírico é inferior a Gonzaga e Cláudio. A sua obra capital é o poema *O Uruguai*, publicado em 1769.

O poema épico é hoje uma forma literária condenada. Na evolução das letras e das artes há fenômenos dêstes; há formas que desaparecem; há outras novas que surgem. Além desta razão geral contra nossos poemas épicos, existe outra especial e igualmente peremptória: o Brasil é uma nação de ontem; não tem passado mítico ou sequer um passado heroico; é uma nação de formação recente e burguesa: não tem elementos para a epopéia. [...] Pela compreensão histórica e pelo assunto, o *Uruguai* é inferior ao *Caramuru*; excede-o porém pelo estilo, pelo brilho da forma.

O *Uruguai* exprime a oposição ao jesuíta, a condenação de seus métodos, de sua política, de sua educação. Refere-se a êsse célebre incidente histórico de nossos limites no Sul com as antigas possessões espanholas.

O enredo é magro; uma certa vivacidade de forma imprime-lhe o cunho de obra durável. É o estro lírico dos brasileiros aplicado ao poema. [...] Os seus índios são vencidos pelos portugueses como uma espécie de preto à verdade histórica; mas ocuparam a melhor parte do poema e são descritos com particular atenção. [...]

O fim ostensivo do poema era atacar os Jesuítas; o seu resultado inconsciente, descoberto agora pela crítica, foi dar plena entrada ao indígena na poesia, fazê-lo lutar aí face com o europeu, mostrá-lo em seus costumes, suas tradições, seu gênio; apresentá-lo como gente espoliada pela *perfidia de Europa*. [...] uma consequência saía por si mesma dos fatos e saía das páginas do poema: os portugueses não eram tudo na América; os aborígenes não tinham sido exterminados; sob a forma exterior de nossa civilização européia aí estava latente o velho âmagô indígena...

O defeito capital de Basílio, nesse ponto, foi o defeito capital de seu tempo em história. O século XVIII não conheceu de modo nítido o grande princípio das raças, das nacionalidades, um dos mais importantes da crítica no século XIX. Por isso Basílio não insistiu conscientemente nesse sentido; nem êle conhecia as condições étnicas do Brasil.

Se ocupou-se com os índios, foi mais por efeito de uma tradição da poesia brasileira, ou por efeito de uma tradição divinatória. Esta falta, porém, que se nota no livro, como poema de uma raça, sob o ponto de vista indiano, realça-lhe o valor sob o ponto de vista *brasileiro*. Sim; Basílio não era *caboclo* e não podia ser exclusivamente o cantor de um povo que não era o seu. É êste o eterno embaraço com que lutam nossos poetas que se ocupam do *índio* e do

negro. [...] Daí serem seus produtos mais ou menos frios, mais ou menos *eruditos*. (ROMERO, 1960, p. 414-416)

A transcrição foi longa para oportunizar com justiça e equidade a abordagem de Sílvio Romero sobre o *Uruguay*, razão pela qual sua prolixidade fica marcante. O último corte da citação se deu por esse motivo, em nada afetando as ideias, mas todas as outras supressões correspondem a trechos que não abordam diretamente o *Uruguay*. Na citação, o enquadramento da obra numa doutrina histórica é inegável: o texto literário foi lido à luz da formação étnica do Brasil, perscrutando sua serventia à tese defendida – assim encaminhando para uma ótica sociológica. Por isso, afirma Romero: “o poemeto de Basílio tem valor etnológico” (ROMERO, 1960, p. 417). Prossegue Romero:

O *Uruguai* salva-se por ser um fragmento mais épico-lírico do que puramente épico, salva-se, repito, pela forma que faz de Basílio um precursor do romantismo nacional. [...] Os versos de Basílio testemunham nêlo um grande exaltamento, forte imaginação. Há por todo o poema versos de muita beleza, como depois poucos foram escritos no Brasil. A descrição da enchente do Uruguai, a do incêndio dos campos, as proezas e morte de Cepé, o episódio de Lindóia, e outras cenas, são dos mais belos fragmentos da poesia nacional.

Há por todo o poemeto uma grande porção de versos magníficos, fortes, rútilos, pitorescos. (ROMERO, 1960, p. 418)

O historiador sergipano termina o estudo com as citações usuais ao texto-fonte, querendo provar sem explicação ou comentário suas teses, dessa vez ligadas à “beleza” dos episódios por ele elencados.

Para contrastar, leia-se apenas um parágrafo de Veríssimo sobre a mesma obra *Uruguay*:

Não obedece à quase indefectível prática da oitava endecassílabo; é em verso branco, e os demais deles belíssimos. Não recorre ao maravilhoso pagão ou outro, não se encontra mácula de gongorismo. A língua é a do seu tempo, castiça, sem busca, clara, límpida, e o estilo natural e simples, apenas com o mínimo de artifício que a mesma composição exigia. Não refugia a misturar o burlesco com o grave, nem disfarça as feições realistas do seu reconto épico. Por todos estes rasgos, e por alguns outros sinais intrínsecos de metrificacão, linguagem e estilo e mais pela liberdade espiritual e sentimentos liberais e humanos que o animam, é já o *Uruguai* um poema romântico, o precursor na poesia do tempo do romantismo americano, o iniciador do indianismo, que viria a ser no século XIX o traço mais distinto e significativo da renascença literária do Brasil. (VERÍSSIMO, 1998, p. 163)

Esse tipo de abordagem, centrada nos fundamentos literários, não há em Sílvio Romero.

A última objeção que se poderia fazer contra o quadro comparati-

vo e a favor do historiador em foco seria o intervalo de quase trinta anos entre as duas *Histórias da Literatura Brasileira*. Pois então vejamos gente mais contemporânea do ilustre sergipano. Começemos por aludir a Araripe Jr. Em 1895, apenas sete anos depois de Romero, decidiu escrever sobre Machado e, abordando o humor na obra do célebre escritor, despende o seguinte tratamento ao tema:

Produto exclusivo da raça anglo-saxônica, o *humour*, que não é outra coisa mais do que a galhofa da tristeza, a ironia da loucura, o motejo da morte, o riso tirado da caveira de Yorik, o sentimento da inanidade da vida humana expressado pelo gênio do *clown*-escriva, a sabedoria e os segredos da natureza revelados pelo espírito dos Falstaff e dos Uncle Toby: o *humour* nada tem de comum com a alegria grotesca de Panúrgio, nem mesmo com a satisfação ridícula de Sancho Pança; porque o pantagruelismo, segundo Rabelais, é simplesmente *une gayeté d'esprit confite en mespris des choses fortuites*, e o sanchismo, segundo Miguel de Cervantes, uma tranquilidade de ânimo resultante da renúncia decidida e firme de tudo quanto constitui o ideal, em proveito da exploração da vida tal como ela se manifesta neste mundo subllunar. (ARARIPE JR, 1963, p. 7-8)

É certo que a matéria dessas linhas pertence à teoria literária, não exatamente crítica. Mas se a identidade da história literária hoje se dá mais com o exercício crítico, outro exemplo contemporâneo a Romero pode acertar o desnível das atividades. Essencial é perceber que, à época de Romero, já era possível – ademais, ostensivamente praticada – outra metodologia mais próxima do objeto literário.

O exemplo de crítico focado no texto sem perdições em teses históricas pode ser encarnado por um dos dissabores de Sílvio Romero: Machado de Assis. Leia-se o que publicou sobre Fagundes Varela, em 1866:

Ora, pois, é o Sr. Varella uma das vocações que escaparam a essa influencia [do byronismo]; pelo menos, não ha vestigio claro nas suas poesias. E como o nosso juizo não é decisivo, é apenas uma opinião, podemos estar neste ponto em desacordo com o auctor do prefacio, sem por isso deixarmos de respeitar a sua opinião e apreciar o seu talento. No que estamos de pleno accordo, é no juizo que elle forma do poeta, apezar dos defeitos proprios da mocidade; é o Sr. Varella uma vocação real, um poeta espontaneo, de verdadeira e amena inspiração. Diz o auctor do prefacio que os descuidos de fôrma são filhos da sua propria vontade e do desprezo das regras. Se assim é, o systema é anti-poetico; a boa versificação é uma condição indispensável á poesia; e não podemos deixar de chamar a attenção do auctor para esse ponto. Com o talento que tem, corre-lhe o dever de apurar aquellos versos, a minoria delles, onde o estudo da fôrma não acompanha a belleza e o viço do pensamento. Desde já lhe notamos aqui os versos alexandrinos, que realmente não são alexandrinos, pois que lhes falta a cesura dos hemistichios; outros descuidos apparecem ainda no volume dos *Cantos e fantasias*; vocabulos mal cabidos, ás vezes, rimas imperfeitas, descuidos todos que não avultam muito no meio das bellezas.

(ASSIS, 1938, p. 102)

Desta vez, é Machado quem publicou mais de vinte anos antes da *História* de Sílvio Romero. Hoje há quem condene essa crítica contábil que persegue métrica e cesura dos versos, mas sem dúvidas é uma abordagem com foco no texto literário, diferentemente da historicização de Romero. Como dito, a crítica voltada aos fundamentos literários era prática razoavelmente constante, a ponto de um ilustre rapaz desconhecido, Raimundo Antônio da Rocha Lima, também se posicionar nesta hoste, entre 1874 e 1877:

Desde o fetichismo até o positivismo, da teocracia até a democracia, do monossilabismo até a flexão, da intuição até a indução, em tôdas as transformações sucessivas, a humanidade submeteu-se aos processos da crítica e à soberania da inspiração artística.

Senhora [romance de Alencar] ecoa entre nós êste grande tumultuar literário, que um dia há de assombrar a rotina emperrada dos nossos Aristóteles caricatos. [...]

Pois o livro é uma novidade em nossas letras, deixando, todavia, pressentir uma estagnação no talento do autor.

Semelha isto a um paradoxo.

Expliquemo-lo.

A crítica verificou um fato que, por sua invariabilidade, elevou Taine à altura de lei: é a divisão da vida do artista em dois períodos – o de criação e o de imitação.

No primeiro, a realidade, tornando-se satélite por um de seus lados essenciais, e ferindo a *sensação original* do artista, transforma-se em uma idealização harmônica em que a incoerência da natureza dissipa-se ao contacto do cinzel mágico da inspiração.

A realidade assim transformada constitui o ideal.

No segundo, ou porque a natureza tenha perdido sua fôrça de atração, ou porque a sensibilidade tenha se enfraquecido ao choque contínuo de impressões violentas, o artista cerra as pálpebras à luz da verdadeira inspiração para reproduzir, com frieza e desmaio, os tipos e côres de suas primeiras criações. [...] Teria o autor de *O Guarani* entrado neste segundo período? (LIMA, 1968, p. 205-206)

Páginas mais de teoria que propriamente crítica, Rocha Lima, por outro lado, demonstra aptidão também para este exercício:

Senhora completa uma trilogia:

Depois de haver desenhado *Lucíola* e *Diva*, o Sr. J. de Alencar desvendou a nossos olhos um outro perfil de mulher, envolto em novas roupagens.

O livro não é uma nova criação, já o dissemos.

Lucíola, Emília e Aurélia são três mulheres em condições diversas, porém com a mesma constituição psicológica e até com os mesmos gestos e modos.

Com diversa moldura, têm os quadros as mesmas tintas e sombras, as mesmas linhas e colorido.

Comparemo-los:

É uma lei fisiológica que a hipertrofia de um órgão traz a atrofia de outro, fato êste que, aplicado aos fenômenos mentais, constitui as especialidades quando não gera a loucura ou a monomania.

Sofrem aquelas mulheres de uma hipertrofia de sentimento, compensada por uma atrofia na inteligência.

Para elas o amor é um culto idolatrado, uma ara divina, onde é dever sacrificar o presente e o futuro, a felicidade e o preconceito.

Esta exuberância de sentimento, intumescendo-lhes o coração, produz, no espírito, a anemia da dúvida; – êste desequilíbrio de faculdades sofreria os impulsos do coração pela desconfiança que têm elas de não encontrar nas outras almas uma correspondência legítima à religião do seu amor.

Nasce daí um recato, exagerando-se até o capricho, que nas outras mulheres é uma faceirice, servindo-lhes de *camisas de fôrças* ao coração, em seus arrosos e transbordamentos. (LIMA, 1963, p. 212-213)

A essa altura (1874-77), Rocha Lima tinha vinte e poucos anos, alinhando-se entre os precursores da crítica estrutural, enquanto nosso historiador sergipano optava pelo modelo maçante que transfigurava as obras literárias em fiéis cabedais da tese histórica do nacionalismo caboclo, para provar que a literatura seria e serviria como porta-voz de uma gesta do povo desfigurada em gabinete por uma ideia obsessiva, embora libertária e igualitária.

A proposta de Sílvio Romero – moldar a literatura como resultado ou resposta da esfera pública, pensada sob determinada ótica nacionalista pró-mestiçagem – foi a aplicação do método histórico, aliado ao antropológico, sobre a análise literária, transformada, ao fim, em mera leitura superficial do assunto ou tema. A metodologia de Romero se repetiu inúmeras vezes em outras histórias literárias, transformando o âmbito histórico – que deveria permanecer procedimento meramente organizador – em estratégia geral de abordagem da literatura. À literatura impuseram a missão bombástica de pronunciar a grandeza da pátria, de se alistar nas artilharias do nacionalismo, de obrigatoriamente marchar na linha ortodoxa das quimeras quixotescas dos policarpos. Não cabe aqui demonstrar quantas histórias literárias do século XX, e até mesmo do recém-

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

nascido século XXI, definem e abordam a literatura como expressão da sociedade, estrutura nacional, instituição social ou símbolo cultural.

A história literária deve prevalecer como expediente de organização primária do repertório (a ser incrementada pela estilística), jamais procedimento de análise.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARARIPE JR. *Obra crítica*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa/MEC, 1963.

ASSIS, Machado de. *Crítica litteraria*. Rio de Janeiro: W. Jackson, 1938.

LIMA, R[aymundo]. A. Rocha Lima. *Crítica e literatura*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1968.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

**TRADIÇÃO, IMAGINÁRIO, E O OUTRO:
ALGUMAS CONSIDERAÇÕES À OBRA
MEMORIAL DO CONVENTO, DE JOSÉ SARAMAGO**

Gleyson Dias Oliveira (UERJ)

gdiasdeoliveira@hotmail.com

Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba (UERJ)

majordao@ubl.com.br

RESUMO

A proposta deste projeto é trabalhar três questões: a tradição, o imaginário e o outro (alteridade). Buscaremos um escopo teórico que, metodologicamente, orientará estas três questões. Nosso escopo teórico será colocado em um jogo que proporrá aproximações, ao que preferimos um jogo ativador de interpretações, à obra *Memorial do Convento* (1995), de José Saramago. Quando tratarmos da tradição buscaremos a noção de Gadamer e alguns projetos que atualizam a discussão ao redor deste tema. Ao tratarmos do imaginário buscaremos as contribuições de Wolfgang Iser e seus contemporâneos. Conduziremos uma discussão que buscará no imaginário uma transgressão de limites que solapa o real em detrimento de uma realidade outra que, operada pela imaginação, pode vir a ser pensada como um lugar a ser visado como projeto de atualização, mas não de consolidação e cristalização, do real. Por um trabalho hermenêutico, “quase artesanal”, procuraremos tratar do imaginário na ficção da obra *Memorial do Convento* (1995) (GADAMER, 2012, p. 242). E se o imaginário é o campo onde buscamos atualizar o real, poderemos com isso procurar ativar interpretações que nutrem este mesmo imaginário como abertura para a alteridade. A estreiteza entre o imaginário e o fictício, quando esmiuçada, habilitará o imaginário como um dos espaços possíveis para uma abertura ao outro. A alteridade, que é a terceira questão deste projeto, será tratada levando em consideração a relação que se estabelece no romance supracitado entre Blimunda e Baltasar.

Palavras-chave: Tradição. Imaginário. Alteridade.

Começamos tratando da noção de "tradição" em Gadamer. Mas para abordarmos de tal assunto na obra de Gadamer (2011 e 2012), teremos que abordar a hermenêutica de Gadamer em alguns aspectos, o que não significa dissolver a discussão sobre a tradição em um emaranhado

teórico, mas ressaltar alguns aspectos que, juntos com a noção de tradição em Gadamer, fundamentam o pensamento de tal autor.

A concepção prévia da completude, que guia toda nossa compreensão, mostra-se ela mesma cada vez determinada por um conteúdo. Não está pressuposta apenas uma unidade de sentido imanente, que direciona o leitor, também o entendimento do leitor está constantemente guiado por expectativas de sentido transcendentais, que brotam da relação com a verdade do que se tem em mente. (GADAMER, 2011, p. 78).

O sentido desta concepção prévia é aquela, segundo a qual, "só é compreensível aquilo que realmente apresenta uma unidade de sentido completa." (GADAMER, 2011, p. 77). O sentido completo de algo não nos é dado pela tradição, lugar onde se consolidam conteúdos, como sentido imanente que deve ser interpretado como um *em-si*, mas será o que se apresenta prenhe de preconceitos²³ ao leitor. Será o leitor, com uma consciência formada hermeneuticamente, que lançará um projeto para compreender a tradição. É uma habilitação dos preconceitos do eu (sujeito que interpreta) que deve dignar-se a entrar em contato com o outro (sujeito, texto) não apenas como afirmação de seus traços, por exemplo, um discurso que prioriza lugares e os verticaliza na discussão, mas a condição do próprio sujeito que interpreta fazer valer seus próprios preconceitos como ativador de significados e atributo necessário ao reconhecimento da alteridade do outro, do texto. Na literatura, poder-se-ia dizer que na relação texto e leitor, ou eu e o texto, enquanto o outro da relação, não há uma neutralidade do leitor em relação ao texto. Dito de outra forma, é a necessidade de levar conta "as atitudes naturais do leitor [tradicionais] (postas agora entre parênteses) e aquelas que se lhe exige adotar". (ISER, 2002, p. 108). As atitudes naturais devem ser postas entre parênteses, pois é necessário que o outro fale em sua alteridade. E entre as atitudes que o leitor deve tomar uma delas é o reconhecimento da coisa nela mesma, i. e., deixar o outro falar a partir de sua alteridade. "O que se exige é simplesmente a abertura para a opinião do outro ou para a

²³ A noção de preconceito em Gadamer foge do sentido pejorativo a que temos popularmente evocado (herança da *Aufklärung* moderna). Neste projeto reabilitamos os preconceitos por outro viés e damos a eles um status propiciador de outras interpretações. Desta forma, temos o preconceito como algo "que se forma antes do exame definitivo de todos os momentos determinantes segundo a coisa em questão." (GADAMER, 2012, p. 360). O preconceito caminha junto com o constante projeto da compreensão de lançar uma visão sobre a coisa em questão e, por isso mesmo, tanto o preconceito quanto a compreensão não podem se furtar a um juízo prévio desta mesma coisa. Toda compreensão é lançar um projeto que constantemente habilita a evocação de preconceitos postos no *ethos*. Cabe ainda a ressalva de que são "o preconceito contra os preconceitos em geral" que despotencializam a tradição. (GADAMER, 2012, p. 360).

opinião do texto." (GADAMER, 2012, p. 358). É imperativo que tomemos nossas opiniões prévias, nossos preconceitos e realizemos uma "compreensão guiada pela consciência histórica", e que não tomemos a alteridade do outro, do texto como instância irradiadora de sentidos, ou, uma imanência autossuficiente em significados. (GADAMER, 2011, p. 77). "Deixar morrer os preconceitos de natureza particular e permitir o surgimento daqueles que possibilitam uma verdadeira compreensão." (GADAMER, 2011, p. 80).

Poder-se-ia falar em tradição, como está sendo um edifício construído com paredes feitas à base de "preconceitos fundamentais e sustentadores", e que a habilitação dos preconceitos é condição fundamental para compreendermos histórico-hermeneuticamente a tradição. "A hermenêutica deve partir do fato de que quem quer compreender está ligado à coisa que vem à fala na tradição, mantendo ou adquirindo um vínculo com a tradição a partir de onde fala o texto transmitido." (GADAMER, 2011, p. 79). Aquilo que está no processo da tradição, ou seja, como elemento que se coloca temporalmente à compreensão, já possui atributos, preconceitos históricos, e que o sujeito que está disposto a interpretar a tradição deve, necessariamente, jogar com esta tradição em um processo interpretativo. A compreensão deve distinguir o que ela é, seu lugar e a alteridade daquilo que ela interpreta.

A posição que, para nós, a tradição ocupa entre estranheza e familiaridade, é portanto, o Entre, entre a objetividade distante, referida pela história, e a pertença a uma tradição. Nesse Entre situa-se o verdadeiro local da hermenêutica. (GADAMER, 2011, p. 79).

A compreensão é posta a serviço por um projeto que se alimenta da tradição, mas, ao mesmo tempo, deve distanciar-se temporalmente daquele outro que ela pretende compreender.

A tradição será sempre a base donde provêm projetos para a compreensão temporal do ser, pois "o *ser* só pode ser compreendido em seu significado a partir do horizonte temporal". (MISSAGIA, 2012, p. 3). Em *Memorial do Convento* (1995) há uma ilustração que pode servir como exemplo, vejamos:

Tinham comido feijões e couves, apartadas as mulheres e de pé, e João Francisco Sete-Sóis foi à salgadeira e tirou um bocado de toucinho, que dividiu em quatro tiras, pôs cada uma em sua fatia de pão e distribuiu em redor. Ficou a olhar alerta para Blimunda, mas ela recebeu a sua parte e começou a comer tranquilamente, Não é judia, pensou o sogro. Marta Maria também olhara, inquieta, depois encarou o marido com severidade, como se estivesse a recriminá-lo pela astúcia. Blimunda acabou de comer e sorriu, não adivinhava

João Francisco que ela teria comido o toucinho mesmo que fosse judia, é outra verdade que tem de salvar. (SARAMAGO, 1995, p. 104).

A inferência feita por João Francisco Sete-Sóis está calcada em seu próprio horizonte de compreensão e baseia-se em um passado carregado de significações. O que ele fez foi lançar um projeto de compreensão a respeito da crença de Blimunda e, em inferindo do gesto feito por ela, acreditou não ser ela judia. Sua compreensão não entrou em jogo²⁴ com a série de significações que deveriam ser atualizadas para que ele compreendesse a verdadeira crença de Blimunda. Cabe lembrar a respeito da tarefa do significar: “todas as formas de significação não passam de mecanismos de defesa destinados a conseguir o fechamento em um mundo em que reina a abertura, a falta de conclusão.” (ISER, 2012, p. 114). Foi a totalidade da tradição que estimulou um fechamento da representação atual que ele teve. Com Scheleirmacher podemos afirmar: “Nada do que se deve interpretar pode ser compreendido de uma só vez.” (GADAMER, 2012, p. 263). Para fugirmos do tom acusatório, algo que faria esta análise se tornar outro fechamento da compreensão da passagem em questão, advertimos: “a facticidade da vida é envolta por um passado carregado de significação (incluindo os prejuízos a ela inerentes) e aponta para as projeções que podemos fazer em relação ao futuro”. (MISSAGIA, 2012, p. 2). A compreensão prévia deve atuar sempre como expectativa de sentido do texto, do outro, mas cabe sempre ser revisada conforme avança a penetração do texto; “que a interpretação comece com conceitos prévios que serão substituídos por outros mais adequados.” (GADAMER, 2012, p. 356).

Uma consciência que projeta significações deve ter sempre o compromisso de reconhecer a infinitude da compreensão frente à finitude do ser. “A consciência formada suplanta cada um dos sentidos naturais somente na medida em que cada um está restrito a uma determinada esfera. Ela mesma opera em todas as direções. É um *sentido universal*.” (GADAMER, 2012, p. 54). Esse sentido universal da compreensão é uma tentativa, dentre muitas, de refletirmos sobre nossa existência e nossos fins numa posição que poderia ser o lugar do outro que nos olha. (GADAMER, 2012, p. 53). E é a factualidade “como paradigma que

²⁴ Podemos afirmar com Wolfgang Iser que na relação entre Blimunda e João Francisco Sete-Sóis não houve uma atualização do discurso, pois “o movimento contínuo entre as posições revela seus aspectos muito diferentes e como cada um traspassa o outro, de tal modo que as próprias várias posições são por fim transformadas. Cada uma dessas diferenças abre espaço para o jogo e, daí, para a transformação”. (ISER, 2002, p. 108).

constitui nosso sistema de vida” que deve ser partilhado na compreensão. (GADAMER, 2012, p. 376). Sobre o acontecer da vida temos o seguinte em *Memorial do Convento* (1995): “Descansaram aqui e além no caminho, calados, nem tinham que dizer, se até uma simples palavra sobra se é a vida que está mudando, muito mais que estarmos nós mudando nela.” A vida enquanto *ethos*²⁵ deve ser pautada pela *phronesis*, aquela racionalidade responsável que garantirá um não adestramento do *ethos* inserido no corpo social. E se a *phronesis* tem o caráter de responsabilidade – racional - para com o *ethos* este se torna não um dom natural a ser cultivado, mas “um partilhar crenças e decisões comuns em intercâmbio com os semelhantes e em convivência na sociedade e no estado”, assim, ele “constitui a dignidade do ser-próprio e da autocompreensão humanos. A pessoa que não é associal acolhe sempre o outro e aceita o intercâmbio com ele e a construção de um mundo comum de convenções.” (GADAMER, 2011, p. 377). A partilha se torna atitude necessária para a convivência humana. “Quanto à leveza do fardo, assim deveria ser de cada vez, levarem consigo mulher e homem o que têm, e cada um deles ao outro, para não terem de tornar sobre os mesmos passos, é sempre tempo perdido e basta.” (SARAMAGO, 1995, p. 88).

Tratemos agora da abordagem de algumas questões que envolvem o imaginário e sua relação com o real e o ficcional. Começamos tratando o imaginário como esfera vinculada à linguagem. Nosso imaginário atua sobre determinada forma de linguagem e, em se tratando da linguagem, ela terá seu jogo próprio. “Cada jogo de linguagem é uma unidade funcional que representa como tal uma forma de vida.” (GADAMER, 2011, p. 499). Do que viemos tratando até aqui sobre a tradição, parece-nos claro que esta “forma de vida” necessita de algumas condições prévias para dar margem ao jogo que se abrirá na tríade imaginário, o fictício e o real. Estas condições prévias é o sentido da pré-compreensão em Gadamer; ela é “a relação ontológica prévia que o sujeito tem com o texto que procura compreender.” (GADAMER, 2011, p. 500). Desta forma, há que se levar em conta a importância da tradição como lugar propiciador prévio à compreensão. Temos que aceitar este compromisso com a tradição, premissa de toda compreensão, pois “o processo do entendimento insere-se mais profundamente na esfera da comunicação intersubjetiva, abrangendo

²⁵ *Ethos* é “o ser que se consegue com o exercício e hábito”. A palavra hábito é salutar para nossa compreensão, pois para os gregos a palavra também designava o sentido de casa. E é ele que facilita o “autêntico saber para a *vita practica*”. O *ethos* está é uma força social na medida em que ele se exerce através das instituições sociais e da educação que daí provém.

do também todas as formas em que se dá o *consenso tácito*²⁶.” (GADAMER, 2011, p. 502, grifo nosso). O reconhecimento da pertença do intérprete a seu texto habilita o sujeito a compreender certa estrutura de sentido, e estas estruturas de sentido “permite ver que o sujeito conhecente está indissolivelmente unido ao que se lhe abre e se mostra como dotado de sentido.” (GADAMER, 2011, p. 507). Esta abertura ao sentido está contida também na produção ficcional, pois “o texto ficcional contém elementos do real, sem que se esgote na descrição deste real, então o seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingida, a preparação de um imaginário.” (ISER, 1996, p. 957). Em *Memorial do Convento* há duas passagens que podemos utilizar a título de ilustração do que colocamos aqui:

Quando Baltasar entra em casa, ouve o murmúrio que vem da cozinha, é a voz da mãe, a voz de Blimunda, ora uma, ora outra, mal se conhecem e têm tanto para dizer, é a grande, interminável conversa das mulheres, parece coisa nenhuma, isto pensam os homens, nem eles imaginam que esta conversa é que segura o mundo na sua órbita, não fosse falarem as mulheres umas com as outras. Já os homens teriam perdido o sentido da casa e do planeta. (SARAMAGO, 1995, p. 109).

Além da conversa das mulheres, são os sonhos²⁷ que seguram o mundo na sua órbita. Mas são também os sonhos que lhe fazem uma coroa de luas, por isso o céu é o resplendor que há dentro da cabeça dos homens, se não é a cabeça dos homens o próprio e único céu. (SARAMAGO, 1995, p. 115).

A primeira passagem abre margem para uma interpretação que compreende o diálogo entre Blimunda e Marta Maria, mãe de Baltasar, como transgressor do real, pois o diálogo efetuado entre ambas é uma idealização do mundo representado mentalmente. E a “interminável conversa das mulheres” parece apontar para um sentido e uma finalidade de constante reprogramação da noção de mundo, porém o mundo repetido na consciência já é um mundo imaginado, porque criado idealmente e não reduzido apenas à materialidade da representação. Com Gadamer poderíamos afirmar que ambas as mulheres possuíam uma espécie de ta-

²⁶ Esta noção gadameriana sobre o consenso tácito aproxima-se do que afirma Iser: “A oposição entre realidade e ficção faz parte do repertório elementar de nosso “saber tácito”, e com esta expressão, [...] faz-se referência ao repertório de certeza que se mostra tão seguro a ponto de parecer evidente por si mesmo.” (ISER, 1996, p. 957). Vale ressaltar que o saber tácito não é em si o determinante da compreensão, mas apenas um pré-projeto a ser atualizado no movimento que a compreensão deve fazer ao avançar na compreensão do texto.

²⁷ Tratamos aqui dos sonhos seguindo o pensamento de Wolfgang Iser. Entendemos a noção de sonho como um programa do imaginário e, dentro disso, trataremos de trabalhar o imaginário em suas operações. (ISER, 1996, p. 985) (nota de rodapé).

to no trato com as coisas. “Por 'tato', entendemos uma determinada sensibilidade e capacidade de percepção de situações, assim como o comportamento que temos nessas situações quando não possuímos nenhum saber baseado em princípios universais.” (GADAMER, 2012, p. 52).

Ainda sobre a esta passagem temos o seguinte: “Já os homens teriam perdido o sentido da casa e do planeta.” Esta passagem pode ser aproximada da noção do cuidado que está pressuposto no conceito de *ethos* referido anteriormente. O *ethos*, sob a força conformadora de instituições sociais que educam, não se coloca passivamente sob estas instituições, mas opera responsabilmente, através da *phronesis*, aquela racionalidade responsável, no sentido de cuidar do mundo e o sustentá-lo em sua órbita. Teria assim as mulheres a tarefa perene de cuidar do mundo com uma sensibilidade e capacidade de percepção que lhe são próprias, i. e., com o tato, que recebe uma significação diferente quando tratamos das ciências do espírito.

A segunda passagem citada acima trata de vincular o real (o mundo) e o imaginário (os sonhos como um programa do real). E quando lemos “são os sonhos que seguram o mundo na sua órbita” temos o imaginário como uma necessidade de fantasiarmos elementos do real. Sobre o imaginário, façamos agora alguns apontamentos.

Primeiro tratemos de caracterizar o imaginário e sua relação com o fictício e o real. Em segundo, façamos algumas aproximações com a obra *Memorial do Convento* (1995). Já ressaltamos que o imaginário deve partir, mas não apenas se esgotar, do lugar em que ele está colocado, i. e., da tradição. E sua forma de se relacionar com o texto fictício ganhará outra atribuição.

O próprio jogo do texto é o resultado de um ato intencional pelo qual um autor se refere e intervém em um mundo existente, mas, conquanto o ato seja intencional, visa a algo que ainda não é acessível à consciência. Assim o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, interpretá-lo. (ISER, 2002, p. 107).

Desta forma, o imaginário é ativado toda vez em que há a necessidade do ato intencional visar algo, pois o ato intencional dirigirá sua representação, como ato na consciência, a algo ainda não criado na realidade. Mas cabe ressaltar que o imaginário, enquanto programa do fictício, não torna a ficção isenta de realidade, pois o fictício se impregna de realidade na medida em que, ao se relacionar com o real propõe “elementos, dados e suposições” contidos na tradição. (ISER, 1996, p. 957). A força

do texto ficcional está em que sua função é tornar o real no *como se*, pois “o que quer que seja repetido no texto não visa a denotar o mundo mas apenas um mundo encenado”. (ISER, 2002, p. 107)

O jogo do texto, “processo de transformação das posições”, solicita o imaginário a entrar em ação, pois se ele é o projeto que visa um horizonte de compreensão pode ele muito bom modificar o real, sem, no entanto, se esgotar na forma do real. Isto tem que ver com determinada passagem do livro *Memorial do Convento*, que contém o seguinte:

Blimunda quieta, de olhos fechados, alargando o tempo do jejum para se lhe aguçarem as lancetas dos olhos, estiletos finíssimos quando enfim saírem para a luz do sol, porque este é o dia de ver, não o de olhar, que esse pouco é o que fazem os que, olhos tendo, são outra qualidade de cegos. (SARAMAGO, 1995, p. 79)

A qualidade do ver, superando o simples ato do olhar, seria a tarefa humana de aguçar o sentido de uma busca intencional que crie “esquemas” para serem “usados para moldar coisas doutro modo inapreensíveis ou que queremos dispor dentro de nossas condições.” (ISER, 2002, p. 111). Em suma, é o compromisso com a vida enquanto facticidade a ser orientada pela *phronesis*, aquela racionalidade responsável. O fictício, enquanto fingimento do real, ganha este atributo na medida em que transforma a realidade vivencial em signo na consciência, *i. e.*, ele faz aparecer “finalidades que não pertencem à realidade repetida.” (ISER, 1996, p. 958). E se a realidade vivencial é levada para o texto como função a ser significada, abre-se espaço para o imaginário atribuir sentidos diversos a esta realidade e assim “a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito do que assim é referido.” (ISER, 1996, p. 958).

Observemos o seguinte diálogo entre Baltasar e o padre Bartolomeu Lourenço em *Memorial do Convento*, quando este diz: “Porque eu voei, e disse Baltasar, duvidoso, Com perdão da confiança, só os pássaros voam, e os anjos, e os homens quando sonham, mas em sonhos não há firmeza”. (SARAMAGO, 1995, p. 63). Está o padre, nos eximindo da comprovação do fato de se o padre tenha ou não voado, o que só deve interessar a comprovação histórica, a mobilizar uma compreensão das coisas que extrapola o real, pois, dado o tempo da obra, meados do século XVIII, ele mobiliza esquemas que fogem da noção do real, mas, no entanto, continua a manter o compromisso com o real na medida em que seu compromisso é mudar o real existente construindo uma passarola que voa. (SARAMAGO, 1995, p. 67). O padre estaria a transformar o real em fictício, via imaginário, pois “no ato de fingir, o imaginário ganha uma

determinação que não lhe é própria e adquire, deste modo, um predicado de realidade; pois a determinação é uma definição mínima do real." (ISER, 1996, p. 959).

Os esquemas mobilizados pelo padre Bartolomeu, aqueles que dificultam “adaptação ao mundo físico”, são projetos que podem nos acomodar a objetos, bem como podem nos conceder “assimilar objetos de acordo com nossas próprias inclinações”, e “quando ocorre esta inversão, abre-se o espaço do jogo. O esquema é dissociado de sua função de acomodação e, ao se tornar subserviente à função assimilativa, permite que tudo que é retido de nós venha a ser encenado como presente e manejável.” (ISER, 2002, p. 111). Este jogo não será “nem ganho, nem perda, mas sim um processo de transformação das posições, que dá uma presença dinâmica à ausência e alteridade da diferença.” (ISER, 2002, p. 115). Sendo este jogo plataforma para intercâmbio dos objetos dados no mundo real como signos na ficção, será ele também a tematização da realidade, pois “cada texto literário é uma forma de tematização do mundo.” (ISER, 1996, p. 960). É o que aponta Saramago ao se referir a posição privilegiada que possuíam os franciscanos na sociedade da obra literária de *Memorial do Convento*, e de como se apropriam de tal fato para iludirem o rei: “sendo tão favorecidos os franciscanos de meios para alterarem, inverterem ou acelerarem a ordem natural das coisas, até a matriz renitente da rainha obedecerá à fulminante injunção do milagre.” (SARAMAGO, 1995, p. 25). O fato dado de que o rei queria dar filhos à coroa de Portugal, transforma-se na mão dos franciscanos em signo da realidade instaurada, e, assim, ele este signo, que é realidade pré-dada à consciência, é atualizado na necessidade que eles tinham de ver em Portugal um convento que os acolhesse. E assim se fez:

Aquele que além está é frei António de S. José, a quem, falando-lhe eu sobre a tristeza de vossa majestade por lhe não dar filhos a rainha nossa senhora, pedi que encomendasse vossa majestade a Deus para que lhe desse sucessão, e ele me respondeu que vossa majestade terá filhos se quiser, e então perguntei-lhe que queria ele significar com tão obscuras palavras, porquanto é sabido que filhos quer vossa majestade ter, e ele respondeu-me, palavras enfim muito claras, que se vossa majestade promettesse levantar um convento na vila de Mafra, Deus lhe daria sucessão [...] Então D. João, o quinto do seu nome, assim assegurado sobre o mérito do empenho, levantou a voz para que claramente o ouvisse quem estava e o soubessem amanhã cidade e reino, Prometo, pela minha palavra real, que farei construir um convento de franciscanos na vila de Mafra se a rainha me der um filho no prazo de um ano a contar deste dia em que estamos, e todos disseram, Deus ouça vossa majestade, e ninguém ali sabia quem iria ser posto à prova, se o mesmo Deus, se a virtude de frei António, se a potência do rei, ou, finalmente, a fertilidade dificultosa da rainha. (SARAMAGO, 1995, p. 14).

E a virtude de Frei António seria certamente posta à prova, pois serviu-se ele com o material dado da tradição, o uso de sua figura como sendo aquele que está mais próximo de Deus e, portanto, aquele que pode se utilizar de tal meio para trazer com maior fidelidade a mensagem divina à terra, e que em tal posição escolheu o favorecimento próprio e dos frades de sua congregação.

Tratemos agora da questão do outro utilizando a obra *Memorial do Convento* de José Saramago (1995). O casal Blimunda e Baltasar será nosso escopo para abordarmos esta questão. Este casal, avesso às condições sociais, opera uma compreensão de si e do outro que foge do padrão cultural existente. Esta fuga é o sucesso do marginal que “escapa a este universo de dissimulação e de sucessivas máscaras, na medida em que se situa numa órbita descentrada, que só tangencialmente aflora o palco onde movimentam os actores principais.” (MARINHO, 2009, p. 67). Assim, isto deveria ser: o outro como anúncio que me chama, mas que deve ficar em aberto, uma não determinação do outro, um descentramento da noção do eu, um outro que excede a totalização da minha compreensão”. Além do que, se se trata do outro, colocado no mundo real, deve-se guardar o que se segue: “Toda redução da realidade a algum conceito, por mais grandioso que esse seja, significa, ao fim e ao cabo, uma violência cometida contra a realidade em seu decorrer.” (SOUZA, in PECORARO, 2009, p. 128). Assim, no horizonte da minha compreensão se resolvo cumprir a tarefa de dizer o que o outro é já estou a reduzi-lo a uma compreensão que misturará o que ele é o que o mundo faz dele ser o que é.

Pensando estar a chegar aos limites do mundo, chego apenas ao limite das minhas representações, necessariamente violentadoras da realidade, eis que emprestam aos dados da realidade a estrutura receptiva da inteligibilidade de que dispõe, e não as de realidade mesma, seja isso o que for (e não sei, pois da realidade concebo intelectualmente apenas aquilo que me pertence enquanto trabalho próprio do meu *logos* solitário). Assim, todos os meus conceitos, absolutamente verdadeiros enquanto conceitos daquilo que percebo como real, são insuficientes para encontrar o real para além da minha capacidade representacional. Estou cognitivamente preso à minha capacidade de conceber a realidade como presentificação. (SOUZA, in PECORARO, 2009, p. 129)²⁸.

²⁸ Adiante quando citarmos (SOUZA, in PECORARO, 2009), estaremos nos referindo ao trabalho de Ricardo Timm de Souza, contido no livro *Os filósofos: Vol. III: de Ortega y Gasset a Vattimo*, organizado por Rossano Pecoraro, pela editora Vozes. (vide referências). As citações que utilizamos de Souza referem-se à uma apresentação ao trabalho de Levinas. E quando nos referirmos adiante a (PECORARO, 2009) estaremos nos referindo ao livro supracitado e do trabalho que Pecoraro faz da obra de Derrida.

Logos e presença, conceitos paulatinamente revistos na contemporaneidade, é visto aqui como conceitos aporéticos, i. e., devem despir-se de seu caráter ontológico, em grande parte influenciado pela modernidade, e tornarem-se movimentos *indecidíveis* da temporalidade. (PECORARO, 2009, p. 338 – Grifo nosso). E será a facticidade da vida elemento decisivo para radicalizarmos novamente o real. “Por radicalização no real entendemos simultaneamente um reenraizamento da razão nos tecidos da realidade, entendida como existência eminentemente *temporal*, e um processo autocompreensivo do filosofar como reindagação pelo sentido ou sentidos que o próprio filosofar deve assumir.” (SOUZA, in PECORARO, 2009, p. 127). O uso da razão como convite ao outro para o compartilhamento da realidade é o que parece estar contido na seguinte passagem de *Memorial do Convento*: “não lhe falou Baltasar, apenas se olharam, *olharem-se era a casa de ambos*.” (SARAMAGO, 1995, p. 109 – Grifo nosso). O outro torna-se elemento necessário para uma ética construída pelo olhar, e o olhar sabemos, pode ser linguagem.

Em mais uma passagem da referida obra temos uma referência ao outro e ao *ethos*: “terminado o auto-de-fé, varridos os restos, Blimunda retira-se, o padre foi com ela, e quando Blimunda chegou a *casa* deixou a *porta aberta* para que Baltasar entrasse.” (SARAMAGO, 1995, p. 55 – Grifo nosso). O *ethos*, já dissemos anteriormente é o sentido de casa, i. e., ele é um elemento constitutivo do corpo social, e o fato de Blimunda ter deixado a porta aberta indica a necessidade de reconhecer o outro como parte de mim, pois a construção do sujeito pressupõe necessariamente o outro.

O outro, portanto, existe antes de mim; mas ele não é apenas o futuro, uma vez que é *prever*, o pré-por vir [o pré-acontecer]. É exatamente por isso que não somos os senhores de nós mesmos, nem tampouco do lugar aberto à hospitalidade. “Quem dá hospitalidade deve saber que não é proprietário daquilo que parece poder dar.” (PECORARO, 2009, p. 340).

Blimunda deixa a porta aberta em reconhecimento da presença do outro, à vinda do outro. O Outro é um evento, e o evento é em si o “deixar vir, da afirmação, do dizer “sim”, do por vir sem condições, previsões, regras, cálculos, razões.” (PECORARO, 2009, p. 337). A porta aberta é condição do por vir: “é a abertura na qual o outro vem [...] o outro pode vir, pode não vir, não posso programá-lo, mas deixo um lugar para que possa vir se vem, é a ética da hospitalidade.” (PECORARO, 2009, p. 340). O fato do Outro vir ou não coloca o sujeito em constante estado de espera. E na temporalidade de sua existência não poderá nunca fechar a porta para o outro. Não há uma passividade em manter a porta

aberta porque o Outro, como vimos anteriormente, já um pré-acontecer do sujeito que o espera. “O outro que se insere temporalmente em minha existência não pode ser reduzido a esquemas e representações, porque presente em um outro tempo que não o meu. Ele não é redutível à ideia, conceito ou representação. (SOUZA, in PECORARO, 2009, p. 129).

Deste modo Blimunda sabe que pode aguardar a vinda do Outro (no caso aqui apresentado, Baltasar) a sua casa, ao seu *ethos*, mas ela sabe também que Outro será um evento quando acontecer em sua presença. E do evento temos que ele “é indecível, ameaçador, uma aposta, uma emboscada.” (PECORARO, 2009, p. 339).

Já ao final da obra, período em que Blimunda está à procura de Baltasar, resolve ela fazer da espera, e da procura de Baltasar uma “aposta”. E o ganho como resultado, se não foi a presença de Baltasar, ao menos foi ao convite para que ele adentrasse a porta e com ela ceasse:

São onze os supliciados. A queima já vai adiantada, os rostos mal se distinguem. Naquele extremo arde um homem a quem falta a mão esquerda. Talvez por ter a barba enegrecida, prodígio cosmético da fuligem, parece mais novo. E uma nuvem fechada está no centro do seu corpo. Então Blimunda disse, Vem. Desprendeu-se a vontade de Baltasar Sete-Sóis, mas não subiu para as estrelas, se à terra *pertencia* e a Blimunda. (SARAMAGO, 1995, p. 357 – Grifo nosso).

Conclusão

Este projeto procurou ativar significados a questões que se apresentam na obra *Memorial do Convento*. Mais do que discutir a obra com um escopo teórico, preferimos fazer o processo inverso trazendo para obra tal recorte teórico. Este recorte utilizou autores como Gadamer, Iser, Derrida e Levinas. Com isso concluímos afirmando que as três questões aqui trabalhadas, a tradição, o imaginário e a alteridade (o outro), respectivamente, são questões que se relacionam intimamente. Primeiro com a tradição, temos que o leitor sempre vai ao texto com uma visão prévia, concepção prévia e posição prévia. E será a tradição o espaço necessário de abertura para o outro, pois se queremos reconhecer o outro em sua alteridade temos, que ativar nossos preconceitos a fim de que possamos com ele afirmar nossa posição no jogo que acontece na linguagem. E quando tratamos da compreensão da tradição temos que o sujeito, enquanto parte vinculante do *ethos*, deve sempre lançar um projeto de compreensão das coisas. Significa compreender as coisas nelas mesmas; é assegurar o caráter científico das coisas nelas mesmas. A compreensão, en-

quanto projeto que é lançado no jogo da tradição, opera com o imaginário na medida em que este projeto é uma abertura de horizontes, e que a tarefa do imaginário é manter-se essencialmente aberto à construção de realidades outras que não somente a que o sujeito está inserido. São mundos criados idealmente e não reduzidos apenas à materialidade da representação real das coisas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GADAMER, Hans Georg. *Verdade e método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. 12. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012.

_____. *Verdade e método II: complementos e índice*. 6. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2011.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Trad.: Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.

_____. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa. (Org.). *A literatura e o autor: textos de estética da recepção*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

MISSAGIA, Juliana. A hermenêutica em Heidegger e Gadamer: algumas confluências e divergências. *Griot – Revista de Filosofia*, Amargosa (BA), v. 6, n. 2. Disponível em: <<http://www.ufrb.edu.br/griot>>. Acesso em: 16-04-2014.

PECORARO, Rossano. (Org.). *Os filósofos: vol. III – de Ortega y Gasset a Vattimo*. Petrópolis: Vozes, 2009.

SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. 14. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

**UM MERGULHO EM ANTÔNIO TORRES:
ESSA TERRA QUE ME CHAMA, ENXOTA,
ENLOUQUECE E ME AMA**

Erick Naldimar dos Santos (UEFS)

enaldimar@hotmail.com

Aleilton Fonseca (UEFS)

aleilton@terra.com.br

RESUMO

Um dos maiores expoentes do romance baiano, Antônio Torres, permite a construção de um terreno em que estimula a imaginação, fazendo brotar e vivenciar cenários e paisagens carregadas de sentido e expressão concretas da essência humana, principalmente em *Essa Terra*, 1976. Obra quase autobiográfica apresenta um relato do impacto da assustadora São Paulo sobre o imigrante nordestino. A cidade de Junco, interior da Bahia – trilhou os mesmos caminhos, quando o autor evidenciou personagens que deixaram o Nordeste para procurar a sorte nas metrópoles do Sudeste. “Aqui também os mais velhos do lugar tiveram a sua história empurrada para debaixo do tapete asfáltico” (TORRES, 2004). Diante de um cenário inverso, ao qual se acreditava o migrante, ele se depara com uma realidade brutal, competitiva e responsável pela desconstrução identitária, acompanhadas de velados preconceitos de cunho social e racial. O estar “entre lugares” é também uma expressão viva em que as personagens principais vivenciam uma relação consigo próprios, com os outros e com a terra, seja ela sua terra natal ou àquela em que depositou seus sonhos “promissores”. Segundo Fonseca (2004), o olhar do escritor: “[...] projeta-se sobre coisas, paisagens, ações, ritos, situações – e ele transmuta, alegoriza, ressignifica, plasmando em linguagem lírica aquilo que visualiza- no real e na imaginação. Portanto, nosso objetivo é permitir que nossos olhos vislumbrem uma nova percepção de ver, ser e sentir os espaços com os quais construímos história. Além de percorrer sobre o preconceito a partir da negação ou desvalorização da identidade.

Palavras-Chave: Antônio Torres. Identidade. Sonho. Devaneio.

Antônio Torres é jornalista e escritor brasileiro. Recentemente consagrado membro da Academia Brasileira de Letras. Nascido no interior da Bahia tem os temas rurais como os mais recorrentes em sua obra.

Faz uma releitura do regionalismo, mostrando de forma irônica as paisagens e os estereótipos locais.

Sendo um dos maiores expoentes do romance baiano, Antônio Torres, deixa a imaginação brotar e fazer viver cenários e paisagens carregadas de sentido e expressão concreta da natureza humana.

Em seu romance, *Essa Terra* (1976), obra quase autobiográfica apresenta um relato do impacto da assustadora São Paulo sobre o imigrante nordestino. A cidade de Junco, interior da Bahia – trilhou os mesmos caminhos, quando o autor evidenciou personagens que deixaram o Nordeste para procurar a sorte nas metrópoles do Sudeste.

Assim evidencia o autor: “Aqui também os mais velhos do lugar tiveram a sua história empurrada para debaixo do tapete asfáltico” (TORRES, 2004). O Brasil em toda sua extensão e diferenças regionais dentre outras características forma fatores atenuantes para o crescimento das migrações dentro do nosso país.

A região Sudeste, especificamente a cidade de São Paulo, era o destino principal dos migrantes. Enquanto os asfaltos cortavam as matas e cidades, iam a seus encaixos os migrantes em busca de melhores oportunidades e prosperidade econômica. Na segunda metade do séc. XX a metrópole paulistana já se desenhava com tintas fortes o espelho de um Brasil moderno.

É neste crescimento frenético que o sujeito constrói sua percepção a respeito das cidades. A ideia de que se pode encontrar sucesso na cidade grande é pensamento enraizado na personagem principal:

Nelo descobriu que queria ir embora no dia em que viu os homens do jipe. Estava com 17 anos. Ele iria passar mais três anos para se desprejar do cóis das calças de papai. Três anos sonhando todas as noites com a fala e as roupas daqueles bancários? a fala e a roupa de quem, com toda certeza, dava muita sorte com mulheres. (TORRES, 1976, p. 11)

O sujeito constrói imagens que segundo Aleilton Fonseca: “[...] Seu olhar projeta-se sobre coisas, paisagens, ações, ritos, situações – e ele transmuta, alegoriza, ressignifica, plasmando em linguagem lírica aquilo que visualiza – no real e na imaginação – e traduz em imagens especiais concebidas por seu poder verbal de sugestão”. (FONSECA & MATTOS, 2004, p. 92-93).

A estrutura do romance se apresenta de forma fragmentada. Criando um elo que reflete a identidade dos personagens e a relação entrela-

çada entre eles e sua terra. A divisão do mesmo em: “Essa Terra Me Chama”, “Essa Terra Me Enxota”, “Essa Terra Me Enlouquece” e “Essa Terra Me Ama”, convida o leitor a construir uma simbiose entre sua Junco, a cidade natal, e São Paulo, sua cidade de esperança e desilusão

Narrando a história de Nelo, enxergamos um sujeito que percorre o caminho de volta da voraz São Paulo para o povoado do Junco. Descontente com seu insucesso e aborrecendo as expectativas depositadas pela família, o personagem principal constrói o percurso de fracassos e das contradições que lhe acompanharam desde a partida da terra natal, culminando com o suicídio por enforcamento.

O sonho não realizado constrói estes “buracos negros” na esfera da alma e não resta senão apenas a desilusão de ser. Bachelard vem contribuir com a seguinte explicação:

Para um sonho que se conta ao regressar à luz do dia, quantos sonhos cujo fio se perdeu! O psicanalista não trabalha nessas profundezas. Acredita poder explicar as lacunas sem atentar para o fato de que esses buracos negros, que interrompem a linha dos sonhos contados, são talvez a marca do instinto de morte que opera no fundo das nossas trevas. Muitas vezes só um poeta pode nos oferecer uma imagem dessa remota pousada, um eco do drama ontológico de um sono sem memória, quando o nosso ser se viu talvez tentado pelo não-ser. (BACHELARD, 1988, p. 141).

No âmago destes sonhos o sujeito se perde dentro do próprio ser, dentro da própria condição existencial. E isto fica evidente quando a personagem principal se encontra diante de um árduo embate, entre a realidade interiorana e a metrópole devastadora de sonhos.

O estar “entre lugares” é também uma expressão viva nas linhas do romance *Essa Terra*. Os personagens principais vivenciam a relação consigo próprios, com os outros e com a terra, seja ela sua terra natal ou àquela em que depositou seus sonhos “promissores”.

De Junco à cidade grande, Torres, numa espécie de justificativa, conta a partida para São Paulo:

[...] um dia pegou um caminhão e sumiu no mundo para se transformar, como que por encantamento, num homem belo e rico, com seus dentes de ouro, seu terno folgado e diferente de casimira, seus raybans, seu rádio de pilha? faladorzinho como um corno? e um relógio que brilha mais do que a luz do dia. Um monumento, em carne e osso. O exemplo vivo de que a nossa terra também podia gerar grandes homens. (TORRES, 1976, p. 14)

O encantamento para ir morar na metrópole exclui qualquer possibilidade de racionalidade, no qual esta mudança é mesmo um jogo de

azar. É nesta relação social e biológica que existe este processo de desconstrução e reconstrução identitária. O lugar apresenta-se tanto como expressão de resistência como de adaptação à ordem global.

Existe um distanciamento da sua terra natal, de suas raízes em detrimento das ilusões trazidas pela cidade moderna. Sem esquecer que o modelo de modernidade traz consigo as marcas da opressão, do preconceito, das mazelas e principalmente das desigualdades.

Assim Todorov (1999) explícita sobre o preconceito sempre numa relação social ao qual aparece como um modo de relacionar-se com “o outro” diferente, a partir da negação ou desvalorização da identidade do outro e da supervalorização ou afirmação da própria identificação.

O lugar seria a base da reprodução da vida, desta forma sendo compreendido pela tríade: habitante-lugar-identidade. Sendo este um palco de acontecimentos que abarca a vida social, a identidade e o reconhecimento.

Compreendendo este último como um terreno delicado de ser analisado uma vez que os preconceitos reduzem esta condição existencialista e de pertencimento. Segundo Santos (2005, p. 65), “o sentimento de pertencimento a um determinado lugar constrói uma introspecção de valores que condiciona o modo de vida dos indivíduos”.

Desta maneira, Ciampa discorre sobre a ideia de um destino inexorável e fatalista:

A primeira constatação acima – de que o vir a ser do homem não pode se confundir com o de uma semente – deve servir para questionar toda e qualquer concepção fatalista, mecanicista, de um destino inexorável, seja nas suas formas mais supersticiosas (“sou pobre porque Deus quer”, “nasceu para ser criminoso”, etc.). Seja em formas mais sofisticadas de teorias pseudocientíficas (por exemplo em certas versões de teorias de personalidade). (CIAMPA, 1991, p. 72)

Este desejo e sonho da personagem principal de ir em busca de melhores condições de vida é uma realidade predominante do sertanejo. A saga vivida pela saída de seu lugar para a realização pessoal nas grandes metrópoles fertiliza a imaginação no encontro com novos lugares:

Aliás, qual é a função psicológica da viagem? Diremos que viajamos para ver; mas como ver bem sem se deslumbrar diante das novidades do real, sem um longo preâmbulo de devaneios familiares? Os grandes viajantes são, antes, em uma longa adolescência, grandes sonhadores. Para gostar de partir, é preciso saber se desprender da vida cotidiana. O gosto pelas viagens decorre do

gosto por imaginar. Parece que uma franja de imaginário é sempre necessária para conferir interesse aos espetáculos novos. (BACHELARD, 1978, p. 108)

O lugar constitui de uma multiplicidade de relações, ao mesmo tempo em que pode ser entendido enquanto uma realidade sensível, correspondendo ao uso e à prática vivida no cotidiano. A partir de um pensamento eurocêntrico é que o nordestino foi colocado à margem sendo alvo de rótulos que se intensificaram historicamente.

Esta busca por um “futuro promissor”, a migração se perpetuou ao longo de muitas décadas levando o indivíduo, em especial o nordestino, a percorrer os trilhos da ascensão e muitas vezes da desilusão. Em desencontros consigo mesmo aumenta a aflição frente ao que nem se sabe o que estar por vir.

Conforme constata Gomes, 1990: “A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro”.

Ramos descreve tão bem este processo histórico:

As imagens ali veiculadas são forjadas a partir da ideologia do trabalho e são construídas, sobretudo, através das figuras dos desbravadores e dos migrantes, nacionais e estrangeiros, os quais, trazidos pela utopia da terra prometida, pelo mito de um novo eldorado [...] (RAMOS, 2011, p. 59).

Diante de um cenário inverso, ao qual se acreditava o migrante, ele se depara com uma realidade brutal, competitiva e responsável pela desconstrução identitária, acompanhadas de velados preconceitos de cunho social e racial. Um deslumbramento identitário percorre um processo de legitimação social e cultural de determinados elementos históricos que confere a um grupo, um sentimento coletivo de ser cidadão e fazer parte de um lugar.

A desconstrução de um espaço regional identitário rompe com a vertente mítica e nostálgica de uma aceitação e autenticidade regional, expondo assim uma realidade permeada nos caminhos percorridos dos indivíduos nordestinos que buscam, utopicamente, suas melhores condições de vida nas cidades grandes.

Ao traduzir de forma instigante as inquietações ligadas aos problemas de natureza identitária, surgidos pela convivência do eu com o lugar estranho, Torres apresenta uma dicotomia entre o espaço real vivido pela personagem e o “ideal” que seria a grande São Paulo. Mostrando

assim o retorno da personagem principal à sua terra natal para cumprir a saga trágica daquele imigrante.

Assinala neste entendimento, assim, Fonseca (2011) “São criadores de imagens da Bahia, seja numa perspectiva de resgate histórico afetivo, seja na perspectiva da crítica e da reflexão sobre o lugar do existir, ou seja, a casa de toda, a morada, enfim o Oikos existencial”.

Encontra-se aqui um pressuposto para construirmos um olhar crítico-reflexivo no romance *Essa Terra*. Nas vivências regionais do protagonista, e seu desejo de mudança de status podemos refletir sobre a contradição, o dissenso e a ambiguidade dentro de nós mesmos e no mundo. Existe aqui uma forma de interpretar a vida a partir da voz particular e não a partir da objetividade ou da informação. É neste elo de interlocução que se produz sentido e o indivíduo se lança na sua mais audaciosa ambição de ter ao invés de ser.

O não pertencimento a lugar algum faz São Paulo representar para o protagonista seu exílio e perda, conforme explícita Torres:

Dinheiro, dinheiro, dinheiro.
Cresce logo, menino, pra você ir para São Paulo.
Aqui vivi e morri um pouco todos os dias.
No meio da fumaça, no meio do dinheiro.
Não sei se fico ou se volto.
Não sei se estou em São Paulo ou no Junco. (TORRES, 1976, p. 63)

Situando a ficção de Antônio Torres entendemos que o período se encaixa justamente na aceleração do processo de industrialização. Muitos autores compreendem os anos de 1915 a 1945 como marco do desenvolvimento das metrópoles, período este em que as transformações resultaram transformações urbanas, no processo de migração e nos impactos dos hábitos e no convívio social.

Nas primeiras décadas do Séc. XX, a capital paulistana já se encontrava em franco processo de metropolização, com seu crescente desenvolvimento urbano, econômico e industrial. [...] A vocação da modernidade é inerente à cidade, o que propicia um contexto favorável à adoção do novo e a contínua transformação física [...]. (FONSECA, p. 18, 2012)

Este desenvolvimento acelerado das grandes cidades faz surgir um sujeito fragmentado e que vive enclausurado em seu próprio mundo interior. O que lhe causa intranquilidade e inquietação na condição de mal estar no mundo. Bachelard compreende estas questões relacionando o devaneio da solidão do sonhador:

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Num devaneio de solidão, que aumenta a solidão do sonhador, duas profundezas se conjugam, repercutem-se em ecos que vão da profundidade do ser do mundo a uma profundidade do ser do sonhador. O tempo já não tem ontem nem amanhã. O tempo é submerso na dupla profundidade do sonhador e do mundo. (BACHELARD, 1988, p. 165, 166).

Confere-nos relacionar o enredo de *Essa Terra* a respeito do encantamento e a ilusão de Nelo, o migrante que tentou vencer na vida, em contraponto à decepção com o que aconteceu quando seus sonhos foram engolidos pelo cenário metropolitano. Na ficção a personagem já não conseguia inferir valores de tempo, onde o passado era sua reflexão e o futuro um terreno incerto, restando apenas o devaneio do tempo presente.

Podemos compreender esta atmosfera de devaneio não apenas com o suicídio de Nelo, mas, principalmente quando Torres faz a divisão dos capítulos de seu livro. Desta maneira, já é perceptível uma inquietude e uma inquietação quando *Essa Terra* me chama, me enxota, me enlouquece e logo em seguida me ama.

Essas imagens são construídas com estilo e precisão onde as personagens vivem seu universo dramático e sua tragédia pessoal; onde podemos entender o regresso como uma dúvida. Guimarães Rosa (2001) muito nos acrescenta quando afirma “Eu voltava, para tudo. A cidade hostil, em sua pauta glacial. O mundo. Voltava, para o que nem sabia se era a vida ou se era a morte. Ao sofrimento, sempre. Até o momento derradeiro, que não além dele, quem sabe?”

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; Trad.: Joaquim José Moura Ramos, São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. *A poética do devaneio*. Trad.: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

CIAMPA, A. C. Identidade. In: LANE, S. T. M.; CODO, W. (Orgs.). *Psicologia social: o homem em movimento*. 9. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

FONSECA, Aleilton. *O Arlequim da Pauliceia: imagens de São Paulo na poesia de Mário de Andrade*. 1. ed. São Paulo: Geração, 2012.

REHENIGLEI Rehem, Frédéric Robert Garcia (organizadores). *Identidade, território, utopia: literatura baiana contemporânea*. Ilhéus: Editus, 2011.

TORRES, Antônio. *Essa Terra*. 24. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.

_____. *Meu querido canibal*. 5. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2004.

A CONSTRUÇÃO AUTOBIOGRÁFICA EM OITEIRO – MEMÓRIAS DE UMA SINHÁ MOÇA

Gercleide Gomes da Silva (UFRN)
gercleide@hotmail.com

RESUMO

O objetivo deste trabalho é apresentar uma leitura do livro *Oiteiro: memórias de uma sinhá-moça* (1958), da escritora Magdalena Antunes, situado no contexto da literatura brasileira do Rio Grande do Norte. A intenção é perceber os traços autobiográficos existentes na obra em estudo e demonstrar a ressignificação das memórias de infância e adolescência da autora, pois, mesmo se tratando de uma narrativa memorialística, podemos perceber traços marcantes no que se refere à história da sociedade, evidenciando a cultura popular na qual o romance está contextualizado e confirmar que a literatura nos possibilita uma humanização.

Palavras-chave: Memória. Autobiografia. Magdalena Antunes.

1. Introdução

O enredo do romance *Oiteiro: Memórias de uma Sinhá-Moça*, que apresenta Magdalena Antunes²⁹, na cidade de Ceará-Mirim (RN), marcado economicamente pela riqueza açucareira no século XIX e XX e as transformações no contexto histórico e social do Brasil ao longo desse

²⁹ Maria Magdalena Antunes Pereira (19880 – 1959), nasceu na Cidade de Ceará Mirim (RN), no Engenho Oiteiro. Era membro de uma importante família da região, filha do Coronel José Antunes de Oliveira e Joana Soares de Oliveira e irmã dos poetas Etelvina e Juvenal Antunes. Oriunda de uma família de poetas, cresceu no meio a sarau e encontros com intelectuais que sua família proporcionava no vale do Ceará-Mirim. Prestou colaboração ao jornal: O Ceará-Mirim, em 1912, assinado as cartas publicadas com os pseudônimos de Corália Floresta e Hortência. Publica o seu único livro *Oiteiro: memórias de uma Sinhá-Moça*, em 1958, momento esse que poucas mulheres participavam da vida literária brasileira e em 2003 essa obra foi relançada em uma coletânea com obras de autores do Rio Grande do Norte.

período. O romance se passa desde o período da Lei Áurea contemplando a crise açucareira na qual o nosso país vivenciou até o início dos anos 30.

De início encontramos a protagonista, Magdalena Antunes, na sua primeira infância, narrando as suas inquietações sobre o letramento em sua vida; posteriormente, a trajetória no colégio interno em Recife/PE e o seu regresso a cidade de origem. Oriunda de uma família tradicional e de posses do interior do Estado, a autora narra suas reminiscências através de vinte e sete capítulos ao longo de toda a sua obra. O leitor toma conhecimento de várias narrativas evidenciando aspectos sociais, históricos e culturais no qual a escritora estava inserida. À medida que as memórias surgem, a narradora-personagem apresenta as paisagens dos engenhos açucareiros, os lugares de socialização, as feiras, igrejas; enfim, a dinâmica das cidades onde ela viveu momentos significativos.

Dessarte, este trabalho pretende apresentar uma leitura do livro *Oiteiro: Memórias de uma Sinhá-Moça*, situado no contexto da literatura brasileira do Rio Grande do Norte. A intenção é perceber os traços autobiográficos existentes na obra em estudo e demonstrar a ressignificação das memórias de infância e adolescente da autora evidenciando a cultura popular na qual o romance está contextualizado. O título da obra *Oiteiro* é uma forma de homenagear a árvore do oitizeiro que havia na frente da casa-grande da família, lugar este que guarda grandes recordações.

Os fatos encontrados na obra de Antunes são fatos corriqueiros, mas que nos possibilitam imaginar e refletir sobre a trajetória de vida da autora delineando uma obra autobiográfica e memorialística. *Oiteiro* é comparado por Câmara Cascudo ao livro de uma outra autora feminina contemporânea de Madalena Antunes, *Minha Vida de Menina*, de Helena Morley³⁰:

Há dias falei sobre a raridade dos livros de memórias do Brasil. Dificéis de encontrar entre os homens, não conheço muitos volumes de reminiscências escritos por mão feminina. Helena Morley creio ser uma exceção ilustre, com a deliciosa *Minha Vida de Menina*.

Nós, do Rio Grande do Norte, teremos a honra de lavrar um tento, adiantando a Rainha do tabuleiro de xadrez. Vamos ter um volume de recordações, histórias de uma nobre, tranquila e doce vida de sinhá moça brasileira, mãe e avó, criada em engenho de açúcar, com mãe preta, educada em colégio do Recife, plantando sua casa nos ritos da aristocracia rural do Ceará-Mirim. Dona Magdalena Antunes Pereira está terminando seu livro de reminiscências. (ANTUNES, 2003, p. 19)

³⁰ Pseudônimo de Alice Dayrell Caldeira Brant.

Ambos os livros são desenvolvidos de forma a contemplar desde aspectos autobiográficos e memorialísticos que marcaram a história das suas vidas e regiões.

2. *A voz da memória*

De acordo com Brandão (2008, p. 19), memória é “à faculdade de lembrar e de conservar o passado e, também aos relatos que descrevem esse passado (re)vivido, pressupondo, assim, um narrador.” Esse tipo de definição pode ser facilmente identificado na obra de Antunes (2003), pois na sua obra ela revive os momentos passados. Dessa forma, Magdalena escreve seu texto em primeira pessoa, porém, é válido lembrar que esse fato não faz da sua literatura algo inferior, pois a memória tem uma dimensão coletiva, e a escritora sabe envolver o público com as suas inquietações e incertezas perante as agruras da vida.

Em seu romance, os leitores são convidados a fazer um pacto com a autora e suas narrativas. É difícil o leitor resistir aos encantamentos das reminiscências da Sinhá-Moça, devido à forma carinhosa que ela relata as escravas Tonha e Patuca, a trajetória ao colégio interno, as férias no velho oitizeiro, a falência dos engenhos e ao sacrifício da família em decidir continuar com os filhos no colégio interno mesmo com a crise que se instalou nas terras potiguares; enfim, acabamos envolvidos por essas lembranças. Nessa perspectiva, o romance vai apresentando o processo de mudança ocorrido na história brasileira.

Durante algum tempo, a autobiografia era pouco estudada nos meios acadêmicos e escolares; no entanto, a escrita de cunho autobiográfico ganhou um espaço no final do século XX, passando a ter estudos relacionados a esse gênero literário no meio acadêmico. Porém, acompanhado de algumas ressalvas, por se tratar muitas vezes, de diários, textos memorialísticos, cartas etc.

Compreendemos como autobiográfico, segundo *Lejaune* “obra literária, romance, poema, tratado filosófico etc., cujo autor teve a intenção, secreta ou confessa, de contar sua vida, de expor seus pensamentos ou de expressar seus sentimentos.” (2008, p. 53). Percebe-se essa intenção na obra de Magdalena devido à própria autora ser a narradora-personagem e em todo o seu texto ela expor os seu sentimentos e pensamentos. Para ficar clara a relação existente entre essas duas palavras: memória e autobiografia, utilizaremos o que explica *Lejeune* (2008, p.

53), que preconiza que o primeiro pode se referir a fatos alheios ao narrador, mas com exatidão dos fatos citados; já o segundo, sendo uma confissão, pode referir-se a qualquer texto em que o autor expressa sua vida e sentimentos. Como anteriormente citado, as memórias da Sinhá compartilham essa ideia exemplificada pela trajetória narrada em sua obra.

Podemos encontrar os aspectos do pacto-autobiográfico e memorialísticos já no início do romance *Oiteiro*, onde começa com a autora, ainda criança, contemplando a aurora da sua vida. A narrativa tem início com o capítulo intitulado de “*Reminiscências*”, narra o seu primeiro dia de escola que coincide com seu aniversário de sete anos de idade:

No outono da vida, recordar a infância é abrir pontos de luz na estrada abandonada do passado. Guardo com devoção a lembrança do meu primeiro dia de escola. [...] Estávamos no Oiteiro. A folhinha pregada à parede da vasta sala de jantar marcava 25 de maio de 1887, dia do meu aniversário. (ANTUNES, 2003, p. 29)

Percebe-se que a narrativa é feita em primeira pessoa e que há certa nostalgia nas palavras escolhidas pela narradora: “recordar a infância é abrir pontos de luz na estrada abandonada do passado”, confirmando o que *Lejeune* (2008) afirmou anteriormente.

O processo de ida à escola marcou a trajetória de vida da romancista. Existia um número pequeno de escolas, e a população da época não acreditava muito no que os colégios tinham a oferecer. Dessa maneira, os estudantes, em sua maioria, eram de famílias mais abastadas e, em muitos casos, eram contratados preceptores³¹, do mesmo sexo que os alunos, para lecionar em suas casas. Tanto Antunes quanto seus irmãos recebiam as lições assim.

No capítulo denominado “*O estudo*”, desabafa:

Por muito tempo ainda, fui a maior preocupação de meus pais, por não ter amor ao estudo. Em casa diziam que, se quisessem esconder uma coisa de mim, guardassem dentro dos meus livros...

Quando à noite, meu pai chegava do engenho e pedia as lições, todos se saíam bem, menos eu, a mais velha da “escola”, que era composta por mim e de meus irmãos. (ANTUNES, 2003, p. 37.)

Aos onze anos nossa personagem continuava sendo a mais atrasada da aula, devido a sua falta de apreço aos estudos. Cita, “*O estudo*”

³¹ A palavra preceptor pode ser utilizada também para designar a pessoa incumbida de acompanhar e orientar a educação de uma criança ou de um adolescente, mais comumente em internatos.

Um dia concebi o plano de apresentar todos os dias a mesma escrita, à hora da aula. A escrita tinha de ser copiada de traslado feito a capricho pelo professor da cidade “seu” Duarte. Quem tinha sua escola pedia ao “mestre” um traslado que ele, bondosamente, fornecia. Naquele tempo a caligrafia valia mais do que a sintaxe e a ortografia. Como o traslado não tinha data a escrita também não. [...] Posto em execução meu plano, nunca mais peguei da pena para fazer uma escrita. Apresentando na aula, a mesma, todos os dias... O ardil, porém foi descoberto. [...] Censurada, abertamente, fui condenada a entrar para um colégio. (ANTUNES, 2003, p. 42)

Essa façanha da autora fez com que a mesma fosse para um colégio interno em Recife/PE. Os pais enviavam os filhos para estudar em escolas mais especializadas, onde a educação oferecida não compreendia apenas ensinar a ler e a escrever, mas também aspectos sobre cultura e comportamentos sociais. A mulher, nessa época, precisava saber bordar, cozinhar e se portar de maneira adequada em uma sociedade ainda patriarcal; porém, eram poucos os pais que enviavam as filhas para estudar porque isso era um privilégio, nessa época, apenas para os homens. Compreende-se que os traços autobiográficos surgem a cada instante e, de acordo com *Lejeune* (2008, p. 15), “Para que haja autobiografia (e, numa perspectiva mais geral, literatura íntima), é preciso que haja relação de identidade entre o *autor*, o *narrador* e o *personagem*”, fato que se percebe em toda a obra da autora. Deste modo, temos em *Oiteiro* um romance memorialístico de cunho autobiográfico clássico (autodiegético). Notam-se ali as marcas textuais em que o uso da primeira pessoa prevalece.

Ainda na tenção do letramento literário da autora, Antunes narra com presteza o momento da sua partida ao colégio interno, “*A partida*”,

A casa acordou toda de uma vez. Houve rebuliço de abrir e fechar de malas. A negra Virginia coava o café na cozinha e os cavalos já selados escaravam a areia no pátio da casa. [...]

As despedidas foram penosas. Os meninos, agarrados às saias de minha mãe, não a queriam deixar. Meu pai separou-os, cordialmente, e mostrando-se alegre, dizia:

– Voltaremos dentro de um mês; são poucos dias, apenas; é só internar a menina e toca pra casa. [...]

Aquelas palavras apunhalavam-me. Todos voltariam, menos eu! Que horror! (ANTUNES, 2003, p. 46-47)

É interessante destacar que, por ser a mais velha, Magdalena Antunes foi a primeira a sair de casa para estudar e morar fora do seio da família, e seus irmãos mais jovens só iriam pouco tempo depois. Mas todos tiveram oportunidade de estudar em escolas de referência, dessa ma-

neira, parte do pressuposto que a família da autora acreditava que as pessoas se tornavam melhores com uma boa educação.

Todavia, o que podemos perceber nessa narrativa, como cita Gurgel, são situações vivenciadas pela escritora nas mais diversas relações sociais, incluindo momentos com as escravas Tonha e Patuca:

Como conheci a Patuca? No alvorecer da minha primeira infância, guiando-me os incertos passos com entranhada dedicação.

Penteava-me os cabelos, vestia-me com esmero, zelava pelo meu asseio corporal, cuidava da higiene alimentar e foram sem contar as noites passadas em claro, quando eu, doente, embalando-me o punho da rede, sonolenta, cantarolava, maviosa:

“Dorme, filhinha,
Que eu tenho que fazer
Vou engomar, vou costurar
Camisinha pra você
Ah!... Ah!... Ah!... É... É... É...”

(ANTUNES, 2003. p. 75)

A oralidade é muito presente nas memórias da Sinhá, pois a todo instante quando relembra algo, deparamos com uma nova cantiga. Essa canção faz parte das várias manifestações culturais que a autora vivenciou com suas amas. Fica clara a importância para a formação literária da Sinhá, a presença delas, porque Patuca sempre contava diversas histórias de Trancoso como a da “Moura Torta”, a do “Príncipe encantado” e a da “Maria Borradeira”.

As histórias de Trancoso são conhecidas popularmente como as lendas e credices de um povo, que eram passadas de pais para filhos e percorriam várias gerações. Acredita-se que sejam oriundas de um português do século XVI chamado Gonçalo Fernandes Trancoso. Seus contos foram trazidos para o Brasil pelo Padre Antônio Vieira.

Percebemos momentos da memória da sociedade apresentada em suas narrativas, como a passagem em que a autora nos dá a conhecer sobre a ansiedade dos escravos ao ouvirem as novidades acerca da Abolição da Escravatura. Com a aproximação do dia 13 de maio, os rumores aumentavam e eles se enchiam de esperanças:

Os negros mostravam-se nas senzalas vizinhas com semblantes alegres, refletindo o que confusamente ouviam pelos cafés, no mercado da cidade [...] Repetiam decorados trechos dos jornais e panfletos espalhados pela cidade.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Falavam de homem chamados José do Patrocínio, Joaquim Nabuco e principalmente um poeta, Castro Alves, todos falando e escrevendo a favor dos escravos! (ANTUNES, 2003, p. 96)

O fragmento acima é um dos mais representativos no que se refere à escravidão, porque demonstra o sentimento de felicidade dos negros com a possibilidade de uma libertação. Outro fato é que, mesmo os negros não sabendo exatamente quem seria José do Patrocínio, Joaquim Nabuco e Castro Alves, eles ficavam esperançosos com o que essas personalidades andavam dizendo pelos lugares em defesa da libertação dos escravos.

Essas imagens são construídas ao longo de toda a narrativa, onde a personagem vai traçando o caminho que percorreu ao longo da sua trajetória e nos apresentando a sociedade na qual está a nossa história.

As narrativas presentes em *Oiteiro* são memórias autobiográficas; porém, não podemos negar a contribuição cultural e social que, ao escrever o livro, a autora deixa de herança para o nosso estado. Claro que devemos fazer algumas ressalvas, Brandão (2008):

Nos estudos que têm como base as narrativas individuais, é preciso ficar atento às várias camadas de recordações, que se acumulam ao longo do tempo, e a pluralidades “de versões sobre o passado [...] a postura de atenção sensível à narrativa torna clara a relação entre reminiscências pessoais e memória coletiva, entre memória e identidade, e entre memória e história. (BRANDÃO, 2008, p. 39)

Essas reflexões são necessárias devido às múltiplas lembranças que são contadas no decorrer do livro. Percebe-se um processo de rememoração ao longo de toda a obra e, de acordo com Brandão (2008), essas lembranças só retornam porque elas já passaram pelos passos necessários para se tornarem aprendizagem. Brandão (2008, p. 9) expõe: “Tudo o que afeta nossos sentidos é reelaborado e pode ser transformado em aprendizagem e, posteriormente, em memórias”.

Ele ainda cita três passos para esse processo acontecer com sucesso: o primeiro está no campo do recebimento das informações; o segundo diz que esses elementos são armazenados, codificados, estruturados em diferentes áreas e, por fim, a recuperação dessas informações em lembranças permanentes e passíveis de recuperação. O motivo de essas memórias voltarem a todo instante se deve ao valor emocional atribuído a elas. Pois, como podemos perceber na citação abaixo, os sentimentos são extremamente importantes para lembrarmos ou esquecermos.

Podemos destacar um outro aspecto: sem necessidade, motivação, interesse, ou afeto por diferentes fatores externos, e que envolvem níveis variados de emoção, o processo de conhecimento fica incompleto. O que nos é indiferente, ou que não mobiliza nossos desejos e sentimentos, pode não ser incorporado como conhecimento e, aprendido, não fica consolidado e, portanto não se transforma em memória de longa duração. Nesse sentido, podemos pensar que fica gravado o que teve significado, [...]. (BRANDÃO, 2008, p. 10)

Compreende-se que, na obra *Oiteiro*, fica claro essa variedade de sentimentos, porque são encontradas diversas emoções entrelaçadas no romance.

3. *Algumas considerações*

Ao analisarmos a diversidade de acontecimentos presentes no romance de Magdalena Antunes, observamos o quanto a sua obra é rica e cheia de detalhes nos revelando tensões individuais e sociais que refletem na memória coletiva da sociedade. A autora faz uso de uma linguagem simples; porém, carregada de sentimentos e lembranças que nos conduzem inevitavelmente a nos emocionarmos com essa leitura. Observa-se durante toda a narrativa, que a autora narra acontecimentos passados e os misturam aos sentimentos do momento da escrita, que acontece algum tempo depois.

Não é objetivo desse artigo apresentar conclusões completas acerca da obra *Oiteiro*, entretanto, podemos sugerir alguns aspectos que provavelmente serão apresentados em pesquisas futuras. Visto que existem vários direcionamentos para os quais o romance aponta.

Temos um dos principais estudiosos da literatura do Rio Grande do Norte, Tarcísio Gurgel³², destacando a importância do romance de Antunes:

Revela-se aquela que se tornaria a mais importante memorialística, potiguar, aí incluída também a contribuição masculina. Esta afirmativa se justifica pela análise dessa obra enquanto transcendência do registro meramente biográfico. E seu livro como nenhum outro gênero, em nossa literatura revela-se, em vários trechos, como ótima e, em muitos outros, como excelente literatura. Como uma atenta observadora do universo marcado pelo fausto da cultura ca-

³² Graduado em Comunicação Social pela UFRN; tem Mestrado em Literatura pela PUC-RIO e Doutorado em Estudos da Linguagem pelo Programa em Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da UFRN; ex-professor no Departamento de Letras UFRN, lecionou Literatura Potiguar. Já publicou os livros "Os de Macatuba"; "O Eterno Paraíso"; "Conto por Conto" (contos); "Pai, Filhos, Espírito da Coisa"; "Informação da Literatura Potiguar" e "Introdução à Cultura do Rio Grande do Norte".

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

navieira, refletida no poderio de alguns Senhores de Engenho, na incomparável beleza do vale, no romantismo das sinhazinhas [...]. (GURGEL, 2001, p. 113)

Nesse aspecto, cumprimos com o nosso objetivo que era demonstrar as contribuições da obra de Magdalena Antunes para a nossa sociedade: cultura, família, onde suas narrativas nos possibilitam enxergar a literatura como forma de humanização.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMORIM, Marcelo da Silva. *Autobiografia e autodidatismo no projeto literário de Graciliano Ramos*. Natal: Edufrn, 2012.

ANTUNES, Magdalena. *Oiteiro: memórias de uma sinhá-moça*. 2. ed. Natal: A. S. Editores, 2003.

BURKER, Peter; LOPES, Magda. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, 2011.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2004, p. 169-191.

DUARTE, Constância Lima; MACEDO, Diva Cunha P. (Orgs.). *Literatura do Rio Grande do Norte: antologia*. 2. ed. Natal: Fundação José Augusto/Governo do Estado do Rio Grande do Norte, 2000.

_____; _____. (Orgs.). *Escritoras do Rio Grande do Norte: antologia*. 2. ed. Natal: Jovens Escribas, 2013.

GURGEL, Tarcísio. *Informação da literatura potiguar*. Natal: Argos, 2001.

IMBURANA – *Revista do Núcleo Câmara Cascudo de Estudos Norte-Rio-Grandenses/UFRN*, n. 1, fev. 2010.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

**A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM CONTEMPORÂNEA
EM “GEORGE”, DE MARIA JUDITE DE CARVALHO**

Marlene dos Anjos (UFRJ)

mrlndosanjos2@gmail.com

Fabiana de Paula Lessa Oliveira (UFRJ)

fabiana-lessa@ig.com.br

Procuro a rua
que ainda me resta:
é longa, é alta,
Não é essa.

(Cecília Meireles)

RESUMO

A proposta deste trabalho é analisar a construção da personagem contemporânea no conto “George”, que faz parte da obra *Seta Despedida* (1995) da escritora portuguesa Maria Judite de Carvalho, especialmente, em aspectos que evidenciem a fragmentação do sujeito. A precisão e a singularidade não são características da ficção pós-moderna, sobretudo em relação a personagens. Então, temos o impreciso e o plural como elementos marcantes em “George”, o texto, e em George, a personagem. No conto, a personagem-título encontra-se com sua(s) outra(s) de tempos passado e futuro, no presente: com a jovem Gi e com a velha Georgina que são ela mesma em existências paralelas. A possibilidade de ser ambas confere à personagem a imprecisão e a pluralidade próprias da ficção contemporânea. A protagonista, pintora reconhecida internacionalmente, retorna à vila onde nasceu para vender a casa que recebera de herança após a morte dos pais. Dessa ida-volta tem início a “viagem” que ganhará dimensões mágicas, possibilitando o (re)encontro com o que foi, com a que foi e com a que será. A viagem é externa e interna, de regresso e de progresso. Ela é uma e outra, uma ou outra, uma com outra, transversalizando o que está par a par. Portanto, a presença do múltiplo promove a “singularidade” do contemporâneo e de personagens representativas desse tempo, como é o caso em questão. Esse é o ponto a que nos direcionamos, apoiadas por teorias críticas nessa abordagem.

Palavras-chave: Fragmentação. Sujeito. Alteridade. Paralelismo. Encontro.

A narrativa de Maria Judite de Carvalho é, de tal forma intrigante que, desde o início da leitura, parece arrastar o leitor para dentro do texto e permitir que caminhe com elas, George e suas outras, observando seus passos, quase como se estivesse lado a lado. Dando vazão à curiosidade despertada pelo narrar, de tal forma, envolvente, caminhei com elas no texto, como que espreitando à distância.

Não escolho o tema da análise, aceito a sugestão do texto. Na leitura do conto, sobressai a apresentação da personagem, de tal maneira pluralizada que, de certa forma, conduziu-me à proposta de análise desse trabalho. Uma personagem tão diversa remete imediatamente à fragmentação que caracteriza o sujeito contemporâneo. Nessa compreensão, Maria Judite de Carvalho insere em sua produção literária aspectos de seu tempo e, nesse caso, um mundo de valores em transformação, que vai perdendo a rigidez de conceitos, que acomoda a flexibilidade em relação a si e ao sujeito confirmando a fragmentação e o deslocamento do sujeito na concepção de Stuart Hall na qual singularidade pauta-se pelo plural, pelo diverso, pelo múltiplo. Em “George”, observa-se que “O sujeito previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas.” (HALL, 2006, p. 12).

Na necessidade de delimitar uma abordagem, dentro da diversidade de possibilidades que o texto sugere, nessa leitura, a fragmentação do sujeito será compreendida na faceta da alteridade que, no texto, é apresentada de forma ampla e abrangente possibilitando variadas identificações, reconhecimentos e manifestações da identidade fragmentada tornando-a totalizante.

Com tal direcionamento, a análise buscará em George(s), título e personagem, os encontros. Na personagem, o encontro com elas, ela mesma e ela outros. No conto, a alteridade é o caminho de construção da personagem ficcional que também contém o outro do mundo fora da realidade textual.

O contemporâneo conjuga tempos presente, passado, futuro. Sua singularidade está em facetas múltiplas, e, tudo, em um trânsito constante. Como o momento, a personagem não está fixa em um tempo, um lugar, um rosto. Temos George, personagem-título, encontrando-se com suas outras do passado e do futuro, com a jovem Gi e com a velha Georgina que são ela mesma e com outras elas que são suas existências para-

lelas, com seus rostos, em viagens transversalizantes por si, por espaços e tempos interiores e exteriores.

Tratando-se de ficção literária, a construção da personagem está comprometida com a palavra, elemento obrigatoriamente ligado a sua materialidade. A palavra é ponto fundamental de criação do universo ficcional, conforme, apresenta-nos Beth Brait: “A sensibilidade de um escritor, a sua capacidade de enxergar o mundo e pinçar nos seus movimentos a complexidade dos seres que o habitam realizam-se na articulação verbal” (BRAIT, 2002, p. 66).

A realidade ficcional literária tece-se de palavra em palavra, de oração em oração. Contudo, não se isola de um contexto não ficcional. Na expressão do sujeito na personagem, ganhará relevância observar o trabalho com a palavra enquanto seja um fator revelador de características do sujeito contemporâneo na personagem, sobretudo na abordagem foco da análise, a alteridade. Haverá especial atenção à palavra em sua versão significativa.

Em George, personagem ou texto, a palavra recolhe partes do sujeito (fragmentos) para identificá-lo em sua totalidade, compor uma identidade. Compreendamos que totalidade não quer expressar completude, mas um acréscimo de outro no eu, demonstrando a impossibilidade de ser único nesses tempos. O trabalho linguístico apresenta recursos que, em diversos níveis verbais: morfológico, sintático, semântico, contribuem efetivamente para construir o paralelismo que equilibre George e suas alteridades sem que haja exclusão de uma/outra, possibilitando a plenitude da concepção de ser ambas com equivalência, sem exclusividade ou exclusão ou alternância, mas textualizando a possibilidade de coexistência.

Passemos, nesse entendimento, à busca de elementos textuais, especialmente, formais, que corroborem a proposta da leitura que passa a entender como as palavras, base do ficcional, expressam a alteridade enquanto faceta da fragmentação, indicando que o paralelismo denota o sujeito composto por seus outros.

Em George, conto ou personagem, o múltiplo e o diverso que identificam o contemporâneo têm o seu ponto de partida no duplo, no ambos. O outro mais próximo está no eu, compondo o inteiro, não necessariamente único, quando se parte da visão ampla que enxerga que no “ambos” está o único, não como singularidade, mas como identidade,

que consegue perceber a pluralidade de elementos. É como um leque que se abre e mostra os seus componentes.

Sendo a nomeação uma marca forte de identidade, os nomes são palavras de especial importância. A alteridade no campo da nomeação ganha destaque. Nesse aspecto, a flexibilização de fronteiras pode ser apontada.

George não é um nome que pertença tradicionalmente à língua portuguesa. Nessa compreensão, temos já a condição de ser ambos, de um local ou de outro. Ser, sem exclusão, local, global. A seleção vocabular na nomeação da personagem expressa o rompimento de barreiras linguísticas. Expõe a alteridade e fragmentação totalizante, no sentido já comentado. Ao referir-se, nomear o conto (ou) e a personagem, o estrangeirismo desfaz a separação lá – cá, expõe a alteridade em condição contígua ao eu, integraliza e permite o trânsito também a nível vocabular.

Na busca de elementos vocabulares relevantes à proposta na função de integrar como marca de paralelismo e equivalência, encontra-se o conector, a conjunção ou, vocábulo que aqui não tem força de alternância, mas antes propõe composição, equivalência entre valores, enfim, proximidade do outro.

Já incorporada à realidade textual, George, estrangeirismo, enquanto vocábulo, conduz-nos a outros encontros que permitem a percepção de indícios de alteridade como recurso de fragmentação. Nessa função, retoma-se ao título ou ao nome que tem expressão do paralelismo, da equivalência, agregando o rompimento de fronteiras também em relação ao conector que, sendo de outro idioma, tem função gramatical equivalente. Uma observação nesse sentido nos permite percebê-lo: **Ge or ge**. Uma trabalhada construção de nome que, mesmo linguisticamente outro, apresenta o conector **or** com mesma significação de **ou**, e, assim, mantém as partes **Ge – ge** em par e equivalência. O outro resulta mesmo, **Ge = ge**, equivalentem, alterizam, totalizam, integram pelo **or, Ge** ou **ge**. É a palavra, fonte ficcional que constrói texto e personagem e os referencia ao mundo não ficcional.

No texto, não poucas vezes, ocorre o emprego da conjunção ou na função referida. São situações nas quais o narrador se posiciona em relação à definição de atitudes da personagem e outros fatos textuais. Se, para nós leitores, a princípio, indica a imprecisão que caracteriza as ações da personagem, sugere também a imprecisão do contemporâneo e, ainda, a possibilidade de ocorrências ambivalentes, paralelas, especialmente

quando não há interrogação. Observamos: “...do sul ou de qualquer outro ponto cardeal ou colateral,” (CARVALHO, 1995, p. 31) e “Perdeu ou largou?” (CARVALHO, 1995, p. 31). E ainda “...como quem anda na água ou contra o vento.” (CARVALHO, 1995, p. 39).

Em vernácula ou estrangeirismo, esse elemento gramatical tem especial destaque como colaborador na demonstração da alteridade como uma faceta que indica a fragmentação em contexto de pós-modernidade. Uma ação ou outra, uma atitude ou outra, uma condição ou outra da personagem se acomoda ao contexto sem necessidade de concorrência por espaços de ser e para se ser. Tanto uma ação e outra, uma condição e outra são possíveis em contextos flexibilizados pelo processo de transformação.

Em relação a George, não por acaso, é personagem-título, o que já confere aspecto de alteridade e paralelismo, possibilidade de ser ambas, compor-se por outro. No trabalho da autora com a palavra, revelam-se um momento e um sujeito em que uma ou outra condição, resulta igual, complementa o todo, distingue sem trazer diferenciações que afastem possibilidades de ser. Um texto que trabalha o encontro, o reencontro a partir das palavras. Na condição de composta a palavra, George, sendo nome, vem, de certa forma, pondo a questão de identidade equalizada, já resolvida pela aceitação do múltiplo, sem problematização ou conflitos em relação a essa condição sem individualidade. Ou, pelo contrário, reafirmando um ser isolado. Esse aspecto será apontado ao final.

Comentadas as questões referentes à nomeação de texto e de personagem, na mesma proposta, os comentários prosseguem para a abordagem voltada para George, com atenção ao encontro com ela, ela mesma e com ela, outra/o(s).

O nome George, como já observado, flexiona a fronteira de nacionalidade. O nome desfaz a marca identitária que prende ser à nação de origem e, assim, põe em pauta no texto mais esse aspecto que já perde a rigidez fora do ficcional. Um país ou outro país resulta em espaço sem rígidas fronteiras para o sujeito. Desfaz-se, linguisticamente, um padrão identitário. Uma nomeação que o vincule a um, excluindo o outro, é produto de valores culturais já abalados.

Outra faceta de alteridade, que flexibiliza fronteiras, liga-se à definição de gênero pelo nome. O nome George acomoda os ambos. A marca de identidade tradicionalmente masculina se dilui ao nomear uma

mulher. George, ela ou ele, possibilidade de alteridade, de nomeação de ambos.

Em relação à nomeação da personagem, o trabalho com a palavra é demonstração excepcional de que a fragmentação, literalmente, totaliza o ser. George, a personagem, sendo uma, admite três nomes: Gi, George e Georgina. George, vocábulo, se desfaz para acomodar as outras, elas mesmas.

O nome acomoda, por variação, seja pelo acréscimo, seja pela redução, as possibilidades de ser. Ela, George, é no tempo textual, Gi, a jovem, é Georgina, a velha. Na expressão vocabular da jovem, há a construção pela supressão de elementos formais, denotando ser completo, mas não totalizado frente a si mesma. Tempo anterior, passado incompleto, ainda faltando vivências, apenas **Gi**. Por outro lado, em Georgina, se pode reconhecer o acréscimo **ina**, em que a posição sufixal acomoda a condição de ser mais completo e também a significação de tempo final, a velhice.

Ainda com o foco no trabalho com os elementos formais do vocábulo, é possível encontrar pontos de alteridade totalizante em aspectos relacionados à fronteira linguística vinculadora entre idioma e nação. Enquanto vocábulo, Georgina é união de elementos de origens distintas, Georg (inglês) + ina (português) para formar o inteiro em relação a tempo, à personagem, enfim, para expressar variadamente a condição híbrida que também caracteriza o contemporâneo. O acréscimo do elemento gramatical ao radical remete-nos à alteridade que globaliza, funde nacionalismo e estrangeirismo. O hibridismo trabalhado no vocábulo, ao inserir os elementos formais, faz surgir a palavra que amplia significações e também ajusta momentos de vida da personagem totalizando o ser.

O nome alterado completa, expondo os distintos outros, como no texto, em um só tempo. Ao fim, Georgina é vocábulo que se transforma em palavra que acomoda em vários aspectos ela, ela mesma, outras. Permanece sendo George-Gi-Georgina: **Geor/gi/na**. A totalização na condição de palavra expressa a síntese do paralelismo proposto pela conjunção que, nessa construção sintetizante, perde a função conectora, pois a fusão, literalmente, já ocorreu. São vivências incorporadas da personagem, no texto, e do sujeito, no contexto mundo. Ainda que analisadas por outro prisma, as considerações de Helena Buescu podem apoiar o comentário: "... só mais tarde entendemos que Gi estará sempre com George..." (BUESCU, 2008, p. 232).

Os encontros com uma ou outra, com Gi ou Georgina são expressos pela marca formal do plural em verbos e nomes que conta, ainda, com o reforço da seleção vocabular que trazem indícios de ambos. “Trazem ambas vestidos claros, amplos, e a aragem empurra-os ao de leve, um deles para o lado esquerdo de quem vai, outro para o lado direito de quem vem, ambos na mesma direção, naturalmente.” (CARVALHO, 1995, p. 32).

A personagem vai de encontro e ao encontro da alteridade. “George” é mundo ficcional da personagem e espaço de suas caminhadas e viagens. “George” traz o mundo em movimentação. E George vive em trânsito. Ambos, conto e personagem refletem esse tempo em transformação, em transição permanente, alterando-se constantemente.

A abundância dos verbos de locomoção desde o início até o final do conto, sendo um deles a primeira palavra do texto, “Andam” (CARVALHO, 1995, p. 31) exemplifica, também nesse sentido, o trabalho com a palavra demonstrando, nessa faceta de fragmentação, a referência ao não ficcional, com elaborado trabalho linguístico, participando do paralelismo entre realidade de ficção e realidade mundo.

As viagens reforçam a transitoriedade e a transição. George viaja e encontra a alteridade, ela mesma, sua viagem interior. George viaja e encontra a alteridade, o outro, em suas viagens pelo mundo.

Viagens, locomoção constante apontam-nos o mundo em movimento, a vida em movimento, um mudar, um mudar-se que não permite o pertencimento e faz e transforma espaços em não lugares, conforme concebe Marc Augé. A vila ou Amsterdão são espaços transitórios.

O não pertencer, o excluir-se de vínculos têm máxima expressão nas casas mobiliadas nas quais a personagem invariavelmente escolhe viver. “*Vives numa casa mobilada sem nada de teu?*” (CARVALHO, 1995, p. 34, grifos da autora). O trânsito é o promotor da flexibilidade de fronteiras em geral, é o promotor do encontro com a alteridade. É o trânsito que abala a rigidez de conceitos e valores, como os já citados, nacionalidade, gênero, pessoa, tempo, e outros.

O sujeito móvel em aspectos gerais é a identidade móvel em aspectos gerais. George, estando constantemente em trânsito, encontra-se com ela mesma e com ela, outras. Para que ocorram esses encontros é preciso viajar, transitar, não se fixar, não pertencer aos espaços. George está sempre em não lugares ou andando para, em direção a, quer os seus

pés na rua. “Uma casa mobilada, sempre pensou, é a certeza de uma porta aberta de par em par, de mãos livres, de rua nova à espera de seus pés.” (CARVALHO, 1995, p. 34).

No contexto de mundo pós-moderno, o trânsito indica mais do que ir de um espaço a outro, informa também o deslocar-se, o ir de uma condição a outra de existência para conjugá-las evidenciando a importância do outro para a totalização, a pluralidade a multiplicidade do ser contemporâneo.

Um sujeito único concebido como ser singular é desconstruído. Não é personagem ficcional e nem real. A possível interpretação inicial de uma personagem única na realidade ficcional, que seria George, vai deixando de existir no cá do texto e no lá do mundo, quando, a leitura mais atenta, percebe a construção de uma personagem plural como lhe confere as condições pós-modernas. Em George, cabe(m) a(s) outra(s). No eu, está(ão) contido(s) outro(s).

A fusão de condição literária conto e personagem dão a primeira pista de que não há foco em diferenciação que exclua, mas sim em que se ponha em evidência a condição de equivalência, de função e de existências paralelas ponto de partida para a ampliação, abertura para o múltiplo. O título, conto, abre-nos o texto no qual se insere a personagem e suas viagens. As condições paralelas coexistem, não se excluem, são em condições de ser ambas. Não há trabalho textual a fim de personalizar, individualizar, mas um trabalho de criação ficcional marcando a identidade pela ampliação, reconhecimento e recolhimento dos outros que compõem o eu. Com esse direcionamento, a leitura tornou possível compreender uma pluralidade construída no outro que surge, de par em par, por vez: George (título/nome – conto/personagem – masculino/feminino – nacional/estrangeiro – Gi/Georgina –vilã/cosmopolita – jovem/velha – viajante interna/viajante do mundo, enfim, George ela/George outras). Não uma e outra, mas ambas. Não antes ou depois, um agora: o acúmulo e o equilíbrio, a complementariedade, a síntese, neutralização: GEorGE.

Esse ser dúbio, composto por alteridade, é forma, sem alternativa, de estar no mundo contemporâneo. Fora da alteridade, sem a “capa protetora” do outro, o sujeito, ensimesmado, estará isolado, silenciado, banido, morre.

Mas essa é uma outra abordagem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papirus, 1994.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2002.
- BUESCU, Helena Carvalhão. Somos Todos *Homines Sacri*: uma leitura agambiana de Maria Judite de Carvalho. In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *De Orfeu e de Perséfone*. Morte e literatura. São Paulo: Ateliê, 2008.
- CARVALHO, Maria Judite de. “George” In: _____. *Seta despedida*. 2. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1995.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- MEIRELES, Cecília. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 118.
- ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: _____. *A personagem de ficção*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- SILVA, Rodrigues da. Uma voz estrangulada. *JL/Letras*. Quarta-feira, 22 de maio de 1996, p. 16-17.

**A LINGUAGEM DO SAMBA:
UM ESTUDO DA OBRA DE MARTINHO DA VILA**

Juliana dos Santos Barbosa (UEL)
julianadosantosbarbosa@gmail.com

RESUMO

Analisar a estética da criação e da recepção na obra de Martinho da Vila, a partir de teorias que posicionam o ato criador e a linguagem em perspectiva dialógica – este é objetivo do projeto elaborado para o estágio pós-doutoral, iniciado no primeiro semestre de 2014, no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Londrina. O presente artigo relata a primeira fase da pesquisa, contemplando a discussão em torno do aporte conceitual que está sendo mobilizado para o referido estudo, bem como o levantamento da obra do compositor e escritor.

Palavras-chave: Martinho da Vila. Criação textual. Dialogismo. Estudos culturais.

1. O projeto

O projeto “A linguagem do samba: aspectos interativo-discursivos na obra de Martinho da Vila” tem como proposta analisar aspectos comunicativos da criação artística na obra do compositor e escritor, utilizando um aporte conceitual que posiciona o ato criador e a linguagem em perspectiva dialógica. Iniciada no primeiro semestre de 2014, a pesquisa está sendo desenvolvida em estágio pós-doutoral, no Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Londrina.

O objeto de estudo é constituído por obras musicais de Martinho da Vila, artista que surgiu para o grande público no III Festival da Record, em 1967. Lançou seu primeiro LP dois anos depois e foi o primeiro sambista a ultrapassar a marca de um milhão de cópias vendidas, em 1995. É presidente da honra da Escola de Samba Unidos de Vila Isabel, da qual participa desde 1965. Foi autor de vários sambas-enredo da

agremiação carnavalesca, e criador do memorável enredo “*Kizomba, a Festa da Raça*” que garantiu o título de campeã para a Escola em 1988. O artista popular tem significativa ligação com a música erudita e idealizou, em parceria com Maestro Leonardo Bruno, o Concerto Negro, espetáculo sinfônico que aborda a participação da cultura negra na música erudita. Além de compositor e cantor, é escritor, com 12 livros publicados.

O recorte da pesquisa contempla sambas autorreferentes de sua autoria. A opção por composições que tratam do próprio samba está fundamentada na percepção de que a metalinguagem constitui um importante recurso nesta cultura. Seja como reverência ao gênero musical ou atitude afirmativa em favor dele, seja como aula de história ou descrição de seus espaços sociais, os sambas metalinguísticos consolidam uma imagem comportamental, ética e moral em torno do samba, abordando valores, costumes e ideologias deste universo. De acordo com Hall (2003), o povo da diáspora negra tem encontrado a forma profunda de sua vida cultural na música que, junto com outros elementos, constitui uma importante forma de transmissão e herança cultural.

Com levantamento bibliográfico, análise de documentos e entrevistas, nossos procedimentos metodológicos são predominantemente qualitativos e visam: a) consolidar as interfaces entre os estudos da linguagem, a crítica genética e os estudos culturais; b) mapear a obra de Martinho da Vila; e c) averiguar aspectos da criação, do estilo e da recepção social da obra do artista. Entrecruzando a reflexão teórica com os dados coletados, pretendemos ampliar as discussões sobre os aspectos comunicativos da obra de arte, analisando a linguagem do samba – uma das manifestações populares mais expressivas do Brasil.

Com o apoio dos conhecimentos de gênese textual, buscamos nos aproximar das inquietações estéticas expressas no movimento criador do artista, localizando suas principais referências, a dinâmica de suas parcerias criativas, as principais tendências de seu processo de composição musical, entre outros elementos. Orientados pelas noções de gênero discursivo e dialogismo, de Mikhail Bakhtin, pretendemos identificar nas letras dos sambas as marcas do contexto no qual elas foram geradas, numa análise imbricada. A conexão com os estudos culturais nos fornece elementos para interpretar aspectos formadores da cultura do samba e, conseqüentemente, analisar com mais profundidade a poética dessas canções, revelando a riqueza, às vezes pouco reconhecida, das letras do gênero musical. É também em Bakhtin e nos estudos culturais que nos

apoiamos para pensar a respeito da recepção das canções de Martinho da Vila, cuja obra tem grande alcance nas mais variadas esferas sociais. De acordo com as teorias da recepção, o público decodifica a obra e atribui a ela outros significados, que não apenas ou necessariamente os do autor, a partir da experiência individual e social de seres culturalmente ativos.

2. *Das primeiras reflexões*

Em mais de um século de existência do samba urbano brasileiro, vários atores sociais contribuíram de forma significativa para a sua construção. Dentre esses diversos atores, nossa tese de doutorado colocou em evidência o papel dos artistas populares, creditando a eles um lugar essencial na manutenção da vivacidade da cultura do samba. Consolidando esta premissa, nossas primeiras reflexões no estágio pós-doutoral resultaram na elaboração de uma imagem metafórica baseada na botânica: o conceito de *rizomas do samba*.

Rizoma é um tipo de caule alongado horizontalmente, que se diferencia pela função de gerar novas plantas. Além de permitir a reprodução da planta, o rizoma também possibilita que ela ocupe um território mais amplo e heterogêneo, pois ele nutre os novos brotos até que possam formar suas próprias raízes. Muitos rizomas (como a grama, por exemplo) formam uma rede que confere maior resistência à planta, pois ela pode se nutrir de diferentes raízes. Essa analogia não remete a teoria filosófica sobre os rizomas, de Gilles Deleuze e Félix Guattari³³. Nossa metáfora foi inspirada no movimento contínuo de espalhar raízes e formar redes, e, sob esta angulação, entendemos que o samba tem seus rizomas. Martinho da Vila é um deles, um mediador social com grande influência na disseminação desta cultura, responsável pela geração de importantes conexões que atravessam gerações e extrapolam cartas geográficas.

Para compreender o papel dos artistas populares que são rizomas na cultura do samba, recorreremos aos estudos sobre as mediações sociais na contemporaneidade. Este papel é diferente daquele apontado por Burke (2010, p. 106), que pesquisou as mediações e os mediadores na cultura popular da Idade Moderna. Naquele período, marcado pela ausência do letramento e predominância da oralidade nas camadas

³³ Esses pensadores utilizam a imagem do rizoma para exemplificar um sistema epistemológico descentralizado, sem raízes fundadoras ou direções pré-estabelecidas. Refutando o sistema árvore (unicidade), eles adotam o chamado modelo rizomático (baseado na multiplicidade).

populares, o protagonismo da mediação vinha de membros da chamada “grande tradição”. Tais fontes, avalia o autor, são indispensáveis, mas não oferecem exatamente ou diretamente o que ele gostaria de saber: como as coisas faziam sentido para as camadas populares.

Contemporaneamente, embora em contexto diferente, reconhecer como as coisas fazem sentido para as camadas populares continua a ser um desafio. Analisando o papel dos meios de comunicação massivos, Martín-Barbero (2003, p. 13) afirma que a vida popular não é passiva, consumista ou neutralizada pela indústria cultural, conforme definiram Adorno e Horkheimer em suas reflexões sobre a sociedade de massa. Na opinião do autor, é Walter Benjamin quem vai apontar um caminho crítico, angulando a cultura não apenas em relação à lógica industrial capitalista, mas no contrapelo dela e no contraponto a ela. Os apontamentos vindos de Benjamin e Martín-Barbero encontram confluência com os estudos culturais de Raymond Williams, que partem sempre da premissa de que “a cultura é de todos” e está presente nos modos de vida que permeiam a sociedade.

Nesses autores encontramos o indicativo de que a vida comunitária urbana não só está ativa, mas representa o que há de mais significativo e protagonista em termos culturais. A partir dessas leituras, chegamos a uma questão essencial na reflexão a respeito da cultura do samba e dos sambistas como mediadores contemporâneos: se na Idade Moderna o papel mediador cabia a membros das classes altas e camadas intermediárias, com formação na erudição e vivência da cultura popular, na atualidade o letramento, o amplo acesso à informação e a conquista de direitos políticos e sociais trazem à cena o protagonismo popular na mediação cultural. São mediadores que, assim como os caules rizomáticos, exercem função vital na cultura do samba, espalhando-a no tempo e no espaço.

Nesse contexto, o papel do artista popular é estratégico e não secundário, nem dependente. É interdependente. Mais que pessoas com o “dom” da criação, esses artistas são intelectuais populares, que pensam sobre os problemas da realidade e participam ativamente dos embates culturais. Deste ponto de observação, vemos a obra de Martinho da Vila não somente como um trabalho de construção artística, mas como uma forma de atuação nos espaços contraditórios e híbridos da cultura do samba, uma mediação social feita sob os códigos da arte.

Considerando arte e sociedade como elementos indissociáveis, nossa pesquisa genética passa a ter ênfase na dimensão social do processo criativo. A esse viés metodológico damos a nomenclatura de *crítica cultural da criação* – uma abordagem baseada na interface entre a os estudos genéticos e culturais. Para tanto, mobilizamos a concepção de redes, proposta por Salles (2006), segundo a qual o processo de construção de uma obra de arte engloba necessariamente seu contexto em amplo sentido, relacionando-se com outras obras, outras linguagens artísticas e interagindo com o ambiente em que o ato criador é pensado. Na esfera dos estudos culturais, recorreremos aos estudos elaborados por pensadores como Raymond Williams, Homi Bhabha, Stuart Hall e Terry Eagleton, onde encontramos fundamentos para compreensão do contexto da produção e da recepção da obra de arte.

Este é o referencial teórico basilar elaborado para analisar os aspectos comunicativos da obra de Martinho da Vila, envolvendo a dinâmica da tríade autor-obra-público. Com as leituras feitas na primeira etapa da pesquisa, chegamos a alguns apontamentos. Primeiro, avaliamos que a abordagem cultural no escopo da crítica genética significa um avanço no sentido de se pensar uma estética da criação. Segundo, entendemos que extrapolar o valor intrínseco dos textos significa resgatar sua historicidade e fortalecer o vínculo indissociável entre a língua e a vida, alcançando, desta forma, o sentido cultural da obra. E, em terceiro lugar, avaliamos que as relações entre o implicado pela obra e o projetado pelo sujeito receptor, desvendam uma pluralidade de sentidos historicamente mediados, onde são associadas ao “texto” da obra “outras ideias, outras imagens, outras significações” (BARTHES, 1988, p. 41). A partir dessa triangulação, pretendemos percorrer um caminho que perpassa pelo ciclo comunicativo da obra de arte, envolvendo aspectos da criação, da expressividade e da recepção da obra de Martinho da Vila.

3. *Contemplando o objeto*

Paralelamente às reflexões conceituais, fizemos um levantamento sobre o conjunto da obra de Martinho da Vila, adquirindo parte desse acervo. Neste processo de pesquisa, encontramos a obra *Martinho da Vila: Discobiografia* (2013, Casa da Palavra), que se tornou uma referência de grande valor para nosso trabalho, pois descreve toda a trajetória profissional do artista, por meio de um texto que vai muito além da catalogação cronológica de suas obras. Cada trabalho é contextualizado e co-

mentado por Hugo Sukman, jornalista e pesquisador do samba. Dos estudos sobre Martinho da Vila, escrito por outros autores, localizamos também o livro *Martinho da Vila: Tradição e Renovação* (2011, Editora Almadena), de João Baptista Vargens e André Conforte, que está em fase de apreciação.

Embora o foco da pesquisa seja a obra musical do compositor, também colocamos em exame sua obra literária. De seus 12 livros, temos quatro lidos até o fechamento deste artigo. Em *Kizombas, andanças e festanças*³⁴ identificamos o interesse do escritor em extrair todo o potencial comunicativo de uma construção lexical, recorrendo frequentemente à criação de palavras e expressões, por meio de neologismos sintagmáticos, semânticos e alogenéticos – estes representados exclusivamente por palavras de origem africana. Na obra homônima ao poema de Mário de Andrade, Martinho da Vila inspira-se nos versos do poeta paulista para criar uma novela literária, *A Serra do Rola-Moça*, que se passa em Minas Gerais, numa trama com amores improváveis, incesto, família, música e poesia. Dessa obra destacamos a presença marcante de referências musicais no texto, com trechos de canções de autoria do próprio artista e de compositores como Chico Buarque, Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Gonzaguinha, entre outros nomes da música popular brasileira. O diálogo lítero-musical também aparece nas obras *Vermelho 17*, que relata a biografia de um adolescente, e em *Joana e Joanes – Um Romance Fluminense*, o primeiro romance do autor, cujo cenário é uma cidade imaginária do interior do Rio de Janeiro.

Em convergência com essas leituras, estamos fazendo também a audição do repertório autoral do sambista, pois, embora as melodias não estejam no foco de nossa pesquisa, consideramos que a letra não comunica sozinha, contando sempre com a melodia para dizer tudo. E, já adentrando à segunda fase do projeto, estamos observando todo esse material, sem a preocupação de buscar nele a ilustração para o corpo teórico elaborado. Ao contrário, nossa contemplação está orientada para deixar que o objeto de estudo também nos traga suas demandas e aponte redirecionamentos necessários.

³⁴ Esse estudo foi feito em pesquisa anterior e publicado sob o título "Neologismos na obra Kizombas, Andanças e Festanças de Martinho da Vila", como capítulo do livro "Neologia e Neologismos no Brasil – Século XXI", lançado em 2012 pela Editora Prismas.

4. Dos próximos passos

Com a discussão em torno do aporte conceitual e o levantamento da obra do compositor e escritor, concluímos a primeira fase da pesquisa, da qual extraímos algumas percepções que devem direcionar a próxima etapa do trabalho. Nessa primeira incursão percebemos um intenso diálogo entre as obras literárias e musicais de Martinho da Vila; assim como em todo o cancionário da música popular brasileira, o amor é tema preponderante de suas composições musicais; em suas canções, identificamos uma forma peculiar de militância, que levanta bandeiras sempre com muita leveza rítmica, seduzindo as pessoas; e observamos também a presença marcante da africanidade, que se apresenta como um aspecto essencial a ser colocado sob nossas lentes.

A segunda fase do projeto, programada para ser iniciada no segundo semestre de 2014, prevê a análise das composições musicais selecionadas, além de entrevistas com o artista e pesquisas documentais que visam nos aproximar do universo criador de Martinho da Vila. O trabalho em torno do processo de recepção social está previsto para 2015, quando deverão ser feitas entrevistas junto ao público do sambista. Com um cronograma de 24 meses, o estágio doutoral deve ser concluído até o primeiro semestre de 2016, quando uma publicação deverá reunir todo o resultado da pesquisa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, Ricardo. *Abençoado e danado do samba: um estudo sobre o discurso popular*. São Paulo: Edusp, 2013.

BAKHTIN, Mikhail M. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. São Paulo: Hucitec, 1987.

_____. *Estética da criação verbal*. Trad.: Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARBOSA, J. S. Neologismos na obra Kizombas, andanças e festanças de Martinho da Vila. In: SILVA, J. P. (Org.). *Neologia e neologismos no Brasil – século XXI*. Curitiba: Prismas, 2012.

BARBOZA, Marília Trindade. *Coisa de preto: o som e a cor do choro e do samba*. São Paulo: B4 Ed, 2013.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad.: Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad.: Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Passagens*. Org.: Willi Bolle. Trad.: Cleonice Paes Barreto Brandão. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

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

FENERICK, José Adriano. *Nem do morro, nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Org.: Liv Sovik. Trad.: Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

LOPES, Nei. *Partido alto: samba de bamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Trad.: Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

_____. Convergência digital e diversidade cultural. In: MORAES, Dênis (Org.). *Mutações do visível: da comunicação de massa à comunicação em rede*. Trad.: Diego Alfaro. Rio de Janeiro: Pão e Rosas, 2010.

MARTINHO da Vila. *Kizombas, andanças e festanças*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. *Joana e Joanes: um romance fluminense*. Rio de Janeiro: ZFM, 1999.

_____. *Vermelho 17*. Rio de Janeiro: ZFM, 2007.

_____. *A serra do rola-moça*. Rio de Janeiro: ZFM, 2009.

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

PAULINO, Franco. *Padeirinho da Mangueira*: retrato sincopado de um artista. São Paulo: Hedra, 2005.

SALLES, Cecília A. *Gesto inacabado*: processo de criação artística. 2. ed. São Paulo: FAPESP/Annablume, 2004.

_____. *Redes da criação*: construção da obra de arte. Vinhedo: Horizonte, 2006.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas*: ensaios de crítica biográfica. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

_____. Crítica biográfica e gênese textual. In: TELLES, Célia; SANTOS, Rosa. *Filologia, críticas e processos de criação*. Curitiba: Appris, 2012.

SUKMAN, Hugo. *Martinho da Vila*: discobiografia. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

TATIT, Luiz. *O cancionista*. 2. ed. São Paulo: USP, 2002.

_____. *O século da canção*. Cotia: Ateliê, 2004.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 2007.

WILLIAMS, Raymond. *A cultura é de todos*. Trad.: Maria Elisa Cevasco, 1958.

_____. *Cultura e sociedade*: de Coleridge a Orwell. Petrópolis: Vozes, 2011.

_____. *Produção social da escrita*. São Paulo: Unesp, 2014.

A LINGUAGEM E O DIREITO

Andréia Almeida Mendes (UFMG/DOCTUM/Vértice)
andreialetras@yahoo.com.br
José Flávio Barroso Madaleno (UNIPAC/DOCTUM),
Rafael Soares Firmino (PUC-Rio/DOCTUM)
Ana Paula Cordeiro de Castro (PUC-Rio/DOCTUM)
Claudinéia Aparecida Carvalho (PUC-Rio/DOCTUM)
Gabriela Soares Oliveira (PUC-Rio/DOCTUM)
Natalia Pereira Cler (DOCTUM)

RESUMO

A capacidade de interpretação é fundamental para compreensão e aplicabilidade do direito, é sabido que o direito pode ser alterado de acordo com os fatos sociais, que também a linguagem sofre alterações com o passar do tempo, o que é incompreensível é como a linguagem do direito não acompanha essas mesmas mudanças, e ainda o porquê de uma linguagem que utiliza termos demasiadamente complexos e de difícil entendimento aos leigos da lei, o que gera controvérsias, já que as leis são aplicadas a estes mesmos cidadãos e que de acordo com as leis de introdução às normas do direito ninguém pode se esquivar de cumprir a lei alegando que não a conhece. No entanto, é contraditória a ideia de exigir o cumprimento destas leis aos cidadãos comuns que, muitas vezes, têm dificuldade de entendimento e interpretação da mesma, uma vez que elas não parecem ser direcionadas à leitura e compreensão da maioria da população. É necessário que haja estratégias para uma maior compreensão da hermenêutica jurídica, partindo do princípio de utilização da linguagem informal. O poder de interpretação do direito é fundamental tanto para sua aplicabilidade quanto para sua compreensão. O trabalho mostra também o poder de interpretação dos juízes ao falar sobre dois casos que foram julgados através da interpretação, pois não estavam previstos em lei e usou-se de princípios para decidir o caso.

Palavras-chave: Interpretação. Linguagem. Direito.

1. Introdução

O direito é uma das ciências mais antigas da Terra. Desde os princípios se usava das leis criadas pelos impérios ou sociedades para man-

ter-se um equilíbrio entre as pessoas. Com o passar do tempo, o direito evoluiu e evolui sempre, pois ele é dinâmico e acompanha as mudanças sociais, porém, não podemos dizer o mesmo da linguagem que o acompanha. Anos se passam e ainda se insiste em usar termos demasiadamente rebuscados e arcaicos. Esse fato tem se tornado um peso no entendimento das normas jurídicas, uma vez que apenas os juristas são capazes de compreendê-lo.

Este trabalho, no entanto, vem mostrar a necessidade de se “popularizar” a linguagem jurídica e fazê-la chegar aos cidadãos comuns, para quem na verdade a maior parte das normas é destinada. Há algum tempo usou-se um método eficaz no entendimento do direito – as cartilhas jurídicas – que facilitavam o acesso a esse “mundo do direito” contendo em sua forma escrita facilidades para o entendimento.

Ademais, “ninguém se escusa de cumprir a lei, alegando que a não conhece” (Decreto-lei nº 4.657/42, art. 3º), porém conhecer a lei é um processo maior que apenas a leitura de seus artigos e incisos, é uma interpretação do que nela está contido e não há como um ser humano médio prever todas as ocasiões em que a lei será aplicada. Isso se dá devido à hermenêutica, ou seja, a interpretação do direito nos diversos casos que surgem. Por não ser possível saber de todos os casos que acontecerão, é necessário avaliar e interpretar a lei segundo a constituição toda a vez que surgir um novo caso e não houver possibilidade de uma analogia.

Muitas vezes através da interpretação, o Supremo Tribunal Federal reavalia e dá outro destino ao caso, pois a lei deixa brechas que podem ser interpretadas de uma outra forma que não apenas a leitura da lei seca. No entanto, essas interpretações das leis exigem um conhecimento avançado uma vez que as pessoas comuns não têm entendimento, na maioria das vezes, do que diz na norma. A análise da linguagem empregada pelo direito tem se tornado um dos grandes desafios para a hermenêutica jurídica e para a definição dos critérios normativos ao legislador, segundo Hart (2009) a indeterminação do direito é fruto da limitação da linguagem, é advinda da vontade do criador ou do interprete do texto jurídico.

Criar mecanismos, como as cartilhas jurídicas, não é tornar informal o direito, mas sim torná-lo acessível. É uma forma de fazer desde crianças até os idosos compreenderem de fato os seus direitos e deveres para com a sociedade. É impossível compreender sem um estudo apro-

fundado, palavras e expressões que são usadas em petições, processos, etc.; o uso contínuo do latim dificulta ainda mais o entendimento de “leigos” do direito, que, muitas vezes, dependem de advogados para interpretar algo que poderia ser compreendido se não fosse a linguagem utilizada.

Com isso, este trabalho vem mostrar a aplicação da linguagem no direito, sua hermenêutica e a necessidade de suas mudanças, pois, é fato que elas precisam acontecer para que se torne algo mais simples e menos difícil ao passo que as pessoas devem conhecer a lei e entendê-la. Serão apresentados casos em que o Supremo Tribunal Federal e STJ julgaram de acordo com princípios e interpretações. Com isso, os juízes, hoje, têm possibilidade de julgar de forma interpretativa, não olhando somente a lei, mas sim todo o contexto em que o caso está inserido. De fato, um grande avanço, que deve ser cauteloso, uma vez que o poder que se deposita no judiciário ao permitir que se façam tais interpretações, se não for usado com cuidado poderá tornar-se um caos no sistema judiciário.

2. *A hermenêutica e suas dificuldades na aplicação do direito*

Este trabalho objetiva mostrar a dificuldade dos “leigos” da lei em entendê-la. As normas jurídicas se dão em uma linguagem de difícil entendimento e pouco acessível para as pessoas que não tem um conhecimento jurídico a respeito do assunto. Não é possível entender a hermenêutica sem que haja estratégias. Um tipo de estratégia que foi criada em 1979 e voltou à tona são as cartilhas jurídicas. Tais cartilhas visam colocar de forma mais informal as normas jurídicas no dia a dia de leitores comuns, pois possuem uma forma visual de linguagem acessível.

A importância de entender uma lei se dá, pois a própria legislação diz que: “ninguém se escusa de cumprir a lei, alegando que não a conhece”, porém conhecer a lei é um processo maior que apenas a leitura de seus artigos e incisos, é uma interpretação do que nela está contido. Fairclough (2001, p. 248) argumenta que o discurso vem sendo ‘democratizado’ na medida em que são retiradas as desigualdades e assimetrias dos direitos, das obrigações e do prestígio discursivo e linguístico dos grupos de pessoas. Defende, portanto, que a desburocratização do discurso jurídico, com a utilização de linguagens mais informais, é uma propensa mudança dessa área.

De acordo com o Pedro Lenza (2010), “A interpretação deverá levar em consideração todo o sistema. Em caso de antinomia de normas, buscar -se -á a solução do aparente conflito através de uma interpretação sistemática, orientada pelos princípios constitucionais”.

Com base nos textos do prof. Noel Struchiner e Rafael Firmino, pode-se inferir que a lei deixa brechas para novas interpretações, por exemplo, quando surge um novo caso não se pode aplicar a lei puramente sem antes fazer uma nova avaliação e interpretação do caso. Existem duas formas elaboradas por Hart (2009) de se aplicar as regras ao direito. A primeira é forma de se usar precedentes, que é a pesquisa de exemplos em outros casos já julgados. Nesse caso, a aplicação da regra é eficazmente minimalista, pois deixa algumas incertezas (casos de penumbra). A segunda forma é usando a própria legislação, que possui uma aplicação máxima. Tal forma é considerada de melhor aplicabilidade, porém, mesmo assim é difícil um ser humano com conhecimento médio prever todos os casos, pois a forma de se usar a legislação evita os casos de penumbra, mas não os extingue.

3. Mutações da norma jurídica

Um assunto que abrange a ideia da hermenêutica da linguagem jurídica são as mutações. Essas são formas de se interpretar as leis sem mudar sua matéria. Não seriam alterações físicas, mas sim alterações de significado e sentido interpretativo, pois não mudaria a matéria. As mutações constitucionais são dinâmicas por serem informais. Informais no sentido de não serem previstos dentre aquelas mudanças formalmente estabelecidas no texto constitucional.

Buscando a sua origem na doutrina alemã, mutação constitucional é o processo informal de mudança da *Constituição*, por meio do qual são atribuídos novos sentidos, conteúdos até então não ressaltados à letra da *Constituição*, quer através da interpretação, em suas diversas modalidades e métodos, quer por intermédio da construção, bem como dos usos e dos costumes constitucionais.

Há casos de interpretação pelo Supremo Tribunal Federal aonde ocorre uma avaliação e reinterpretção do caso como, por exemplo, o instituto da “quarentena de entrada” à vedação da progressão de regime previsto na Lei de Crimes Hediondos, à anencefalia, ao não cabimento da prisão civil entre outros.

Deve-se levar em consideração para a interpretação das normas não somente as questões jurídicas, mas também o aspecto político, econômico, histórico e outros aspectos referentes ao direito.

Um dos cuidados é lembrar que a *Constituição* tem vida própria, não estando limitada pelo ordenamento jurídico anterior. A história deve ser um ponto de partida para maiores progressos e evoluções. A constituição, em sua matéria, está à frente da população por ter em seu texto aspectos fundamentais que nem sempre são seguidos. Assim, será preciso intensa atividade do Estado para que, através da educação e do desenvolvimento social, possam vir a tornar-se realidade aqueles princípios mais especiais que a *Constituição* acolhe. Um exemplo disto é o direito à vida e o direito de defesa. A maior parte da população é a favor da pena de morte e ainda não assimilou bem que qualquer pessoa, por mais grave que seja o crime de que é acusada, tem direito à defesa. É preciso, portanto, levar a população a compreender o porquê dessas disposições constitucionais. Outras vezes, o povo está à frente da *Constituição*, quando esta é outorgada por um ditador e este mesmo povo já aprendeu como é positiva a democracia. Como nossa *Constituição* é boa, há que se ter cuidado para ela não regredir.

4. *A linguagem do direito e sua individualidade*

A linguagem jurídica do direito utiliza de formas únicas e expressões próprias para criar uma individualização em vista dos demais. No entanto, o direito se esquece de que aquilo que é aprendido e entendido é dificilmente esquecido. A lei, ao dizer que todos devem ter conhecimento do que nela está escrito, subentende-se que ela é possível de ser entendida, o que na verdade não acontece visto que as pessoas, principalmente os não juristas, tem dificuldades em compreendê-la, pois, ela utiliza de palavras difíceis e arcaicas. Como alguém pode entender, por exemplo, que *de cujos* é pessoa falecida, *premoriência* é a morte de uma pessoa antes da outra, *jacente* é uma herança abandonada? É preciso, claramente, de uma forma de se “popularizar” esta linguagem para que ela possa atingir a massa da população.

Ao defender a facilitação da linguagem jurídica, não estamos propondo uma linguagem informal e vulgarizada, mas sim de fácil acesso aos demais envolvidos no processo, que não sejam os juristas. É possível ver em processos jurídicos linguagem rebuscada, muitas expressões em latim que, às vezes, nem mesmo os juízes são capazes de compreender

sua essência por ser demasiadamente arcaicas as palavras. Alguns juristas tendem a defender essa “forma própria” por entenderem que assim passarão uma imagem de inteligência e cultura linguística, fato esse que se resume em um verdadeiro equívoco. A *Constituição* de 1988 surgiu com os olhos voltados para a sociedade tanto que seu artigo 5º traz as garantias e direitos individuais que protegem a vida, as escolhas, a dignidade da pessoa humana – que, aliás, é um princípio –, porém como fazer que as pessoas a conheçam e a interpretem de forma a garantir seus direitos? Este é o questionamento que se faz à linguagem e não à norma, pois esta vem solidificar os direitos dos cidadãos, mas quanto a linguagem ser de difícil acesso, isso se torna incompreensível.

A simplificação da linguagem é de fato um grande passo no acesso à justiça e ao direito, pois aproximará o cidadão comum do mudo jurídico, fato esse que poderá simplificar processos uma vez que os cidadãos terão conhecimento daquilo que lhe é de direito ou dever.

Após as atrocidades cometidas pelo nazismo na Alemanha, percebeu-se a necessidade de mudar a forma de se aplicar as normas do direito, que até então eram positivistas, como o mesmo Kelsen dizia “se A é, B deve ser”, ou seja, nesse período se levava em conta a lei ao pé da letra, não se importando com o caso concreto, o juiz era a “boca da lei”.

Atualmente, após a segunda guerra mundial, passamos a viver uma nova fase do direito denominada de pós-positivismo ou neoconstitucionalismo. Nessa fase, deixou de se aplicar a lei pura e passou a pensar no direito de forma interpretativa. Em muitos casos, o judiciário passou a ter a liberdade de dar a solução para um caso, mesmo sem previsão legal com base em princípios com grande carga valorativa a exemplo do princípio da dignidade da pessoa humana.

A título de ilustração, podemos citar o caso em que mesmo sem previsão em lei o STJ reconheceu que um bem de família pode se estender a um solteiro. Ementa do REsp 450989 RJ 2002/00951 18-7:

PROCESSUAL EXECUÇÃO – IMPENHORABILIDADE IMÓVEL - RESIDÊNCIA DEVEDOR SOLTEIRO E SOLITÁRIO LEI 8.009/90.

– A interpretação teleológica do Art. 1º, da Lei 8.009/90, revela que a norma não se limita ao resguardo da família. Seu escopo definitivo é a proteção de um direito fundamental da pessoa humana: o direito à moradia. Se assim ocorre, não faz sentido proteger quem vive em grupo e abandonar o indivíduo que sofre o mais doloroso dos sentimentos: a solidão.

– É impenhorável, por efeito do preceito contido no Art. 1º da Lei 8.009/90, o imóvel em que reside, sozinho, o devedor celibatário. (EREsp 182.223-SP, Corte Especial, DJ de 07/04/2003).

Tal entendimento sobre o bem de família foi consolidado pelo STJ através da súmula nº 364: “O conceito de impenhorabilidade de bem de família abrange também o imóvel pertencente a pessoas solteiras, separadas e viúvas”.

O STF, por sua vez, também tem julgado alguns casos mesmo sem previsão em lei. A exemplo, mesmo a *Constituição Federal* de 1988 no caput do seu art. 5º, não prevendo os direitos e garantias fundamentais aos estrangeiros não residentes no país, o STF reconheceu o direito para esses estrangeiros (turistas) de impetrar *habeas corpus* no HC 94016 MC/SP:

Ementa: "habeas corpus". Estrangeiro não domiciliado no Brasil. Condição jurídica que não o desqualifica como sujeito de direitos. Plenitude de acesso, em consequência, aos instrumentos processuais de tutela da liberdade. Respeito, pelo poder público, às prerrogativas jurídicas que compõem o próprio estatuto constitucional do direito de defesa. A garantia constitucional do "due process of law" como expressiva limitação à atividade persecutória do estado (investigação penal e processo penal). O conteúdo material da cláusula de garantia do "due process". Interrogatório judicial. Natureza jurídica. Possibilidade de qualquer dos litisconsortes penais passivos formular reperguntas aos demais corréus, notadamente se as defesas de tais acusados se mostrarem colidentes. Prerrogativa jurídica cuja legitimação decorre do postulado constitucional da ampla defesa. Precedente do STF (pleno). Magistério da doutrina. Medida cautelar deferida.

É evidente que o neoconstitucionalismo é um grande avanço para o direito, porém, como tudo na vida, deve ser utilizado com cautela. Sobre esse assunto, cabe aqui registrar um texto escrito por Daniel Sarmiento que diz:

Enfim, o neoconstitucionalismo brasileiro tem pecado por excesso, depositando no Judiciário expectativas que ele nem sempre terá como atender de forma satisfatória. Um dos efeitos colaterais deste fenômeno é a disseminação de um discurso muito perigoso, de que o voto e a política não são tão importantes, pois relevante mesmo é a interpretação dos princípios constitucionais realizada pelo STF. Daí a dizer que povo não sabe votar é um pulo, e a ditadura de toga por não ser muito melhor que a ditadura da farda.

5. Conclusão

O estudo da linguagem torna-se papel importante na interpretação do direito. A exaustiva utilização de normas jurídicas afasta cada vez mais a ideia de entendimento, levando assim à desigualdade dos direitos.

Para tentar diminuir esse afastamento, utiliza-se das cartilhas jurídicas, que exercem papel importante na interpretação das leis.

As formas de se aplicar uma regra quando a lei é omissa, têm como objetivo solucionar os casos buscando meios de fazê-lo, encontrando casos parecidos já julgados ou na própria legislação uma maneira de sanar ou diminuir os casos de penumbra.

A linguagem jurídica ainda sofre mutações em seu sentido, o que complica ainda mais seu entendimento.

Encarar essa dificuldade de interpretação é o primeiro passo para a mudança. A hermenêutica pode voltar-se a favor da população se esta fosse mais clara.

Nos casos vistos no decorrer deste trabalho, verificou-se a importância da interpretação das leis e do poder dos juízes ao fazê-la, pois, foram decididos casos baseando-se nos princípios e interpretação não previstos em lei. Ao decidir um caso, o juiz, deve basear-se no fato, valor e norma e não em um deles de forma isolada, pois só assim, obterá uma interpretação justa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

HART, Herbert L. A. *O conceito de direito*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.

LENZA, Pedro. *Direito constitucional esquematizado*. 16º ed. São Paulo: Saraiva, 2009.

MOZDZENSKI, Leonardo. Direito, cidadania e a compreensão da linguagem jurídica. *Revista da Faculdade de Direito de Caruaru*, vol. 42, nº 1, jan.-jun/2010, UFPE. Disponível em:

http://www.ascs.edu.br/publicacoes/revistadireito/edicoes/2010-1/discurso_juridico.pdf. Acesso em: 24-05-2014.

STF. Disponível em:

<http://www.stf.jus.br/arquivo/informativo/documento/informativo502.htm#transcricao1>> Acesso em: 10-05-2014.

STJ – RECURSO ESPECIAL: REsp 450989 RJ 2002/0095118-7; Disponível em:

<https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=forums&srcid=MTI1MDgxOTcx-NzM0MzI1Mzg0NTkBMTEyMjQyNDIxMDU3MzA4OTY2MTgBelloDI1PcFhhS01KATQBAXYy>>. Acesso em: 10-05-2014.

STRUCHINER, Noel. Uma análise da textura aberta da linguagem e sua aplicação ao direito. *R. CEJ*, Brasília, n. 17, p. 120-124, abr./jun. 2002. Disponível em:

<http://daleth.cjf.jus.br/revista/numero17/prodacad2.pdf>>.

A NOTÍCIA QUE VEIO DO NORTE DAS VEREDAS DO GRANDE SERTÃO

Fernanda Nyanne Barbosa e Alves (UNIMONTES)

nandanayd@hotmail.com

Telma Borges da Silva (UNIMONTES)

t2lm1b3rg2s@yahoo.com

RESUMO

Pretendemos com este trabalho, a partir da tradução intersemiótica de uma passagem do romance *Grande Sertão: Veredas* para a música “Notícia do Norte”, do grupo paulista Nhambuzim, analisar os efeitos de sentido produzidos quando da transposição de um código para outro. Para tanto, utilizamos a semiótica como ferramenta teórica a partir da perspectiva de autores como Hildo Honório Couto e Lúcia Santaella, além de outros que nos ajudaram no aspecto musical, como Murray Schaffer e James Russel. Pretendemos analisar o processo intersemiótico, evidenciando ressignificações possibilitadas a partir da leitura paralela entre o romance e a canção. As considerações aqui desenvolvidas contribuirão, certamente, para novos olhares e novas perspectivas tangentes à obra maior de Guimarães Rosa.

Palavras-chave:

Grande sertão: veredas. Notícia do Norte. Semiótica. Romance. Canção.

Este trabalho é um recorte de uma pesquisa monográfica que se dedicou a analisar músicas compostas a partir do romance *Grande Sertão: Veredas* em comparação a esse mesmo romance. Escolhemos para análise a música “Notícia do Norte” do grupo paulista Nhambuzim. Tomaremos como ponto de partida o signo guerra. Entendemos por signo o conjunto de som e sentido de uma palavra; as múltiplas significações de um mesmo termo. É através desse signo que conseguiremos unir *Grande Sertão: veredas* à música mencionada. Guerra será então, a fita que une ou enlaça esses dois sistemas semióticos.

Em *Grande Sertão: Veredas*, variadas guerras acontecem em vários momentos, com finalidades distintas. Todavia, é a guerra pela vingança da morte de Joca Ramiro a que nos interessa para este estudo. É necessário esclarecer que essa guerra é resultado de outras guerras e, por sua complexidade, nos instiga a refletir sobre suas causas e suas consequências.

Primeiro descreveremos a causa. Tudo começou quando Zé Bebelo que, apesar de ser jagunço, decidiu entrar para a política e acabar com a jagunçagem. Deu-se que, por esse motivo, o bando de Joca Ramiro enfrentou o bando dos Bebelos e capturou o chefe, a fim de julgá-lo. Hermógenes, companheiro fiel de Joca Ramiro, pronunciou-se a favor da pena de morte para Zé Bebelo. Contudo, após ouvir vários pronunciamentos, Joca Ramiro sentenciou Zé Bebelo apenas ao desterro, sem carecer da pena de morte. Hermógenes não gostou de ter sido contrariado: “Mesmo eu vi o Hermógenes: ele se amargou, engulindo de boca fechada. – ‘Diadorim’ – eu disse – ‘esse Hermógenes está em verde, nas portas da inveja...’” (ROSA, 2001, p. 298-297). Foi pela inveja, ciúmes e contradição que Hermógenes veio a matar Joca Ramiro, desencadeando nova guerra por novo motivo.

A música a ser analisada (anexo A), intitulada “Notícia do Norte”, apresenta o motivo que desencadeou a guerra principal da obra: a morte de Joca Ramiro. A morte nos aparece como causa para o aparecimento desse signo guerra. É interessante notarmos na letra o jogo do título com a notícia tal como é apresentada na música: notícia do Norte, notícia de morte. A troca de um único fonema nos descreve a notícia, amplia os sentidos da letra e retém maior carga imagética.

Ainda na introdução da música há a representação de alguns sons que fazem referência aos sons descritos na cena de chegada da notícia como a chuva, reproduzida por um instrumento percussivo conhecido como Pau de Chuva, e o barulho das garças, reproduzido por apitos “Bateu o primeiro toró de chuva.” (ROSA, 2001, p. 310); “As garças é que praziam de gritar, o garcejo delas (...)” (ROSA, 2001, p. 310-311).

Toda a letra da música é composta de palavras fortes, tais como ódio, traição e vingança que formam signos intensos caminhando para um sentimentalismo fúnebre, cujo apogeu desemboca na própria notícia: o fim de Joca Ramiro.

A música em compasso binário, dois tempos em cada compasso, e ritmo de baião (**Fig. 1**), que tem o segundo tempo com marcação forte

prolongada (síncope), traduz o estilo sertanejo tão presente na obra. O uso do triângulo, outro instrumento percussivo, reafirma essa presença sertaneja.



Fig. 1: Desenho rítmico do baião. Fonte: NOVAES, 2012.

Segundo Alex Ross, a sequência de segundas descendentes (do mais agudo para o mais grave) desencadeia sentimentos tristes nos ouvintes. “Notícia do Norte” possui uma sequência de acordes que formam segundas descendentes (de dó para si e de si para lá) nos encaminhando para o pesar da notícia. Temos então, aqui, um exemplo extraído de Gabriela Reinaldo: “(...) o que a palavra em seu uso ordinário não diz, a música sugere.” (REINALDO, 2005, p. 22). Isso quer dizer que a música acrescenta novas ideias à palavra. O som auxilia a compreensão daquilo que se quer dizer. O ritmo, harmonia, cadências, escalas, tipos de instrumentos dentre outros, ajudam a compor a ideia do texto.

A música é interpretada por três vozes que se alternam, como se não fosse possível a um só cantar ou, no caso, a um só dar a notícia. Como se fosse necessário um fôlego extra para se conseguir repassá-la, tal qual ocorre na narrativa: “O Gavião-Cujo abriu os queixos, mas palavra logo não saiu, ele gaguejou ar e demorou (...)” (ROSA, 2001, p. 311).

No sexto verso – “No céu brotaram as nuvens do ódio” – a palavra ódio é cantada pelos três intérpretes, que fazem três melodias diferentes: primeira voz, segunda voz e terceira voz (Fig. 2). O fato de três vozes cantarem a palavra ódio nos faz entender que, mesmo de maneiras diferentes, o ódio pertencia a todos, era sentido por todos.



Fig. 2: Desenho das três vozes em partitura. Fonte: NOVAES, 2012.

No sétimo e oitavo versos – “Um bramava, um calava / Um outro caía” – as três vozes se entrecruzam numa espécie de representação da letra e da própria cena. O uso de notas longas tem como função preencher o tecido musical e, no caso, promover a encenação dos jagunços braman-do, gritando e caindo (Fig. 4).

Fig. 4: Vozes entrecruzadas na partitura. Fonte: NOVAES, 2012.

É relevante notar que a palavra caía literalmente cai, uma vez que a partitura mostra notas descendentes. No plano da narrativa caía também comunga desse sentido literal, assumindo a postura de descendência, de ir para baixo. Diadorim caiu no sentido de ser atraído pela gravidade. É possível, ainda, observar esse verbo no sentido de uma retirada de alicerces. Diadorim caiu porque perdeu sua base, sua muleta, representada pela figura de Joca Ramiro, seu pai. Cair passa, então, a ser equivalente a desmonteamento, desestruturação.

Logo após o décimo verso – “Zunido de bala” –, há uma sequência de notas (Fig. 4) que faz alusão à viola, instrumento de tradição sertaneja. Essa sequência se apresenta em forma de solo, acompanhada apenas por um instrumento percussivo que vai perdendo sua intensidade evidenciando, assim, o som do piano que executa esse solo. Esse tipo de desenho musical nos provoca inquietação e suspense por causa da velocidade e repetição das notas.

Fig. 4: Sequência de notas tocadas pelo piano em alusão à viola caipira. Fonte: NOVAES, 2012.

Essa mesma escala se repete em outras partes da música, porém em uma oitava abaixo e acompanhada de vários outros instrumentos, inclusive instrumentos harmônicos como o violão, o que a deixa em menor evidência.

Esse suspense e inquietação podem fazer alusão à relação de Riobaldo com o Hermógenes, autor do crime. “Aquele Hermógenes (...) Eu criava nôjo dele, já disse ao senhor. Aversão que revém de locas profundas.” (ROSA, 2001, p. 203). Riobaldo nunca gostou do Hermógenes, mesmo antes de ter algum motivo para isso. No decorrer da narração, vão sendo deixadas pistas de maus pressentimentos de Riobaldo em relação ao Hermógenes. O solo supracitado vem sugerir esses pressentimentos.

Ao final da música, fica-se repetindo, como arranjo de fundo, a frase “sabe sinhô”, em caráter dialógico³⁵, como se fosse Riobaldo contando a história ao doutor do sertão. Também são reproduzidos alguns gritos enfatizando a dor provocada pela notícia. Seguimos observando o trecho da obra ao qual a música se refere:

O Gavião-Cujo levantou um braço, pedindo prazo. À fé, quase gritou:

– “Mataram Joca Ramiro!...”

Aí estralasse tudo – no meio ouvi um uivo doído de feras! Que no céu, só vi tudo quieto, só um moído de nuvens. Se gritava – o araral. As vertentes verdes do pindaibal avançassem feito gente pessoas. Titão Passos bramou as ordens. Diadorim tinha caído quase no chão, meio amparado a tempo por João Vaqueiro. Caiu, tão pálido como cera do reino, feito um morto estava. Ele, todo apertado em seus couros e roupas, eu corri, para ajudar. A vez de ser um desespero. O Paspé pegou uma cuia d’água, que com os dedos espriçou nas faces do meu amigo. Mas eu nem pude dar auxílio: mal ia pondo a mão para desamarar o colete-jaleco, e Diadorim voltou a seu si, num alerta, e me repe-liu, muito feroz. Não quis apoio de ninguém, sozinho se sentou, se levantou. Recobrou as cores, e em mais vermelho o rosto, numa fúria, de pancada. Assaz que os belos olhos dele formavam lágrimas. Titão Passos mandava, o Gavião-Cujo falava. Assim os companheiros num estupor. Ao que não havia mais chão, nem razão, o mundo nas juntas se desgovernava. (ROSA, 2001, p. 311-312).

Dividiremos, pois, a música em seis partes para a confrontarmos com a passagem referida de *Grande Sertão: Veredas*. Antecipamos que toda a música representa, dentro dos tipos de imagem descritos por Santaella, uma imagem perceptiva, já que envolve os sentidos. Antes de comecarmos a análise de cada parte, gostaríamos de reiterar a musicalidade

³⁵ Toma-se caráter dialógico, aqui, com o sentido de diálogo, conversa entre duas ou mais pessoas.

na escrita de Rosa. No trecho supracitado, temos a presença de ecos, assonâncias (“...braço, pedindo prazo”/ “...ouvi um uivo doido...”/ “...vertentes verdes...”) e rimas internas (“Titão Passos mandava, o Gavião-Cujo falava.”) que imprimem ritmo e musicalidade ao romance. Na mesma medida em que temos música na literatura, temos literatura na música. Observamos a literariedade encontrada na letra da música tais como o jogo das expressões Notícia do Norte e notícia de morte, bem como a personificação de elementos naturais que engrandecem o sertão rosiano: “no céu moídas as nuvens da dor/ no céu brotaram as nuvens do ódio”.

A primeira parte equivale aos quatro primeiros versos –

Brabo pardo chegou banhado de lama
 Gavião-cujo que veio do norte
 Trouxe agouro e notícia de morte
 Notícia do fim de Joca Ramiro

– que reproduzem a chegada da notícia e a notícia em si. Não houve grande alteração entre os sistemas semióticos. Edson Penha se manteve bastante fiel à obra deixando transparecer a notícia da morte de Joca Ramiro e o portador da notícia: Gavião-Cujo. O compositor relatou ainda o lugar de onde se trazia a notícia (Norte) e como se encontrava Gavião-Cujo (banhado de lama). O uso do verbo “banhar” faz analogia ao motivo pelo qual Gavião-Cujo estava naquele estado: havia tomado muitas chuvas: “Era um brabo nosso, um cafuz pardo, de sonome o Gavião-Cujo, que de mais norte chegava. Ele tinha tomado muitas chuvas, que tudo era lamas, dos copos do freio à boca da bota (...)” (ROSA, 2001, p. 311). Há na música uma pequena alteração na ordem dos fatos em relação à obra. Em *Grande sertão: veredas*, primeiro narra-se o nome do portador da notícia, depois de onde ele vinha e por último como ele estava, ao passo em que na música, primeiro se relata o estado do portador da notícia, seguido por seu nome e pelo local de onde vinha.

A inversão na ordem desses fatos nos permite produzir sentidos variados. Essa troca de lugar enfatiza elementos diferentes. No romance, enfatiza-se o estado físico do Gavião-Cujo, chamando atenção para a chuva no sertão, o que é raro. Já na música, a ênfase maior fica para o lugar de onde o Gavião-Cujo vinha. A música muda o foco para consolidar seu título “Notícia do Norte”. Assim, o Norte torna-se mais relevante do que o estado físico do noticiário. Porém, ambos os sistemas semióticos nos apresentam esses fatos gradativamente, como se fossem nos preparando para a notícia. Cada detalhe de espaço, tempo e modo nos certifi-

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

cam, lentamente, de que algo importante será dito ou será realizado. Tanto a música quanto a literatura conseguem nos tencionar para um fato posterior a partir de descrições anteriores.

A segunda parte é composta pelos versos cinco, seis, dezenove, vinte, vinte e um, e vinte e dois –

No céu moídas as nuvens da dor
No céu brotaram as nuvens do ódio
Vazio ficou o chão
E o mundo se perdeu da razão
Vazio ficou o chão
E o mundo se perdeu da razão

– e mimetiza o que a notícia provocou: dor, ódio, vazio e perda da razão. Todos esses substantivos abstratos foram concretizados com a partida de Joca Ramiro. Isso porque Joca Ramiro não era apenas um chefe, era um amigo, um homem de grande caráter e de muitos conhecimentos: “Ah, Joca Ramiro para tudo tinha resposta: Joca Ramiro era lorde, homem acreditado pelo valor.” (ROSA, 2001. p. 275). Também foram representados na música outros elementos que nos remetem à obra como as nuvens e o vazio do chão. Não há na música a citação de um mundo desgobernado fazendo alusão ao papel de chefe do bando atribuído à Joca Ramiro, o que pode vir a dificultar o entendimento do ouvinte, já que esse fato intensifica a dor da perda. Há de se ressaltar que a variação do texto entre diferentes sistemas semióticos é previsível, até porque os próprios sistemas são diferentes e possuem características específicas. A música, por exemplo, não dispõe de tanta liberdade descritiva quanto a literatura. Por isso encontramos na obra muitos elementos que não foram representados na música.

A terceira parte aborda as formas como a notícia foi recebida. Ela é marcada pelos versos sete, oito, dezesseis, dezessete e dezoito –

Um bramava, um calava
Um outro caía
Caiu e de fúria explodiu
Um rio de lágrimas sobre a face vermelha
Um rio de lágrimas.

O sétimo e oitavo versos relatam as reações gerais dos jagunços, enquanto os outros versos mencionados caracterizam a reação específica de Diadorim. Ele caiu e teve seus olhos embriagados de lágrimas. A música expõe o choro de Diadorim como em maior quantidade do que existe no romance. A obra não menciona um rio de lágrimas, apenas diz que lá-

grimas se formaram nos olhos de Diadorim. É interessante ressaltar, porém, o jogo de palavras que forma a expressão “rio de lágrimas” quando rio deixa de ser substantivo e passa a representar um verbo flexionado em primeira pessoa do singular, como se fosse possível achar graça do choro de tristeza: eu rio de lágrimas. O sentido hiperbólico dessa expressão será mais explorado à frente.

A reação extrapolada de Diadorim tinha um motivo: Joca Ramiro era seu pai. Ele mantinha em segredo o verdadeiro motivo da sua dor. Riobaldo desconfiava: “Mas Diadorim pensava em amor, mas Diadorim sentia ódio. Um nome rodeante: Joca Ramiro – José Otávio Ramiro Bettancourt Marins, o Chefe, o pai dele?” (ROSA, 2001, p. 444) “– ‘Riobaldo, escuta, pois então: Joca Ramiro era o meu pai...’” (ROSA, 2001, p. 54).

A paternidade de Joca Ramiro explica o desejo de vingança de Diadorim. Era papel dos filhos vingarem a morte dos pais. “Filho, isso é a tua maioridade. Na velhice, já tenho defesa, de quem me vingue...” (ROSA, 2001, p. 126). “(...) Diadorim tanto não vivia. Até que viesse a poder vingar o histórico de seu pai (...)” (ROSA, 2001, p. 46). Mas a vingança já é tema da quinta parte da música.

A parte quatro, construída pelos versos nove e dez – “Traição pelas costas/ Zunido de bala” –, guarda as informações de como ocorreu a morte de Joca Ramiro. Ele foi baleado pelas costas por um homem que pertencera ao seu bando e agora o traía: Hermógenes. “– ‘... Matou foi o Hermógenes...’” (ROSA, 2001, p. 312). “Aí, atiraram em Joca Ramiro, pelas costas, carga de balas de três revólveres... Joca Ramiro morreu sem sofrer.” (ROSA, 2001, p. 314). Mesmo sem dizer o nome do traidor, a música esclarece dois fatos importantes da história: houve uma traição e Joca Ramiro foi morto a tiro. Em apenas dois versos pequenos, Edson Penha foi capaz de descrever o acontecimento sem que houvesse prejuízo de sentido ou incompreensão. Desse modo, nota-se a música como sendo bastante pertinente à obra. Se a tradução da ideia deve exceder a tradução do signo, então temos um excelente trabalho realizado pelo grupo Nhambuzim, já que as principais ideias da cena selecionada de *Grande sertão: veredas* estão presentes na música.

Conforme já fora dito, a quinta parte, versos onze e doze – “Trouxe raiva e vingança de morte/ Vingança ao fim do grande Ramiro” –, tem a temática da vingança. Chegamos a um ponto importante do nosso trabalho. A vingança é a consequência da morte de Joca Ramiro, pois se es-

te não tivesse sido assassinado não haveria uma nova guerra. Mas a vingança pode ser interpretada também como a causa da guerra, pois foi por querer vingar que uma nova guerra se iniciou. Há que se refletir, então, que a vingança como causa é a consequência da morte de Joca Ramiro. Para vingar a morte de Joca Ramiro, era preciso matar seu assassino, ou seja, só uma morte poderia pagar outra morte. Assim, mais uma vez, a música se apresenta em sintonia com a obra: “– ‘Hem, diá! Mas quem é que está pronto em armas, para rachar Ricardão e Hermógenes, e ajudar a gente na vingança agora, nas desafrontas? (...)’” (ROSA, 2001, p. 313). “Era a outra guerra.” (ROSA, 2001, p. 314).

Por fim, a última parte é composta de um só verso: o verso quinze – “Amigo olhar-de-esmeralda”. Essa expressão se comporta como uma metonímia do nome Diadorim, pois este tinha olhos verdes, tal qual a cor da esmeralda. Também devemos pontuar que a esmeralda é uma pedra muito valiosa. Assim, é possível depreender que eram cheios de valores e preciosos os olhos de Diadorim. Logo, a expressão escolhida pelo grupo musical para substituir o nome Diadorim foi de extrema pertinência e inteligência. “Olhei: aqueles esmerados esmarteres olhos, botados verdes, de folhudas pestanas, luziam um efeito de calma, até que me repassasse.” (ROSA, 2001, p. 119-120).

A fixação de Riobaldo pelos olhos de Diadorim é constante em toda a narrativa. A própria citação (acima) da cena da chegada da notícia da morte de Joca Ramiro faz referência aos olhos de Diadorim por meio do adjetivo belos: “Assaz que os belos olhos dele formavam lágrimas.” (ROSA, 2001, p. 312). Logo no primeiro encontro entre os personagens, Riobaldo e Diadorim, Riobaldo destaca o que lhe chamou atenção: “(...) era um menino bonito, claro, com a testa alta e os olhos aos-grandes, verdes.” (ROSA, 2001, p. 118). Também no segundo encontro, ocorrido anos mais tarde após o primeiro, Riobaldo novamente chama atenção para os olhos de Diadorim: “Os olhos verdes, semelhantes grandes, o lembrável das compridas pestanas (...)” (ROSA, 2001, p. 154). Sobre esses dois encontros, é curioso o jogo realizado por Guimarães com relação às aparições de Diadorim: primeiro ele aparece no porto, depois aparece na porta. Tanto o porto quanto a porta são lugares de entremeio, que dividem dois espaços distintos sugerindo a travessia, tão marcante na obra. Também a semelhança sonora entre essas palavras desencadeia a “música subjacente”, teorizada por Gabriela Reinaldo. Fazem parte dessa música rosiana outras palavras e expressões presentes no relato, que contêm sonoridades muito singulares e que, discretamente, evocam ritmo e musi-

calidade como “vuvu vavava”, “ronda-roda”, “garcejo”, “dansa”, “sofrerzinho”, “cavalheiro-da-sala”, “jagunçosisso”, “burumbum”, “desmorder os dentes”, “cabeleira sem cabeça”, “versegurar com os olhos”, “feito coisa-feita”, entre muitas outras.

Neste trabalho realizamos a análise da música “Notícia do Norte” em relação ao romance a partir de conceitos como significante e significado, música subjacente e sistemas semióticos.

Anexo

Notícia do Norte

Música: Joel Teixeira. Letra: Edson Penha

inspirada em Grande Sertão: Veredas

- 1 Brabo pardo chegou banhado de lama
- 2 Gavião-cujo que veio do norte
- 3 Trouxe agouro e notícia de morte
- 4 Notícia do fim de Joca Ramiro
- 5 No céu moídas as nuvens da dor
- 6 No céu brotaram as nuvens do ódio
- 7 Um bramava, um calava
- 8 Um outro caía
- 9 Traição pelas costas
- 10 Zunido de bala
- 11 Trouxe raiva e vingança de morte
- 12 Vingança ao fim do grande Ramiro
- 13 No céu moídas as nuvens da dor
- 14 No céu brotaram as nuvens do ódio
- 15 Amigo olhar-de-esmeralda
- 16 Caiu e de fúria explodiu
- 17 Um rio de lágrimas sobre a face vermelha
- 18 Um rio de lágrimas
- 19 Vazio ficou o chão
- 20 E o mundo se perdeu da razão
- 21 Vazio ficou o chão
- 22 E o mundo se perdeu da razão

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COUTO, Hildo Honório. *Uma introdução à semiótica*. Rio de Janeiro: Presença, 1983.

GERLING, Cristina Capparelli; SANTOS, Regina A. Teixeira dos; DOMINICI, Catarina. A comunicação das intenções interpretativas no repertório musical de estudantes de piano. In: V SINCAM – Simpósio de Cognição e Artes Musicais. *Anais...* Goiânia: UFG, 2009, p. 51-61.

LIMA, Paulo Costa. Compositor comenta relação entre música e literatura. *Terra*. Maio 2010. Disponível em: <<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI4451532-EI8214,00-Compositor+comenta+relacao+entre+musica+e+literatura.html>>. Acesso em: 09-08-2012.

NHAMBUZIM. Disponível em: <<http://www.nhambuzim.com>>. Acesso em: 22-08-2012.

PESSOA, André Vinícius. A musicalidade na obra de João Guimarães Rosa. *Educação Pública*. Maio 2008. Disponível em: <<http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/literatura/0008.html>>. Acesso em: 21-08-2012.

PUC. *Qual a diferença entre semiótica e semiologia?* Disponível em: <<http://www.pucsp.br/pos/cos/cepe/semiotica/semiotica.htm#9>>. Acesso em: 24-08-2012.

ROSS, Alex. Chacona, lamento, walking blues: Linhas de baixo da história da música. In: _____. *Escuta só*. Trad.: Pedro Maia Soares. São Paulo: Cia. das Letras, 2011, p. 40-75.

SANTAELLA, M. L. *A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. 1. ed., 3. reimpr. São Paulo: Cengage Learning, 2008.

_____. Palavras, imagem e enigmas. *Revista USP*, n. 16. 92/93. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/16/04-luciasantaella.pdf>>. Acesso em: 06-09-2012.

SANTANA, Ana Lucia. Semiótica. *Infoescola*. Abril 2008. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/filosofia/semiotica>>. Acesso em: 15-09-2012.

SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. Trad.: Marisa Trenc de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva e Maria Lúcia Pascoal. Araraquara: UNESP, 1991.

SIQUEIRA, Ivan Cláudio Pereira. *A música na prosa de Guimarães Rosa*. São Paulo, 2009. Disponível em:

<<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-11022010-114131/pt-br.php>>. Acesso em: 09-2012.

TOFFOLO, Rael B. Gimenes; OLIVEIRA, Luis Felipe; ZAMPRONHA, Edson Sekeff. *Paisagem sonora: uma proposta de análise*, 2003. In: Congresso Nacional da ANPPOM, XIV, de 18 a 21 de agosto de 2003, *Anais...* 2003, p. 1098-1107 não numeradas. Disponível em:

<http://www.anppom.com.br/anais/ANPPOM_2003.pdf>.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

**DA MARGINALIZAÇÃO SOCIAL À TELEVISÃO BRASILEIRA:
A SUBJETIVIDADE DOS PERSONAGENS FICCIONAIS
DE JORGE AMADO**

Dayhane A. Escobar R. Paes (UERJ)
dayhanepvs@gmail.com

RESUMO

O sucesso de Jorge Amado transbordou os livros e invadiu as telas dos brasileiros. As obras do autor tiveram diversas adaptações para o cinema e para as telenovelas. É o romancista mais posto nas telas para apresentar o povo baiano ao exterior e, dando preferência aos personagens marginalizados, retratou a vida do povo simples da Bahia, criticando através deles a exclusão e o descaso com que são tratados. Alguns grupos como crianças abandonadas, malandros ou prostitutas são utilizados para denunciar as classes dominantes, criticando o preconceito e a hipocrisia com que tratam os marginalizados, além de apresentar soluções para alterar esse quadro, demonstrando otimismo e esperança. *Capitães da Areia* trata da problemática do menor abandonado e das suas conseqüências: a violência, a criminalidade, a discriminação e a prostituição. A narrativa inicia-se com uma seqüência de Cartas à Redação do *Jornal da Tarde* a fim de debater as questões referentes a crianças que viviam do furto e infestavam a cidade. Ao percorrer as páginas do livro, é feito um exercício de cidadania. Mesmo que seja, de forma idealizada, Jorge Amado criou personagens envolventes, capazes de “abrir” os olhos do leitor, que se vê envolvido em cada história, que reconhece um ou outro personagem nas páginas policiais. São heróis? São bandidos? São vítimas? São menores abandonados? Qual é a subjetividade desse grupo de personagens? É preferível acreditar que são vítimas, vítimas da marginalização a que são submetidos. Vítimas de um sistema que precisa, urgentemente, mudar.

Palavras-chave: Personagens ficcionais. Jorge Amado. Cinema. Telenovela. Televisão.

1. Introdução

Hoje, grande parte das empresas de produção cinematográfica está produzindo filmes baseados, adaptados ou inspirados em obras literárias. As adaptações dessas histórias para o cinema ou como séries e novelas de televisão apresentam uma reconfiguração do mercado literário que

tenta manter-se vivo diante de tantos avanços tecnológicos. Esse casamento entre literatura e televisão está dando certo para muitos autores e produtoras que alimentam os consumidores com o que há de melhor no mundo do entretenimento: fantasia, romance e finais felizes.

Assim, pode-se destacar que a ficção nada mais é do que uma simulação da realidade, de questões cotidianas e de pessoas comuns, que é visualizada sob a lente da arte para o livro ou para a tevê. Desse modo, vamos nos deparar com as diversas marcas de subjetividade na construção de facetas dos personagens do escritor Jorge Amado, começando pelo líder do bando Capitães da Areia, que, por si só, já nos oferece material para muitos debates acerca deste tema.

Estende-se para esta escolha deste tema o caráter mais social em que se vislumbra a triste realidade de muitos brasileiros que vivem à margem da sociedade, excluídos por sua cor, religião ou classe social. A obra literária de Jorge Amado, um dos maiores protagonistas da literatura brasileira, é atemporal, ou seja, foi e é lida por diversas pessoas de idades variadas e retrata o problema de menores abandonados nas ruas que ainda é uma marca cruel do Brasil. Essa e outras obras de Jorge Amado estão publicadas em mais de cinquenta países e já foram adaptadas para o rádio, cinema, televisão e teatro, transformando seus personagens em parte indissociável da vida brasileira.

Desse modo, pode-se perceber que, em seus livros, Jorge Amado leva até o leitor o dia a dia dos personagens marginalizados que vivem em Salvador (homens do cais do porto, pescadores, menores abandonados, pais-de-santo, prostitutas, malandros), além de abordar também vários costumes provincianos e festas populares. Ao citar estes personagens e abordar questões de interesse social, o escritor denuncia a miséria e a opressão em que vivem essas pessoas. Suas obras apresentam altos e baixos, o escritor abusa dos clichês e não tem cuidado formal. Apesar disso, ao lermos seus romances temos uma vasta visão da sociedade baiana. O tom coloquial e popular de suas obras cativou o público que se encantou com seus livros que viraram novela (*Tieta*), série de TV (*Teresa Batista*) ou filme (*Dona Flor e seus dois maridos*). Recebeu vários prêmios, dentre eles Pablo Neruda (Rússia, 1989), Luís de Camões (Brasil-Portugal, 1995), Jabuti (Brasil, 1959, 1997) e Ministério da Cultura (Brasil, 1997). Apesar de tanta popularidade, muitos críticos ainda têm muita reserva ao analisar suas obras. Todavia, nós reconhecemos o mérito deste autor e o escolhemos para esta aula por sua relevância no que tange à subjetividade

de dos personagens ficcionais, principalmente entre o bando dos “Capitães da Areia”.

2. Um pouco sobre o autor e seus personagens ficcionais

Jorge Amado foi jornalista e envolveu-se com a política ideológica, tornando-se comunista, como muitos de sua geração. São temas constantes em suas obras os problemas e injustiças sociais, o folclore, a política, crenças e tradições, e a sensualidade do povo brasileiro, contribuindo assim para a divulgação deste aspecto do mesmo. Suas obras são umas das mais significativas da moderna ficção brasileira, com 49 livros, propondo uma literatura voltada para as raízes nacionais. Em 1945, foi eleito deputado federal pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB), o que lhe rendeu fortes pressões políticas. Como deputado, foi o autor da emenda que garantiu a liberdade religiosa, viu o sofrimento dos que seguiam os cultos vindos da bela África, no Ceará viu protestantes saqueados por fanáticos com uma cruz à frente, então correu atrás de assinaturas até conseguir a aprovação da sua emenda, e desde então a liberdade religiosa tornou-se lei. Também foi autor da emenda que garantia direitos autorais. Por outro lado, votou com o PCB a favor da emenda nº 3.165, do deputado carioca Miguel Couto Filho, emenda que proibia a entrada no país de imigrantes japoneses de qualquer idade e de qualquer procedência. Foi casado com Zélia Gattai, também escritora, que o sucedeu na Academia Brasileira de Letras. Teve três filhos: João Jorge, Paloma e Eulália.

O aparecimento de Capitães da Areia se dá quando, no plano político, o Estado Novo está prestes a ser implantado. O pretexto para reacender o clima golpista emerge com o aparecimento do *Plano Cohen*, em setembro de 1937, com elucidação controversa, mas envolvendo probabilidades: uma insurreição comunista e uma reação integralista diante dela. Jorge Amado escreve este livro acreditando, como Pedro Bala, ser capaz de mudar o mundo para torná-lo mais justo e beneficiar os mais pobres, entretanto, o criador dos capitães é preso por dois meses e seus livros são proibidos no país. Voltando a Pedro Bala, suas valentes façanhas de jovem capitão de enjeitados a organizador comunista dão margem a uma curiosa interpretação: "É aqui também que mora o chefe dos Capitães da Areia, Pedro Bala. Desde cedo foi chamado assim, desde seus 5 anos. Hoje tem 15 anos. Há dez anos que vagabundeia nas ruas da Bahia." (AMADO, 2002, p. 40).

Capitães da Areia é, sem dúvida, um documento valioso para a compreensão de uma época, na Bahia. Sua elaboração resultou da vivência intensa do autor nas ruas, becos e ladeiras da cidade que ele conheceu, adolescente, acreditando, como Pedro Bala, ser capaz de mudar o mundo para torná-lo mais justo e beneficiar os mais pobres, condenando, em sua missão sinceramente assumida de escritor engajado, como foram, durante algum tempo, chamados os autores de livros como os seus, numa sociedade que se negava a reconhecer-se injusta, mantidas as estruturas que garantiam, somente aos ricos, os privilégios.

Não é traido a adolescência e a juventude, suas ânsias, suas revoltas, sua necessidade de destruir para afirmar-se, não é traido essa urgência e fome de viver, esse ardente e violento impulso, que o escritor levanta, na experiência viva, sua medida de homem, aprendendo aos poucos, numa longa marcha, a estimar e a compreender, amadurecendo em riqueza espiritual. (AMADO, 2002, p. 25).

No fundo, o que Jorge Amado tenta passar é que cada menino dos Capitães da Areia tenta preencher o vazio de carinho e amor de mãe como pode. Pirulito descobriu Deus para lhe transmitir um pouco desse carinho; Gato descobriu Dalva, uma mulher já feita, muito mais velha que ele, que lhe dava prazer todas as noites; Volta-Seca, no seu padrinho, Lampião, que lhe permitia sonhar que um dia se juntaria a ele e juntos lutariam contra o sistema; e assim por diante. Contudo, a realidade é que, por mais que eles tentem, esse carinho de mãe não pode ser substituído e que há sempre aquele espaço vazio nos seus corações, o que os leva a continuar a conduzir a vida, na maior parte dos casos, pela criminalidade.

O problema desses meninos faz parte da nossa realidade e não são todas as pessoas que se preocupam com isso, e tratam esses meninos como delinquentes. Em *Capitães da Areia* (1937), a "cidade alta" é que serve de cenário. Pedro Bala é o chefe de um grupo de jovens arruaceiros que roubam para sobreviver. Ele e seu bando vivem e agem como muitos jovens nas mesmas circunstâncias. Estes jovens enfrentam o Governo, moram escondidos e garantem o Pão roubado dos ricos. Nunca ninguém havia mencionado em literatura este bando de jovens que engenhosamente desafia as autoridades, roubando a classe privilegiada e dividindo o produto do roubo entre os seus camaradas subnutridos. Sendo claramente uma obra de protesto, *Capitães da Areia* é marcado pelo estigma da incineração pública. Censurado e perseguido no momento de seu lançamento, o livro de Jorge Amado surge às vésperas da decretação do Estado Novo, em 10 de novembro de 1937.

<u>Linha do tempo da obra</u>			
1937	1941	1944	1952
Estado Novo	Censura	Recepção crítica	
Publicação do livro	Apreensão e queima de exemplares	Nova edição	Filmes a partir da obra

Dentre os livros apreendidos e julgados como simpatizantes do credo comunista estão 808 exemplares de *Capitães da Areia*, 233 de *Mar Morto*, 89 de *Cacau*, 93 de *Suor*, 267 de *Jubiabá* e 214 de *País do Carnaval*. Os debates sobre a produção amadiana flutuavam, por vezes, levando em conta a opção do escritor pelo Partido Comunista, por construir um caminho de denúncias, recheado com uma linguagem propícia aos personagens e temas dos excluídos. Desta forma, ressalta-se a temática da obra voltada para o problema do menor abandonado na sociedade brasileira, que muitas vezes marginalizado recorre ao mundo do crime como meio de sobrevivência, vangloriando-se de uma possível “liberdade”. Suas principais obras apresentadas nas telinhas de cinema e da tevê são: *Tieta do Agreste*; *Gabriela cravo e canela*; *A morte e a morte de Quincas Berro d’Água*; *Tenda dos milagres*; *Capitães da areia*; *Jubiabá*; *Do-na Flor e seus dois maridos*.

3. *Uma leitura do romance*

O livro é dividido em três partes. Antes delas, no entanto, vem uma sequência de pseudorreportagens, que caracterizam-nos e mostram diversas visões sobre o caso. Antes de se contar a história do livro, *Capitães da Areia* (1937), há uma sequência de pseudorreportagens que caracterizam os personagens e mostram diversas visões sobre o caso. Esta reportagem policial cujo título é “Crianças ladronas” vem ratificando a tese de que as crianças são apenas criminosas porque, afinal, “vivem do furto”. A chamada da notícia convoca as ações enérgicas do chefe da polícia e do Juizado de Menores para extinguir os que se dedicavam “à tenebrosa carreira do crime”. Até a publicação do romance, nunca ninguém havia mencionado em literatura este bando de jovens que engenhosamente desafia as autoridades, roubando a classe privilegiada e dividindo o produto do roubo entre os seus camaradas subnutridos.

CRIANÇAS LADRONAS

As aventuras sinistras dos “Capitães da Areia” – a cidade infestada por crianças que vivem do furto – urge uma providência do Juiz de Menores e do Chefe de Polícia – ontem houve mais um assalto. Já por várias vezes o nosso jornal, que é sem dúvida o órgão das mais legítimas aspirações da população baiana, tem trazido notícias sobre a atividade criminosa dos “Capitães da Areia”, nome pelo qual é conhecido o grupo de meninos assaltantes e ladrões que infestam nossa urbe. Essas crianças que tão cedo se dedicaram à tenebrosa carreira do crime não têm moradia certa ou pelo menos a sua moradia ainda não foi localizada. Como também ainda não foi localizado o local onde escondem o produto dos seus assaltos, que se tornam diários, fazendo jus a uma imediata providência do Juiz de Menores e do Dr. Chefe de Polícia. Esse bando que vive da rapina se compõe, pelo que se sabe, de um número superior a 100 crianças das mais diversas idades, indo desde os 8 aos 16 anos. Crianças que, naturalmente devido ao desprezo dada à sua educação por pais pouco servidos de sentimentos cristãos, se entregaram no verdor dos anos a uma vida criminosa. São chamados de “Capitães da Areia” porque o cais é o seu quartel-general. E têm por comandante um molecote dos seus 14 anos, que é o mais terrível de todos, não só ladrão, como já autor de um crime de ferimentos graves, praticado na tarde de ontem. Infelizmente a identidade deste chefe é desconhecida. O que se faz necessário é uma urgente providência da polícia e do juizado de menores no sentido da extinção desse bando e para que recolham esses precoces criminosos, que já não deixam a cidade dormir em paz o seu sono tão merecido, aos institutos de reforma de crianças ou às prisões. (AMADO, 2002, p. 4).

Nessa primeira parte, o autor apresenta os personagens e as histórias quase independentes sobre alguns dos principais capitães da areia. O ápice desta parte vem em dois momentos: quando os meninos se envolvem com um carrossel que chega à cidade e experimentam as sensações infantis; e quando a varíola ataca a cidade e acaba matando um deles.

Também na segunda parte aparece mais uma história de membro dos capitães da areia, mas desta vez trata-se de um enredo diferente; é uma história de amor, que surge quando a menina Dora torna-se a primeira "capitã da areia". Apesar de inicialmente os garotos tentarem esturprá-la, ela torna-se qual uma mãe, irmã e noiva para eles. Todavia, apresenta um triste fim, ela e Pedro são capturados e muito castigados, conseguindo fugir, bastante enfraquecidos, amam-se pela primeira vez numa praia e, então, ela morre- episódio que marca o começo do fim para os principais membros do grupo.

Desta forma, temos a terceira parte do livro, que conta a desintegração dos líderes: O Sem-Pernas se mata antes de ser capturado pela polícia que odeia; O Professor parte para o Rio de Janeiro onde se torna um pintor de sucesso; O Gato se torna uma malandro de verdade; Pirulito se

torna frade; Padre José Pedro finalmente consegue uma paróquia no interior, onde ajudará os desgarrados do rebanho do Sertão; O Volta-Seca se torna um cangaceiro do grupo de Lampião e mata mais de 60 soldados antes de ser capturado e condenado; O João Grande vira marinheiro; Boa-vida continuando sua vida de capoeirista e malandro; e o Pedro Bala, cada vez mais fascinado com as histórias de seu pai sindicalista, se envolvendo com os doqueiros, abandona a liderança do grupo, mas antes os transforma numa espécie de grupo de choque. Assim, Pedro Bala deixa de ser o líder dos Capitães da Areia e se torna um líder revolucionário comunista.

Nas três partes do livro, percebemos o tempo cronológico demarcado pelos dias, meses, anos e horas. O gradativo crescimento das crianças se mostra no decorrer da obra, revelando aspectos desconhecidos da vida destes menores abandonados na Cidade do Salvador, sem terem quaisquer encaminhamentos futuros.

<u>Linha temática no romance</u>				
Infância	Fé	Fome e / Revolta	sensualidade	Maturidade
As crianças brincam no carrossel	Respeitam a religião e cultura (Candomblé, capoeira e Padre José Pedro)	A miséria e o abandono social marginalizam as crianças (Trapiche, docas e cólera)	As carências se confundem com liberdade sexual (Dalva, Dora e Pederastas)	A separação dos líderes dos Capitães de Areia.

Jorge Amado se comporta, durante todo o desenvolvimento do tema, de maneira indiferente, criando e narrando os acontecimentos sem se envolver diretamente com eles. Esta ficção ganha corpo na recepção crítica – mesmo abordando uma temática de denúncia das mazelas do capitalismo – e na vendagem continuada do livro, no Brasil e no Exterior. O que este livro trata é de um problema social que não é apenas típico de Salvador ou algo próprio do passado (1937 – ano de publicação do livro): esta temática, infelizmente, permanece em toda sociedade apesar do tempo.

A questão dos menores infratores é tratada até hoje, noticiada em jornais e revistas, que denunciam a influência da criminalidade na vida das “crianças de rua”, estas que sofrem com o descaso e o abuso de seus

direitos, sendo destituídas do fato de serem apenas crianças e passando a agir e serem tratadas como adultos, muitas vezes como apenas marginais. O que vemos são os meninos retratados como moleques atrevidos, malandros, espertos, famintos, ladrões, agressivos, falsos, soltos de língua, carentes de afetos, de instrução e de comida. Entretanto, é possível notar a poeticidade, ainda que indelével, da construção textual, aliando-se ao tema da exclusão, emprestando-lhe fecunda expressividade humana, o que dá o toque da narrativa cinematográfica, aumentando a recepção crítica do autor, não somente no plano nacional.

Há ainda outro aspecto importante no conto que diz respeito à questão da subjetividade. Longe de manifestar piedade ou condescendência por suas pequenas criaturas, Jorge Amado as retrata como seres dotados de energia, inteligência, vontade e personalidades bem diferentes uns dos outros, ainda cercados pelas condições sociais hostis em que estão inseridos. Do valente líder Pedro Bala ao carola Pirulito, entre o mar e a cidade, o grupo é formado por vários meninos que apresentam histórias distintas que os levaram para as ruas – no velho trapiche. Desde a violência doméstica à miséria, à epidemia, à fome e à morte, cada um, por um motivo distinto, vai se unindo ao grupo e, mesmo diante da realidade em que vivem, crescem e se tornam homens ao longo deste autêntico romance de formação. Desse modo, torna oportuno conhecer tantas identidades (subjetividades) tão distintas reunidas em um mesmo romance. A começar pelo breve fragmento a seguir:

Não durou muito na chefia o caboclo Raimundo, Pedro Bala era muito mais ativo, sabia planejar os trabalhos, sabia tratar com os outros, trazia nos olhos e na voz a autoridade de chefe. Um dia brigaram. A desgraça de Raimundo foi puxar uma navalha e cortar o rosto de Pedro, um talho que ficou para o resto da vida. Os outros se meteram e como Pedro estava desarmado deram razão a ele e ficaram esperando a revanche, que não tardou. Uma noite, quando Raimundo quis surrar Barandão, Pedro tomou as dores do negrinho e rolaram na luta mais sensacional a que as areias do cais jamais assistiram. Raimundo era mais alto e mais velho. Porém Pedro Bala, o cabelo loiro voando, a cicatriz vermelha no rosto, era de uma agilidade espantosa e desde esse dia Raimundo deixou não só a chefia dos Capitães da Areia, como o próprio areal. Engajou tempos depois num navio. (AMADO, 2002, p. 37).

Salvador. Bahia. A "cidade alta" é que serve de cenário, o velho trapiche é o quartel (esconderijo) do bando. Capitães da Areia é o nome do grupo de jovens arruaceiros que, para sobreviver, vivem de pequenos furtos e golpes. Pedro Bala é o chefe, corajoso, valente – órfão de pais comunistas – e líder dessa minoria. Pedro vive uma bela história de amor com a menina Dora, que não termina com um final feliz. Ela se torna a

primeira "Capitã da Areia", apesar de inicialmente os garotos tentarem violentá-la, ela será como uma mãezinha para esses meninos abandonados. Pirulito é o "guarda do trapiche", mas também participa dos planos dos Capitães, ele é orientado pelo Padre José Pedro, que os acoberta enquanto tenta regenerá-los. Pirulito reza todas as noites para purgar seus pecados e se torna frade no fim. Professor é o mais sensato, o único inteiramente letrado do grupo, um grande desenhista e ótimo contador de histórias. Gato é o sedutor, aprendiz de cafetão, um malandro de verdade, apaixonado por Dalva. Finalmente, cada um desses meninos vai tendo o final que desejam, mas antes de se separarem os Capitães da Areia ajudam numa greve sindical como uma espécie de grupo de choque, um grupo revolucionário da história da Bahia. Cada um desses meninos tem sua personalidade, sua concepção de mundo, seus sonhos modestos que vão desde o herói cangaceiro ao marinheiro, ao capoeirista e ao comunista. Os destinos dos Capitães da Areia também serão variados, já que são tão díspares. Como temos vários personagens, distintos subjetivamente, assim teremos vários finais neste livro, um para cada Eu que forma o todo – o grupo, o bando, a "quadrilha", os Capitães... Uns morrem de doença ou de tiro, um vira artista, outro revolucionário, a maioria insiste na vida do crime. E, assim, com uma prosa repleta de verve e humor, Jorge Amado nos torna íntimos de um desses personagens singulares e nos contagia com sua obstinada gana de viver.

4. Conclusão

O romance *Capitães da Areia*, de Jorge Amado, foi publicado em 1937. O livro teve a primeira edição apreendida e exemplares queimados em praça pública de Salvador por autoridades da ditadura. A partir de 1944, quando uma nova edição é lançada, entra para a história da literatura brasileira, assim como outros livros do autor, traduzidos para outros idiomas e adaptados para rádio, teatro e cinema. É um romance modernista, pertencente à segunda fase do Modernismo no Brasil (1930-1945), também conhecida como Romance de 30 ou fase *Neorrealista*, cuja narrativa aparece fortemente vinculada às transformações políticas, sociais e econômicas do período.

Através do romance *Capitães da Areia*, pela primeira vez na história da literatura brasileira, um escritor denuncia de maneira panfletária – romântica e paradoxalmente socialista e realista – o problema dos menores abandonados e dos menores infratores que desafiavam a polícia e a

própria sociedade. A abordagem romântica deve-se, exclusivamente, ao fato de o autor minimizar os delitos dos meninos e acentuar os defeitos da sociedade. Nem mesmo a Igreja ficou livre da censura do autor. Por outro lado, Jorge Amado traz para discussão a problemática desses meninos que não tiveram a felicidade de ter uma família ou a felicidade de serem acolhidos pelo Estado que tinha (e ainda tem) a obrigação de defendê-los de qualquer tipo de marginalização.

Os meninos passaram de “dominados” a “excluídos”, apesar de frequentarem cada vez mais espaços públicos. Se, por um lado, a sociedade nega-lhes um nome e condições mínimas de sobrevivência, por outro lhes permite usufruir o título de “intocáveis” perante as leis penais até a maioridade. Isto é, crimes cometidos por menores não são julgados formalmente como acontece com os adultos. Diante da realidade atual acerca de crimes cometidos por menores infratores, é possível refletir sobre a abordagem recente da TV brasileira acerca da redução da maioridade penal para 16 anos e da situação atual dos presídios e reformatórios do país. Assim, pode-se destacar de que forma a subjetividade desses adolescentes pode ser moldada dentro do cárcere, considerando o sistema penitenciário brasileiro como forma legal de reabilitá-los.

Fica evidente, portanto, que o sucesso de Jorge Amado transbordou os livros e invadiu as telas dos brasileiros. Até hoje a abordagem temática desse autor ainda tem diversas adaptações para o cinema e para as telenovelas. Ele é o romancista mais posto nas telas para apresentar o povo baiano ao exterior e, dando preferência aos personagens marginalizados, retratou a vida do povo simples da Bahia, criticando através deles a exclusão e o descaso com que são tratados.

Alguns grupos como crianças abandonadas, malandros ou prostitutas são utilizados para denunciar as classes dominantes, criticando o preconceito e a hipocrisia com que tratam os marginalizados, além de apresentar soluções para alterar esse quadro, demonstrando otimismo e esperança. *Capitães da Areia* trata da problemática do menor abandonado e das suas consequências: a violência, a criminalidade, a discriminação e a prostituição. A narrativa inicia-se com uma sequência de Cartas à Redação do Jornal da Tarde a fim de debater as questões referentes a crianças que viviam do furto e infestavam a cidade.

Em suma, ao percorrer as páginas do livro, é feito um exercício de cidadania. Mesmo que seja, de forma idealizada, Jorge Amado criou personagens envolventes, capazes de “abrir” os olhos do leitor, que se vê

envolvido em cada história, que reconhece um ou outro personagem nas páginas policiais. São heróis? São bandidos? São vítimas? São menores abandonados? Qual é a subjetividade desse grupo de personagens? É preferível acreditar que são vítimas, vítimas da marginalização a que são submetidos. Vítimas de um sistema que precisa, urgentemente, mudar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMADO, Jorge. *Capitães da areia*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

AMADO, Jorge. *Capitães da Areia*. 57. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

BIAGIO, Maria Cristina Altvater. Resenha literária do livro *Capitães da Areia*, de Jorge Amado. Disponível em:

<www.saojose.com.br/index.php/8-o-colegio/noticias/56-resenha-literaria-do-livro-capitães-da-areia-de-jorge-amado>. Acesso em: 30-12-2012.

DUARTE, Eduardo de Assis. Jorge Amado: leitura e cidadania. In: AMADO, Jorge. *Capitães da Areia*. 57. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 39-50.

**DEUS E O DIABO NAS VEREDAS:
UMA LEITURA DE JOÃO GUIMARÃES ROSA
NO CINEMA DE GLAUBER ROCHA**

Fernanda Xavier Maia (UNIMONTES)

nandiniaxavier@gmail.com

Telma Borges (UNIMONTES)

t2lm1b3rg2s@yahoo.com

RESUMO

Este ensaio objetiva fazer uma leitura das relações da obra *Grande Sertão: Veredas* de João Guimarães Rosa e a narrativa fílmica de Glauber Rocha *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e, a partir de uma pesquisa bibliográfica da teoria literária e cinematográfica, indicar os elementos de proximidade e tradução entre as duas obras. Para tanto, realizaremos uma leitura com base nos trabalhos de Ismail Xavier, Tereza Ventura, Christian Metz e outros autores que auxiliarão na aproximação entre Rosa e Glauber. O diálogo fundamenta-se, principalmente, na aproximação e na reinvenção da forma de narrar e da concepção de sertão desenvolvida nas duas obras. Dessa forma, para discorrer sobre esses aspectos, centraremos a análise não somente no texto-verbal da narrativa fílmica, como também nos sentidos da montagem de Glauber Rocha, em contraponto com as significações de sertão e o embate de personagens acerca de deus e o diabo na obra rosiana.

Palavras-chave: Literatura. Cinema. Sertão.

“Talvez mais tarde eu dirija. Aí será um filme de cangaceiros, sobre a vida do bandido Corisco, aproveitando as lições do diretor que mais admiro: John Ford” (ROCHA, *apud* VENTURA, 2000, p. 90), pensava Glauber Rocha antes de rodar o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de 1964. Rocha sabia que poderia contar com a vasta literatura sobre a vida do nordestino miserável, num sertão de jagunços e beatos. Para tanto, tinha para si que o cinema deveria articular uma linguagem própria, como já fizera a literatura. Munidos da consciência dessa presença da literatura influenciando a obra cinematográfica, lançamos nosso olhar so-

bre *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, filme que contribui para o panorama do cinema nacional com expressivo aproveitamento das referências literárias brasileiras. Contudo, o filme não é biografia, não é adaptação; é mesmo ficção na qual Rocha reinventa a tomada e a visão panorâmica do sertão. Vemos aí a influência direta da poesia concreta e a bandeira de que o artista é um “informador visual”, que pesquisa a forma de contar, de narrar.

É através do pensamento sobre essa forma de narrar que discorreremos nesta análise, e também a relação da obra fílmica de Glauber com a literatura. Pensaremos aqui *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e suas relações com a narrativa literária de João Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*. Mesmo que a obra de Rosa possua diversos desdobramentos em obras cinematográficas, nenhuma delas parece ter sido capaz de traduzir a linguagem do autor num texto fílmico específico. No caso do filme de Glauber, não se trata de estória em si, mas do modo de contar. Por isso a relevância do diálogo com o livro de Rosa. Em seu filme, entretanto, Rocha não se preocupa em reproduzir a estória do jagunço Riobaldo, mas acaba por transformar em filme a reinvenção da forma de contar, a oralidade, a ambiguidade, a travessia através da narrativa que tenta reter o espaço do sertão. O sertão é em toda parte, no cinema, na literatura, em Glauber Rocha e em Guimarães Rosa.

Pedro Paulo Gomes Pereira (2008), buscando identificar qual a forma e com quais elementos o sertão é construído no filme de Glauber Rocha e em *Grande Sertão: Veredas*, desenvolveu quatro pontos de interseção entre as obras, são eles: a) o sertão e as idéias de nação e narração; b) o sertão como espaço do sagrado; c) o sertão como espaço da travessia e; d) o sertão como espaço da ambiguidade.

Na primeira interseção, a de maior interesse para este estudo, Pereira evidencia que, na construção da cultura nacional, temos um discurso que se articula e se organiza de determinadas formas objetivando construir sentidos (PEREIRA, 1999/2000, p. 148); assim, nação é, de certa forma, narração, o que, para ele, é evidenciado nas duas obras:

A grande aproximação dessas duas obras está, na minha perspectiva, na escolha temática e na singularidade da narrativa. Ambos evocam o *sertão*, falam do cangaço, de jagunços e da religiosidade popular. Guimarães Rosa coloca musicalidade na fala sertaneja, construindo frases com uma certa cadência, com aliterações que expressam ruídos e movimentos de animais e até rimas. Glauber Rocha procura fazer tema e linguagem cinematográfica se confundirem, assim como escolhe o cordel para expressar a saga de Manuel, para dar o “fio condutor” da narrativa. (PEREIRA, 1999/2000, p. 149).

É interessante notar que ambos se empenham em representar o sertão numa perspectiva nova, um sertão que agora não atende ao olhar de fora, ao olhar panorâmico e plástico que se conhecia até então. A reinvenção é de tirar o caráter puramente de “tema” dado ao sertão e elevá-lo a um espaço representado “por dentro”, através da linguagem e neologismos de Guimarães Rosa e da (neo)decupagem e encenação de Glauber Rocha. É uma manifestação nova do sertão. Por isso a opção de nos distanciar das adaptações convencionais do *Grande Sertão* nesta análise: a aproximação das duas obras ocorre principalmente nos eixos de subversão e criação estética das obras, da sua temática e da sua abordagem do espaço sertanejo. Os dois textos se “armam” de forma descontínua, rompendo com a lógica de narração tradicional. Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, temos na narrativa o recurso do uso do cordel, que agrega um caráter de oralidade ao filme, a narração reforçada na palavra de um cantor popular:

Manuel e Rosa viviam no sertão
Trabalhando a terra com as própria mão
Até que um dia, pelo sim, pelo não,
Entrou na vida deles o Santo Sebastião. (PEREIRA, 1999/2000, p. 149)

Sebastião é introduzido na história como forma de reforçar uma ação:

Meu filho, tua mãe morreu,
Não foi de morte de Deus.
Foi de briga no sertão,
De tiro, que jagunço deu. (PEREIRA, 1999/2000, p.149)

No epílogo da narrativa fílmica, temos:

O sertão vai virar mar,
E o mar vai virar sertão!
Ta contada a minha estória,
Verdade, imaginação.
Espero que o sinhô
Tenha tirado uma lição:
Que assim mal dividido
Esse mundo anda errado,
Que a terra é do homem,
não é de Deus nem do Diabo! (PEREIRA, 1999/2000, p. 150)

Segundo Pereira, essas canções acentuam o caráter dramático da obra, aparecendo na própria estrutura do filme, e têm como autores Sérgio Ricardo e do próprio Glauber Rocha (PEREIRA, 1999/2000, p. 150). As cantigas na forma de cordel dialogam diretamente com a estrutura da

obra de Rosa, na qual percebemos um narrador, Riobaldo, tecendo uma narrativa através da fala, um monólogo que também pode ser considerado um diálogo com um interlocutor que não aparece de forma direta. É uma narrativa que se fundamenta na oralidade e proporciona um caráter de transformação através do contar: Riobaldo conta um mesmo fato em diferentes faces, em diferentes ângulos, procurando a “sobrecóisa”, a “outra-coisa” e não o fato puramente “em si”. Já velho, Riobaldo relembra sua vida de jagunço novo. Tentando entender se fez ou não um pacto com o diabo, ele conta sua experiência:

De primeiro eu fazia e mexia, e pensar não pensava. Não possuía os prazos. Vivi puxando difícil de difícil, peixe vivo no moquém: quem mói no aspr’o, não fantasêia. Mas, agora, feita a folga que me vem, e sem pequenos desassossegos, estou de range rede. E me inventei neste gosto, de especular idéias. (ROSA, 1986, p. 11-12).

Durante a narrativa, Riobaldo procura uma autocompreensão e, ao contar, articula a memória sobre seu próprio devir. Em contrapartida, temos em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* uma construção que, de acordo com a interpretação de Ismail Xavier (1983), articula um discurso descentralizado através do monólogo e das narrações sonoras: a câmera de Glauber ora persegue os personagens quando estes estão de posse do discurso, ora se distancia para dar voz ao narrador-cantador (XAVIER, 1983, p. 143). É o que também acontece em *Grande Sertão: veredas*, graças a presença do doutor que assiste o contar de Riobaldo, estabelecendo o diálogo implícito: “Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente?” (ROSA, 1986, 175). Temos aqui um contraste de discursos: mesmo em se tratando de um monólogo de Riobaldo, percebemos seu discurso contrastando com o do doutor-interlocutor e sua visão crítica e sóbria e, por vezes, com o do compadre Quelemém, que também aparece para servir como forma de atualização do contar. Enquanto conta, Riobaldo não repete simplesmente a história, ele a atualiza. A memória do personagem funde os horizontes e os tempos e ainda constrói uma série de diálogos a partir de seu próprio discurso. Diz Riobaldo:

Lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimentos, uns com os outros acho que não se misturam. (...) Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outrora, de recentes datas. O senhor mesmo sabe. (ROSA, 1986, p. 99).

Pereira atenta para essa característica em comum nas duas obras dizendo: “as narrações não são descritivas, mas ‘grudam’ no personagem, buscando expor suas emoções e sensações” (PONTES *apud* PEREIRA, 1999/2000, p. 153). Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, temos

a sequência em que Manuel mata seu Moraes e, depois disso, passa a ser perseguido pelos jagunços do coronel. Glauber Rocha não utiliza uma narração descritiva e sim cortes rápidos e fracionados que traduzem a sensação do personagem na perseguição até o momento em que encontra a mãe morta, assim como Riobaldo, que transforma seu contar de acordo com sua memória emotiva. Um acontecimento, um afeto, lembra a existência de outro. Em *Grande Sertão* não temos uma narração de ordem cronológica, mas afetiva.

Em suma, o filme de Glauber possui o discurso das significações elaboradas pela própria experiência sertaneja. Essa relação entre as narrativas pode bem ser sintetizada nas palavras de Ismail Xavier, quando, na obra *Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome*, discorre sobre as relações entre Glauber e Rosa:

Em *Grande Sertão: Veredas*, Guimarães Rosa apresenta uma solução em termos de foco narrativo, que constitui uma forma possível de superação desse esquema regionalista: a totalidade do texto se produz como monólogo-conversa do narrador-personagem, jagunço, sertanejo. O que acontece em *Deus e o diabo* não é exatamente isto; há um embaralhamento de mediações, mas é possível estabelecer a aproximação. (...) a tendência entre ambos autores a subjetivar a narrativa, encontrar correspondência entre o estilo do contar e emoções. Evitando a mera descrição do fato, a experiência do fato tal como vivido pelas personagens. (...) A invenção de Riobaldo, narrador único no livro de Guimarães Rosa, permite um trabalho, na linguagem, que superpõe as perspectivas de jagunço e escritor, num embaralhamento impossível de desatar, fazendo do texto o ponto de acumulação, de convergência, da transfiguração erudita – que trabalha na escala da experiência regional do sertão. A crítica literária já apontou as implicações contidas nesse estratagemas e a fórmula que encontrou para, sinteticamente, expressar a dialética do particular-universal inscrita no texto de Guimarães Rosa e que foi, sintomaticamente, emprestada por mim na caracterização do filme de Glauber: nele, o sertão é o mundo. No livro, a condição jagunça não se representa apenas de fora, como um objeto a descrever, mas se representa de dentro, como forma de ser a exprimir. (XAVIER, 2007, p. 170).

A relação dialógica entre Rosa e Glauber é um fator interessante a se observar. Tereza Ventura em *A Poética Polytica de Glauber Rocha* conta que pouco antes de voltar ao Brasil o cineasta dá início a um texto que tem como personagem principal o jagunço Riverão Suassuarana. O texto, que não segue disciplinas ortográficas, narrativas ou rítmicas, tenta fluir numa descontinuidade imaginativa. Ventura diz que “ele não usa a linguagem rosiana, mais sensorial que discursiva, que para ele é o fruto vivo da terra brasileira” (VENTURA, 2000, p. 331). Glauber tenta “dar delírio” ao verbo de Rosa, transformando-o até em personagem, criando cenas em que o autor chega até mesmo a devorar sua própria obra – a fi-

lha de Riobaldo e de Diadorim). Guimarães Rosa é assimilado por Glauber e se insere em sua criação. Glauber aprende com Rosa a revolucionar a narrativa. Ventura esclarece: “O cineasta é para Glauber aquele que “subverte o tempo”, transformando-o numa atemporalidade. O cineasta redefine o tempo habitual, construindo outra duração. É a montagem que vai definir o tempo e a narrativa no cinema”. (VENTURA, 2000, p. 98)

Tudo isso parte da discussão do cineasta em torno da linguagem fílmica e suas características. Glauber vê a literatura como matéria-prima básica do filme que o cineasta deveria moldar, modificar, transfigurar em imagem e ritmo próprios, afinal o cineasta captura uma realidade diferente das outras artes, “o movimento da câmera é mais importante para o cineasta do que as especificidades do enredo” (VENTURA, 2000, p. 96). Por isso, vale lembrar do caráter poético das narrativas aqui apresentadas. Para Glauber, o conteúdo poético no cinema é a imagem em si. Temos a descrição do fotograma isolado que, assim, opera como palavra; então, percebe-se a criação de uma imagem carregada semanticamente através da interação e justaposição dos fotogramas, “sentido criado pelo cineasta através da câmera”. A expressividade do artista se articula através da manipulação da câmera, a sua expressão poética (VENTURA, 2000, p. 96.). O cinema é uma arte nova, e essa arte “domina o tempo” por possuir uma linguagem com poder de atribuir-lhe uma duração, devendo assim romper sua linearidade e reivindicar “a permanência poética do tempo”, de “realizar a ambição visual da palavra” (VENTURA, 2000, p. 98).

Um cinema que domina o tempo e assume a descontinuidade narrativa tem consciência de que, diferentemente do teatro e das outras artes, a imagem cinematográfica retém a certeza do *movimento*. Lembremos de Alain Badiou:

Toda a diferença em relação à pintura é que não é o fato de vê-las que funda em pensamento a Idéia, mas o de tê-las visto. O cinema é uma arte do passado perpétuo, no sentido de que o passado é instituído com a passagem. O cinema é visitação: do que eu teria visto ou ouvido, a ideia permanece enquanto passa. (BADIOU, 2002, p. 103).

É o que percebemos em Christian Metz, quando problematiza a *impressão de realidade* no cinema, que indica no movimento do cinema o seu caráter de “corporalidade”, “o movimento traz o relevo, o relevo traz a vida” (METZ, 2012, p. 20); o movimento no cinema se apresenta de forma real, acontece no agora, enquanto se assiste; não é mais a reprodução de uma ação, mas a ação em si na imagem. O movimento é

captado pela câmera e o espectador o percebe e entende, independe de ter visto ou não o objeto que o produziu.

É munido da compreensão desta nova linguagem de imagens em movimento que Glauber Rocha tem a intenção de construir uma imagem revolucionária do país, que expusesse as contradições da realidade nacional. Para esse fim, Glauber encontra o *sertão*, o espaço do sagrado, da travessia, da ambiguidade.

Em *Deus e o diabo* assistimos a beatos, santos e profetas, a promessas da volta de D. Sebastião, utopias, paraísos prometidos e à violência que mantém estreito vínculo com a religião. Temos Manuel, o vaqueiro que parte para o Monte Santo para se purificar, se modificar: é uma travessia pelo sertão, que acontece também quando Manuel encontra com Corisco (aqui também atuando duplamente como Lampião), e temos a travessia do vaqueiro ao jagunço Satanás. É na travessia que o personagem enfrenta as coisas do bem e do mal, as ambiguidades, as provocações: tudo a fim de purificar-se. Na travessia de Manuel-vaqueiro a Manuel-beato, para se tornar “homem humano” (PEREIRA, 1999/2000, p. 155), Sebastião diz: “(...) quem quiser a salvação espera ao meu lado, sem medo, porque homem para se salvar tem que sofrer e num pode temer a maldade do mundo...” (PEREIRA 1999/2000, p. 157). Nesta parte da narrativa fílmica, percebemos a travessia, o sagrado e a ambiguidade. Manuel entrega sua individualidade ao Santo para a purificação, passa a ser “nós”; Rosa, que não emergiu na passagem junto do marido, deve ser purificada. Então, Sebastião diz a Manuel: “Vá lá fora e traz sua mulher e uma criança porque somente quando Rosa ficar purificada você estará salvo para reinar na ilha (...)” (PEREIRA, 1999/2000, p. 157). Assiste-se ao momento que, dentro da igreja, os dois sacrificarão uma criança num ritual que terminará com a morte de Sebastião por Rosa, e que Antônio das Mortes matará os seguidores do beato. Aqui, além da travessia de Manuel, os elementos da religiosidade que se apresentam pelo viés da ambiguidade: a violência é o veículo de expressão do sagrado. Depois, Manuel e Rosa perambulam pelo sertão “(...) até que um dia, pelo sim e pelo não, seus caminhos se cruzaram com Corisco e Lampião (...)”.

A travessia, a ambiguidade e o sagrado podem ser percebidos em *Grande sertão* no suposto pacto de Riobaldo, por exemplo, que seria um pacto com o Mal para o Bem. Nesse caso, a ambiguidade que se volta para o sagrado; o pacto é um rito de passagem, “onde quem entra, sai de um estágio para outro” (PEREIRA, 1999/2000, p. 159), é a mudança do ser, uma travessia. Lembra Pereira: “Como Manuel em *Deus e o Diabo* na

Terra do Sol, que se transforma em Satanás, Riobaldo transforma-se em Urutu Branco” (PEREIRA, 1999/2000, p. 159).

Finalmente, temos a máxima de Glauber, dizendo que “o sertanejo não é, antes de tudo, um forte. É antes de tudo um servo da mais primitiva condição, é um fraco e um passivo”, em aberto diálogo com Euclides da Cunha, mas pela via da reinvenção dos sentidos dessa célebre passagem de *Os sertões*. Temos, em Glauber e em Rosa, uma visão do sertanejo e do próprio sertão que se distancia das máximas e solidificadas representações de um sertão que é visto “de fora”. Rosa, o escritor e o personagem de Glauber, passearam pelo sertão para conhecê-lo com outros olhos, sem os olhos “do outro”, e sim com o olhar de dentro. Nossos autores buscaram, com suas respectivas ferramentas de linguagem, a tradução do espaço sertanejo, que é espaço máximo de brasilidade. Narraram a nação, narraram a voz daqueles que só eram captados como distância. Num país “morto-vivo”, como pensou o cineasta, onde poucos pensam e fazem, eles pensaram e transformaram: atravessaram.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

EISENSTEIN, Serguei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2012

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. Antropologia e intertextualidade: uma interlocução entre Grande Sertão: Veredas e Deus e o Diabo na Terra do Sol. *Rev. Museu Antrop.* v. 3/4, n.1. p. 147-171. jan./dez. 1999/2000.

_____. Sertão e narração: Guimarães Rosa, Glauber Rocha e seus desenredos. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 23, n. 1, p. 51-87, jan/abr. 2008.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: Veredas*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

ROCHA, Glauber. *Deus e o diabo na terra do sol*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.

VENTURA, Tereza. *A poética polytica de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Funarte, 2000.

XAVIER, Ismail. *Sertão-Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

**DO NÃO LUGAR AO LUGAR:
DESLOCAMENTOS E IDENTIDADE EM *COMBI*,
DE ÁNGELA PRADELLI**

Renata Flávia Marcolino de Souza (UERJ)

renataflaviam@gmail.com

Ana Cristina dos Santos (UERJ)

anacrissuerj@gmail.com

RESUMO

O trabalho tem como objetivo analisar a obra *Combi* (2007) da escritora argentina Ángela Pradelli, identificando aspectos de deslocamento interno e externo, questões identitárias a partir da ideia de espaço: a construção de um espaço e a desconstrução de um não lugar. O romance enfoca um meio de transporte, a Kombi, espaço compartilhado entre quinze personagens que comungam para o objetivo de chegarem aos seus destinos. A narrativa também é constantemente marcada pela tensão de uma manifestação em um local determinante do itinerário, ponto de destaque neste trabalho. A reflexão levantada aborda a mudança de identidade gerada a partir dos deslocamentos rotineiros e internacionais, através da ruptura de um não lugar. Para tal análise, utilizam-se os textos de Bauman (1999, 2001) para as noções de espaço; Marc Augé (2007) sobre as relações de não lugar e identidade; Braidotti (2002) e Toro (2010) para o conceito de deslocamento e Hall (2005) para as questões de identidade.

Palavras-chave: Deslocamento. Não lugar. Identidade.

1. Introdução

Deslocar-se de um lugar a outro é inerente ao ser humano desde os primórdios da civilização. Contudo, os deslocamentos transformaram-se na nova condição da humanidade e parecem caracterizar o momento atual das sociedades pós-modernas contemporâneas, denominado de globalização. A Pós-modernidade impulsionou a mobilização de deslocamentos de natureza diversa, modificando assim, cenários, sociedades e identidades. Nessa fase, o fenômeno da globalização da economia pro-

porcionou a integração entre as nações, entre o advindo das novas tecnologias ao cotidiano social, mas, por outro lado, agiu desintegrando conceitos rígidos de tempo e espaço. A necessidade de um determinado tempo para fazer algo ou chegar a algum lugar transformou-se em uma “instantaneidade”, modificando a dependência tempo-espaço.

Essa alteração ocorreu, principalmente, por efeito do progresso nos meios de transporte. Esses são a base para os deslocamentos de natureza física, causando a aceleração da velocidade e, conseqüentemente, o encurtamento de distâncias: “o tempo se tornou um fator independente das dimensões inertes e imutáveis das massas de terra e dos mares” (BAUMAN, 2001, p. 130). Com isso, intensificaram-se os fluxos de informação e de pessoas, colocando todos em contato com todos, e principalmente com diferentes maneiras de viver, pensar e sentir a vida, nos quais ocorrem o entrelaçar cada vez mais intenso de diferentes culturas. Por isto, a Pós-modernidade caracteriza-se pelo seu pluralismo cultural.

Os constantes deslocamentos transformam os espaços – de chegada e de partida – em uma rede de complexas relações socioculturais. Ocorre assim, a formulação de uma nova cultura - que retém aspectos da cultura de origem e daquela em que se habita no determinado momento. Sair de seu local de origem e estar ou morar em outro lugar, outra nação, constitui a possibilidade de uma transformação subjetiva no indivíduo. Estar em contato com uma cultura diferente não é simplesmente apreender as estruturas religiosas, sociais e costumeiras ou mesmo, substituir sua cultura de origem, segundo Toro (2010, p. 11), é a criação de uma nova, a chamada terceira cultura: “*No se trata de una tercera cultura que surja del encuentro de una o más culturas, como Bhabha ha correctamente indicado*” (BHABHA, 1990, p. 211), “*sino más bien la producción cultural simultánea que se interrelaciona en ese continuo contacto entre culturas*”. Identificar o ponto de origem dessa nova cultura torna-se impossível porque trata simplesmente da mescla de contatos entre uma identidade nacional original e uma nova referência identitária cultural. Desse modo, os deslocamentos contemporâneos desestabilizam o conceito de homogeneidade e unicidade geográfica pela confluência constante entre as culturas.

A reflexão acerca da relação entre a pós-modernidade, os meios de transporte e a desestabilização dos conceitos de sociedade e cultura localmente enraizadas também foi expressa pelo teórico Zygmunt Bauman (1999, p. 20):

A história moderna foi marcada pelo progresso constante dos meios de transporte. Os transportes e as viagens foram campos de mudança particularmente rápida e radical; como Schumpeter assinalou há muito tempo, o progresso aí não resultou apenas da multiplicação do número de diligências, mas da invenção e produção em massa de meios de transporte inteiramente novos — trens, automóveis e aviões. Foi antes de mais nada a disponibilidade de meios de viagem rápidos que desencadeou o processo tipicamente moderno de erosão e solapamento das “totalidades” sociais e culturais localmente arraigadas; foi o processo captado pela primeira vez na famosa fórmula de Tönnies sobre a modernidade como a passagem da *Gemeinschaft* [comunidade] para a *Gesellschaft* [associação].

Para o teórico, os transportes e as viagens, ao permitirem os contatos interculturais, trouxeram em si a desestabilização do conceito de nação e de cultura totalizadora. Desse modo, a cultura do deslocamento constrói ou modifica os costumes de uma nação e logo, de um indivíduo, independente da identidade cultural existente no território ao qual pertence. Nessa cultura, o sujeito se vê em um processo de transição, movimenta-se pelos lugares e pelos não lugares, muitas vezes sem o objetivo de interagir nem com o espaço e nem com o outro. Nesses lugares é exposto a uma nova cultura capaz de reestruturar sua própria identidade cultural e, por conseguinte, sua subjetividade.

A partir dessa reflexão, insere-se o romance *Combi* (2007), da escritora e docente argentina Ángela Pradelli, que ora analisamos. Na obra, o deslocamento ocorre por meio de uma Kombi. Esse meio de transporte, utilizado pela própria autora em sua vida cotidiana, circula rotineiramente pelos espaços urbanos e cosmopolitas da cidade de Buenos Aires e transporta diferentes indivíduos com diferentes histórias, discursos e culturas. No romance, a Kombi torna-se o espaço compartilhado pelos quinze passageiros que iniciam sua trajetória de deslocamento rotineiro a partir da cidade de Adrogué, na província de Buenos Aires e comungam para o objetivo de chegarem à parada final, a cidade de Buenos Aires, capital.

No interior da Kombi, entre os quinze passageiros há um grupo de cidadãos desenraizados, como o polonês Jose W., a japonesa Megumí Tan San, Pina Levy que migrou para Israel, mas voltou para a Argentina e a peruana América Lévano. Esses sujeitos que se moveram através das fronteiras internacionais, carregam em sua história a marca de outra pátria natal. Foram obrigados a negociar com as culturas dos países de destino, sem perderem completamente suas identidades. Eles levam dentro de si os traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcados e, portanto, são portadores de

identidades móveis, híbridas e traduzidas³⁶. Nesse espaço da Kombi, no qual ocorre o diálogo constante entre os deslocamentos rotineiros, os internacionais e a subjetividades, situa-se o romance de Ângela Pradelli, cuja análise em nosso trabalho objetiva analisar os deslocamentos externo e interno e suas contribuições para a reconfiguração da identidade do sujeito contemporâneo, a partir da ideia de deslocamento; da construção de um espaço e da desconstrução de um não lugar.

2. *Kombi: o não lugar*

Os lugares transitórios surgidos por meio da reconfiguração dos espaços na supermodernidade³⁷ foram conceituados por Marc Augé (2007, p. 73) como não lugares: “... um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá o não lugar”. Na pós-modernidade, o fluxo de informação passou a operar com uma grande velocidade, o que acelerou a forma como as relações sociais se estabeleciam. Assim também, de forma acelerada, mobilizaram-se os deslocamentos territoriais, seja migrando ou emigrando e essas transformações refletiram no modo como os espaços influenciaram a identidade do indivíduo. Em sua definição, Marc Augé caracteriza os não lugares como espaços incapazes de estruturar a identidade, pois a partir das transformações estruturais, eles foram perdendo seu caráter histórico, relacional e identitário para tornarem-se apenas um lugar de passagem.

Os não lugares ganham cada vez espaço nas urbes contemporâneas, são os espaços públicos nos quais os seus habitantes paulatinamente migram para eles. Nos não lugares, o sujeito está só, ainda que esteja rodeado de vários outros. São espaços que “criam tensão solitária” (AUGÉ, 2007, p. 87) e não induzem nem a relação nem a interação, pois o sujeito tem sua conduta em público limitada por um número reduzido de regras simples e de fácil aprendizagem que ele deve seguir, como nos esclarece Bauman (2001, p. 111):

Os não lugares [...] desalentam qualquer ideia de “permanência”, impossibilitando a colonização ou domesticação do espaço. [...] os não lugares aceitam a inevitabilidade de uma permanência prolongada de estranhos, de modo que esses lugares permitem a presença “meramente física” – ainda que diferenciando-a muito pouco da ausência de seus “passageiros”, já que anulam, nivelam ou esvaziam-se de toda subjetividade idiossincrática. Os

³⁶ Conforme o conceito de tradução desenvolvido por Stuart Hall (2005, p. 87-9).

³⁷ Marc Augé denomina supermodernidade o que estamos caracterizando, em nosso trabalho, como Pós-modernidade.

residentes temporários dos não lugares variam, e cada variedade tem seus próprios hábitos e expectativas: o truque consiste em transformá-los em irrelevantes durante o tempo de sua estada.

Os não lugares estão cada vez mais presentes nos espaços das cidades cosmopolitas. Fazem parte dessa categoria os aeroportos, as salas de esperas, as vias rodoviárias, os meios de transporte etc. No romance analisado, a narrativa situa-se no espaço urbano e social da cidade cosmopolita de Buenos Aires. Porém, não um espaço qualquer, mas especificamente em um meio de transporte público, caracterizado como um não lugar, a Kombi. Segundo Bauman (2001, p. 112), os espaços públicos são lugares que as pessoas compartilham apenas como pessoas públicas - ou seja, nesses espaços, o indivíduo pode interagir socialmente sem que seja obrigado a "... retirar a máscara, soltar-se, expressar-se, confessar seus sentimentos, sonhos ou preocupações mais profundos". Enfim, nos espaços públicos as pessoas não interagem nem com o espaço e nem entre si. Nesses lugares, elas não precisam ser e, portanto, não demonstram subjetividades.

Nas cidades contemporâneas cada vez há mais lugares que recebem o nome de espaços públicos. São os espaços de aglomeração de pessoas de diversas procedências que, em maior ou menor escala, não estimulam a permanência, pois são lugares de passagem. Ainda segundo Bauman (2001, p. 112-114), podem ser classificados nas categorias de civis e não civis. O espaço civil é aquele onde as pessoas podem compartilhar e interagir como pessoas públicas; mas sem ser possível a iniciativa individual. O segundo, o espaço público não civil, divide-se em duas categorias: os que não estimulam a permanência e os que estão destinados a prestar serviços aos consumidores. Neles não se mantém nenhum tipo de interação social, pois "são espaços que instam à ação e não à interação" (BAUMAN, 2001, p. 114).

A escolha dos espaços urbanos e sociais públicos como lugares de ação da narrativa - a Kombi - não nos parece casual, já que eles simbolizam os espaços de movência, em que o encontro com o diferente, com o outro é inevitável. Dessa forma, a autora Ángela Pradelli nos apresenta a Kombi, o não lugar, na qual 15 passageiros compartilham o mesmo espaço físico para deslocarem-se de Adrogué a capital Buenos Aires. Por determinado momento, esse espaço retém aqueles que por ali passam, mas não exerce influência sobre a sua subjetividade. Não é o objetivo de cada indivíduo permanecer lá, mas somente passar para chegar ao seu fim. Nesse espaço, os personagens não são, necessariamente, obrigados a inte-

ragirem, sustentando assim a cultura supermoderna: “*En la barrera de Témperley subió Nacho. No contestó el saludo a Estebán ni miro a ninguno de los pasajeros y se sentó en el último asiento individual después de sacarse el polar...*” (PRADELLI, 2007, p. 143).

3. *A viagem: deslocamentos internos e externos*

O trajeto de Adrogué a Buenos Aires percorrido pela Kombi, segue um itinerário com diversos pontos em que o transporte realiza paradas para a subida de passageiros. A rota realizada diariamente está exposta no primeiro capítulo da narrativa:

Hacia ya tres años que Esteban era chofer en una agencia de transporte de pasajeros y manejaba una combi de quince asientos que hacía el recorrido entre Adrogué y Buenos Aires de ida y vuelta varias veces por día. Hacía el primer viaje a las nueve en punto, salía de la parada de la plaza San Martín de Adrogué y recorría Hipólito, Irigoyen, atravesando Tundera, Témperley, Lomas de Zamora, Banfield, Remedios de Escalada, Lanús, Gerli, Avellaneda y después de cruzar el puente Pueyrredón, entraba en Buenos Aires y terminaba el recorrido en el Teatro Colón. (PRADELLI, 2007, p. 16).

A cada capítulo, a narrativa expõe um determinado ponto dessas cidades para o embarque de um passageiro na Kombi. Esse ponto é para o passageiro que ali espera pela chegada do transporte apenas o lugar de origem do seu trajeto, enquanto que para os outros passageiros que já estão na Kombi, somente faz parte do itinerário, do roteiro da viagem, torna-se um mero nome, pois o vínculo desses indivíduos com esses lugares é meramente o de passagem. Essas cidades não são nem mesmo atração visual ou paisagens contemplativas ao passageiro que passa rotineiramente por elas, tornam-se apenas nome, palavras que nada significam e, assim, transformam-se em não lugares:

Todo itinerário, precisa Michel de Certeau, é de certo modo “desviado” pelos nomes que lhe dão “sentidos (ou direções) até aí imprevisíveis”. E acrescenta: “Esses nomes criam o não lugar nos lugares; eles os transformam em passagens” (AUGÉ, 2007, p. 156).

A formação desses não lugares ocorre como reflexo da característica pós-moderna da facilidade do deslocamento, pois a velocidade acelerada adquirida pelos meios de transporte permite ir e vir a um destino em um mesmo dia, tornando os espaços pelos quais se passam, imagens rotineiras. A individualidade na qual o passageiro preocupa-se apenas em chegar ao seu destino sem exprimir relações com os pontos determinados pelo itinerário e nem mesmo com aqueles que estão na Kombi também é

uma característica pós-moderna presente em toda narrativa: “*Da lo mismo, - dijo Nino - Lo que yo quiero es llegar*” (PRADELLI, 2007, p. 107).

A cada aparição de um novo passageiro, sua essência subjetiva, sua identidade e sua história de vida são exibidas para o leitor, mas ocultas aos outros passageiros da Kombi. Desse modo, o deslocamento externo da Kombi possibilita que haja em cada passageiro um deslocamento interno, pois durante o percurso de Adrogué a Buenos Aires cada um pensa em um determinado momento de sua vida (relatado para o leitor) no qual ocorreu uma transformação para que fosse a pessoa que é nesse momento da viagem. A presente análise da obra de Ángela Pradelli (2007) dará destaque a essa relação interpessoal através da ideia do encontro de estranhos, definida por Bauman (2001, p. 111): “...Estranhos têm chance de se encontrar em sua condição, de estranhos, saindo como estranhos do encontro causal que termina de maneira tão abrupta quanto começou”.

Esse encontro não é esperado, não há expectativas para sua ocorrência ou um ensaio, ao contrário, no encontro de estranhos existe certo esforço para o distanciamento relacional e a comunicação, quando ocorre, paira sobre o nível superficial, limita-se a frases descomprometidas e sem peso identitário. Os laços sociais desse tempo fluido instruem o indivíduo a evitar o encontro ou quando não se pode, evitar um contato maior (BAUMAN, 2001, p. 122).

Na relação entre estranhos não existe um ponto a continuar, uma conversa a ser retomada porque esse encontro acontece e não se premedita, não se planeja, ocorre de forma breve e, por isso, acredita-se que foi criado um conjunto de regras sociais que sustenta essa distância do outro. Através de “máscaras”, protege-se a verdadeira identidade de um ser e o faz praticar, de forma segura, a essência do que o autor cita como “civilidade”. A prática individual da civilidade consiste em manter as relações sociais em um caráter padronizado e raso, diferindo das relações pessoais com amigos e familiares com os quais se tem afetividade e ligação. Dessa forma, pelo uso das “máscaras” ocorre o desenvolvimento do meio social urbano, protegendo assim as pessoas dos atritos sentimentais, morais, ideológicos etc.

Usar uma máscara é a essência da civilidade. As máscaras permitem a sociabilidade pura, distante das circunstâncias do poder, do mal-estar e dos sentimentos privados das pessoas que as usam. A civilidade tem como objetivo proteger os outros de serem sobrecarregados com nosso peso. (BAUMAN, 2001, p. 112)

Na narrativa, é possível verificar a presença desses conceitos a partir da personagem América Lévano, mãe de Sonia. O leitor é apresentado a sua história e descobre que ela esteve presa por dois anos pelo assassinato do próprio marido que violentava sexualmente sua filha. Os outros passageiros não têm nenhuma ideia de que América teria vivido esse episódio: “*Solo creían más bien que América era callada. Y por supuesto nadie se imaginaba que había matado a su marido y había estado presa durante dos años*” (PRADELLI, 2007, p. 95). A prática da civilidade permite a personagem participar do espaço público sem expor sua história, criando um campo superficial de comunicação que protege sua identidade e aumenta a distância do outro. O romance expõe essa prática ainda através da personagem América:

Aunque era amable, América Lévano participaba poco de las conversaciones con los otros pasajeros. Siempre que podía se sentaba en el mismo asiento, el tercero al lado de la ventanilla, y durante todo el camino tejía crochet o miraba por la ventanilla. Sólo interrumpía el tejido o la observación de las calles para saludar a los que iban subiendo. Era un saludo cordial pero corto, a veces ni siquiera mencionaba una palabra y el saludo era sólo una sonrisa, un gesto apenas y enseguida volvía a mirar hacia afuera por la ventanilla o se ponía a tejer al crochet. (PRADELLI, 2007, p. 95)

Os não lugares não são incitadores da prática “civil”, porque estão isentos da emissão de identidades, das relações sociais e históricas tornando-se assim, invisíveis, lugares desapercibidos por seu mero significado de serem lugares de passagem, no qual o objetivo dos indivíduos que por eles passam não é o de se estabelecerem ali, mas seguirem para um destino final. Apesar disso, na narrativa da autora argentina, a Kombi é um não lugar que abre um pequeno campo para a marca civil. O passageiro permanece ali por um determinado tempo, embora não seja esse seu propósito, até a parada da Kombi em Buenos e se tem assim a oportunidade para a civilidade. Essa observação se revela na narrativa com a subida de América na Kombi: “*Cuando América subió a la combi saludó a Esteban y al resto de los pasajeros con una sonrisa y se sentó en un asiento doble, al lado de la ventanilla. Una vez arriba se tranquilizó; lo importante, pensó, era estar en viaje*”. (PRADELLI, 2007, p. 94)

O objetivo comum de cada passageiro é chegar ao ponto final do itinerário, como mostra a narrativa através de Esteban, o motorista da Kombi: “*Él [Esteban] conocía bien el comportamiento de los pasajeros, todos buscan llegar a destino como sea*” (PRADELLI, 2007, p. 105). O narrador também expõe o fato de muitas pessoas fazerem o caminho percorrido pela Kombi diariamente, viajando para Buenos a fim de trabalhar

ou estudar (PRADELLI, 2007, p. 81). Desse mesmo modo, os passageiros da Kombi esperam pela parada final do transporte, em que cada um deles seguirá para seu propósito pessoal, sendo na grande maioria um deslocamento realizado com o fim de chegarem ao local de trabalho.

Assim acontece com Leyla, uma mulher que escreve horóscopos para uma editora e seguia viagem a fim de chegar ao seu local de trabalho. Ela telefona para o seu chefe com a intenção de avisar sobre seu atraso e recebe como resposta a notícia de que deverá compensar o tempo de atraso, trabalhando após o término do expediente (PRADELLI, 2007, p. 117). Leyla tem vontade de exprimir palavras, mas não o faz *“porque no le gusta decir malas palabras delante de la gente”* (PRADELLI, 2007, p. 118). A Kombi não é o ambiente familiar em que se pode estar à vontade, ao contrário, é o não lugar que coíbe suas vontades e sentimentos.

Acontece também com outros passageiros como Olga, uma mulher que banha em domicílio pessoas que estão muito idosas ou doentes para realizarem essa atividade sozinhas; Paulina, uma jovem vendedora em uma loja de lençóis e toalhas; América que trabalha limpando casas; Megumí, a leitora voluntária para pessoas incapazes de ler; Ivo, um diretor de filmes pornográficos, que viajava para selecionar o elenco para algum de seus filmes. Todos almejavam chegar ao seu destino e dentro do horário, a fim de trabalhar. Existem também os passageiros cujo destino é uma consulta médica, como é o caso de Dorina; uma consulta terapêutica na qual Nacho ia uma vez por semana; a participação num grupo de autoajuda, no qual se inscreveu Dante e era acompanhado por sua esposa Rita. E o objetivo cheio de esperança de Josef, que ia uma vez por semana a Buenos Aires para procurar seu irmão perdido há anos.

Enquanto ocorre esse deslocamento externo por meio da Kombi, os personagens sofrem um deslocamento interno que lhes proporciona redescobrirem-se idênticos e transfigurados. As mobilidades espaciais, sejam através dos meios de transporte ou das viagens, permitem esse constante processo de reconfiguração da subjetividade, a partir do encontro com o outro. Trata-se de um deslocamento em que o indivíduo deslocado, seja em sua própria nação em um movimento centro-periferia, ou como estrangeiro, não apreende novos costumes, crenças e aspectos morais, mas, a partir da mescla, do contato entre culturas, forma uma nova. A característica principal dessa nova cultura é o hibridismo cultural, presente nos cidadãos que vivem entre duas culturas.

Em toda parte, estão emergindo identidades culturais que não são fixas, mas que estão suspensas, em transição, entre diferentes posições; que retiram seus recursos, ao mesmo tempo, de diferentes tradições culturais; e que são o produto desses complicados cruzamentos e misturas culturais que são cada vez mais comuns num mundo globalizado. (HALL, 2005, p. 88)

Na obra de Ángela Pradelli (2007), todos os personagens são exemplos dessa cultura híbrida, deslocando-se diariamente em um percurso centro-periferia. Porém, em alguns deles esse processo de hibridez é maior, pois eles contêm em si aspecto de um deslocamento migratório transnacional, por consequência de uma migração realizada por necessidades econômicas ou políticas. Ao saírem de sua casa e viajarem até a Argentina, abandonam o país de origem, mas não abandonam a cultura “natal” em que estavam inseridos. Continuam o processo de deslocamento fusionando constantemente a cultura local com a cultura natal e, assim, seguem “o itinerário clássico do migrante é composto por lugares fixos: da “casa” para os países “anfitriões”, em uma série de deslocamentos consecutivos” (BRAIDOTTI, 2002, p. 2010).

Como Rosi Braidotti descreve, podemos observar esse processo de deslocamento na personagem Megumí (PRADELLI, 2007, p. 59), neta de Shoichi, um alfaiate japonês chamado a integrar o exército na Segunda Guerra Mundial. Durante a guerra, ele foi enviado à China e lá permaneceu escondido na selva, durante vinte e oito anos, por não saber sobre o fim do conflito. Quando foi notificado de que participaria da guerra e antes de ser enviado a outra nação, Shoichi pediu aos seus sogros que migrassem para a América com sua esposa grávida. Mais de vinte anos depois, ao ser encontrado por pescadores, o japonês voltou para seu país natal e descobriu que sua esposa havia morrido na Argentina. Porém, ele tinha uma filha. Ela foi visitá-lo, e como estava grávida, deu a luz à menina – Megumí – no Japão e depois retornou a Buenos Aires com a filha.

Trinta anos depois, a neta de Shoichi vive ainda em Buenos Aires e trabalha em uma agência de turismo, mas sua atividade destacada no romance é a de leitora voluntária. O contato de Megumí com sua “cultura natal” não foi completamente apagado e nem mesmo trocado pela cultura da nação em que se encontra territorialmente. Ela mantém os vínculos com seu lugar de origem e suas tradições, contudo sem que tal vínculo demande um retorno ao passado, o que acontece é transfiguração de sua identidade e a criação da nova cultura. Megumí carrega em si os traços das duas culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. É, portanto, um ser traduzido da con-

temporaneidade, consciente de sua multiplicidade de pertencimentos: “*El día anterior Megumí le había leído también [al joven] algunas poesías de autores japoneses y un puñado de poemas de Joaquín Giannuzzi*” (PRADELLI, 2007, p. 122).

A personagem América Lévano também é uma migrante marcada pelo deslocamento entre nações. Viajou do Peru com sua filha, Sonia, até a Argentina e a princípio morou em uma pensão de mulheres, onde havia, em sua grande maioria, peruanas e bolivianas. Mesmo depois de conseguir emprego limpando e organizando uma casa, cuja dona permitiu que ela e a filha morassem, não deixou de ir visitar as mulheres da pensão das quais se tornou amiga. Elas estavam em situação semelhante a que América vivia: deslocadas de seu país natal com o ideal de encontrar uma vida melhor, acabavam morando em pensões lotadas e conseguiam empregos geralmente braçais e de baixa remuneração.

Essas transformações causadas pelo deslocamento reestruturam as identidades desses indivíduos uma vez que as diferenças sociais e políticas de uma nação a outra se misturam. Assim, uma pessoa não mantém em supremacia a cultura de sua nação natal sob a cultura de destino, pois está inserida num novo espaço cultural, no qual as duas culturas se fundem. Por tal motivo, Toro (2010, p. 12) assevera que a característica básica do sujeito migrante é sua hibridez e que, portanto, é impossível o retorno à cultura de origem: “*Esta cultura y literatura también apunta a la imposibilidad de adscribimos a un regreso, a un origen imaginario: [porque] para empezar, nunca hubo un origen*”.

O polonês Josef Wroblewski, conhecido pelos motoristas das Kombis como “el polaco” (PRADELLI, 2007, p. 130) migrou para a Argentina quando era criança e perdeu-se de seu irmão ao chegar no porto. Aos setenta e quatro anos, uma vez por semana, ele viaja até Buenos Aires para procurar seu irmão e assim, poder voltar com ele para a Polônia: “*No deseaba otra cosa: volver con su Hermano a Polonia y visitar juntos la tumba de sus padres. Y morir los dos allá*” (PRADELLI, 2007, p. 131). Josef é um personagem chave para a análise da narrativa de Ángela Pradelli por apresentar características sustentadoras da transformação do conceito de não lugar em lugar atribuídos aos espaços da narrativa. A partir de uma visão mais ampla, a busca pelo seu irmão em Buenos Aires, aproxima a cidade ao conceito de não lugar, já que o seu maior desejo é o de retornar ao seu país e não de permanecer no país em que se encontra. Contudo, enquanto passageiro da Kombi, Buenos Aires é a sua meta e enquanto não encontra seu irmão, as localidades que já bem co-

nhece e por onde caminha todas as semanas é o seu objetivo, tornando-se assim para ele um lugar. “*Caminaba por Constitución, por Palermo, por Barracas, por Belgrano y después se volvía para Témporley. Y a la semana siguiente otra vez, caminar y buscar a su hermano*” (PRADELLI, 2007, p. 130).

Ainda é possível verificar claramente no polonês a mescla de culturas e reconfiguração sofrida em sua identidade, quando começa a contar histórias de seu passado durante o trajeto da Kombi:

A Josef le gustaba contar historias, pero nadie las entendía porque empezaba contándolas en un español mezclado con algo de polaco que lo hacía sonar seco. A medida que avanza en la historia, pasaba del español al polaco sin darse cuenta y ya no podía volver al español. Terminaba siempre contando en polaco y llorando y nadie entendía lo que decía. (PRADELLI, 2007, p. 131)

O ato de contar histórias na Kombi pode ser compreendido como um desejo de tentar fugir do conceito de civilidade inerente aos não lugares e a busca por uma interação (negada aos não lugares). Isso porque Josef contava histórias pessoais de quando vivia na Polônia com seus pais e seu irmão. Porém, essa tentativa de quebrar a regra da comunicação superficial e breve se desconstruía pelo uso da língua polonesa – incompreensível para todos na Kombi – e que não fora destituída de sua identidade:

Lo que nadie sabía ahí, entre los pasajeros de la combi, era por qué lloraba el polaco. Porque tiene una vida triste, decía Megumí. Por su hermano que nunca apareció, decía Bruno. Debe de llorar por la guerra, decía Leyla. Olga pensaba que Josef lloraba por Polonia. Otros creían que lloraba porque al hablar siempre perdía las palabras o porque las recuperaba en polaco. Lo que Josef contaba mientras hablaba en polaco y lloraba eran historias de sus padres y de su hermano, historias de cuando vivía en Polonia, pero nadie ahí en la combi ni en ningún lado podía entender esos relatos. (PRADELLI, 2007, p. 132)

Nesses personagens, a mescla das características intrínsecas da cultura de sua nação com a do território em que interagem faz surgir uma “terceira cultura” que se constrói no interstício, no entrelugar provenientes dos espaços de movência. Dessa forma, o indivíduo deslocado recompõe sua estrutura identitária não apenas pelas mudanças territoriais, mas também pelas práticas sociais adquiridas nesse entrelugar. A partir dessa concepção, na pós-modernidade, não se pode conceber uma identidade nacional, pois essa é desfragmentada mediante a própria desfragmentação da identidade dos indivíduos. Assim sendo, Hall (2006, p. 61-62) propõe que na contemporaneidade se pense nas culturas nacionais

não mais como uma identidade cultural unificada, mas internamente fragmentadas pelas diferenças:

Deveríamos pensá-las como constituindo um dispositivo que representa a diferença como unidade ou identidade. Elas são atravessadas por profundas divisões e diferenças internas, sendo “unificadas” apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural.

Desse modo, percebemos que os passageiros da Kombi são sujeitos contemporâneos, que desterritorializados ou não pertencem à cultura híbrida da Pós-modernidade e, portanto, são portadores de identidades móveis, já que os contínuos deslocamentos externos requerem também deslocamentos internos e, conseqüentemente as (re)negociações identitárias.

4. Chegando a um lugar

Nos capítulos finais da narrativa, o clima de tensão presente desde o início da viagem causado pela notícia de uma manifestação na ponte Pueyeredón e seu total fechamento pelos manifestantes atingiu o nível máximo com a parada abrupta da Kombi, próximo ao local das manifestações. Essa parada iniciou o processo de transformação da Kombi em não lugar para um lugar: “O lugar e o não lugar são, antes, polaridades fugidas: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente” (BAUMAN, 1999, p. 74). No romance, a reconfiguração da Kombi no aspecto espacial ocorre com a interrupção do percurso e a perda do caráter “provisório” característico de um meio de transporte. Encurralados em um engarrafamento causado pelo fechamento da ponte, com um grupo de manifestantes de um lado, gritando palavras de ordens e a polícia do outro, tentando deter os manifestantes e, conseqüentemente, com riscos de perigo fora do espaço em que estão estabelecidos, os passageiros transformam a Kombi em um lugar em que as práticas sociais se reestabelecem.

A tensão provoca, na maioria dos passageiros, a escolha de permanecer na Kombi, naquele espaço revertido agora de significado: um lugar seguro. As relações sociais mascaradas e solitárias de outrora, transformaram-se em pensamentos coletivos:

– Tenemos que volvernos – dice Olga. Esto es un peligro.

– Bajemos – dice Ivo – ¿Qué nos vamos a quedar haciendo arriba de esta combi?

- No tendríamos que haber dejado que Josef bajara—dice Bruno.
- Hay que ir a buscarlo – insiste Megumi. (PRADELLI, 2007, p. 283-4)

As manifestações de preocupação com o bem coletivo e com o outro revela características do espaço antropológico, da libertação de uma identidade escondida pela tensão solitária do não lugar. O vínculo entre os passageiros foi transformado de modo a manter todos na Kombi para pensarem em uma decisão coletiva; embora Esteban, o motorista e Josef, o polônês houvessem descido do transporte, causando certa inquietação aos que ficaram.

A Kombi se define como um lugar quando se detém no engarrafamento causado pelo fechamento da ponte. O veículo é rodeado pelos manifestantes que, com o rosto coberto por lenços para não serem identificados, intimidam aos que estão dentro. Nesse momento, os manifestantes tocam na Kombi e os passageiros sentem-se mais intimidados ainda: *“Cuando rodean a la combi, dos o tres pegan sus caras a las ventillas y clavan sus ojos en los pasajeros. Un piquetero da tres golpes con la palma abierta en el vidrio de la ventanilla de Pina”* (PRADELLI, 2007, p. 282). Essa situação transforma a Kombi de um simples meio de transporte em um lugar relacional, identitário e também histórico.

A rádio, sintonizada durante todo o percurso do caminho de Adrogué até Buenos, informava sobre a situação da manifestação e o possível fechamento da ponte. Na narrativa, uma das últimas informações noticiadas pela rádio foi: *“Una jornada difícil para quienes quieran transitar libremente, dijo la radio, una medida que paralizará a la sociedad”* (PRADELLI, 2007, p. 276). A declaração final feita pelo radialista sustenta a mudança espacial da Kombi de não lugar para lugar. O objetivo do meio de transporte era estar em passagem, livremente, sem interrupções em seu trajeto, sem muito tempo de permanência nas paradas e sem atraso. Porém, as informações ao longo do trajeto sobre o fechamento da ponte e a parada da Kombi fazem surgir um conjunto de relações interpessoais entre os passageiros e entre os passageiros e o espaço no qual se locomovem, a Kombi. Os passageiros rompem com o conceito de civilidade e característico dos não lugares. Com isso, o deslocamento externo do meio de transporte pela cidade cosmopolita de Buenos Aires e o deslocamento interno dos passageiros ao longo do trajeto culmina na reconfiguração identitária de cada passageiro e na desconstrução de um não lugar para um lugar.

5. Conclusão

A obra de Ángela Pradelli, *Combi* (2007), expõe características da sociedade pós-moderna no espaço urbano cosmopolita através do fenômeno da globalização e suas consequências nas relações sociais e na relação entre um indivíduo e o espaço em que está inserido. O foco da narrativa é o deslocamento de Adrogué a Buenos Aires e a possível interrupção da viagem por causa do fechamento da ponte pelos manifestantes. Nesse trajeto, a Kombi, o não lugar, é o espaço da espetacularização, no qual os passageiros não interagem nem com o espaço e nem com os demais viajantes. Eles apenas observam as pessoas e a paisagem ao seu redor como se fizessem parte de um espetáculo, sem que nenhum deles lhes importe realmente.

Contudo, ao longo do trajeto, com a tensão gerada pela possível interrupção do trajeto e a possibilidade de não chegar ao destino final, rompe-se gradualmente a civilidade, característica do não lugar e as transformações relacionais puderam ser vistas no espaço da narrativa, a Kombi. Essa, por sua vez, também sofreu transformações e adquiriu um novo significado relacional, identitário e histórico. Passa assim de um não lugar para um lugar.

A transfiguração sofrida pela Kombi de não lugar a lugar, alterou a maneira de os passageiros se inter-relacionarem com esse espaço: até então eram meras testemunhas do não lugar, passantes destituídos de obrigatoriedade de relações e tornaram-se atores da vida, operadores do pensamento coletivo.

Desse modo, Ángela Pradelli relaciona os deslocamentos externos da sociedade contemporânea aos deslocamentos internos e assinala que no romance a ressignificação do espaço leva também à reconstrução da identidade dos passageiros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUGÉ, Marc. Dos lugares aos lugares. In: _____. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad.: Maria Lucia Pereira. 7 ed. Campinas: Papirus, 2007, p. 71-105.

BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as consequências humanas*. Trad.: Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____. Espaço/tempo. In: _____. *Modernidade líquida*. Trad.: Plínio Denzian. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p. 107-47.

BRAIDOTTI, Rosi. Diferença, diversidade e subjetividades nômades. *Labrys. Estudos Feministas*. Brasília: UnB, num.1-2, junho-dezembro 2002. Disponível em: <<http://www.unb.br/ih/his/gefem>>. Acesso em: 25-03-2013.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na Pós-Modernidade*. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

PRADELLI, Angela. *Combi*. Buenos Aires: Emecé/Cruz del Sur, 2007.

TORO, Fernando de. El desplazamiento de la literatura, la literatura del desplazamiento y la problemática de la identidad. *Extravío. Revista Electrónica de Literatura Comparada*, Universitat de València, n. 5, 2010. Disponível em: <<http://www.uv.es/extravio>>. Acesso em: 05-08-2012.

**ESTUDOS LITERÁRIOS E A DIFERENÇA:
A PERMANÊNCIA DE UMA QUESTÃO**

Rodrigo do Amaral Ferreira (UERJ)

rodrigo895@gmail.com

Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba (UERJ)

majordao@gbl.com.br

RESUMO

O pensamento de Jacques Derrida, desde os seus primeiros escritos, esteve sempre atrelado ao trabalho que ficou conhecido no campo filosófico por desconstrução. Inicialmente, esta articulação objetivou desestabilizar, a partir da noção de *différance*, os três preconceitos estruturantes da metafísica ocidental: o fonocentrismo, o logocentrismo e o etnocentrismo. Como categoria filosófica, a diferença acompanhou as reverberações da desconstrução nos demais campos do conhecimento, incluindo os estudos literários. Seguindo o rastro da noção derridiana, este trabalho objetiva discutir sua pertinência, atualidade e possíveis interfaces e distanciamentos com o discurso sobre literatura pensado após o período do estruturalismo, cujas configurações primeiras objetivaram romper com a clausura das diversas áreas do conhecimento, propondo realinhamentos orientados pela ideia de intertextualidade.

Palavras-chave: Desconstrução. Estudos culturais. *Différance*. Intertextualidade.

Desde os primeiros escritos publicados de Jacques Derrida, *Gramatologia*, *A Escritura e a Diferença* e *A Voz e o Fenômeno* – todos de 1967 –, a desconstrução reverberou em diversas áreas do conhecimento além da filosofia. Como resultado, ela foi e tem sido apresentada de modo variado, ora configurando uma posição filosófica, outras vezes uma estratégia política, ou ainda um modo de leitura. Essa variedade de perspectivas se justifica no próprio projeto de Derrida, que, ativa e propositalmente, recusou-se a manter seu trabalho enclausurado no âmbito já estabelecido pela tradição da história da filosofia. Mais do que isso, pode-se mesmo afirmar que, para atingir seu objetivo de questionar o que considerava os três preconceitos estruturantes da filosofia e, por extensão, de

todo o pensamento do Ocidente, foi necessário formular relações que fossem capazes de descentrá-los de sua posição reguladora. Nesse sentido, Derrida estabelece a estratégia da *différance*, que confere outro movimento à linguagem da metafísica da presença – marca do pensamento ocidental, a qual não se pode superar de todo, como pretenderam algumas formulações, mas é possível ao menos dar-lhe outro movimento. Tendo em vista a estratégia derridiana, este trabalho se pretende apresentar o percurso de Derrida para configurar a noção de *différance* e rasurar o que ele chama de teleologia da presença, estruturada em torno da ideia de uma origem primeira, pois se considera que a diferença como valor será, depois do trabalho derridiano, apropriada por outras áreas do conhecimento, além da produção artística de modo geral. Neste sentido, os efeitos de *différance* produzirão ressonâncias nos estudos literários, sobretudo após o questionamento da atividade estruturalista.

A noção de *différance* encetada por Derrida é fundamental para perceber os desdobramentos do seu projeto gramatológico. Na verdade, além da discussão que o filósofo estabelece no intuito de criticar o papel subalterno da escrita no discurso da metafísica ocidental – o fonocentrismo –, esta noção tem como alcance último objetivado questionar a lógica de uma discursividade geral pautada pelo postulado da presença, cujos predicados de existência e essência perpassam toda a tradição filosófica. Nesse sentido, a discussão empreendida por Derrida no capítulo “A Diferença”, em *Margens da Filosofia*, constitui-se como um exemplo privilegiado de uma discussão que está disseminada por toda a sua obra.

O grafismo operado por Derrida no substantivo francês *différence* comporta, além do evidente desvio ortográfico, uma função irônica. É que no curso derridiano da escrita sobre a escrita a inserção da letra “a” marca uma alteração que é inaudível e somente perceptível no rebaixamento da escrita, pois na pronúncia francesa não se distingue foneticamente a alteração. Ora, se o sentido irredutível de escrita é sua designação como inscrição, e na sua história ela sempre foi considerada como notação dos signos fônicos, fazendo da escrita fonética o modelo a ser utilizado pela ciência de modo geral, o desvio ortográfico efetuado é menos uma subversão da normatividade gramatical do que a problematização de uma escrita puramente fonética. Desse modo, a *différance* evidencia a impossibilidade de uma prática inteiramente fiel ao seu princípio. Se na língua há somente diferenças, de acordo com o postulado saussuriano, e se são os traços formais que diferenciam os fonemas – unidades mínimas do som linguístico –, possibilitando que se aglutinem para cons-

tituir um significante, como distinguir em nível fônico a diferença marcada no substantivo *différence*? Não há como, pois se trata de uma alteração silenciosa, gráfica, que “[...] escapa à ordem do sensível [a do som], fixando apenas uma relação invisível entre termos, traço de uma relação inaparente.” (SANTIAGO, 1976, p. 22). A escrita fonética contradiz o sistema de diferenças postulado por Saussure, porque não permite uma simetria perfeita entre significado e significante, uma vez que se utiliza de símbolos que não são puramente fonéticos – os sinais diacríticos e a pontuação em geral, por exemplo. A partir do conceito saussuriano de signo, Derrida percebe que as diferenças entre fonemas – estes que só podem ser o que são no sistema de diferenças, pois um fonema para ser o que é depende dos outros fonemas, ou seja, do que não é – são inaudíveis, o que justifica a necessidade de utilização de símbolos não fonéticos. É o que permite ao filósofo estender sua crítica e afirmar que não há *phoné* puramente fonética, que não seja influenciada por características próprias à escrita (DERRIDA, 1991, p. 36). O inverso, contudo, também não é verdadeiro, a escrita não é a plenitude sensível dos signos, pois o objetivo, mais uma vez, não é simplesmente realocar a escrita em um posto do qual foi retirada. Assim, o propósito da noção de *différance* vai além de uma simples inversão, pois pretende mesmo deslocar a oposição entre sensível e inteligível, constitutiva da história da filosofia, ao conservar uma indecidibilidade que põe em causa essa oposição, mas ao mesmo tempo lhe oferece resistência: não pertence à ordem da voz, porque a diferença marcada em relação ao substantivo com “e” é inaudível, tampouco pertence integralmente à escrita – como presença – no sentido comum, por carregar um desvio ortográfico, interferindo na objetividade da razão. Em última instância, a indecidibilidade visa ir além da linguagem ontológica do ser como presença e suas categorias. Por este motivo, Derrida inicialmente a designa de modo negativo:

Foi necessário acentuar que a diferença³⁸ não é, não existe, não é um ente-presente (on), qualquer que ele seja; e seremos levados a acentuar o que ela não é, isto é, tudo; e que, portanto, ela não tem nem existência nem essência. Não depende de nenhuma categoria do ente, seja ele presente ou ausente. E, todavia, o que assim se acentua da diferença não é teológico, nem mesmo da ordem mais negativa da teologia negativa, uma vez que esta sempre se empenhou, como se sabe, em desvendar uma supra-essencialidade para além das

³⁸ Os tradutores da versão consultada de *Margens da filosofia* (1991) também optaram por traduzir o grafismo *différance*, neste caso pelo neologismo *diferança*. Nesta primeira citação mantivemos a tradução, mas de agora em diante, nas citações diretas, em lugar do neologismo utilizaremos o verbete em francês, de modo a conservar o efeito único que possui na língua em que foi formulado, pois em português, ainda que sutil, é perceptível a distinção fônica entre *diferença* e *diferança*.

categorias finitas da essência e da existência, ou seja, da presença, apressando-se sempre a recordar que se o predicado da existência é negado a Deus, é para lhe reconhecer um modo de ser superior, inconcebível, inefável. [...] A diferença é não apenas irredutível a toda reapropriação ontológica ou teológica – onto-teologia –, como abrindo inclusivamente o espaço no qual a onto-teologia – a filosofia – produz seu sistema e a sua história, a compreende, a inscreve e a excede sem retorno (DERRIDA, 1991, p. 37).

A *différance* não é tampouco um conceito no sentido usual, uma vez que não visa ao domínio que uma definição precisa possa oferecer em sua economia. Derrida efetua uma análise semântica do verbo “diferir”, com o intuito de demonstrar o alcance pretendido pela noção em questão. Afirma que o verbo possui dois significados diferentes, formados a partir da entrada pelo latim – o verbo *differre* – e também do verbo grego *diapherein*. Aquele comporta um significado que este não apresenta, aspecto que Derrida (1991, p. 38) considera como relevante, por se tratar de uma “[...] língua que passa por ser menos filosófica, menos originalmente filosófica do que a outra.” Dado revelador, portanto, do estabelecimento de certo etnocentrismo, no que concerne à contribuição da etimologia para os estudos filosóficos. A acepção referida pelo filósofo do verbo *differre* é a correspondente ao sentido de atraso, remetimento para mais tarde, um desvio, uma reserva, que ele sintetiza em uma palavra: temporização. Noção que está ligada a de espaçamento. Determina que qualquer relação com o presente seja sempre uma relação já diferida, “[...] que faz com que um elemento só signifique e funcione remetido a um outro elemento, passado ou futuro [...]” (SANTIAGO, 1976, p. 92). O outro sentido comportado pelo verbo *differre* é o usual: não ser o mesmo, não ser idêntico, ser outro. A palavra *différence* não herdou, afirma Derrida, o primeiro sentido de temporização que tinha em latim, daí a importância da operação efetuada, que visa a compensar essa perda semântica mediante a violação ortográfica, fazendo com que a *différance* possa remeter a quaisquer desses sentidos ao mesmo tempo. Em francês essa alteração tem um impacto específico,

[...] uma vez que o a provém imediatamente do particípio presente [...] diferindo (*différant*) [...] e nos reenvia para o decurso da ação do diferir antes mesmo que esta tenha produzido um efeito constituído como diferente ou como diferença (com um e) [*différence*, portanto]. Numa conceitualidade clássica e respondendo a exigências clássicas, diríamos que “*différance*” designa a causalidade constituinte, produtora e originária, o processo de cisão e de divisão do qual os diferentes ou as diferenças seriam os produtos ou os efeitos constituídos (DERRIDA, 1991, p. 39).

A essa apresentação semântica segue a relação entre a diferença semiológica e a *différance*, com o intuito de mostrar como temporização

e espaçamento se articulam, pois a resposta clássica não é suficiente para dar conta dos efeitos da noção proposta. Para isso, Derrida julga necessário passar pela questão do signo e da escrita. Afirma que o signo é apresentado como algo que se põe em lugar da “coisa mesma”, ou seja, torna presente, mediante representação, o ausente. Funciona como mediação, no sentido de que liga um termo inicial a um termo final: “Quando não podemos tomar ou mostrar a coisa, digamos o presente, o ente-presente, quando o presente não se apresenta, então significamos, servimo-nos do subterfúgio de um signo.” (DERRIDA, 1991, p. 40). Seja de que tipo for o signo, ele seria então uma presença diferida que nos afasta da “coisa mesma”, inclusive no momento em que supostamente teríamos a posse dela. Designado dessa forma, o processo de significação – que estrutura o conceito de signo nos moldes clássicos – estaria inicialmente consoante à noção de *différance*. No entanto, Derrida argumenta que o jogo do signo colocado dessa maneira é regulado pela presença diferida que o signo visa sempre a retomar, fazendo com que a substituição por representação seja “[...] *secundária e provisória*: secundária em relação a uma presença original e perdida de que o signo derivaria; provisória perante essa presença original e ausente em vista da qual o signo encontrar-se-ia num movimento de mediação.” (DERRIDA, 1991, p. 40). A problemática semiológica coloca então a diferença como temporização (adiamento)-temporalização (efeito de tornar transitório), em que o signo sucede o representado para retornar-lhe, para restaurar a presença original. O pensador questiona o aspecto secundário do representante, do signo que substitui, ao propor que a *différance* é mais originária do que diferimento pelo signo, objetivando com isso certo afastamento da linguagem da presença. Ressalta, contudo, que valores como o de *arkhé* ou origem devem ser bem marcados ou mesmo aspeados, de modo a colocar em suspenso o alcance de seus sentidos clássicos, pois são eles também regulados pelo valor de presença. Procedendo dessa forma, o filósofo percebe duas consequências para a oposição entre *différance* “originária” e a diferença semiológica. A primeira, e talvez mais evidente, é que a partir desse ponto não se poderia mais considerar o modelo da diferença semiológica como subsidiário para a *différance*; a segunda diz respeito às consequências de se questionar a autoridade da presença e de seu oposto, a ausência; questionar a simetria linear que há entre esses termos, em que o segundo termo é supostamente exterior ao primeiro mais originário, para que assim se possa circunscrever o limite que força através da língua, “[...] – nós, os habitantes de uma língua e de um sistema de pensamento – a formar o sentido do ser em geral como presença e ausência, nas categorias do ente

[...]” (DERRIDA, 1991, p. 41). Em outras palavras, sentido que nos força a responder sempre a pergunta filosófica fundamental “o que é?” com uma resposta que já é desde sempre determinada para “o que é” ou para “o que não é”, em sua desejada plenitude e unidade. Derrida aponta na passagem citada para o que ele chama de questão heideggeriana sobre a diferença entre o ser o ente, ou seja, diferença ôntico-ontológica. Questão que para ele é incontornável no trato da diferença, pois Heidegger alertara sobre a necessidade de dissociar o pensamento sobre a temporalização da metafísica da presença, do domínio do aqui e agora. Todavia, antes de avançar com sua leitura de Heidegger, o filósofo faz um desvio para mostrar como a *différance* conflui como temporização e espaçamento. Para isso, julga necessário retomar o modelo saussuriano do arbitrário do signo, que considera como o princípio geral da semiologia: “Só pode haver arbitrário na medida em que o sistema é constituído por diferenças, não por termos plenos.” (DERRIDA, 1991, p. 41). Fossem plenos, os termos teriam valor em si mesmos, mas o fato de estarem implicados uns aos outros – os signos separados dos referentes que faz com que as diferenças sejam formais – é que permite a arbitrariedade, a instituição de hierarquias no interior da inter-relação, quando do processo de significação. Assim, os elementos que concorrem para a significação só têm valor se relacionados à rede de que fazem parte, se relacionados aos elementos aos quais se opõem. Entra em causa mais uma vez o princípio de que na língua não há termos positivos, que signifiquem por eles mesmos, mas somente diferenças: “O que num signo é idéia [significado] ou matéria fônica [significante] importa menos do que aquilo que há a seu redor nos outros signos.” (DERRIDA, 1991, p. 42). A diferença posta nos termos de Saussure permite a Derrida afirmar que a significação só pode ser construída a partir do jogo relacional que mantém os termos sempre interligados. Como consequência, o conceito de significado já sofre um deslocamento, pois a definição “do que é” ou “do que não é” não será nunca totalmente presente, auto-suficiente, pois ela deve ser sempre reenviada à rede de signos da qual foi recortada. Permite também afirmar a radicalização dessa diferença, que retroage sobre os sistemas de todo tipo, já que o filósofo demonstra que a produção de conceitos dependerá do jogo:

Todo conceito está por direito, inscrito numa cadeia ou num sistema no interior do qual remete para o outro, para os outros conceitos, pelo jogo sistemático das diferenças. Em semelhante jogo, a diferença não é mais, portanto, um conceito, mas a possibilidade da conceitualidade, do processo e dos sistemas conceituais em geral. Por esta mesma razão, a *différance*, que não é um conceito, não é uma simples palavra, ou seja, aquilo que representamos como

sendo a unidade calma e presente, auto-referente, de um conceito e de uma fonia (DERRIDA, 1991, p. 42).

Percebe-se, desse modo, a autodesconstrução do projeto saussuriano, que afirma a língua sem termos positivos, mas que ao mesmo tempo busca verticalizar o jogo em que há trocas entre língua e fala, entre fala e escrita; jogo que é justamente potencializado pelas diferenças, estas que o linguista procurou reduzir ao instituir a regulação da escrita pela fala, subscrevendo o fonocentrismo da tradição metafísica.

A passagem também mostra que Derrida remarca a ambivalência da *différance*, ao designá-la ao mesmo tempo como efeito do jogo de diferenças, estando, contudo, além da possibilidade de uma apreensão totalizante na economia de um conceito, pois é a própria *différance* que possibilita a conceitualidade em geral: “O que se escreve *différance* será, portanto, o movimento de jogo que ‘produz’, por meio do que não é simplesmente uma atividade, estas diferenças, estes efeitos de diferença.” Em complemento a essa passagem, Derrida ressalta que a *différance* radical, como a que possibilita a produção de conceitos, não é simplesmente anterior, numa temporalidade cronológica, às diferenças que produz (os efeitos), por isso o filósofo julga necessário lembrar que esta noção “[...] é a origem não-plena, não-simples, a origem estruturada e diferante [a ambivalência: “origem” e efeito] das diferenças. O nome de ‘origem’, portanto, já não lhe convém.” (DERRIDA, 1991, p. 43). Insiste que os efeitos da *différance* não têm por causa um sujeito ou qualquer ente que pudesse regular de fora, que não fosse ele mesmo diferido e, portanto, parte do jogo. A quebra da oposição causa/efeito, a produção de efeitos da *différance* sem causa, é possível a partir da noção de rastro mencionada anteriormente: rastro que “[...] é tanto menos um efeito quanto não tem uma causa, mas não pode bastar por si mesmo, extra-texto, para operar a transgressão necessária.” (DERRIDA, 1991, p. 43) – transgressão de uma filosofia não relacionada ao discurso metafísico –, estando ele também implicado na rede do texto-tecido, cujos fios se podem descoser, mas que ao fim e ao cabo não revelam nenhum significado transcendental uno e alheio a qualquer diferimento. A relação que Derrida estabelece entre a *différance* e a diferença linguística saussuriana, formulando o campo de ação daquela em parte como um desdobramento do trabalho de Saussure, ou seja, a partir dos limites de seu texto, põe em questão o uso que o filósofo faz da linguagem da metafísica para deslocá-la. Trata-se de um procedimento necessário, próprio à desconstrução, uma vez que o filósofo reconhece a impossibilidade de uma linguagem que esteja completamente fora de toda determinação metafísica, que poderia então superar

seus princípios como uma alternativa absolutamente oposta. É por esse motivo que em seus textos, nas suas cenas de leitura, Derrida sempre convoca diversos pensadores, nem sempre filósofos, e os faz dizer o que têm para dizer, forçando os limites de seus textos, evidenciando suas contradições, procurando aberturas no momento mesmo em que desejam o fechamento. A *différance*, nesse sentido, se torna o operador textual fundamental no movimento desconstrutor derridiano, permeável a todas as noções que o filósofo desenvolve.

O movimento de sua argumentação assim posto desloca o processo de construção da significação tal como apresentado pela semiologia geral e especificamente na linguística de Saussure, e nesse deslocamento é que se vão articular temporização – como adiamento para mais tarde – e espaçamento, no lugar de temporização-temporalização. Em um texto, por exemplo, cada elemento que compõe a cadeia textual presentificada deve se relacionar com outros que não ele mesmo, “[...] guardando em si a marca do elemento passado e deixando-se já moldar pela marca de sua relação com o elemento futuro [...]” (DERRIDA, 1991, p. 45), produzindo o rastro, que se identifica mais com o passado do que com o presente, formando então um presente que não é ele próprio, que não está plenamente presente em virtude das relações entre os elementos, num encadramento que excede o próprio texto. Desse modo, a significação se constitui como um intervalo, nunca estando totalmente presente em razão do movimento do rastro. A partir da *différance*, Derrida desconstrói o pensamento do presente e da presença e a relação com passado e futuro:

É necessário que um intervalo o separe [o presente] do que não é ele para que ele seja ele mesmo, mas esse intervalo que o constitui em presente deve, no mesmo lance, dividir o presente em si mesmo, cindindo assim, como o presente, tudo o que a partir dele se pode pensar, ou seja, todo o ente, na nossa língua metafísica, particularmente a substância e o sujeito. Esse intervalo constituindo-se, dividindo-se dinamicamente, é aquilo a que podemos chamar espaçamento, devir-espaco do tempo ou devir-tempo do espaco (temporização). E é a esta constituição do presente, como síntese “originária” e irreduzivelmente não-simples, e portanto, stricto sensu, não-originária, de marcas, de rastros de retenções e pretensões [...] que eu proponho que se chame arqui-escrita, arqui-rastro ou *différance*. Esta (é) (simultaneamente) espaçamento (e) temporização (DERRIDA, 1991, p. 45).

A determinação da simultaneidade do espaçamento e temporização na *différance* conduz Derrida a responder a objeções formuladas no campo semântico do ser. Nesse ponto, o filósofo ressalta que a forma da questão também é importante, pois ela pode circunscrever já em sua formulação o alcance da resposta. Assim, as perguntas “o que difere?”,

“quem difere?” e “o que é a *différance*?” já limitam a proposição de uma resposta, fazendo da noção questionada algo derivado ou, como Derrida prefere, comandado por um comandante (em seus diversos nomes) já inscrito no âmbito do ente-presente. Por isso, o filósofo inicia seu texto afirmando que a *différance* “não é”. A confluência entre espaçamento e temporização, que situa a impossibilidade de apreensão total do rastro, permite que Derrida afirme, uma vez mais baseado no princípio saussuriano da língua sem termos positivos e no sujeito como função da língua, que, no caso de um sujeito-comandante, este não escapa à articulação da *différance*, uma vez que mesmo no interior da identidade de si, sua fala só é possível se relacionada às prescrições do sistema linguístico que é, por sua vez, constituído por diferenças. O jogo das diferenças na língua, que é forma, e a relação desta com a fala estão, portanto, atrelados à *différance*, que faz da língua um desvio absolutamente necessário: o sujeito, para colocar-se no mundo, deve ceder aos princípios da língua. Se, de acordo com o postulado de Saussure, a língua não depende do sujeito, mas este é uma função daquela, e a língua é uma forma de escrita – no sentido irreduzível dessa palavra: inscrição –, então o jogo e os efeitos da *différance* fazem da remissão incessante de rastros uma arqui-escrita, em que não há uma origem presente, mas sim uma proteção das diferenças. A questão da identidade de si, como possível objeção antecipada pelo filósofo, está relacionada à consciência de si, no sentido de que mesmo tendo de aderir ao jogo da *différance* no momento de sua fala, que deve ceder às prescrições da língua, portanto diferindo-se, o sujeito ainda seria presente a si em sua “consciência intuitiva”. Derrida (1991, p. 48) argumenta que a questão posta dessa forma “[...] pressupõe, portanto, que antes do signo e fora dele, excluindo todo o rastro e toda a *différance*, qualquer coisa semelhante à consciência é possível.” Nesse sentido, ele completa, “[...] antes mesmo de distribuir os seus signos pelo mundo, ela pode reunir-se a si mesma na sua presença.” A consciência como presença é o *topos noetos* da linguagem metafísica, lugar de síntese no qual supostamente se pode represar o movimento dos rastros. Nesse ponto, o filósofo considera necessário demonstrar brevemente como outras forças do pensamento filosófico, a saber, Nietzsche e Heidegger, além de Freud na psicanálise, discutiram a questão da consciência como suposta presença plena a si, como síntese-origem de onde tudo relacionado ao sujeito parte e a que se pode sempre retornar, regulando sua relação com o presente.

Não é todo o pensamento de Nietzsche uma crítica da filosofia como indiferença ativa à diferença? O que não exclui, segundo a mesma lógica, segundo a própria lógica, que a filosofia viva *na e da différence*, virando assim as costas para o *mesmo* que não é o idêntico. O mesmo é, precisamente, a *différance*

[...] como passagem desviada e equívoca de um diferente para outro, de um termo da oposição para o outro. Poder-se-ia assim retomar todos os pares de oposição sobre os quais está construída a filosofia e dos quais vive o nosso discurso para aí vermos, não apenas a oposição, mas anunciar-se uma necessidade tal que um dos termos apareça aí como *différance* do outro, como o outro diferido na economia do mesmo (inteligível como diferante do sensível, como sensível diferido; o conceito como intuição diferida – diferante; a cultura como natureza diferida – diferante; todos os outros da *physis* – *tekhne*, *nomos*, *thesis*, sociedade, liberdade, história, espírito etc. – como *physis* diferante. *Physis* em *différance*. [...] É a partir do desdobramento desse mesmo como *différance* que se anuncia a mesmidade da diferença e da repetição no eterno retorno. Outros tantos temas que é possível relacionar, em Nietzsche, com a sintomatologia que diagnostica sempre o desvio ou o ardil de uma instância dissimulada da *différance*; ou ainda com toda a temática da interpretação ativa que substitui pela decifração incessante o desvelamento da verdade como apresentação da coisa mesma na sua presença etc. Cifra sem verdade ou, pelo menos, sistema de cifras não-dominado pelo valor de verdade, o qual se torna desse sistema uma função simplesmente compreendida, inscrita, circunscrita (DERRIDA, 1991, p. 50).

Indiferença à diferença que não reconhece o mesmo que já é outro, cujo rastro já o relaciona àquilo que se lhe opõe. A impossibilidade de apreensão do movimento total do rastro, mesmo na instância da consciência, é o que faz com que sua primazia possa ser questionada, pois o diferimento do mesmo se dá em parte ao nível do inconsciente, em virtude do movimento interpretativo incessante que temporiza o desvelamento da verdade. Articulação que Derrida reconhece em Nietzsche, mas que também se pode perceber no trabalho de Freud, ainda que em ambos por motivos distintos: “Os dois valores aparentemente diferentes da *différance* enlaçam-se na teoria freudiana: o diferir como discernibilidade, [...] *espaçamento*, e o diferir como desvio, demora, [...] *temporização*.” (DERRIDA, 1991, p. 50). É no ensaio “Freud e a cena da Escritura”, integrado à obra *A escritura e a diferença* (2011), que Derrida aprofunda a articulação da *différance* com os postulados do médico austríaco sobre a memória. Ali, o filósofo demonstra o desenvolvimento do trabalho freudiano sobre a explicação do funcionamento do aparelho psíquico entre suas obras *Projeto de psicologia*, de 1895, e *Nota sobre o “Bloco Mágico”*, de 1925. Se na primeira Freud busca desenvolver um modelo baseado nas ciências naturais e fracassa, na segunda, a partir da descoberta do *Wunderblock*, constitui um modelo que, de acordo com a leitura derridiana, muito se aproxima de sua proposição sobre a escritura. No entanto, já no *Projeto* Freud postula a identificação do psíquico ao inconsciente, pondo em causa a questão da memória a partir da relação entre consciente e inconsciente.

O *Projeto* enfoca uma nova configuração da noção de memória, que não se confunde com a ideia de cópia de um objeto e que [...] comporta a melhor via para o entendimento da organização dos traços mnêmicos. [...] Freud pretende explicar, nessa obra, a efetivação do traço mnêmico sem utilizar, para esse fim, uma relação de semelhança entre a inscrição da percepção no psiquismo e a imagem do objeto na realidade. Nesse texto, Freud, ainda preso a uma linguagem própria às ciências naturais, diferencia os neurônios da percepção (ϕ) daqueles da memória (ψ). Não atribui, no entanto, uma essência distintiva a ambos como fazia a literatura médica corrente na época, mas uma diferença fundamentada nas quantidades (Q) com que precisam lidar. Por conseguinte, os neurônios não são qualitativamente diferentes entre si, contudo, divergem quanto à finalidade a que estão reservados (PEIXOTO; OLIVEIRA, 2012, p. 260).

A explicação da memória que Freud apresenta na *Nota* já não possui a pretensão de formular teorias psicológicas embasadas nas ciências naturais. Esse desprendimento lhe permitiu desenvolver um modelo metafórico – e interessa a Derrida como tal, e não como descrição neurológica – a partir da ideia de “grades de contato” e “facilitação” – o termo em alemão é *Bahnung* –, que sulcam a percepção. “O que supõe uma certa violência e uma certa resistência perante a efração. A via está aberta, quebrada, *fracta*, facilitada.” (DERRIDA, 2011, p. 295). As grades de contato são formadas pelos neurônios da memória, únicos a possuir “qualidade psíquica”, orientando desse modo a conclusão de Derrida: “A memória não é, portanto, uma propriedade do psiquismo entre outras, é a própria essência do psiquismo. Resistência e por isso mesmo abertura à efração do traço.” (DERRIDA, 2011, p. 296). Resistência e abertura porque a impermeabilidade dos neurônios da memória (ψ) não é total, pois parte da quantidade (Q) de excitação atravessa as grades de contato – *Bahnung* –, modificando-as, deixando-as marcadas. Essas alterações provocam uma diminuição da resistência, fazendo com que da segunda vez em diante, ou seja, a partir da repetição, a quantidade de excitação percorra o mesmo caminho. A maior ou menor quantidade é que vai caracterizar a memória e estabelecer a diferença entre os neurônios da percepção (ϕ) e da memória (ψ). Não há, portanto, uma diferença pura entre eles: “A diferença [quantitativa] entre as explorações, tal é a verdadeira origem da memória e portanto do psiquismo. Unicamente esta diferença libera a ‘preferência da via’ [...]” (DERRIDA, 2011, p. 296). O que Freud chama de traço mnêmico não pode ser recuperado como presença plena através da rememoração, pois a “[...] vida psíquica não é nem a transparência do sentido, nem a opacidade da força, mas a diferença no trabalho de forças. Nietzsche já dizia-o bem.” (DERRIDA, 2011, p. 296). A possibilidade de uma relação entre o trabalho de Nietzsche e Freud é justamente a percepção desse jogo de forças, articulação da *différance* a

qual nem mesmo a oposição mais irredutível está imune. Jogo que o filósofo argelino também percebe em *Para além do princípio do prazer*, obra na qual Freud demonstra que o “eu”, para conservar-se, cede ao princípio do prazer, que se difere em princípio da realidade, percorrendo um desvio – temporização –, ainda que desprazeroso, para alcançar o prazer desejado. Esse é o caráter econômico da *différance*, ativo e passivo, em que o mesmo já traz em si o outro diferido, difere e é diferido pelo outro, o que não significa dizer que uma presença anterior ao diferimento possa ser plenamente “recuperada”, mesmo na instância do inconsciente. Não há supraessência, como origem ou finalidade, além da inter-relação, embora Derrida ressalve que a *différance* nos liga a algo que está além da alternativa posta entre presença e ausência. Esse “algo” para Freud é o inconsciente, nome ainda regulado por princípios metafísicos, em virtude da dialética com o consciente, em que aquele é mais originário. Para Derrida, no inconsciente como escritura, que viola, mas que também é violado através das grades de contato, a inscrição da memória se dá não por traços, mas por rastros, o inconsciente é rastro, temporização e espaçamento como interrupção e retorno na cadência – *Bahnung* –, impossibilitando um fechamento: a efratura causada pelo processo mnêmico.

Nesse contexto e com esse nome, o inconsciente não é, como se sabe, uma presença a si escondida, virtual, potencial. O inconsciente difere-se, o que significa sem dúvida que ele se tece de diferenças e também que envia, que delega representantes, mandatários; mas não há nenhuma hipótese de que o delegante “exista”, esteja presente, seja “ele-mesmo” em qualquer parte e menos ainda de que ele se torne consciente. Nesse sentido, [...] o “inconsciente” é tão pouco uma coisa quanto outra coisa, tão pouco uma coisa quanto uma consciência virtual camuflada (DERRIDA, 1991, p. 54).

Com efeito, Derrida está propondo uma alteridade radical em relação às formas de presença que reduzem as diferenças. Para isso, considera o discurso metafísico e o fenomenológico inadequados para descrever o movimento do rastro e a articulação da *différance*, que ele demarca como irredutíveis ao conceito de tempo como continuidade linear. Nesse sentido, o deslocamento que o filósofo propõe ao conceito de inconsciente visa a mostrar que essa instância do psiquismo não é constituída de presentes que se modificam mediante a rememoração, porque o passado nunca foi presente pleno e o porvir também não pode ser desenvolvido nos termos de uma oposição entre presença e ausência, porque a noção de rastro não se conforma ao conceito de retenção. Não obstante Derrida identifique extratos nos textos de Saussure, Freud e Nietzsche que encenam uma abertura para a possibilidade de uma alteridade radical, mesmo

quando subscrevem em algum ponto a linguagem da tradição metafísica, resta ainda a questão ontológica, a determinação do ser em presença que Derrida considera como a delimitação de uma época. Questão do ser e do ente, da diferença entre ser e ente. Nesse ponto, o filósofo considera como inescapável abrir uma interlocução com a discussão heideggeriana, ainda que sem pretender esgotá-la, sobre a natureza do ser enquanto ser, ou seja, objeto da ontologia. O pensamento sobre a *différance* proposto vai então de encontro à determinação do ser como presença ou como entidade, o que implica uma necessidade de distinguir ser e ente, de modo a fazer aparecer seus efeitos para a articulação da *différance*:

Primeira consequência: a diferença não é. Ela não é um ente-presente, por mais excelente, único, principal ou transcendente que o desejemos. Não comanda nada, não reina sobre nada e não exerce em parte alguma qualquer autoridade. Não se anuncia por nenhuma maiúscula. Não somente não há qualquer reino da *différance* como esta fomenta a subversão de todo e qualquer reino. O que a torna evidentemente ameaçadora e infalivelmente receada por tudo aquilo que em nós deseja o reino, a presença passada ou por vir de um reino. É sempre em nome de um reino que se pode, acreditando vê-la engrandecer-se com uma maiúscula, acusá-la de querer reinar (DERRIDA, 1991, p. 55).

Ao colocar em causa essa consequência, Derrida questiona como a *différance* se interpõe na diferença entre ôntico – o ser determinado, ou seja, a existência concreta e múltipla do ente capaz de conhecer e apreender em sua imediatez – e ontológico – a natureza do ser em geral, essência comum a cada ser vivente –, uma vez que ambos são inseparáveis na ordem do ser, não obstante sejam distinguidos na visualização filosófica. Em certa medida, o filósofo reconhece, a noção que propõe constitui-se com um desdobramento da diferença ontológica. No entanto, essa hipótese pensada em relação à verdade do ser, “[...] pensada no horizonte da questão do *ser* [...]” (DERRIDA, 1991, p. 56), sugere que a diferença ôntico-ontológica é uma diferença já determinada – entre ser e ente – e, portanto, não essencial, o que implica no que Derrida aponta como efeito intrametafísico da *différance*. O objetivo é pensar os efeitos dessa noção como crítica da verdade do ser e de sua relação com o presente, isso porque o filósofo identifica a história do pensamento sobre o ser – não só na história da filosofia – como já determinada, ou seja, já diferida como história do ente, regulada por essa oposição. “Uma vez que o ser jamais teve ‘sentido’, jamais foi pensado ou dito senão dissimulando-se no ente, a *différance*, de uma certa e muito estranha maneira, (é) mais ‘velha’ do que a diferença ontológica ou do que a verdade do ser.” (DERRIDA, 1991, p. 56). Longe de ser uma questão fácil, ainda assim Derrida postula

a necessidade de passar por ela, de perceber como a ontologia naturaliza o discurso da metafísica ocidental, operando também uma redução das diferenças em nome da verdade do ser: “É necessário deixar em todo o rigor aparecer/desaparecer aí [na releitura minuciosa dos princípios metafísicos] o rastro de que excede a verdade do ser.” (DERRIDA, 1991, p. 56). Clausura ontológica que inevitavelmente remete aos princípios metafísicos, os quais são utilizados por aqueles que pretendem contestá-la, como Nietzsche e sua crítica das categorias de ser e verdade, Freud e a análise da consciência a si, Heidegger e a determinação do ser, e mesmo Emmanuel Lévinas, que pretendeu deslocar as especulações da ontologia heideggeriana e pensar a questão do ser em uma dimensão ética não mais compreendida nos moldes da tradição filosófica, ou seja, como modelo de conduta, posicionando-se além do questionamento heideggeriano do humanismo, para então encetar a questão da alteridade radical, que será, dentro de certos limites, aproveitada por Derrida. Destaque-se a proposição do filósofo lituano de uma nova metafísica, cuja origem não é mais pensada nos termos de uma presença, mas que põe a ética como filosofia primeira, afastando-se da discussão ontológica, o que permitirá definir o mesmo como já-outro, deslocando com isso a oposição identidade/diferença – na história da metafísica, sempre com prevalência do primeiro termo – que sustenta a lógica baseada no princípio de identidade: “Eu sou eu mesmo porque sou igual a”. O uso dos conceitos metafísicos para criticar sua tradição – uma necessidade, já que não dispomos de nenhuma linguagem que lhe seja imune – deve-se à problematização da linguagem, que em certo tempo constituiu-se como objeto que deveria ser investigado por diferentes epistemes, mas que por estar também ela enredada na tradição que busca uma origem como *arkhé* ou *telos*, pode infiltrar-se no próprio pensamento daquele que a critica, subscrevendo a regulação por uma origem centrada. Assim, o pensamento heideggeriano, ao elaborar a questão do sentido do ser, elege o homem por ser este o único ente – ser determinado – que se pergunta sobre seu ser, mas não o homem contingente, e sim o que o filósofo chama de “Ser-aí”, intérprete privilegiado do ser – das propriedades gerais – dos outros entes. Em oposição à estrutura do pensamento tradicional que parte das “coisas do mundo” para determinar o ser de todos os entes, inclusive do “homem”, Heidegger parte deste para determinar o ser de todos os entes, inclusive das coisas. Assim, o sentido do ser não deve basear-se no “ser das coisas”, como simples presença no mundo, mas sim no ser daquele que é capaz de perguntar sobre o ser – o termo em alemão é *Dasein* –, uma vez que apresenta aspectos únicos que o diferenciam dos demais entes: o fato

de nunca estar acabado, no sentido de um conjunto fixo de atributos, estando em constante definição, além de sua facticidade, pois o *Dasein* é um ser-no-mundo e por isso sofre determinações das circunstâncias, fazendo com que projete certas coisas e não outras. Ao defini-lo dessa forma, Heidegger não situa o “homem” que pensa sobre o ser em uma dimensão simplesmente abstrata, mostrando que ser “homem” na Idade Média, por exemplo, por sua facticidade, é bastante diferente de ser “homem” atualmente. Essa apresentação do pensamento heideggeriano, correndo o risco de ser excessivamente simplificadora, põe em causa a questão da interpretação, que Derrida já havia identificado em Nietzsche, pois o Ser-aí atualiza constantemente os sentidos que produz sobre o mundo de modo geral e sobre o sentido de seu próprio ser. Movimento este que realça a importância da linguagem, além de questionar a essência do homem como algo fixo. No entanto, Derrida, em sua leitura de *Ser e tempo*, identifica um momento no qual o filósofo alemão indicia um desejo metafísico. Ao pensar a diferença entre ser e ente, que já é determinada, Heidegger remete a uma presença, quando afirma que a relação com o presente, que se dá a partir dessa presença, é incomparável a qualquer outra e é própria ao *Dasein*. Derrida (1991, p. 63) então cita uma passagem na qual Heidegger assevera que a língua, nessa relação do ser com o presente na presença, cumpre a função de buscar uma palavra única que possa reverberar o que se passa no ser, o que o filósofo alemão considera como algo possível, uma vez que a estrutura da linguagem do ser perpassa toda e qualquer língua. Daí a afirmação de que a *différance* é mais “velha” que a questão do ser, mas que enquanto for apenas um nome – em suas diversas nomações – também permanecerá intrincada à metafísica. Sua infabilidade se dá “[...] porque a nossa língua [de modo geral] não encontrou ainda ou não recebeu este *nome*, ou porque seria necessário procurá-lo numa outra língua, fora do sistema finito da nossa.” (DERRIDA, 1991, p. 62). O horizonte desejado permanece inominável e a utilização do nome *différance* demonstra apenas em parte – no movimento incessante das substituições, até mesmo na escrita de Derrida: “arqui-rastro”, “arqui-escritura” – a alteridade radical que se deseja expressar. Por essa perspectiva, a *différance* figura como uma rasura no discurso da metafísica, não obstante as amarras que este impõe – em última instância, a clausura do sistema finito de toda linguagem. Noção que indica e subscreve uma postura de resistência a toda e qualquer hierarquização, que se pode sempre demonstrar ser um produto discursivo cuja finalidade é estabelecer uma presença como origem ou finalidade que pos-

sa apaziguar o interior do sistema de qualquer oposição, sobrelevando um termo em detrimento do outro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. 4. ed. rev. e atual. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. *Gramatologia*. Trad.: Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *Papel-máquina*. Trad.: Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

_____. *Posições*. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. (Org.). *Jacques Derrida: pensar a desconstrução*. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

SANTIAGO, Silviano (Sup.). *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

_____. Desconstrução e descentramento. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 32, p. 76-97, 1973.

**IMAGENS GÓTICAS DUPLICADAS
EM PRIMAVERA ABORTADA E O MISTÉRIO DA ÁRVORE
DE BRANDÃO**

Eloísa Porto Corrêa (UERJ/UFRJ)
eloisaporto@gmail.com

RESUMO

Nos contos do escritor português finissecular Raul Brandão, encontramos uma série de imagens góticas duplicadas, como um “Rei” vampiresco, em seu “palácio real construído num bloco de pedra escura”, com sua “esgalhada e seca” “árvore enorme que havia séculos servia de forca”, em *O Mistério da Árvore*; e um “Deus sinistro”, “feito de velho granito”, em sua “floresta enorme e silenciosa”, composta de “esqueletos negros enormes de árvores”, que “pareciam séculos petrificados”, em *Primavera Abortada*. Tais imagens ora deleitam ora horrorizam os narradores brandonianos, marcando um “expressionismo mais de ressentimento do que de afirmação, todo penetrado da poética da Dor com maiúscula, ou do protesto humilde”, segundo Eduardo Lourenço.

Palavras-chave: Imagens góticas. Raul Brandão. Narrativa Portuguesa.

No ensaio “Cultura Portuguesa e Expressionismo”, Eduardo Lourenço apresenta algumas causas para a escassez de imagens góticas na cultura portuguesa e propõe não haver em Portugal, de maneira global, autênticas manifestações de Expressionismo, por ser este incompatível, em certo sentido, com a maneira portuguesa de viver e de encarar a vida. Isto porque, segundo o historiador e ensaísta, a cultura e o artista portugueses sempre foram muito mais inclinados “para a felicidade” (2004, p. 31), até por causa do peso de uma longa tradição católica; diferentemente do que ocorre em outros países europeus, como os do norte, onde o protestantismo favorece o desenvolvimento de uma angústia, de uma imagética mais obscura e do questionamento reformista. Por isso, para Lourenço (2004, p. 30-31), cenários góticos, elementos grotescos, bem como a dúvida, a angústia, o espanto ou o terror diante dessas imagens, apare-

cem com mais recorrência e violência no norte da Europa, onde se compõe terreno bem mais propício ao surgimento e desenvolvimento do Expressionismo.

No ensaio “Cultura Portuguesa e Expressionismo, de Eduardo Lourenço: uma re-visão”, entretanto, a professora Isabel Cristina Mateus (2010), da Universidade do Minho, propõe um novo olhar para o tema. Sem discordar de que haja, via de regra, uma tendência na cultura portuguesa para se afastar do gótico, do grotesco, do horror e do espanto; a ensaísta localiza na cultura portuguesa e, mais especificamente, na Literatura Portuguesa da segunda metade do século XIX ao início do XX, obras que inscreve como literatura expressionista. Dentro desta tendência, insere nomes como o de Fialho de Almeida, sobre quem detalha leituras e obras que justificam sua afirmação; e cita como outro exemplo de arte expressionista portuguesa, a produzida por Raul Brandão, escritor sobre o qual nos debruçaremos agora, para demonstrar como cenários góticos se constroem e se multiplicam em suas narrativas, profundamente influenciadas pela pintura expressionista, que Brandão apreciou e também produziu, como pintor que foi.

Buscaremos demonstrar, portanto, o quanto Raul Brandão está entre essas “exceções” de que fala Eduardo Lourenço (2004), com um “expressionismo mais de ressentimento do que de afirmação, todo penetrado da poética da Dor com maiúscula, ou do protesto humilde” (2004, p. 32). E mostraremos também o quanto ao narrador brandoniano deleita, mas também horroriza ou “repugna a visão trágica do mundo e da vida” (LOURENÇO, 2004, p. 31), que ele constrói em sua narrativa, repleta de imagens góticas.

Segundo a historiadora Graça Proença (2002, p. 62-63), o termo gótico, relacionado à arte, surge por volta do século XVI, para designar “desdenhosamente” grandes abadias, com portões laterais continuados por altas torres, com grandes portais e janelas, acima das quais havia outras janelas arredondadas, as rosáceas. Essa nova arquitetura, que se misturou à românica, a partir do século XII, foi chamada gótica para sugerir que sua aparência era “tão bárbara que poderia ter sido criada pelos godos, povo germânico que invadiu o Império Romano e destruiu muitas obras da antiga civilização romana”, por volta do século II a.C.

Entretanto, ao longo dos séculos, o termo gótico foi perdendo o “caráter depreciativo e ficou definitivamente ligado à arquitetura dos arcos ogivais”, vitrais multicoloridos, palácios como o de Luís IX, de

1243-1246, em Paris (PROENÇA, 2002, p. 68-69); ou como o palácio Ca' d'Oro (Casa de Ouro) do século XV, em Veneza, erguido sobre o Grande Canal, cujas águas refletem as linhas da fachada (PROENÇA, 2002, p. 70). O estilo gótico compreendeu também 1- esculturas religiosas associadas a essas construções, como estátuas de nobres (como a *Nobre Utá*), cavaleiros medievais, santos e cenas religiosas (como a *Crucificação* e *A virgem e o menino*, de Pisano); 2- manuscritos ilustrados feitos em marfim, ouro, prata e decorados com esmalte, como o *Massacre dos Inocentes* e *Fuga para o Egito*, *Jerusalém Celestial* e a *Bíblia de Toledo*; 3- pinturas, grandes murais e afrescos, como os de Gualteri e Giotto, já com uma “visão humanista do mundo” e dos santos, dando algum movimento às figuras, através da postura dos corpos e do drapeado das roupas, mas ainda não realizando “plenamente a ilusão da profundidade do espaço” (PROENÇA, 2002, p. 71-75). Com esse nascente humanismo, as pinturas góticas dos irmãos Van Eyck, por exemplo, registram até paisagens urbanas e figuras da elite do século XV, como *Nossa Senhora do Chanceler Rolin* e *O Casal Arnolfini*, este último quadro, aliás, inovando em termos de perspectiva e segundo plano, já que, num espelho, ao fundo, toda cena retratada aparece invertida, na residência de um rico comerciante flamengo (PROENÇA, 2002, p. 76-77). Deste modo, o abrangente termo gótico entra no vocabulário significando (1º) germânico e, mais tarde, (2º) medieval, “visto como a Idade das Trevas e associado à brutalidade, às superstições e ao feudalismo”, sendo usado ainda, por vezes, de forma depreciativa até o século XVIII, segundo Peixoto (s/d).

Em *O Mistério da Árvore* (OMA, p. 99-102), encontramos um palácio semelhante aos góticos, com arquitetura sombria, secular, arruinado, “construído num bloco de pedra escura”, que dentro se resume a “crepúsculos”, “agonias de luz”, “silêncio tumular”, deserto e o Rei solitário, “de cabeça encostada aos vidros das janelas”. Por fora, o reino também é arruinado, devastado.

Ainda que essa imagem do castelo de *O Mistério da Árvore*, especificamente, não se encontre em *Primavera Abortada*, muitas são as imagens góticas duplicadas entre essas duas narrativas do livro *A Morte do Palhaço e O Mistério da Árvore*, da fase “claro-escuro pesadelo” do escritor finissecular Raul Brandão. Esses dois pequenos contos estão entre os papeis de K. Maurício, última parte do referido livro de contos, em que o narrador comenta “papeis inúteis, rabiscos, notas, caricaturas”, que

“de alguma forma completam a curiosa fisionomia intelectual” do nefelibata K. Maurício, autor ficcional da obra, segundo um primeiro narrador.

O Mistério da Árvore (OMA, p. 99-102) apresenta um Rei vampiresco que, trancado no seu palácio, manda devastar seu reino e aterrorizar seus súditos: “dez léguas à roda, o país tinha sido assolado”, “nem um sinal de vida”, “nem uma folha, nem uma ave”. Já *Primavera Abortada* (PA, p. 103-108) apresenta o ciclo da vida que se alimenta de morte, numa “floresta enorme e silenciosa”, onde “esqueletos negros enormes das árvores pareciam séculos petrificados” e “a vida parava, estancada e lúgubre”, seguindo os desígnios de um “Deus sinistro” (PA, p. 103). A devastação se duplica nos dois cenários, promovida por duas figuras despóticas, semelhantes na intolerância ao amor, aos amantes e a tudo o que é natural, no isolamento e na sobrevivência secular, em oposição às vidas que sugam. São duas figuras vampirescas.

O Rei de OMA e o Deus de PA identificam-se, em alguns aspectos, com outras figuras vampirescas góticas, demonstrando “repulsa ao sexo”, e a atos ou objetos “por demais naturais”, apresentando, entre outras práticas pervertidas e decadentistas, o deslocamento do foco erótico dos corpos para os objetos estéticos, como capas, caixões (BARROS, 2007). O Rei do conto de Brandão sente uma repulsa por tudo o que é natural, incluindo o sexo. E, no conto, a natureza aparece como sensual. Natureza e corpo feminino se constituem como duplos um do outro, que incomodam o Rei: “A vida, a luz, as árvores enojavam-no”; “mas deitava-se e sentia palpitar as fragas: os montes eram seios duros, as árvores cabelos ao vento”; “e o amor trespassava a terra e os bichos” (OMA, p. 100).

Por isso, o rei aniquila a natureza e os amantes que por ventura aparecem em seu reino, e se tranca no seu frio castelo marmóreo (abrigo sinistro como as “capas e caixões”), duplo de sua frieza, deleitando-se com o cenário devastado ao redor de sua tumba e da “árvore que servia de força” (OMA, p. 99), criados e cultuados pelo Rei em substituição à natureza e ao amor, que despreza e destrói.

Esse Rei constitui o que Barros (2008, p. 120-121) chama de “aristocrata malévol”, muito comum em romances góticos desde *O Castelo de Otranto*, de 1764, do inglês Horace Walpole, o primeiro romance do gênero gótico. Tal imagem do aristocrata malévol em “espaço de enclausuramento e de tradição” no seu “castelo arruinado”, funciona como uma espécie de ruína alegórica que remete à decadência do

poder aristocrático e ao clima antimonárquico de fim de século em Portugal.

O paradigma do gótico na produção ficcional, desde o primeiro romance do gênero, inclui também eventos sobrenaturais, como o instantâneo florescimento final da "esgalhada e seca árvore que servia de forca", "aquecida com o amor", após o enforcamento dos dois mendigos amantes, vindos "de países lendários" (*OMA*, p. 99-102).

Os "castelos em ruínas", não raro, cedem ou dividem espaço com as "florestas e longínquas localidades" (PEIXOTO, s/d), a "natureza noturna e sombria, frequentemente com os elementos em fúria" (BARROS, 2008, p. 125), tempestades, ventos ululantes, animais ferozes ou agoureiros. Tais elementos são registráveis nas duas narrativas brandonianas em estudo, aliás em imagens que se duplicam por vezes.

A "árvore enorme que havia séculos servia de forca", "esgalhada e seca", cheia de "cadáveres e corvos" de *OMA* se multiplica nas árvores de *PA*: "esqueletos negros", que "pareciam séculos petrificados", "que ali cresciam desde a criação do mundo", mas que "estardeceram e não deram mais sombra nem flor", "mordiam a terra" com "raízes em garras" e delas "as aves caíam geladas" (*PA*, p. 103-104), compondo um ambiente hostil na floresta.

Duplicando os comportamentos do Rei de *OMA*, encontramos o misterioso "Deus feroz" de *PA*, que se esconde e se isola nessa floresta, "entre os troncos", "vaga realização do espanto" (*PA*, p. 103), "o Deus - dor, feito de velho granito, o Deus inalterável [que] enterra as patas monstruosas no húmus e continua a exigir mais vítimas" (*PA*, p. 108). Ambos destroem o natural para alimentar sua imortalidade, ambos são frios, cruéis e solitários, superiores na hierarquia dos seres. Assim como o Rei de *OMA* se duplica em sua árvore "que servia de forca"; o "Deus sinistro" de *PA* se duplica em sua floresta, com "seu corpo disforme", que "perdia-se na noite" e "a caverna da boca prestes a triturar os homens e as coisas". Deus e floresta parecem a continuação um do outro: "Estava desde o princípio das coisas, quieto e hirto, à espera, no interior da floresta"; "parte perdia-se na sombra"; "parte era construída com restos de pesadelos, pedaços de sonho e de ânsias dispersas"; "a sua cabeça mergulhada nas patas". A perversidade do Deus se duplica na natureza sinistra, sombria, disforme e devoradora, "reclamando sempre sofrimento, gritos, lágrimas" (*PA*, p. 103). Aliás, a natureza parece pervertida ou controlada a todo momento por esse "Deus monstruoso" (*PA*, p. 107), tornando o

espaço da narrativa um lugar onde “só a dor existe, só a dor cega e sem boca para gritar”, “a dor incógnita”, “imensa” e “ilimitada”, “a dor feita de todos os sacrifícios, de todas as dores desconhecidas e caladas.” (*PA*, p. 107)

Como temos dito, em outros artigos em que analisamos obras de Brandão, esses gritos sufocados de dor e de horror das personagens e figuras das narrativas são emitidos pelos narradores, na esteira de *O Grito* de Munch, diante de cenários violentamente distorcidos, em cores ber-rantes; diante de espectros miseráveis, como os das telas de Van Gogh; ou de sociedades desagregadas pela violência de guerras; ou de metamor-foses abjetas, como a de Kafka ou as sofridas por Russo e Pisca em Por-tugal Pequeninno. Seja como for, refletem a crise do homem, da razão e da própria linguagem, enquanto instrumento de racionalização do mundo ou expressam a “insuportável ausência de sentido”, segundo Matheus (2010). Nestas narrativas obscuras e repulsivas, notamos a “derrocada do paradigma iluminista-positivista que, durante mais de três séculos, cons-tituiria o pilar e o modelo civilizacional da racionalidade ocidental”. Com isso, o homem europeu moderno se vê confrontado com a angústia da morte e com o absurdo de viver num mundo sobre o qual paira o “silên-cio de Deus”, é a “sua própria imagem que entra em crise, que surge ameaçada de morte”, segundo Mateus (2010). Assim, o Expressionismo aparece, segundo Eduardo Lourenço, como a “forma mais exacerbada da *crise da imagem do homem*” (2004, p. 30).

É essa crise que torna o mundo uma visão fantasmagórica, a vida um espetáculo degradante e que propicia a criação de um Deus como o de *PA*, materialização sinistra da morte e da imperfeição, com “uma asa” que “caíra por terra, como um mundo que desaba”, “solitário e incomple-to”, “inacabado, esboçado” (*PA*, p. 103-108), como o próprio homem sem o Deus cristão, “morto” por Nietzsche. Esse Deus, como o homem, modifica e é modificado pela paisagem que devora: “os seus olhos e as suas mãos, todo o seu corpo mergulhava no sonho e cada homem à von-tade lhe acrescentava novos aspectos e pormenores.” (*PA*, p. 103-104). Neste sentido, esse Deus (e o Rei de *OMA*) duplica também o narrador, deleitado e horrorizado, mas sempre transformado pelo espetáculo maca-bro que narra, detalha e comenta, pelas vidas e pelo mundo que constrói e destrói em sua obra literária.

Assim como a árvore que o Rei vampiriza é vítima, duplo e ins-trumento de tortura do Rei, usada para vitimar os súditos; também as ár-vores de *PA* são duplos, vítimas e instrumentos do Deus em caça aos

homens e ao amor. Tanto o Rei de *OMA*, quanto o Deus de *PA*, tentam extinguir o amor, a vida, a luz e a primavera. Em *PA*, “suas garras se cravavam em toda a terra, a esmagar a Vida e o Amor”, “no país aterrorizado, todos os anos pelo princípio da primavera” (*PA*, p. 104). Em *OMA*, o Rei odeia, persegue e extermina “a mocidade, a ternura, os lábios moços que se beijam” (*OMA*, p. 99-102).

Se em *OMA* é a ação do Rei, do homem a causadora da desordem e do caos entre os entes naturais; em *PA* é o Deus sinistro. Assim como os súditos temem o Rei de *OMA*, em *PA* “ninguém se atreve sequer a olhá-lo” (“o Deus sinistro”) (*PA*, p. 103-104) e todos têm medo de amar e morrer por contrariar o Deus: “um grande terror na primavera, época dos noivados, pesava nos corações. Quem viveria?”, “escapariam à morte? E a incerteza andava nas almas dos enamorados como um espectro negro a rondar” (*PA*, p. 104).

O amor é a condenação à morte e ao sofrimento, nos dois contos brandonianos, até porque, como vimos, as figuras vampirescas do Rei e do Deus, por demonstrarem repulsa ao sexo e a tudo o que pertence ao mundo natural (BARROS, 2007), eliminam todos aqueles que desfrutem de sua sexualidade. Por isso, o amor mostra-se como uma espécie de “sonho que se transforma em pesadelo” (MUCCI, 1994, p. 71). Em outras palavras, enquanto não passa de enamoramento descomprometido, o amor aparece como um sonho. Mas, uma vez que os amantes tornem-se noivos, então estão condenados ao pesadelo da morte:

Se te beijo, cuido por vezes que és morta. Fala, fala mais, embora as tuas palavras sejam vãs, para que eu me convença de que ainda existes... e de ano para ano nesse país onde Deus dominava, as almas se purificavam, pois que ninguém ao certo saberia dizer se o seu noivado se continuaria no infinito. O amor transformava-se. Já se falava baixinho, e os olhos arrasavam-se de lágrimas: o amor, pouco e pouco, se mudava em *sentimento religioso*. (*PA*, p. 104, grifos nossos)

Esse espectro do pesadelo-morte a atormentar os amantes, desde cedo, e a posterior transformação do amor-sonho em pesadelo-morte, com o noivado, podem remeter à conversão do ingênuo amor adolescente em casamento, com todos os compromissos, convenções, desilusões e aborrecimentos da vida madura. Desta forma, as figuras só vislumbram a possibilidade de o amor perdurar num plano ideal, imaterial, como “sentimento religioso”. Entretanto, mesmo essa possibilidade de perpetuação do amor é incerta, pois “ninguém ao certo saberia dizer se o seu noivado se continuaria no infinito”. O amor aparece como “vão”, passageiro e

inútil, nessas narrativas de Brandão: "Fala, fala mais, embora as tuas palavras sejam vãs" (*PA*, p. 103-108).

Por isso, o amor, em processo de extinção em *PA*, e já quase extinto em *OMA* só pode vir de "países lendários", nesta última narrativa. Só em "países lendários" poderiam sobreviver "sentimentos religiosos" como os mencionados no fragmento anterior e figuras amantes tão ingênuas (por vezes até alienadas e patéticas), como os mendigos de *OMA*, duplos dos noivos de *PA*, os quais mesmo condenadas à morte pelo Deus da floresta sombria: "ficavam horas de mãos dadas, a olhar o céu sorrindo", indagando-se e sonhando: "E lá como seremos nós então?", "Como a pureza, como a brancura..." (*PA*, p. 105).

Mas, em nenhuma das narrativas, apesar da predominância da devastação, da escuridão, do desamor e de outros elementos sombrios; nunca se extinguem por inteiro a luz, o amor, o calor, a primavera e a vida. Permanece o contraste. Mesmo abortada, a primavera sempre volta; mesmo perseguidos e assassinados, novos amantes sempre aparecem, como os noivos em *PA* e os mendigos em *OMA*. Em Brandão, na medida do possível, através de seus ciclos e mecanismos de regeneração, "a natureza defende seus direitos" (BENJAMIN, 1989, p. 57), ainda que contrariando os designios do Deus de *PA* e do Rei de *OMA*: "O que havia ocorrido nessa rua não teria surpreendido uma floresta; os altos fustes e a vegetação rasteira, as ervas e os galhos inextricavelmente enredados uns nos outros e o capim alto (*OMA*, p. 99-102)". Em ambas as narrativas, a natureza aparece como símbolo de alguma força sobrenatural (BENJAMIN, 1989, p. 57) ou cósmica, no dizer de Seixo (2000), capaz de se regenerar.

Por isso, o amor sempre reaparece no "país quimérico onde o Deus feroz existia" (*PA*, p. 104), e também em *OMA* volta com "os mendigos vindos de países lendários" em *OMA* para restaurar a luz, o calor, o amor: "Súbito ficou imóvel de espanto. Aquecida, com o amor de dois mendigos, tinha o galho em que pendiam enforcados cheinho de flor (*OMA*, 99-102)". Em *PA*, apesar da ameaça do Deus, também surgem na primavera, amantes, poetas, princesas, "criaturas que morriam sacrificando-se pelos outros" e "iam ter o seu noivado eterno para lá das estrelas, onde as quimeras tomam corpo e todas as aspirações se realizam". É o caso do "poeta de cabelos flavos", que "veio para casar com a princesa e reuniu em volta de si os noivos desse ano" (*PA*, p. 103-108).

A luz-primavera-vida-amor - mesmo contra a vontade do Rei, autoridade política, e do Deus, autoridade religiosas na narrativa - (re)aparecem sempre no cenário sombrio: “Cada um desejou no infinito o amor infinito e cada par de noivos procurou com ansiedade nas árvores a primeira floração – e às *estrelas* cada *noite* se prendiam novas aspirações. Ficavam horas de mãos dadas, a olhar o céu sorrindo” (PA, p. 105). Como na tela “A Noite Estrelada”, de Van Gogh, no fragmento, pontos de luz-amor-vida-sonho penetram a escuridão da noite-devastação-desamor-morte-pesadelo da sombria narrativa *Primavera Abortada*. Entretanto, muitos desses pontos luminosos caminham para a destruição: “Cada ano, em Abril, a *procissão* dos noivos entrava na floresta como um *solução* que a atravessasse. (...) Deles seriam escolhidos os que iriam *morrer* – e, entrando na *floresta*, não sabiam bem se caminhavam para a morte ou para o amor...” (PA, p. 105, grifos nossos)

Essa procissão de mártires em sacrifício por um "Deus monstruoso" é guiada por sacerdotes, líderes religiosos, figuras que, contraditoriamente ao que se espera, levam para a morte, quando prometem salvação, ou levam para a morte que dizem ser salvação. Isso pode suscitar críticas a lideranças políticas e religiosas: “Sabiam que iam morrer para apaziguarem o Deus e para que houvesse menos dor no mundo. Atrás iam os sacerdotes vestidos de linho a cantar” (PA, p. 105). Esses sacrifícios parecem trazer benefícios apenas para a liderança, que alimenta sua floresta, "enterra as patas monstruosas no húmus e continua a exigir mais vítimas" (PA, p. 108), no caso do Deus; ou no caso do sacerdote, que veste "linho", em seu ofício de conduzir os noivos à morte. É o que se pode dizer também daquele Rei doente de *OMA*, que perpetua sua vida e seu poder, impondo a morte a seus súditos e à natureza. Todos satisfazem seus caprichos as custas dos sacrifícios alheios, para deleite e horror no narrador K., que assim faz críticas a situações sócio-políticas (opressor x oprimido) e econômicas (ricos x pobres) nessas sociedades ficcionais.

Mas, todas essas contradições (sociais, políticas e econômicas) parecem apenas espelhar uma contradição maior inerente à condição humana e à natureza, feitas de contrários: morte e vida, frio e calor, luz e sombra, dia e noite.

Em uma passagem de *PA*, o narrador chega a ver o céu/universo como uma duplicação da floresta/natureza terrena, composta por dor e morte, resumo da existência dos entes/flores/pessoas/astros, na visão do narrador: “Lá em cima Procion e Veja reluzem *brancos e azulados*, Aldebaran e Arcturos *vermelhos* como fogo, e a maravilhosa Vega cintila

com brilhos *azuis, verdes e escarlates*: é outra imensa *floração* de dor” (PA, p. 107). O narrador vê um espelhamento da condição dos seres vivos no universo, como se a condição de ser para sofrer e morrer fosse universal e não apenas terrena. Se o universo é “outra *floração*”, os corpos celestes são como flores e outros seres terrenos. Os corpos são duplos uns dos outros: homens, animais, vegetais, minerais, numa espécie de ligação cósmica entre os elementos, de que fala Seixo (2000). Por isso, revelam semelhantes contradições desde as cores em contraste, como vermelho quente e o azul frio, até a condição de existir para sofrer ou de viver para depois morrer (“é outra imensa *floração* da dor”).

Todas essas contradições violentas, a começar pelas cores berrantes o horrorizam e deleitam, a ponto de ele sair até da terceira pessoa, tomado pela visão: “Diante de mim estavam as árvores carregadas de flor, as cerdeiras bravas, os abrunheiros e os salgueiros, toda a floresta imensa que me envolve, desentranhada em emoção, iludida por aquela primavera antecipada e fictícia”. (PA, p. 106) Na floresta que envolve o narrador (“diante de mim”), a concepção das flores comove-o, ainda que ele reconheça essa *floração* como inverossímil, fantástica e condenada: “iludida”, “antecipada e fictícia”. Mas, logo em seguida, contraditoriamente, como o título do conto sugere, a precoce devastação dessas flores horroriza-o, como se uma *Primavera* fosse *Abortada* pela natureza: “E de repente um frio instantâneo e mortal, um frio que aperta e fere como arestas finas que entram na pele, colhe-as e destroça-as. As flores geladas caíram na terra” (PA, p. 106). Tal destruição precoce antecipa, ou duplica o desfecho dos noivos apaixonados, os amantes primaveris que adentraram de mãos dadas a floresta, mas também devem ser destruídos, como mais a frente verbaliza o narrador: “A esta mesma hora no vasto mundo a dor calca os pés e tritura, sem se deter com gritos, insaciável como o velho Deus da floresta para a qual avança a fila de noivos, branca e resignada”. (PA, p. 106)

Nota-se que o Deus não se comove, permanece impassível diante da dor e da destruição dos entes, diferentemente do narrador horrorizado com as atitudes e posturas do ser superior. A piedade ausente no Deus transborda nas palavras do narrador, profundamente comovido diante da situação dos entes vitimados, mas também deleitado diante da paisagem e da cena terrível, a qual a arte reconverte em apreciável, senão em bela, apesar de (ou mesmo por causa de) toda a sua hediondez. Neste último sentido, o próprio narrador duplica a postura do Deus, na medida em que constrói narrativas nas quais personagens sofrem e morrem, sendo ele

próprio (narrador-autor) o criador de seres, aos quais impõe dor e destruição, aos quais tortura e mata em suas ficções, de certo modo.

Cenas semelhantes encontramos em *OMA*, em passagens como: "veio a primavera e todas as árvores, para lá do território assolado, estremeceram e se cobriram de flor"; "borboletas nascidas do seu hálito noivaram no azul, e dois mendigos amorosos, de países lendários, entraram e perderam-se naquela terra praguenta" (*OMA*, p. 100). Da mesma forma que o Deus de *PA*, o Rei faz suas vítimas, talvez de uma forma ainda mais desequilibrada, de modo que o tom sombrio é ainda mais evidente no território assolado do reino de *OMA*, de onde a natureza está quase ausente. Isso até porque, como já vimos, a natureza é duplo do corpo feminino, responsável pela concepção dos entes naturais e o Rei vampiresco repele o amor, o sexo, a vida e tudo o mais que se liga à natureza. Numa clara opção pelos elementos culturais, o Rei recria a natureza, transformando-a em matéria prima para suas próprias obras, representadas pela "árvore que servia de força", o "palácio marmóreo" e até os homens, tornados carrascos e vítimas. Todos servem aos caprichos do Rei, horrorizando e deleitando o narrador, comovido com a situação dos que sofrem, mas diante de uma cena esteticamente apreciável. Neste último sentido, ressaltamos mais uma vez, o fato de que o narrador-autor também em suas ficções, usa figuras para representar o sofrimento e a morte, impondo-lhes dor para servirem de mote a suas reflexões filosóficas.

Em todo o caso, se a Natureza é responsável pela concepção da vida, a figura que detém o poder sobre a vida e sobre os seres, segundo a religião, o Deus, também é quem orquestra a morte, a qual alimenta a terra (húmus) e o ciclo da vida. Por sua vez, o Rei, poder político-religioso na terra, transforma o cenário e dispõe dos elementos da natureza, das vidas, entre elas as dos homens, firmando sua autoridade como poder superior. O fato é que o Deus controla a natureza e a destrói por vezes, ainda que para alimentar a sua floresta sinistra, uma representação da própria natureza e do ciclo da vida. De qualquer modo, ambas as figuras duplicam-se na crueldade, nas narrativas.

Assim como ocorre na *PA*, em *OMA*, a floração dura pouco pelas terras do Rei, o qual "mandou logo prender" o casal de mendigos "que tudo à volta transformava": "as macieiras dos quintais deitavam galhos fora dos muros, de propósito para os ver passar" (*OMA*, p. 100). Mas, da mesma forma como acontecerá na *PA*, em *OMA* essa inesperada *Primavera* é *Abortada*, por ordem do Rei, que manda devastar, prender e en-

forçar as causas da nova floração indesejada: os mendigos: "fez um gesto aos carrascos, que logo se apoderaram deles e os levaram." (*OMA*, p. 101).

De modo semelhante ao dos noivos de *PA*, os mendigos também são ingênuos, alienados e até patéticos: "Sorriam-se os mendigos cheios de terra e ervas, e, enlevados, olharam um para o outro, ignorando o que se passava em volta – olhos nos olhos, mãos nas mãos..." (*OMA*, p. 101)

Também a natureza se regenera, em detrimento do desejo e do poder de destruição do Rei: "Em vão reduzira tudo a cinzas – por baixo das cinzas, latejava a vida" (*OMA*, p. 101). Trata-se daquela força sobrenatural (BENJAMIN, 1989, p. 57) ou cósmica, no dizer de Seixo (2000), que torna a natureza capaz de se regenerar da destruição imposta pelo homem.

Como ocorre em *PA*, a floração morta em *OMA*: outra "primavera abortada" parece antecipar ou se duplicar na morte dos amantes. Em outras palavras, em *OMA*, a devastação da flora e da fauna pelo Rei será a antecipação do destino trágico dos dois mendigos. Cabe ressaltar que esses processos de duplicação dos destinos trágicos de entes da natureza, como flores e homens, além de intensificar a sensação de horror e angústia do narrador, parecem apontar para a mesmice, a repetição cíclica que é a vida material e da qual fala Falk (s/d, p. 43): "tudo se há de repetir indefinidamente de forma idêntica, o mesmo prazer e a mesma tormenta, a vida está impregnada de horror". Diante dessas certezas: dor e morte, e da incerteza quanto ao momento final do ser, o narrador se angustia: "Quantos beijos perdidos se morressem! quantas horas perdidas se o Deus os escolhesse!" (*PA*, p. 106). São temas recorrentes na obra de Brandão, esses do sofrimento e da morte, pesadelos do ser, diante da fugacidade da vida, da ilusão do amor, instantes de sonho, quimeras que sempre seduzem e abismando os narradores brandonianos, vocacionados para a dor e, na mesma medida, para o deleite diante do horror. Aliás, essas temáticas e motivos são recorrentes entre as estéticas do fim do século XIX. É o que ocorre na digressão do narrador de *PA* a seguir:

De noite, tarde, saí. Parecia verão. Ainda fim de inverno! Uma noite translúcida, misteriosa e suspeita... Cada noite que passa, *estranha-se-me* na alma com ânsia e terror. *Magoa-me e deixa-me* extático. Mais uma que foge! e outra ainda!... E quantas mais, para as não tornar a ver, para não tornar a sentir este mágico esplendor? Uma a uma somem-se no silêncio, na profundidade desse silêncio, tão grande que o *sinto* de encontro ao meu peito – e uma a uma *recolho-as e calo-as* dentro de mim mesmo, para as levar para a cova... (...)

O vento morno acalma, a temperatura modifica-se, e tenho a sensação imediata de que a noite cristaliza. Então a mais extraordinária dor e que jamais assisti se passa diante dos meus olhos – a dor que se não ouve. Uma *tragédia no silêncio*. Uma *tragédia sem gritos*, sem rumor sob o céu empoado de estrelas. (PA, p. 105-106)

Assim como na tela *O Grito*, de Munch, o narrador expressa seu próprio grito e também o grito contido pelos seres na paisagem a sua volta, entre deleitado e horrorizado, sai da terceira pessoa e passa para a primeira pessoa, a fim de refletir sobre as contradições do cenário. A pontuação ressalta as emoções do narrador: exclamações de horror-admiração e reticências da falta de palavras para exprimir tudo o que sente, já que todos os elementos observados lhe inspiram reflexões, que poderiam se prolongar em digressões e mais digressões. Há interrogações, que caracterizam o incômodo, a inconformação e a incompreensão ou revolta do narrador diante dos acontecimentos. Além da pontuação, a escolha vocabular no fragmento anterior e nos que se seguem também endossam as ideias de dor, de horror e de vontade de gritar: “*Doeu-me o coração*. Por pouco não *gritei*. E o *silêncio* cada vez maior, a *angústia* cada vez mais *pesada*” Ou em: “E o que importa *gritar*, se o som vai só até cem passos de distância? (...) Uma *interrogação* no ar: - Por quê? Mas por quê?... As árvores, *surpreendidas*, não entendem por que *sofrem*” (PA, p. 106, grifos nossos). Tudo expressa a dor e o grito contido na paisagem ou o grito de dor do narrador diante da paisagem.

A inocência dos entes naturais (árvores) e mesmo de alguns seres humanos, como os noivos levados pelo sacerdote para o sacrifício, contrasta com a consciência do narrador, que desvenda as cenas e reflete sobre a condição humana no fragmento. Entretanto, a sua consciência não lhe salva dessa mesma condição e destino: sofrimento e morte. Antes, nessas duas narrativas, a consciência, que distingue o narrador das inocentes vítimas, potencializa sua dor, por causa da piedade, da autopiedade, do medo e da indignação, entre outros sentimentos despertados e intensificados pela consciência. Tudo fica ainda mais angustiante para o narrador, em função da impossibilidade de acessar às causas, os motivos de tal comportamento do Deus (e do Rei): “Por quê? Mas por quê?...” A reiteração da pergunta sem resposta, perpetuada infinitamente pelas reticências, agrava o estado de angústia, incompreensão e horror do narrador diante da condição humana de ser para morrer.

Aliás, as respostas para essas perguntas não são encontradas na Ciência, que “bateu num grande muro e parou”, de acordo com *Os Seus Papeis* (OSP, p. 94), nem Igreja, já que “a fé cristã embotara-se”, “era

preciso inventar outra coisa" (*OSP*, p. 94). Inclusive o sacerdote não salva, leva para o sacrifício, na *PA*, e usa ricas roupas de linho para isso, ganha com esse trabalho, como vimos. Ainda que o sacerdote apareça também como impotente na situação, o fato de vestir linho e conduzir os noivos conformados para seu destino parece apontar para algum ganho com a degradação do próximo, intercedendo em favor de um "Deus feroz", consolando as vítimas é bem verdade, mas defendendo os interesses do "Deus monstruoso".

Estamos diante do que Reynaud (2000, p. 42) chama de um "anti-naturalismo", ou "rejeição da *mimesis* aristotélica" e da razão científicista, em favor de "um sentido profundo da fragilidade humana, a que é correlativa a necessidade de exprimir os estados de alma que a refletem, além dos sentimentos que traduzem os antagonismos entre o indivíduo e a sociedade" ou a natureza. Ciência e arte não são hierarquizadas ou pelo menos não como na tradição, pelo narrador de *PA*: "Disse tudo o que a intuição dos poetas adivinha e os sábios ignoram" (*PA*, p. 105).

Dentro dessa perspectiva da valorização de saberes não racionais e não científicos, o narrador usa as cores da natureza para refletir a situação humana, interpenetrando cor como espelho da condição do ser em *PA*: "será aquilo lá em cima também dor que não se ouve? Será aquilo dourado dor tumultuária, imensa, frenética, cujos gritos não chegam abaixo?..."; "as estrelas parecem faúlhas do meu lume atiradas para o espaço... Será tudo dor? Será tudo aquilo só dor?... (*PA*, p. 106-107) Assim, a "dor" é associada a "negrume" ou a "doirado"; a luz: "estrela", "faúlha" e "meu lume" a vida ou esperança, fraca e passageira.

Em *OMA*, também o "negrume opaco" (*OMA*, p. 101) é relacionado à existência material degradada: "crepúsculos", "o sol fugia", silêncio tumular", "agonias de luz" (*OMA*, p. 99). Por outro lado, a luz e a cor relacionam-se aos poucos e breves momentos de contentamento, ao sonho, ao calor e ao amor dos mendigos: "aquecida com o amor de dois mendigos, tinha o galho cheinho de flor" (*OMA*, p. 102).

Trata-se do uso arbitrário e expressivo da cor, dos contrastes luz-sombra, buscado já por Van Gogh, em suas representações de mundos fora dos padrões tradicionais, muitas vezes sombrios ou bizarros, assustadores ou inquietantes, segundo Proença (2002, p. 145, 152), que servirá de inspiração aos expressionistas.

Assim, diante da paisagem em "claro-escuro pesadelo", o narrador não hesita também em imprimir em seu conto impressões subjetivas

diante das visões, transfigurando-as ainda mais, como em: “Adivinho no silêncio um “ah!” de pasmo: as árvores contraíram-se e gritaram de aflição (toda a flor morreu); mas como não têm boca para gritos, o grito não se ouviu” (PA, p. 107). A impotência dos noivos, antes da natureza (como as “árvores”) e até do narrador (“o que importa gritar”, PA, p. 106) contrastam com o poder desse Deus de PA e do Rei de OMA.

Desta forma, através do comportamento do Deus e do sacerdote de PA, que conduz as vítimas para seu sacrifício na floresta obscura, notamos críticas e problematizações sobre as religiões, suas doutrinas e atuações. Também as imagens do Rei em seu castelo parecem remeter a críticas sobre a situação de atraso em que a nação portuguesa se encontra, se comparada a outras nações europeias e ao seu próprio passado expansionista. Num momento de anti-monarquismo como foi o fim do século XIX em Portugal, as responsabilidades pela situação da pátria são atribuídas a atitudes políticas de reis e outras autoridades ligadas à monarquia, que se perpetua no poder há séculos, como em OMA, no qual o Rei coloca seus interesses particulares acima dos interesses coletivos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARRENTO, João. *O espinho de Sócrates: expressionismo e modernismo*. Lisboa: Presença, 1987.

BARROS, Fernando Monteiro de. O gótico e a brasilidade em Lúcio Cardoso. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, v. 28, n. 39. Belo Horizonte: UFMG, jan/jun de 2008, p. 113-131.

_____. Decadentismo e vampirismo: O conde Eric Stenbock. In: *Anais do IV CLUERJ-SG*. Rio de Janeiro: UERJ, 2007. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/ivcluerj-sg/anais/iv/completos>>.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do Capitalismo*. Trad.: José Martins Barbosa e Hemerson Alves Martins. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 67-101.

BRANDÃO, Raul. *A farsa*. Lisboa: Ulmeiro, 1984.

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

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

_____. *Os pobres*. Porto: Publicações Anagrama, [s/d.].

COSTA, Dalila Pereira da. Húmus – homo. In: REYNAUD, Maria João. (Org.). *Ao encontro de Raul Brandão* (Atas do Colóquio de 1999). Porto: CRP/UCP; Lello, 2000, p. 345-352.

FALK, Walter. *Impresionismo y Expresionismo: dolor y transformación en Rilke, Kafka, Trakl*. Madrid: Ediciones Guadarrama, [s/d].

FRANÇA, Júlio. Fontes e sentidos do medo como prazer estético. In: *Anais do II Encontro Regional Insólito como Questão na Narrativa Ficcional*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011.

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

LOURENÇO, Eduardo. *A nau de Ícaro seguido de Imagem e miragem da lusofonia*. 3. ed. Lisboa: Gradiva, 2004.

MATHEUS, Isabel Cristina. “Cultura Portuguesa e Expressionismo” de Eduardo Lourenço: uma re-visão. In: *Atas do VI Congresso Nacional Associação Portuguesa de Literatura Comparada / X Colóquio de Outono Comemorativo das Vanguardas*. Braga: Universidade do Minho, 2010.

MUCCI, Latuf Isaias. *Ruína e simulacro decadentista*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994, p. 32-33.

PEIXOTO, Andrea. Literatura Gótica. In: CEIA, Carlos. *E-dicionário de termos literários*. Disponível em:

<http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&link_id=926:litteratura-gotica&task=viewlink>. Acesso em: 02-10-2014.

PROENÇA, Graça. *História da arte*. 16. ed. São Paulo: Ática, 2002.

REYNAUD, Maria João. *Metamorfoses da escrita*. Porto: Campo das Letras, 2000.

SEIXO, Maria Alzira. Raul Brandão e os sentidos do modernismo português. In: REYNAUD, Maria João. (Org.). *Ao encontro de Raul Brandão*. Porto: CRP/UCP; Lello, 2000, p. 15-26.

**JOGOS VORAZES E A LITERATURA COMPARATIVISTA:
AS SEMELHANÇAS ENTRE A OBRA 451 FAHRENHEIT
DE RAY BRADBURY, E A TRILOGIA DE SUZZANE COLLINS**

Wagner Pavarine Assen (UEMS)

wagner.assen@gmail.com

Nataniel dos Santos Gomes (UEMS)

natanielgomes@uol.com.br

RESUMO

Este estudo procurara elencar e analisar as possíveis nuances comparativas entre as obras *Jogos Vorazes* de Suzzane Collins e *451 Fahrenheit* de Ray Bradbury. Com base nas características presentes em cada obra procura-se responder questões sobre as influências da obra de Bradbury na obra recente *Jogos Vorazes*. A começar pelo fato de que ambos os enredos se passam em um tempo pós-apocalíptico, onde regimes totalitários são instaurados. Seus protagonistas fazem parte da classe que é oprimida, se transformam, em meio a conflitos psicológicos intensos, em líderes de possíveis revoluções ao longo da trama, mesmo que essas também ocorram no intelecto. Os aspectos da linguagem na elaboração dos enredos em questão e suas particularidades constroem o todo analítico do estudo. Dentre os inúmeros itens de congruência entre os enredos a análise tenta ligar as utopias e distopias inerentes nestas duas obras.

Palavras chaves: Literatura comparada. Distopia. Crítica literária.

1. Introdução

São incontáveis as possibilidades de abordagem e análise de uma determinada obra literária. Sendo assim, o presente artigo abordará, pelo suporte da *literatura comparada*, duas narrativas ficcionais, trazendo à tona possíveis congruências comparativas entre elas; distopias norte americanas de épocas distantes, mas que se assemelham numa série de detalhes de composição.

É válido frisar que este estudo se fará pelo viés da linguagem literária apenas, visto que ambas as obras têm versões, de considerável fide-

lidade, passadas para o cinema, tais versões sofreram adaptações, no caso de *451*, o francês *Truffaut* adaptou seu roteiro. A primeira escrita em 1953, *451 Fahrenheit* do autor norte americano Ray Bradbury, a segunda mais recente publicada em 2008 a trilogia de Suzanne Collins *Jogos Vorazes*.

2. *Sobre literatura comparada*

A literatura comparada se encarrega de maneira mais ampla possível, de confrontar duas ou mais obras o trajeto que essas obras traçam e de que forma elas se coincidem, se há influências claras ou não de uma obra na outra e se um autor bebeu nas fontes da outra obra. Tal método se faz excelente por si mesmo visto que neste sentido se valoriza o trajeto histórico literário contido nas transformações que os manifestos artísticos acarretam socialmente.

Na busca de pistas, influências, semelhanças que se completam em termos que apesar de pertencerem a épocas diferentes, se fundem em atualidade de escrita já que o visionarismo ou o aspecto “profético” se funde, latente nas duas ficções, como crítica ao sistema e à sociedade.

Um estudo que almeja afinilar parentescos e intertextualidades, visto que é possível deduzir, através de um texto, que livros o autor deste leu, o gênero em que se enquadra. É através de uma leitura comparada que se faz possível conectar os textos entre si, preservando, porém, em cada um, sua “integridade”, não alterando ou distorcendo de maneira vaga e equivocada os textos.

Atualmente a literatura comparada caminha por diversos campos, movendo-se por uma vasta gama teórica, abarcando mais de uma área se tornando interdisciplinar, atingindo o campo do discurso, da melopoética, da crítica literária, filmica além de poder ser situada nos campos onde se analisa mais de uma vertente, cinema e literatura por exemplo.

A que se ressaltar o caráter sócio-histórico contido nas obras, a literatura comparada permite um olhar histórico que acompanha as obras, contextualizadas ao seu tempo como no caso futurista e ao mesmo tempo real de *451* e numa segunda etapa que se cumpre um tempo previsto em *Jogos Vorazes*. Nesse desdobrar entre tempo e espaço a que as premissas historiográficas pertencem, cada texto segue uma proposta, que se cruzam num ponto comum. É exatamente essa perspectiva historicista que

Carré faria suplantará a crítica literária, onde a literatura comparada passaria a ser uma ramificação da história literária.

E nesta relação de história e literatura, julgando que literatura é a história que a história não conta, que o texto se enaltece, numa análise centrada no texto e na relação que este faz com o contexto social e cultural.

Atualmente, trabalhos diversificados e interessantes, de estudiosos pós-estruturalistas, comprovam a complexidade do estudo comparatista. É a procura do entendimento do outro, da alteridade que se faz presente. Trata-se da voz concedida às minorias sexuais, étnicas e de gênero. São estudos de ordem, mais especificamente, cultural, e que representam uma ampliação no horizonte comparatista na atualidade. Homi K. Bhabha, por exemplo, professor de teoria literária da universidade de Sussex, trata a questão do outro, da análise de subjetivação do discurso estereotípico em seus escritos. Edward Said, professor de literatura comparada, por sua vez, analisa o problema do etnocentrismo, a relação entre poder e conhecimento, o papel do intelectual, e discute o desenvolvimento do historicismo tradicional com as práticas atuais do imperialismo cultural e econômico, entre outras questões. (...) É importante assinalar também a presença marcante da filósofa Julia Kristeva, que trouxe grande contribuição para área com sua noção de intertextualidade, aprofundada de Mikhail Bakhtin, de que todo texto se constitui como um mosaico de citações e absorção e transformação de outro texto (SOUZA, 2006).

Pode-se delimitar o campo de ação e abertura da literatura comparada.

3. Os enredos e as comparações

Na criação futurística de Bradbury tem-se o relato de uma sociedade onde os livros são proibidos, de um povo oprimido num regime totalitário, um retrato visionário de um presente pós-segunda guerra mundial. Uma época de incertezas e de mudanças drásticas, marcada pelo avanço tecnológico com a chegada dos computadores e vasto alcance da televisão. A literatura e com ela a possibilidade de informação tem seu ápice no século XX, porém a enfrentaria regimes como o nazismo e fascismo que censuravam e destruíam milhares de livros, onde governos controlavam todo tipo de propagação midiática, fato que já ocorrera desde a idade média.

Após o advento da Segunda Guerra Mundial, atribuíam-se a censura apenas aos sistemas totalitários. No entanto, nos Estados Unidos dos anos 50, tudo que poderia parecer comunista ou fazer alusão a “onda vermelha” ou ao mínimo de simpatia era confiscado. De igual modo acontecera na Europa nazifascista.

Com essa frase, o autor inicia a história do bombeiro Montag, encarregado, de queimar livros, a mando do Estado. A estória se passa em um futuro não muito distante, onde uma sociedade totalitária é controlada pela “Família”, Este futuro não muito distante é aqui em nossa contemporaneidade; a sociedade totalitária é esta sociedade de consumo, da ideologia do capital, que impõe o pensamento único, o individualismo, a “ordem”. As pessoas que vivem nessa sociedade são educadas a desempenharem certas funções sociais, sem se questionar muito sobre o que estão de fato realizando. O sucesso deste estado de obediência e paz social deve-se, especialmente, ao cuidado com a educação. Nas escolas, as crianças aprendem a não ler e que livros são para se queimar. Somos apresentados ao dócil Montag, um bombeiro que, ao contrário do que o nome de sua profissão possa sugerir, não tem a tarefa de apagar incêndios, uma vez que as casas são todas as provas de fogo, ou ao menos é isso que a “família” diz. Os *fireman* são responsáveis por atear fogo nos livros, e perseguir, prender e executar as pessoas encontradas junto aos livros. Algo como a Gestapo ou a PM. (COSTA, 2001)

No enredo de *Jogos Vorazes*, que assim como *451* tem escritores norte-americanos, e quase que como numa vertente que busca escrever distopias futurísticas, acompanhando o legado de *1984* de George Orwell e *Admirável mundo novo* de Aldus Huxley, sem mencionar *A Utopia* de Thomas Morus, conta a história de uma América do norte pós-apocalíptica, devastada pela guerra e dominada por um poder, também autoritário e opressor. As pessoas são divididas em distritos, onde cada um fica responsável por produzir e abastecer a metrópole com a produção de seu distrito, em nenhum momento se quer se menciona a leitura. *Montag* de *451* e *Katniss* de *Jogos Vorazes*, protagonistas das respectivas obras em questão são os agentes das revoluções e da liberdade, apesar da trama em *451* não ser tão extensa podendo ser classificada até como novela cabe inúmeras peripécias. A princípio, nenhum dos dois se percebe como frente disso, porém essa percepção “amadurece” no decorrer dos enredos. O “abrir de olhos” para a situação no mínimo caótica e opressora de seus respectivos países, acontece quando se forma o casal protagonista. *Katniss* passa a pensar de modo contrário ao estado quando Gale, seu primeiro encuca pensamentos de revolução, e isso se confirma quando *Katniss* participa dos jogos com Peeta com quem se casa ao final da trama.

Em *451* Guy Montag conhece Clarisse que abre sua mente com perguntas que fogem do “sistema” bagunçado da cidade, esta morre atropelada e sua esposa Midred tenta de várias formas se suicidar. Montag vive numa sociedade onde os livros são proibidos, porque eles têm como alegoria a “liberdade” e é exatamente isso que acontece com quem lê, se liberta. Os chamados “povos dos livros”, na trama de *Jogos Vorazes* podem ser comparados ao distrito 13, onde estão os que se rebelaram contra a metrópole e seu autoritarismo.

Entre preâmbulos comparativos objetivos, começamos pelo tempo em que cada autor escreve: um, no Pós-Segunda Guerra Mundial; o outro, fomentado pela era dos *reality shows* e guerras constantes contra o “terrorismo” (*Jogos Vorazes*). Assim como abordado por Fitzgerald em *O Grande Gatsby*, o surgimento da hegemonia da América na era do jazz no entre-guerras, surge um estado dominante, não só dos corpos do seu “gado”, mas também das mentes, cerceando o direito ao conhecimento. O único acesso que os distritos têm à comunicação é pela TV, onde passam 24 horas por dia à luta pela sobrevivência aos tributos dentro da arena. Norte americanos deixam claro seu poder bélico em seus filmes, que, desde a guerra fria, é temido, e na literatura não é diferente, mesmo que de forma contrária.

O enredo pós-apocalíptico é um item presente nas duas tramas, a destruição dos países oriundos de uma guerra onde se instaura um novo regime uma nova ordem de governo nada favorável ao povo e às minorias. Nisso se encaixa a função distópica literária.

Ambas as tramas têm casais como protagonistas e personagens que carregam a “revolução” como características. Que pelo outro e pelo relacionamento com o outro é que se fomenta o conhecimento e é o cair às escamas dos olhos que impedem o avanço.

O distrito 13 é representado pelo “povo dos livros”. Esse lugar comum nos enredos representa os negativistas ou os resistentes, que iniciam a rebelião, no livro três no caso dos *Jogos* e na terceira parte de *451*. Outro ponto de identificação é a divisão em três partes contidas nos dois textos. Classificando os dois enredos como narrativa “clássica” composta de começo meio e fim.

O futuro é algo doentio para a trama em si, o futuro tanto onde se passa o enredo quando o futuro de cada personagem é um conflito a parte e interno presente nas tramas. Por fim os personagens protagonistas se descobrem no outro para se perceberem mais humanos, valores mais altruístas que levam a busca pela ordem e pela justiça, são fatores que se encontra em Montag primeiramente e depois em Katnis.

Os personagens que protagonizam as histórias são jovens, porém no caso de *Jogos Vorazes* são mais adolescentes, pois os livros têm seu público-alvo voltado para essa faixa etária.

Em uma comparação, em nível mais superficial, não tão psicológico dos enredos se faz possível elencar diversas características que con-

têm, *a priori*, em *451*, e como uma reprodução moderna e destinada a adolescentes, posteriormente, em *Jogos Vorazes*.

4. *Considerações finais*

É de se notar a vasta gama de similaridades entres os enredos, personagens e suas características psicológicas, seus mundos como estes se inserem. Não é possível afirmar até que ponto Suzanne Collins utilizou *451* para produção de *Jogos Vorazes*, tampouco é possível provar categoricamente tal afirmação, e nem é este o objetivo do estudo, todavia ficam latentes as similaridades e “parentescos” entre as histórias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRADBURY Ray. *Fahrenheit 451*: a temperatura na qual o papel do livro pega fogo e queima. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Globo, 2007.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1998.
- DALA COSTA, Lizete Maria. *451 Fahrenheit: labirinto social*, 2001.

**MORAL E CONSCIÊNCIA EM *JEREMIAS, HEROI*
DE OSCAR VON PFUHL**

Cláudia de Andrade Souto (UNIMONTES)

claudiaasouto@gmail.com

Osmar Pereira Oliva (UNIMONTES)

Jeremias: – Eu sou Jeremordes, o novo chefe! Assumo o Governo neste instante. Nosso país não é mais Cinzelândia. Somos agora o País do Arco-Íris. E todos têm de acreditar em cores. Todos! Quem não acreditar eu prendo, eu arrebento!... (PFUHL, 1981, p. 62)

RESUMO

A poética de Oscar von Pfuhl assume-se como texto artístico, capaz de atingir também as crianças, constituindo-se como um modo de conhecimento, ampliando e reformulando a percepção do leitor de qualquer idade. Ela dilui os limites do lúdico e do imaginário uma vez que apresenta reflexões político-sociais e éticas que certamente refletem na formação do seu leitor ou espectador. Este ensaio teve como objetivo discutir sobre elementos estruturadores de *Jeremias, heroi* que levam ao desenvolvimento da moral e da consciência nessa dramaturgia. Metodologia: concepções de literatura infanto-juvenil de Neuza Ceciliato em “Golpe militar e resistência: a representação do povo na narrativa infantil de 1970.”, Fúlvia Rosemberg em *Literatura infantil e ideologia* e Marco Camarotti em *A linguagem no teatro infantil*. Conclusões: Seu texto, voltado especificamente para representar uma ação, é um veículo embutido de um pedagogismo que traz reflexões sobre a ética e a moral.

Palavras-chave: Literatura infanto-juvenil. Teatro. Moral. Consciência.

Oscar von Pfuhl (1903-1986), médico e dramaturgo carioca, exerceu sua atividade de escritor teatral na cidade de Santos, São Paulo. Seus textos dramáticos infanto-juvenis, publicados durante os anos 60 e 70, período este em que o Brasil vivia sob o regime militar, surpreendem por

questionarem crítica e abertamente temas antes impensáveis para seu público, como o autoritarismo, o obscurantismo, a repressão, a falta de liberdade, de democracia e de respeito ao próximo, ilustrados claramente em *Jeremias, Herói*, escrito em 1966. Essa peça de teatro foi encenada pela primeira vez em Santos (SP), vinte anos após sua primeira publicação, “(...) estreando em 1º de março de 1986, com um elenco de alunos do SESC-Santos, sob a direção de Neyde Veneziano.” (PFUHL, 1996, s. p.). Coincidentemente, 1986 é o ano do falecimento de Pfuhl e ano seguinte ao encerramento da ditadura militar.

Na dedicatória de *Jeremias, Herói*, Pfuhl reverencia “a todos aqueles que desagradaram déspotas com suas ideias ou ações, e por isso vieram a sofrer perseguições ou perda de seus bens mais preciosos: a liberdade e a vida” (PFUHL, 1996, s. p.), confirmando seu repúdio à submissão, à injustiça, ao medo, ao sofrimento gerados pela prepotência de ditadores. Podemos afirmar que Pfuhl percebe no público infanto-juvenil uma alternativa de resistência e questionamento, o que é negado em muitas produções destinadas a esse leitor. Regina Zilberman e Ligia Magalhães, em *Literatura Infantil: Autoritarismo e Emancipação*, ratificam essa negação: “ao invés de abrir para as crianças possibilidades de resistência, de recriação da realidade, muitos livros acabam apresentando um discurso conformista que reforça os papéis sociais já consagrados.” (ZILBERMAN; MAGALHÃES, 1987, p. 54).

Segundo Fúlvia Rosemberg, em *Literatura Infantil e Ideologia* (1985), o estudo das discriminações contra grupos oprimidos apresenta-se como um dos temas mais intensamente discutidos no campo da literatura infanto-juvenil. Existe, assim, uma ideologia nas entrelinhas do texto que luta contra toda repressão, difundindo uma moral, ensinando e conscientizando. E a literatura infanto-juvenil de Oscar von Pfuhl assume-se como texto artístico, capaz de atingir também as crianças, constituindo-se como um modo de conhecimento, ampliando, reformulando a percepção do leitor de qualquer idade. Ela dilui os limites do lúdico e do imaginário uma vez que apresenta reflexões político-sociais e éticas que certamente refletem na formação do seu leitor ou espectador. E nesse texto dramaturgico, temos um conflito experienciado pelos personagens, cujos textos são veículos embutidos de um pedagogismo que traz reflexões sobre a ética e a moral.

Dentre alguns problemas relacionados ao teatro, citados por Marco Camarotti em *A Linguagem no Teatro Infantil*, está “o descaso que normalmente os adultos apresentam em relação à inteligência e capaci-

dade crítica da criança e à importância de um teatro a ela destinado.” (CAMAROTTI, 1984, p. 16). E na dramaturgia de Pfuhl encontramos uma poética comprometida com o respeito ao seu público ao ilustrar situações vividas pelo seu povo, que além dos aspectos negativos característicos do regime militar, denuncia o desrespeito ao índio, a posse e o uso da terra, a exploração e a destruição das florestas. São ensinamentos que levam à conscientização sobre situações reais enfrentadas por nossa sociedade e ao desenvolvimento de uma postura crítica, não subestimando o potencial do seu leitor infantojuvenil.

Corroborando com essa linha de pensamento, Neuza Ceciliato em “Golpe militar e resistência: a representação do povo na narrativa infantil de 1970” afirma:

São textos que partem do compromisso de crítica social, mas inovam pela incorporação da alegoria como forma de representação da realidade e da utilização da linguagem coloquial, configurando-se como uma denúncia velada, uma forma de resistência que, num nível mais profundo, promove “a conscientização dos leitores sobre os significados presentes na vida em sociedade e [leva-os] a se posicionarem criticamente diante da realidade.” (CECILIATO, 2006, p. 156).

A censura imposta pela ditadura militar no Brasil (1964-1985) não só condenou os que representavam alguma ameaça política. Reprovou a imprensa, a televisão, dentre outros, e se estendeu também a outros canais de informação, especialmente às artes. Vigiou escritores brasileiros, incluindo aqueles que, assim como os músicos, atentavam contra os padrões morais daquela época. Segundo Nely Novaes Coelho, em *Dicionário Crítico de Escritores Brasileiros*, a literatura infantil era vista então como não ameaçadora, “como gênero menor, sem maiores perigos, coisa de mulher e, portanto, não era alvo do olhar incisivo dos censores.” (COELHO, 2002, p. 45). Ela pode manifestar-se assim com liberdade, despontando-se como um dos poucos canais de expressão e foi uma das vozes contra aquele governo repressor.

O processo de construção literária do nosso dramaturgo procura trazer para o público infanto-juvenil a “inexistência de heróis e vilões clássicos, dando a entender que a luta do Homem se faz em favor da transformação das forças agressivas e destruidoras, existentes dentro e fora da alma humana, em impulsos construtivos.” (PFUHL, 1996, s. p.). A insatisfação e objeção a esse sistema estão refletidos em *Jeremias, herói*, obra de cunho político e moralizante, com explosões de gritos à liberdade:

A aversão às formas mais brilhantes de energia luminosa (cores) indica a preferência pelos ambientes sombrios ou contrastados, onde o autoritarismo estimula o culto à personalidade, a obediência total e a falta de autocrítica. Coisas que por sua vez formam indivíduos ou pusilânimes ou cheios de exibicionismo sádico, como os guardas Jeremias e Plutão. Neles se acumulam tensões e revoltas mal dissimuladas, que explodem no final. (PFUHL, 1996, s. p.).

Nas “Sugestões do autor” dessa peça teatral, há a indicação de cores para as roupas dos personagens, que espelham o perfil de cada um e buscam prestigiar as cores do arco-íris. Percebemos que, desde o início da escrita desse texto, há oposição à vida sombria imposta pelo chefe daquele país chamado Cinzelândia. O autor, porém, dá plena liberdade de escolha aos tons que serão usados. Mas a cor roxa (cor das paixões violentas) de Jeremias faz parte do texto e é fixa.

(...) Chicobé é um pobre funcionário público que espera melhorar suas condições financeiras. Usará então o amarelo. Rosa, moça tímida, merece o vermelho revolucionário porque possui a mais bela das coragens: a coragem cívica, que a faz contrariar as proibições e ensinar a verdade das cores às crianças, pondo em risco conscientemente sua liberdade. Galatéa é o traço de união entre rosa e Chicobé, ela os aproxima e isso os faz se apaixonarem: a união do vermelho ao amarelo dá o laranja. Quanto ao verde, onde ficaria melhor senão na camisa do chefe nacional? E o azul sobra para Plutão, psicologicamente um bebê masculino que ainda tem muito a aprender da vida. (PFUHL, 1996, s. p.).

O Brasil, governado até então por militares desde 1964, quando ocorreu o golpe de Estado, teve o regime militar enfraquecido e, no governo de João Figueiredo (1979-1985), o país passou para os civis, após anos de frustração. Em 1985, Tancredo Neves foi eleito pelo Colégio Eleitoral com 480 votos contra 180 de Paulo Maluf, que representava a ditadura. Em 21 de abril de 1985, Tancredo falece aos 75 anos de idade, e José Sarney tornou-se presidente por tempo definitivo. Mudanças viriam durante o processo de redemocratização. As primeiras delas vieram em 8 de maio de 1985, quando foi aprovada a emenda constitucional que estabeleceu eleições diretas para presidente, prefeito e governador. Os analfabetos tiveram pela primeira vez o direito ao voto na história brasileira, e os partidos comunistas foram legalizados.

A narrativa infantil, em tom de protesto em *Jeremias, herói*, foi encenada pela primeira vez em 1986, expressando o inconformismo com a realidade político-econômica instaurada pelo regime militar. Atores dramatizaram a queda da ditadura no país Cinzelândia que refletia também o fim do regime militar brasileiro e novas conquistas.

Com a queda das cores cinza, branca e preta, impostas naquele país, reinariam o amarelo, que traria otimismo, alegria e riqueza (ouro); o vermelho, que simboliza a paixão, a força, a energia; o laranja, mistura do amarelo e vermelho, significaria o equilíbrio, a criatividade, o entusiasmo. O verde, cor indicada para a cor da camiseta do chefe nacional, seria o símbolo da nossa natureza, do nosso país, da fertilidade, do desenvolvimento, da esperança. O azul remete à harmonia, à saúde e à liberdade. Cores que mudariam o contexto daquele território chamado Cinzelândia.

Jeremias, Herói narra a história de um país onde tudo é obscuro. O tempo descrito no texto é a atualidade, o que sempre nos remete a uma crítica que pode ser projetada à sociedade da época na qual o texto é lido, em uma literatura sempre contemporânea. Seu chefe, ditador e autoritário, permite que as pessoas usem apenas o branco, o cinza e o preto, porque pretende homogeneizar tudo, diluir as diferenças e assim “uniformizar” as pessoas, para melhor controlá-las. Essas cores também estão presentes no cenário da praça central de uma estranha cidade, capital daquele país:

CHICOBÉ – (...) Sabem, há pouco tempo voltei de um país vizinho nosso. Um lugar muito esquisito, as casas, as ruas, as roupas das pessoas, era tudo cinzento, ou então preto e branco. Por isso esse país se chamava Cinzelândia. Lá eu quis vender os meus balões, mas os garotos quando me viam fugiam correndo. (PFUHL, 1996, p.13).

A cor cinzenta ou gris, de acordo com o *Dicionário de Símbolos*,

composta, em partes iguais, de preto e de branco (...) é a cor da cinza e da bruma. Os hebreus se cobriam de cinza para exprimir uma intensa dor. Entre nós, o gris-cinza é uma cor de luto aliviado. A grisalha de certos tempos brumosos dá uma impressão de tristeza, de melancolia, de enfado. É o que se chama de um tempo gris. (CHEVALIER; GUEERBRANT, 1990, p. 248).

A cor cinza pode, assim, gerar sentimentos negativos; densas e escuras nuvens cinzas, o nevoeiro, a fumaça. No país Cinzelândia, assim como no Brasil na época da ditadura, temos um contexto político nublado, cinzento. No Brasil era vetada a liberdade de imprensa e havia conseqüentes punições severas aos infratores. No país da nossa ficção, todos eram vigiados, monitorados. Além do cinza, as únicas cores permitidas eram o preto, que dentre outros significados remete ao poder (do chefe daquele país), ao medo e submissão a ele e o branco, que revela a pureza, a inocência, a reverência, a rendição de seus cidadãos.

Chicobé assusta-se com a reação das crianças e não entende nada. Chega até a Praça da Obediência, onde encontra Galatéa. Tenta vender-lhe suas bexigas de borracha, mas a moça se nega a comprá-las, afirmando que as cores eram proibidas. Jeremias, guarda que protege aquela nação contra espíões, quando convocado pelo chefe para conversar com ele, tem que se dirigir à uma câmara: “CHEFE (*muito zangado*) – Pare aí onde está, já estou vendo você, seu boboca. Você não passa de um jerico molenga e incompetente”. (PFUHL, 1996, p. 18).

O chefe desse país é um tirano que controla a vida dos cidadãos através de câmeras, alto-falantes e aparelhos de televisão, e ordena seus guardas Jeremias e Plutão. Nesse país existe também uma Guarda Especial. Sempre irritado e desconfiado, despreza e humilha seus soldados. Ameaça mandar Jeremias para longe, na fronteira. Jeremias implora não quer ficar longe de Candinha e de seus cinco filhos.

Galatéa, uma extraterrestre, que veio à Terra com a missão de libertar a professora Rosa, que fora presa por ensinar a teoria das cores às crianças, explica a Jeremias que é de outra galáxia. Ele não percebe que ela era uma espia. Plutão, à procura de Jeremias, grita seu nome, e é condenado pelo chefe. Naquele país somente ele podia gritar. Exigia obediência, disciplina, ordem e, em horário marcado, a seguinte exortação, com sua fotografia colocada sobre o peito: “PLUTÃO E JEREMIAS – Chefe! Que o céu vos ilumine! E vos faça proteger nossa vida, nossa família, nossa saúde! E que vos conserve como nosso Guia e nosso Protetor por muitos e muitos anos!” (PFUHL, 1996, p. 23).

Essa literatura, produzida por adultos e destinada à crianças e adolescentes, ilustra o chefe, sua política governamental e seu povo que, submisso e obediente, vive preso àquele sistema. Nessa perspectiva maniqueísta, entre o bem e o mal, o responsável pela opressão e obscurantismo deve ser vencido, para que reine a liberdade e a felicidade. A criança leitora percebe a proibição, a submissão e o medo sob os quais vivem as crianças e adultos e é conscientizada que ninguém pode ser explorado dessa forma. Humilhação, separação entre Jeremias e sua família como castigo, o que nos remete ao exílio, a prisão da professora Rosa por quebrar regras governamentais de não se ensinar as cores (elas são bruxaria, feitiçaria), a falta de democracia, tudo espelha o regime militar vivido pelo Brasil. Além de jornalistas dessa época, cineastas, atores, cantores e escritores também foram perseguidos, presos e muitos tiveram que recorrer ao exílio para garantir que continuariam vivos. O texto parece uma metáfora da vida. O leitor apreende as consequências negativas desse sis-

tema e pode idealizar um planeta como o de Galatéia, onde não há guerras e todos são amigos...

Outro aspecto abordado é a exortação ao chefe, que assume o papel de grande protetor, quase um Deus de seu povo, que sempre leva consigo uma foto de quem os guiará por muitos anos. Plutão diz detestar o retrato do chefe e Jeremias ter raiva dele. A insatisfação dos cidadãos é manifestada e questionamentos começam a ser feitos por Chicobé, quando é informado que com o chefe não há discussão, somente ele tem razão e pode gritar. País Cinzelândia, Praça da Obediência, Avenida Disciplinar, turistas que não são apreciados, cidadãos assalariados, sem renda necessária para uma declaração de impostos... Ele se vê em perigo e resolve deixar aquele lugar.

Galatéia, então, o convence a ficar para ajudá-la a libertar a professora Rosa que, além de ter sido presa, teve seu nome trocado por Branca. Assim, a professora, na sua missão de ensinar, transmitir conhecimentos e orientar, com o nome da flor rosa, formosa por sua beleza, sua forma e seu perfume, um dos símbolos do amor, do amor puro, que influencia os nossos sentimentos, convertendo-os em amáveis, suaves e profundos, se chamaria Branca, e perderia o romantismo, a ternura, a ingenuidade, a suavidade, a pureza e a delicadeza manifestadas pela cor rosa. Roubavam dela o direito de ensinar a verdade sobre as cores, exigiam a submissão a um nome imposto e a alienação e obediência à ideologia do chefe.

A poética de Pfuhl também traz ensinamentos sobre reações à imposições, descontentamento e conseqüente luta pela liberdade. Denuncia também o controle do sistema educacional e financeiro daquele país, maiores armas de poder de uma nação. O leitor ou espectador dessa peça percebe claramente esses apontamentos e reflete sobre os mesmos, em um processo de conscientização político-social.

O maravilhoso e o lúdico, como nos contos de fada, também compõem o universo infantil de Oscar von Pfuhl. Sua literatura destina-se a dar prazer, uma espécie de jogo, que desperta emoções, distrai, comove, alegra. Com seu poder de ficar invisível e ajuda de Chicobé, a extraterrestre Galatéia executa seu plano e consegue libertar Rosa, que no ofício de professora, luta contra a proibição do ensino das cores, em uma metáfora à luta pela liberdade. Ela rompe com os padrões estabelecidos naquele país, não aceitando passivamente as restrições e proibições impostas pela ditadura.

Galatéa, inteligente e corajosa como a professora Rosa, interfere novamente na ação dessa dramaturgia ao convencer Jeremias, que só reclamava de dores físicas e se via como grande vítima e sofredor, a ter coragem para enfrentar seus problemas e a ter uma postura mais ativa. Aponta mentiras que ensinam naquele país, dentre elas, a questão das cores serem feitiçaria. E com o disco de Newton da professora Rosa em mãos, Galatéa pede a Jeremias que o gire com força. Ela então faz o disco parar e as cores aparecem vivas. Ela explica-lhe que não se tratava de bruxaria, mas algo natural. Jeremias conscientiza-se totalmente da mentira...

Além de ter sempre sido enganado, todos sempre mandaram nele: o chefe, a Candinha, Plutão. E diz ser um frouxo, molenga, um coitado, um... Galatéa percebe que ele não sabe definir-se e completa: “– Você é cinzento, Jerelates. Porque sua luz é cinzenta. Mas a luz é uma vibração, uma energia. E se você vibrar diferente, você também ficará diferente...” (PFUHL, 1996, p. 57). Galatéa orienta Jeremias a liberar toda sua energia, toda sua indignação. Essa personagem questionadora, com sua postura crítica e esclarecedora, leva Jeremias a vencer sua própria ignorância e lutar por mudanças. A conhecer seu interior e seu poder de questionar e mudar sua postura submissa. Ele então invade o palácio do chefe, que foge gritando por socorro. O país Cinzelândia não mais existe. Jeremias, ex-guarda cinzento jerico, vibrou e ficou roxo de raiva decidindo que não seria mais um frouxo. No seu processo de conscientização deixou de ser JereMIAS para ser JereLATES, e quis AU, AU, AUmento. Tornou-se JereMORDES e é o novo chefe de seu País do Arco-Íris. Viveriam agora em uma nova nação, colorida pelo amarelo, vermelho, azul, verde, laranja, violeta... livres! Várias cores em oposição ao ambiente sombrio, triste, controlador, cinzento.

Com o auxílio, otimismo e seriedade de Galatéa, Jeremias libertou-se da opressão em que vivia. “GALATÉA (*com segurança*) – Vai. Vai dar certo sim, se todos participarem. Não deixem os guardas sozinhos, juntem-se a eles, vocês todos, o povo todo.” (PFUHL, 1996, p. 62). Chicobé questiona como se faz isso, e Galatéa prontamente responde que pelo começo, “mostrando primeiro quem nós somos por dentro.” (PFUHL, 1996, p. 57). E nas instruções da rubrica final, até o chefe retira sua japona, mostrando, juntamente com Plutão, uma camiseta de cor viva.

Iniciam, assim, um trabalho revolucionário e democrático. “GALATÉA (*gritando*) – E agora cantemos juntos a Canção o Arco-íris, que

é um hino à liberdade.” (PFUHL, 1996, p. 62). Finalmente, a missão de libertar a professora Rosa é cumprida e Galatéia faz ainda muito mais. Tem um grande discípulo. Conscientiza e transforma o jerico Jeremias em Jeremordes. Ele não se contentou em ser Jerelates (“Cão que ladra não morde”, já dizia o ditado popular). Passou a ser um herói.

Apreciadores dessa dramaturgia, independente da idade, certamente assimilam seus questionamentos de cunho político-social, voltados à liberdade e cidadania, principalmente no que se refere à reivindicação de direitos e na participação do povo na construção de sua nação. Concluímos este ensaio confirmando que, através da diversão e reflexão, a consciência e a ética são elementos que estruturam essa peça de dramaturgia infantil, cumprindo sua tarefa de instruir e moralizar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMAROTTI, Marco. *A linguagem no teatro infantil*. São Paulo: Loyola, 1984.

CECILIANO, Neuza. Golpe militar e resistência: a representação do povo na narrativa infantil de 1970. In: TURCHI, Maria Zaira; SILVA, Vera Maria Tietzmann (Orgs.). *Leitor formado, leitor em formação: a leitura literária em questão*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2006, p. 153-168.

CHEVALIER, Jean; GUEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

COELHO, Nely Novaes. *Dicionário crítico de escritores brasileiros*. São Paulo: Escrituras, 2002.

PFUHL, Oscar von. *Jeremias, herói*. 2. ed. São Paulo: Global, 1996.

ROSEMBERG, Fúlvia. *Literatura infantil e ideologia*. São Paulo: Global, 1985.

ZILBERMAN, Regina; MAGALHÃES, Lígia Cademartori. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. São Paulo: Ática, 1987.

**NOME SIM, NOME NÃO –
A MANIPULAÇÃO DA PALAVRA EM ARNALDO ANTUNES**

Jorge Fernando Barbosa do Amaral (UFRJ)
jfbamaral@gmail.com

RESUMO

Este trabalho analisa os caminhos traçados por Arnaldo Antunes no exercício de exploração da palavra em seus mais variados aspectos. O artigo lança um olhar sobre a obra do artista, no intuito de verificar como, ao mesmo em que desenvolve sua produção sob o signo da simultaneidade entre as linguagens, ele utiliza os meios específicos de cada uma delas para atingir potencialidades diferentes da palavra. Para isso, o trabalho se detém em questões que passam pela filosofia da linguagem, com a discussão da relação signo-objeto, desenvolvida a partir das ideias de Saussure, Bakhtin e Wittgenstein

Palavras-chave:

Arnaldo Antunes. Filosofia da linguagem. Signo-objeto. Saussure. Bakhtin

1. Primeiro nome

A origem da poesia se confunde com a própria origem da linguagem. (ANTUNES, 2006, p. 323)

A epígrafe acima é parte de um texto chamado *Sobre a Origem da Poesia*, um livro-programa do espetáculo *12 Poemas para Dançarmos*, de Gisela Moreau. Nele, Arnaldo Antunes defende a ideia de um possível momento em que a linguagem não tinha seu poder de significação preso a uma referência exterior específica. Isso, na verdade, diz respeito a certo pensamento primitivo, característico do homem pré-histórico, ainda distante da cientificidade da linguagem referencial. No referido texto, Arnaldo lança mão de uma reflexão de Mikhail Bakhtin sobre certa “complexidade do pensamento primitivo” (ANTUNES, 2006,

p. 324), em que esse “homem pré-histórico usava uma mesma e única palavra para designar manifestações muito diversas, que, do nosso ponto de vista, não apresentam nenhum elo entre si.” (*Idem, ibidem*). Segundo Bakhtin, “uma mesma e única palavra podia designar conceitos diametralmente opostos: o alto e o baixo, a terra e o céu, o bem e o mal etc.” (*Idem, ibidem*). Ao fazer coro às palavras do filósofo, Arnaldo relativiza a ideia de linguagem como mero instrumento de representação das coisas, e afirma seu entusiasmo, mesmo que com certo grau de utopia, em relação a “uma possível infância da linguagem, antes que a representação rompesse seu cordão umbilical, gerando essas duas metades – significante e significado.” (*Idem, ibidem*, p. 323)

Quando fala da existência da relação entre significante e significado como resultado de um afastamento da linguagem de um suposto (e um tanto utópico) momento original, Arnaldo se refere aos conhecidos estudos de Ferdinand de Saussure acerca do signo linguístico e suas propriedades. Neste sentido, a arbitrariedade sónica, que necessariamente liga um significante a um significado específico, é o ponto de dissolução da suposta infância da linguagem. Quando se afirma que uma palavra tem uma ligação arbitrária com uma referência externa, tira-se dela a importante propriedade de se referir a várias outras coisas do mundo. A poesia, então, vem para resgatar essa integridade e restituir a íntima relação, que, como afirma Arnaldo, se realiza com seus “paradoxos, duplos sentidos, analogias e ambiguidades para gerar novas significações nos signos de sempre.” (*Idem, ibidem*, p. 324)

Em *Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance*, Mikhail Bakhtin confirma essa perspectiva natural do discurso poético:

Nenhum domínio da cultura, exceto a poesia, precisa da língua na sua totalidade: o conhecimento não tem nenhuma necessidade da complexa originalidade da face sonora da palavra no seu aspecto qualitativo e quantitativo, da multiplicidade das entonações possíveis, do sentido do movimento dos órgãos de articulação, etc.; pode-se dizer o mesmo dos outros domínios da criação cultural: todos eles não vivem sem a língua, mas tiram dela muito pouco.

É só na poesia que a língua revela todas as suas possibilidades, pois ali as exigências que lhe são feitas são as maiores: todos os seus aspectos são intensificados ao extremo, alcançam seus limites; é como se a poesia espremesse todos os sucos da língua que aqui se supera a si mesma. (BAKHTIN, 1993, p. 48)

Neste sentido, tanto para Arnaldo quanto para Bakhtin, é natural ao discurso poético o rompimento dessa limitação provocada pela linguagem referencial. Os recursos utilizados pela poesia no tratamento da

palavra a abrangem de todos os lados possíveis. Superando as limitações da linguagem referencial, a poesia dissolve a relação arbitrária entre um significante e o significado específico, e liberta o signo linguístico de sua limitada atribuição de representação das coisas.

Pode-se perceber que temos aí um confronto de perspectivas em relação à linguagem. De um lado, temos Saussure em sua postura de defesa da ligação arbitrária entre o significante e o significado. E de outro, Bakhtin, que questiona a soberania dessa arbitrariedade, sobretudo no discurso poético. No entanto, os argumentos de Bakhtin confrontam Saussure não apenas no campo da poesia. De uma forma geral, a arbitrariedade signíca é questionada por Bakhtin, sobretudo porque a desloca de seu aspecto social, fazendo com que a linguagem seja um organismo alheio às movimentações sociais do indivíduo. Neste sentido, cabe aqui o levantamento de uma pequena discussão sobre tal questão linguística, levando em consideração o confronto entre a visão positivista de Ferdinand de Saussure e a postura marxista de Mikhail Bakhtin.

2. *O signo além da arbitrariedade*

Ao estipular o que poderia ser o objeto de estudo da linguística, o suíço Ferdinand de Saussure, um dos pais da linguística moderna, em seu clássico *Curso de Linguística Geral*, apresenta a linguagem como possuidora de um lado social e um lado individual, sendo absolutamente impossível a concepção de um sem o outro. A partir dessa concepção, Saussure afirma que a língua (*langue*) é o veículo através do qual a vertente social da linguagem se concretiza. Ao passo que a fala (*parole*) estaria fora de seus interesses, já que ela não representaria uma manifestação propriamente social, mas sim o reflexo da movimentação particular de um indivíduo numa comunidade linguística.

Para Saussure, a fala está condicionada a um sistema maior, que estabelece um conjunto de regras já preexistentes ao qual o indivíduo permanece submisso de forma involuntária, uma vez que tais regras já se encontram instituídas em seu inconsciente. Assim, o indivíduo não tem o poder de alterá-lo, sendo obrigado a se movimentar nos limites estabelecidos por esta organização.

A língua existe na coletividade sob a forma duma soma de sinais depositados em cada cérebro, mais ou menos como um dicionário cujos exemplares, todos idênticos, fossem repartidos entre indivíduos. Trata-se, pois, de algo que

está em cada um deles, embora seja comum a todos e independa da vontade dos depositários (SAUSSURE, 1995, p. 27)

Quando afirma que a língua não é vulnerável à movimentação dos indivíduos, Saussure confirma o caráter social da língua, em contraposição à fala, um fenômeno puramente individual. Ele, então, estabelece a conhecida dicotomia entre língua e fala (*langue x parole*). Estando, esta última, fora de seus interesses, no que se diz respeito à linguagem como fenômeno social.

Neste sentido, pode-se perceber que Saussure encara a língua como um organismo estático e petrificado, que não está sujeita a ações de fenômenos extralinguísticos. Vem, então, dessa noção de imutabilidade da língua, a ideia da natureza arbitrária do signo linguístico. Para ele, a língua nada mais é do que um sistema de signos formados pela união de um sentido e de uma imagem acústica. Sendo o sentido a projeção mental de um objeto ou da realidade social a que pertence o indivíduo. Ou seja, é a ideia ou o conceito de uma determinando objeto: o *significado*. Ao passo que a imagem acústica é uma representação sonora íntima, de caráter psíquico, e que o mestre genebrino chama de *significante*.

Ora, essa relação entre significante e significado, para Saussure, é totalmente arbitrária. “Assim, a ideia de ‘mar’ não está ligada por relação alguma interior à sequência de sons *m-a-r* que lhe serve de significante”. (*Idem, ibidem*, p. 81). Mesmo assim, a relação entre eles é incontestável. É essa relação, que mesmo não sendo natural está já preestabelecida numa comunidade linguística, a que o indivíduo está sujeito. Não há nenhum tipo de manifestação extralinguística que possa alterar essa ligação. O que quer dizer que o sistema linguístico não está sujeito às ações da comunidade de falantes. Ao contrário, é essa comunidade que irá apenas refletir a estabilidade da realidade social da língua.

Em contraposição a essa teoria saussureana de língua, o filósofo russo Mikhail Bakhtin redimensiona o papel social do indivíduo no campo de significação do signo linguístico. Se para Saussure a língua constitui um sistema de signos linguísticos estável e imutável, para Bakhtin, embora esses signos conservem seus valores antigos, ela está sempre sujeita a modificações, de acordo com a movimentação social em que o indivíduo está inserido. Segundo Bakhtin, o signo é um palco de lutas de classes, por isso, todos os signos estão marcados, desde sua essência, por valores ideológicos. E a palavra seria o signo neutro e ideológico por excelência. Essa neutralidade da palavra explica-se pelo fato de ela ser o

veículo em que a realidade ideológica e as formas de organização de pensamento social são explicadas.

Obviamente, a palavra não pode substituir outros signos, como os gestuais ou pictóricos, mas todos os outros signos podem ter sua existência ou faculdade interpretativa intermediada por ela. Ao contrário de Saussure, que considera que a manifestação ideológica de um indivíduo está limitada a uma realidade social imutável e representada pelo caráter estável da língua, Bakhtin acredita que a língua, ou o sistema de signos linguísticos, está sujeita a uma série de alterações, devido justamente à sua vulnerabilidade em relação às movimentações sociais do indivíduo.

Para Mikhail Bakhtin, em oposição ao que diz o linguista suíço, a fala não deve ser menosprezada, pois é através dela que a língua se manifesta. Uma manifestação social se realiza por meio do convívio entre falantes, ou seja, da troca de enunciados (conjunto de signos ideológicos) entre usuários de uma língua. Então, se a concretização do sentido de uma língua está sujeita à realidade social de seus falantes (entenda-se *social*, aqui, em seu sentido mais amplo, ou seja, tudo o que possa estabelecer uma comunicação entre dois ou mais usuários de uma língua), pode-se dizer que o sentido de uma palavra está condicionado ao momento social em que seu usuário se encontra.

Como afirma o filósofo russo:

Na realidade, não são palavras o que pronunciamos ou escutamos, mas verdades ou mentiras, coisas boas ou más, importantes ou triviais, agradáveis ou desagradáveis, etc. *A palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial.* É assim que compreendemos as palavras e somente reagimos àquelas que despertam em nós ressonâncias ideológicas ou concernentes à vida. (BAKHTIN, 1997, p. 81)

Assim, pode-se entender que o sentido de uma palavra em nenhum momento é imutável. Antes, ela pode mudar de sentido, conforme a posição encontrada por aquele que a emprega. Como afirma o francês Michel Pêcheux, filósofo que faz coro às palavras de Bakhtin, “O sentido de uma palavra não existe em si mesmo, mas, ao contrário, é determinado pelas posições ideológicas que estão no processo sócio-histórico no qual palavras, expressões e proposições são (re)produzidas.” (PÊCHEUX, 1997, p. 160) E é por isso que se afirma que a palavra é um signo neutro, pois ela se apresenta como uma espécie arena de conflitos ideológicos, onde todas as movimentações sociais são refletidas e refratadas. Ao contrário de Saussure, que considera a língua como um organismo abstrato, que se mantém alheia à realidade social em que se encontra, para Bakh-

tin, ela é essencialmente concreta; e é a fala (tão menosprezada pelo linguista suíço), realizada pelo indivíduo envolvido em toda uma realidade social específica, que vai moldar e delimitar seus limites.

Como Saussure morreu em 1913, e as primeiras obras de Bakhtin são da década de 1920, o primeiro não tomou conhecimento das teorias do segundo. Mas Bakhtin entrou em contato com o *Curso de Linguística Geral*, e reconheceu a importância de Saussure para a instituição da linguagem como objeto de estudos científicos. Mas incompatibilidades ideológicas o impediram de entrar em consonância com seu antecessor. Saussure vem de uma realidade filosófica dominada pelo pensamento positivista, que não toleraria ter como objeto de estudo algo tão vulnerável a instabilidades de conflitos sociais. Daí vem a preferência de Saussure pela da língua, em vez da fala, e da sincronia, em vez da diacronia. Já Bakhtin é um marxista, e desconsiderar a questão social como algo dinâmico e determinante seria impensável. O indivíduo enquanto ser social é essencial para o estudo da evolução e realidade da língua. Esta, para Bakhtin, não é um organismo abstrato e estático, que está além da realidade do falante. Antes, ela é inteiramente vulnerável a ele. Por isso a preferência do filósofo russo pela fala, justamente por ela refletir o alto grau de instabilidade linguística de um grupo social.

É importante esclarecer que o posicionamento de Bakhtin nos auxilia na percepção da postura de Arnaldo em relação à linguagem. As ideias bakhtinianas nos fornecem um bom instrumental ideológico para percebermos a inclinação de Arnaldo no que diz respeito às múltiplas possibilidades significativas da palavra. No entanto, é difícil escapar à ideia de arbitrariedade quando o que está em questão é a linguagem verbal. Embora as ideias de Bakhtin nos pareçam mais lógicas e ideologicamente compatíveis, a postura cientificista de Saussure não nos deixa esquecer do alto poder do caráter representativo da língua, e de como é difícil se afastar desse princípio da arbitrariedade. No poema “Nome não”, Arnaldo Antunes demonstra o quão paradoxal pode ser a busca por coisas num universo governado por nomes:

Os nomes dos bichos não são os bichos.
Os bichos são:
macaco gato peixe cavalo vaca elefante baleia galinha.

Os nomes das cores não são as cores.
As cores são:
preto azul amarelo verde vermelho marrom.

Os nomes dos sons não são os sons.

Os sons são.

Só os bichos são bichos.

Só as cores são cores.

Só os sons são

som são

nome não

Os nomes dos bichos não são os bichos.

Os bichos são:

plástico pedra pelúcia madeira cristal porcelana papel.

Os nomes das cores não são as cores.

As cores são:

tinta cabelo cinema céu arco-íris tevê.

Os nomes dos sons (ANTUNES, 1993, s./p.)

O título do poema – “Nome não” – já sugere uma tentativa de se escapar do ato da nomeação. No entanto, o próprio fato de o poema ter um título, ou seja, um nome, já pode nos indicar o grau de paradoxalidade do problema. Ao mesmo tempo em que percebemos que Arnaldo chama a atenção para as limitações da linguagem denotativa, que não incluem as coisas em seu universo de atuação, apenas as representam, ou seja, o ato afirmar a existência de algo a partir de sua representação verbal não concretiza a presença do objeto, “Os nomes dos bichos não são os bichos”, ele não escapa ao fato de que, verbalmente, não há como se referir à coisa sem que se utilize o signo linguístico que arbitrariamente está ligado a ela “Os bichos são:/ macaco gato peixe cavalo vaca elefante baleia galinha.”

Chama a atenção a referência ao elemento sonoro nesse poema,

Os nomes dos sons não são os sons.

os sons são. (...)

Só os sons são

som são”,

que parece indicar que a palavra oralizada teria a propriedade de diminuir a tensão entre ela e a coisa a que se refere. Como se, oralizada, a palavra estivesse mais próxima do objeto pelo fato de ser ela mesma um som, logo, algo que o poeta não consegue nomear. Não podendo ser nomeado, o som (entenda-se “som” aqui como palavra oralizada) acaba se afastando

um pouco do caráter representativo da palavra escrita convencional, e se tornando ele mesmo uma coisa. O poema de orelha de *Psia*, de 1986, acrescenta elementos bastante significativos para o desenvolvimento dessa questão:

(...)
Eu berro as palavras
no microfone
da mesma maneira com que
as desenho, com cuidado,
na página.
Para transformá-las em coisas,
em vez de substituírem
as coisas.
(...) (*idem*, 1998, orelha da capa)

Quando o poeta afirma que berra as palavras no microfone para transformá-las em coisas, ele projeta a palavra oralizada num patamar distinto da palavra convencionalmente escrita. É importante lembrar que grande parte da obra de Arnaldo Antunes vem acompanhada de versões sonorizadas de seus textos. Por isso, pode-se perceber que o som é um elemento caro à poesia Arnaldeana, uma vez que ele representa um elemento concreto na constituição da palavra. Além de se constituir numa possibilidade de linguagem não baseada necessariamente na representação. Ou seja, uma espécie de atalho entre a palavra e a coisa. “Um hiato a menos”.

Nas últimas estrofes de “Nome não”, Antunes se desloca um pouco da referencialidade direta e acrescenta um elemento a mais na complexidade da questão nominativa. Num afã de escapar da rede paradoxal da linguagem denotativa, o poeta se esquivava da nomeação direta,

Os bichos são:
plástico pedra pelúcia madeira cristal porcelana papel,

para falar dos bichos. Para se referir, por exemplo, a “macaco”, ele se refere a “plástico”, num intuito de trazer um “macaco de plástico”, no sentido de afirmar que a ideia de um macaco pode ser evocada não necessariamente com o significante “macaco”, mas com outras palavras que, de alguma forma, podem trazer à tona a presença do significado de “macaco”.

Esse recurso utilizado pelo poeta pode ser melhor entendido se recorrermos às ideias do filósofo Ludwig Wittgenstein (1989). Pois, na mesma forma que Bakhtin nos ajudou a entender a postura ideológica de Arnaldo em relação aos mecanismos de funcionamento da linguagem, as

ideias de Wittgenstein podem ser de grande valia para entendermos como o poeta aplica suas convicções linguísticas em seu fazer poético.

3. *Os jogos além do nome*

O fato de Arnaldo adotar uma postura bakhtiniana em relação à linguagem não significa que ele transite tranquilamente fora das fronteiras da arbitrariedade signíca. Na verdade, como já podemos verificar, o que ocorre é um árduo embate entre o poeta que resiste ao incessante ato de nomear e o imenso universo governado pelo ideal de representatividade da língua. O poeta resiste, mas se vê preso a uma rede linguística denotativa da qual apenas os recursos típicos do fazer poético tem o poder de libertá-lo. No entanto, em alguns momentos, Arnaldo lança mão de um discurso quase científico para afirmar suas convicções.

O filósofo Ludwig Wittgenstein, em seu *Investigações filosóficas*, aponta exatamente para esse tema quando questiona a afirmação de Santo Agostinho, que defende “uma determinada imagem da essência da linguagem humana” (da qual o próprio Wittgenstein fora defensor em seu *Tractatus logico-philosophicus*, obra considerada da primeira fase do autor) de que “as palavras da linguagem denominam objetos” (WITTGENSTEIN, 1989, p. 9) Para Wittgenstein, essa noção agostiniana, mesmo sendo a base para o processo de funcionamento da língua, não daria conta dos muitos contextos e possibilidades de utilização das palavras, pois diz respeito a um tipo de linguagem primitiva, como exemplifica o próprio filósofo:

Pensemos numa linguagem para a qual descrição dada por Santo Agostinho seja correta: a linguagem deve servir para o entendimento de um construtor A com um ajudante B. A executa a construção de um edifício com pedras apropriadas; estão à mão cubos, colunas, lajotas e vigas. B passa-lhe as pedras, e na sequência em que A precisa delas. Para esta finalidade, servem-se de uma linguagem constituída das palavras “cubos”, “colunas”, “lajotas”, “vigas”. A grita essas palavras; - B traz as pedras que aprendeu a trazer ao ouvir esse chamado. – Conceba isso como linguagem totalmente primitiva. (*Idem, ibidem*, p. 10)

Se para Bakhtin, o sentido de uma palavra está ligada a sua situação social, para Wittgenstein, ela está ligada a traços muitos mais íntimos do indivíduo. Algo inserido no momento muito específico e particular da situação do emprego da linguagem. Na verdade, Bakhtin se preocupa mais com os enunciados que são definidos pela união de contexto e enunciação, entendendo-se o contexto, como momento histórico, cultural

e social em que se encontra o indivíduo e a enunciação, o termo pelo enunciado se realiza. Esse tipo de utilização da linguagem, correspondente à descrição agostiniana, está relacionado ao ato de definição ostensiva do objeto, isto é, aponta-se para algo e dá-se a ele um nome. O ensino de uma palavra é concretizado a partir de tal ato de ostensão. Esse modelo de definição ostensiva, para Wittgenstein, no entanto, não permite que se conheça a palavra propriamente, e sim, a coisa que é nomeada por ela. Para que uma palavra seja realmente apreendida, o filósofo propõe o princípio do “ensino ostensivo”, que permite conhecer a palavra, não necessariamente a partir da coisa que ela nomeia, mas sim pelo uso que de faz dela. Conhecer a palavra seria tomar conhecimento de seu significado a partir de determinadas situações de uso, contextos específicos, que Wittgenstein chama de *jogos de linguagem*. O modelo de definição ostensiva, defendida por Santo Agostinho, diz respeito a um jogo de linguagem primitivo. No entanto, como afirma Sílvia Faustino, podemos medir o grau de importância da linguagem primitiva quando percebemos que ela estará na base de qualquer jogo de linguagem de maior complexidade:

A inserção do signo no contexto primário de sua aquisição consiste no esforço de se chegar ao jogo de linguagem primordial e originário de seu uso, na qualidade de um jogo de linguagem que *prepara* outros usos possíveis daquele signo. A reflexão sobre o ato de “apontar”, ato da “ostensão”, ganha importância na medida em que esse ato está presente no contexto básico do aprendizado da linguagem em geral: as crianças aprendem ostensivamente o nome das cores (lição de linguagem: aponta-se para objetos coloridos e pronuncia-se o nome da cor), aprendem também ostensivamente o uso dos primeiros cinco ou seis numerais (lição de linguagem: designa-se o a quantidade de coisas ou objetos apreensíveis pelos olhos) e através do mesmo gesto aprendem o uso dos indicadores “isto, “ali” ou” lá” (lição de linguagem: indicam-se lugares e coisas). Em todos esses casos, pode-se dizer que a ostensão prepara a criança para o uso das palavras. (FAUSTINO, 1998, p. 13)

Já o “ensino ostensivo”, relacionado a um tipo de jogo de linguagem mais complexo não define o sentido de uma palavra apenas pelo seu grau de representação de um determinado objeto. Para Wittgenstein, ensinar uma palavra seria, antes, fazer com que o falante perceba a função dessa palavra em um determinado contexto. Em um determinado jogo de linguagem.

O ensino de uma palavra, na visão de Wittgenstein, seria comparável ao ensino do uso de uma peça num jogo de xadrez: assim como não aprendemos as funções da peça denominada “O rei do xadrez” simplesmente ao nos ser mostrada a forma da figura de um rei, mas ao nos serem mostrados ou descritos lances válidos com esta figura no interior do jogo, assim também não aprendemos o desempenho gramatical de uma palavra (o que podemos “fa-

zer” com ela) num determinado jogo de linguagem pela simples identificação do nome com algum referente, mas pelo exemplo de seu emprego em circunstâncias variadas. Assim, torna-se possível descrever de maneira muito mais adequada o aprendizado do uso das palavras em relação às quais não se pode apontar um referente, tais como os chamados “substantivos abstratos”, por exemplo. (*Idem, ibidem*, p. 15)

O modelo de ensino ostensivo proposto por Wittgenstein nos permite enxergar com mais clareza a relação dos dois extremos de “Nome não”, quando relaciona “macaco gato peixe cavalo vaca elefante baleia galinha” com “plástico pedra pelúcia madeira cristal porcelana papel” ou “preto azul amarelo verde vermelho marrom” com “tinta cabelo cinema céu arco-íris tevê”. O poeta se vale do exercício de denominação convencional (resultado do exercício de definição ostensiva) para dizer, por exemplo, que a palavra “macaco” não é o macaco propriamente dito, e nem tem o poder exclusivo de representá-lo. Assim, como que percebendo o paradoxo de sua atitude, ele se vale do jogo de linguagem para afirmar a deficiência da denominação ostensiva, afirmando que a ideia de um macaco pode também ser representado pela palavra “plástico”, se num contexto específico, estivermos nos referindo a um macaco de plástico. Neste sentido, podemos verificar que o poeta, com utilização do modelo de jogos de linguagem, se não consegue se desvencilhar da teia paradoxal da definição ostensiva, pelo menos consegue confirmar sua limitação do processo de representação do mundo.

Outro poema que demonstra com clareza a fixação de Arnaldo pelo combate à supremacia da definição ostensiva é “Nome”:

algo é o nome do homem
 coisa é o nome do homem
 homem é o nome do cara
 isso é o nome da coisa
 cara é o nome do rosto
 fome é o nome do moço
 homem é o nome do troço
 osso é o nome do fóssil
 corpo é o nome do morto
 homem é o nome do outro (ANTUNES et al., 2005, s./p.)

Todo o texto gira em torno da ideia da imprecisão do conceito. Alguns termos iniciais como “algo”, “coisa”, “isso” têm a propriedade de indicar ao mesmo tempo tudo e nada. “Homem”, por exemplo, indica e é indicado, e, curiosamente, sua constante repetição alimenta ainda mais sua imprecisão conceitual. Tal fato vem reforçar a deficiência da definição ostensiva, que se assemelha ao ato de colar uma etiqueta em algo. Esse modelo, por exemplo, não dá conta de palavras abstratas como “is-

so”, “algo” ou “troço”, que, por si só, não possuem um significado específico, ou seja, não possuem nenhum objeto específico para poder representar. Somente a noção de jogos de linguagem pode atribuir algum significado a essas palavras. Em “Nome”, Arnaldo se farta de denunciar a deficiência prática do simples ato de “colar uma etiqueta à coisa”. Todos os nove versos do poema são sustentados pela expressão “é o nome de”, e, no entanto, nada que está sendo nomeado alcança algum tipo de significação satisfatória.

A canção “O nome disso”, letra de Arnaldo Antunes e música de Edgard Scandurra”, apresenta uma postura semelhante:

o nome disso é mundo
o nome disso é terra
o nome disso é globo
o nome disso é esfera
o nome disso é azul
o nome disso é bola
o nome disso é hemisfério

o nome disso é planeta
o nome disso é lugar
o nome disso é imagem
o nome disso é arábia saudita
o nome disso é austrália
o nome disso é brasil

como é que chama o nome disso?
como é que chama o nome disso?
como é que chama o nome disso?
como é que chama o nome disso?

o nome disso é rotação
o nome disso é movimento
o nome disso é representação

the world for what this is name
the name of this é isso
o nome disso is place
el nombre of name space
el nombre do nome esfera
o nome disso é ideia

o nome disso é chão
o nome disso é aldeia
o nome disso é isso
o nome disso é aqui

o nome disso é sudão
o nome disso é áfrica
o nome disso é continente

o nome disso é mundo
o nome disso é tudo velocidade
o nome disso é velocidade
o nome disso é itália
o nome disso é equador
o nome disso é coisa
o nome disso é objeto
como é que chama o nome disso?(ANTUNES,1995, faixa 3.)

Também aqui Arnaldo ratifica as limitações do ato de nomear, baseado na definição ostensiva, correspondente ao jogo primitivo de linguagem. O pronome “isso” recebe vários nomes, e quanto mais nomes ele recebe, mais imprecisa fica sua definição. Então, o significado de “isso” só pode ser constatado se verificarmos o jogo de linguagem em que ele está inserido. Tomamos como exemplo, o verso “o nome disso é terra”. Quando o nome atribuído a “isso” é “terra”, é fundamental que se saiba em que contexto (jogo de linguagem) esse “isso” está sendo inserido. Num contexto agrícola, “terra”, que seria o nome de “isso”, teria uma significação diferente de “terra” num contexto astronômico ou no contexto da estrofe, em que “isso” é nomeado por palavras que sugerem a ideia de planeta. Além disso, a constante mudança da nomenclatura de “isso” durante o texto realça ainda mais a imprecisão do ato de nomear, se considerado a partir do jogo primitivo de linguagem.

Para completar, no que se refere ao universo poético especificamente, a palavra rompe a membrana da mera representação das coisas para ser ela mesma a coisa. Na poesia, a palavra torna-se algo manipulável sob os mais diversos aspectos e vai se movimentar a partir de jogos de linguagem fornecidos pela própria realidade poética, como as rimas, aliterações, variações rítmicas, organizações na estrutura do verso etc. Por isso, para Arnaldo Antunes, a poesia é o espaço em que a palavra abdica da limitação do ofício de apenas intermediar a nossa visão do mundo para se configurar ela mesma num mundo à parte, com uma realidade funcional muito particular, que se desenvolverá a partir de suas próprias peculiaridades materiais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTUNES, Arnaldo. *Como é que chama o nome disso*. São Paulo: Pu-

blifolha, 2006.

_____. *Ninguém*. São Paulo: BMG Ariola, 1995. 1 disco compacto (49 min): digital, estéreo. 7432126593-2.

_____ et al. *Nome*. São Paulo: Sony/BMG/RCA, 2005. 1 disco compacto (44 min): digital, estéreo + 1 DVD. 8287673230-2.

_____. *Psia*. 4. ed. São Paulo, Iluminuras, 1998.

_____. *Tudos*. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. *Questões de literatura e de estética: A teoria do romance*. 3 ed. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1993.

FAUSTINO, Sílvia. *Wittgenstein: o Eu e sua gramática*. São Paulo: Ática, 1998.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. 3. ed. Campinas: Unicamp, 1997.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de linguística geral*. Trad.: Antônio Che- lini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

WITTGENSTEIN, Ludwig. Investigações filosóficas. In: *Os pensadores*. Trad.: José Carlos Bruni. Seleção de textos: Pablo Rubén Mariconda. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

**PECADO E REDENÇÃO PELA FALA:
O CAUSO DE MARIA MUTEA**

Brenda Kymberlly Souza Gomes (UNIMONTES)

brenda.moraes6@gmail.com

Telma Borges da Silva (UNIMONTES)

t2lm1b3rg2s@yahoo.com

RESUMO

O presente trabalho pretende verificar como acontece o processo da aparição do mal desmotivado revertido em bem, levando à redenção. Essa relação dual de bem e mal perpassa toda a narrativa do *Grande Sertão: Veredas*, figurada ora nos microcontos orais, que são intercalados no romance, ora nos questionamentos metafísicos de Riobaldo a respeito da existência do Diabo. Um dos causos que mais evidencia essa relação é o de Maria Mutema, presente no meio da narrativa, contado a Riobaldo pelo jagunço Jôe Bexiguento. É nele que se debruça nossa análise. Para tanto, utilizaremos como referencial crítico os estudos de Walnice Galvão Nogueira em *As Formas do Falso* e Robson Caetano dos Santos em *Estratégias do Contar: Um Estudo das Micronarrativas em “Os Sertões”, de Euclides da Cunha, e em “Grande Sertão: Veredas”, de Guimarães Rosa*.

Palavras-chave: Crítica. Oralidade. Literatura. Confissão.

1. Introdução

Em andanças pelos gerais de Minas, Rosa e sua caderneta passaram três meses guiando gado, acompanhando sertanejos, dormindo em fazendas, e ao relento. Ouvindo histórias de um sertão que disseram por aí não estar munido só de arma da jagunçagem, mas de Deus e do Diabo.

Muitas dessas histórias (ouvidas nessas andanças) figuram, quem sabe, em uma das mais densas e importantes narrativas da literatura nacional: *Grande Sertão: Veredas*. Esses causos transmitidos boca-boca, transformados esteticamente por Rosa num emaranhado de questiona-

mentos são ricos, não só da cultura oral que trazem, mas também pela aglomeração de sentidos que carregam.

Uma grande narrativa, intercalada de historietas, constitui assim o *Grande Sertão: Veredas*. Esses causos intercalados são objeto de interesse da nossa pesquisa, uma vez que propomos nossa análise sobre causo de Maria Mutema e sua relação dual de bem e mal. Porém, ao tentar desvelar essa dualidade presente nesse causo, buscamos também mais duas historietas que têm o mesmo movimento ambíguo de bem e mal. Com a ressalva de que o caso da Mutema traz novidades que não estão presentes nos demais, e são imprescindíveis para nossa análise, conforme veremos no decorrer do trabalho.

2. O Diabo na rua, no meio do redemunho...

Os microrrelatos presentes em *Grande Sertão: Veredas* fazem parte de um ponto chave para que se compreenda o romance. Aparecem em sua maioria no início da narrativa e tornam-se mais espaçados no desenrolar da história. Esses causos oferecem e justificam a maioria dos questionamentos metafísicos de Riobaldo a respeito da existência ou não do Diabo.

Os questionamentos presentes nas pequenas histórias intercaladas no corpo do romance são os subsídios que o personagem utiliza para tentar compreender se fez ou não um pacto com o Diabo. A dúvida a respeito da concretização desse pacto é o eixo principal da narrativa, conforme evidencia Santos: “o tema constante na narrativa é o questionamento do jagunço Riobaldo sobre a razão de existir o Diabo, ou do próprio mal e, talvez com isso se livrar da culpa de ter feito um pacto diabólico.” (SANTOS, 2012, p. 50)

As pequenas histórias, intercaladas na narrativa, trazem a ideia, para alguns estudiosos, de uma coisa dentro da outra, como um encaixe narrativo, onde uma grande narrativa engloba outras menores, não de maneira aleatória, mas onde todas as partes têm um papel fundamental para compreensão do todo.

Já nas primeiras páginas do romance os questionamentos a respeito da existência do demônio começam a criar forma; Riobaldo chama a atenção do seu interlocutor sobre um “bezerro erroso” com cara de cachorro, rindo feito gente, que não poderia ser outra coisa que não o Diabo. A partir disso observamos que o personagem começa a defender a

ideia de que o Diabo por si só não há, ele existe quando misturado às outras coisas da natureza. Podemos confirmar isso através do caso citado, uma vez que o Diabo não aparece em figura, mas sim misturado ao animal que, por essa razão, se torna erroso, desviado da sua natureza primeira. Nessa ótica, entendemos que a mistura passa a ser um princípio organizador da narrativa. E dentro dessa mistura a ambiguidade é um recurso que ganha destaque.

O sertão de misturas evidenciado pela narrativa passa pelo fulcro da ambiguidade. Walnice Galvão afirma que a ambiguidade é o princípio organizador do romance, que atravessa todos os seus níveis, onde tudo se passa como se ora fosse, ora não fosse. (GALVÃO, 1972, p. 13).

Vários microrrelatos comprovam esse princípio de ambiguidade quando colocam numa relação dual o bem e o mal, levando o leitor a entender que tudo que é pode em algum momento não ser, sendo passível de mudança, com diz Riobaldo: “A mandioca-doce pode de repente virar azangada – motivos não sei (...) e, ora veja: a outra, a mandioca brava, também é que às vezes pode ficar mansa, a esmo, de se comer sem nenhum mal”. (ROSA, 1994, p. 8)

O causo que oferece melhor subsídio de análise para que se possa evidenciar essa relação dual entre bem e mal é o caso de Maria Mutema, presente no meio do romance, contado a Riobaldo por outro jagunço, figurando como o maior microrrelato até então. Porém, há outros causos que estabelecem a mesma relação, dos quais falaremos a seguir.

3. *Os causos entrantes na temática do “mal”*

Antes que o leitor possa chegar ao conhecimento do caso de Maria Mutema, Rosa nos oferece, nas primeiras páginas, outros casos que são entrantes na temática do mal e que evidenciam a relação ambígua entre o bem e o mal, dois eixos passíveis de mudança.

O primeiro causo de grande relevância é o do Aleixo. Um homem comum, com “ruindades calmas” bem guardadas, que por diversão acaba matando um velho cego desvalido, que passava pelas redondezas. Um tempo depois, os filhos do Aleixo foram ficando doentes e cegaram, um a um, sem possibilidade de cura:

Olhe: um chamado Aleixo, residente a légua do Passo do Pubo, no da-Areia, era o homem de maiores ruindades calmas que já se viu. Me agradou que perto da casa dele tinha um açudinho, entre as palmeiras, com traíras, pra-

-almas de enormes, desenormes, ao real, que receberam fama; o Aleixo dava de comer a elas, em horas justas, elas se acostumaram a se assim das locas, para papar, semelhavam ser peixes ensinados. Um dia, só por graça rústica, ele matou um velhinho que por lá passou, desvalido rogando esmola. O senhor não duvide – tem gente, neste aborrecido mundo, que matam só para ver alguém fazer careta... Eh, pois, empós, o resto o senhor prove: vem o pão, vem a mão, vem o são, vem o cão. Esse Aleixo era homem afamado, tinha filhos pequenos; aqueles eram o amor dele, todo, despropósito. Dê bem, que não nem um ano estava passado, de se matar o velhinho pobre, e os meninos do Aleixo aí adoeceram. Andaço de sarampão, se disse, mas complicado; eles nunca saravam. Quando, então, sararam. Mas os olhos deles vermelhavam altos, numa inflama de sapiranga à rebelde; e susseguite – o que não sei é se foram todos numa vez, ou um logo e logo outro e outro – eles restaram cegos. Cegos, sem remissão dum favinho de luz dessa nossa! (ROSA, 1994, p. 9).

Logo após o acontecido com os filhos, o comportamento do homem muda. Torna-se uma pessoa muito boa e caridosa. A partir dessa mudança, podemos pensar na redenção dos sujeitos que praticam o mal e como esse mal é cometido dentro das micronarrativas em *Grande Sertão*. No caso, entendemos que a cegueira dos filhos foi tida pelo Aleixo como um castigo divino, trazendo-lhe o sofrimento, que o redime e o transforma numa pessoa melhor.

No caso do Pedro Pindó, o movimento do bem e do mal muda de eixo no momento em que também muda de figura (personagem). O Pedro Pindó e sua mulher são tidos como pessoas de bem, sempre boas. Porém o filho Valtêi, um garoto de 10 anos, é conhecido desde sempre pela maldade que lhe é inerente.

Mire veja: se me digo, tem um sujeito Pedro Pindó, vizinho daqui mais seis léguas, homem de bem por tudo em tudo, ele e a mulher dele, sempre sidos bons, de bem. Eles têm um filho duns dez anos, chamado Valtei – nome moderno, é o que o povo daqui agora apreceia, o senhor sabe. Pois essezinho, essezim, desde que algum entendimento alumiu nele, feito mostrou o que é: pedido madraço, azedo queimador, gostoso de ruim de dentro do fundo das espécies de sua natureza. Em qual que judia, ao devagar, de todo bicho ou criaçãozinha pequena que pega; uma vez, encontrou uma crioula benta bêbada dormindo, arranhou um caco de garrafa, lanhou em três pontos a popa da perna dela. O que esse menino babeja vendo, é sangrarem galinha ou esfaquear porco. – “Eu gosto de matar...” – uma ocasião ele pequenino me disse. (ROSA, 1994, p. 11).

Para corrigir o garoto, os pais começam a praticar castigos violentos e começam a gostar de surrar o menino, tornando-se assim criaturas que praticam o mal, sem quaisquer motivações. Valtêi redime-se com o sofrimento causado pelos castigos, conforme aponta Riobaldo: “quando está chorando e penando, ele sofre igual que se fosse um menino bonzinho...” (ROSA, 1994, p. 12). Mais uma vez o sofrimento, tomando uma

forma quase penitencial, acaba por indiretamente redimir as maldades que foram praticadas pelo menino.

Mesmo que os causos citados acima exemplifiquem bem o movimento do bem e do mal dentro dos microrrelatos, a chave para entender o padrão dual, ambíguo da narrativa está, segundo Galvão, no caso de Maria Mutema que, como já dito, é o maior e mais detalhado de todos; o conto que se apresenta aparentemente como peça solta é, na verdade, matriz estrutural do romance. (GALVÃO, 1972, p. 13). É a partir desse caso que teremos uma nova peça no processo redenção do sujeito em *Grande Sertão*.

Maria Mutema pratica o mal no momento em que mata o marido, sem motivos, derramando-lhe chumbo derretido nos ouvidos enquanto dormia. Não tendo sido descoberta, comportando-se como uma viúva pacata, começa a ir se confessar na igreja com o Padre Ponte, levando-o a pensar que ela havia cometido esse crime por amor ao padre. Atormentado pelas idas de Mutema, e pelas falsas revelações, o padre acaba morrendo.

Notamos um movimento semelhante nos dois crimes, pela via dos ouvidos. O primeiro, pelo chumbo derretido, e o segundo pela fala. Já que o padre morreu pelo tormento causado pelas falsas confissões de Mutema:

E daí mais, que, passando o tempo, como se diz: no decorrido, Padre Ponte foi adoecido ficando, de doença para morrer, se viu logo. De dia em dia, ele emagrecia, amofinava o modo, tinha dores, e em fim encaveirou, duma cor amarela de palha de milho velho; dava pena. Morreu triste. E desde por diante, mesmo quando veio outro padre para o São João Leão, aquela mulher Maria Mutema nunca mais voltou na igreja, nem por rezar nem por entrar. Coisas que são. (ROSA, 1994, p. 310).

Passado algum tempo, durante a visita de missionários, Maria Mutema adentra a igreja, interrompendo a oração da salve rainha. Sua saída é solicitada; aconselham-na que espere no cemitério para confessar seus pecados. Então Mutema, na frente de todos, roga pelo perdão de Deus e dos homens. E confessa os crimes que havia cometido:

Pediú perdão! Perdão forte, perdão de fogo, queda dura bondade de Deus baixasse nela, em dores de urgência, antes de qualquer hora de nossa morte. E rompeu fala, por entre prantos, ali mesmo, a fim de perdão de todos também, se confessava. Confissão edital, consoantemente, para tremer exemplo, raio em pesadelo de quem ouvia, público, que rasgava gastura, como porque avessava a ordem das coisas e o quieto comum do viver transtornava. (ROSA, 1994, p. 313).

Depois de presa, Maria rogava por perdão, não comia e pedia castigos físicos, como forma de penitência. Quando julgada, foi perdoada pelo povo e “mesmo, pela arrependida humildade que ela principiou, em tão pronunciado sofrer, alguns diziam que Maria Mutema estava ficando santa.” (ROSA, 1994, p. 315).

4. Confissão clamada não se nega

Nos três *causos* relatados, existem algumas consonâncias, como o mal praticado sem motivação, revertido em bem de alguma maneira, ou o contrário e a redenção passando pelo fulcro do sofrimento do “pecador”. No entanto, é somente no caso de Maria Mutema que a confissão se tornará o primeiro passo para que ela consiga redimir-se.

Galvão considera que Maria Mutema pratica o mal pela fala (introduzida no ouvido de um interlocutor), e edifica-se pela mesma via, confessando-se. (GALVÃO, 1972, p. 120). O pecado e a redenção executados pela mesma via evidenciam outra dualidade no microrrelato e nos levam a pensar no caráter que a confissão toma em religiões como a católica.

Nesse tipo de religião a confissão é adotada como instrumento de controle dos fiéis, uma vez que tem a função de deixar a igreja (padre) a par do que acontece com seus seguidores. É através desse mecanismo que o sujeito, desnudando a verdade sobre si, pode obter o perdão divino, alcançando assim a graça dos céus. Segundo Foucault, “a confissão consiste num discurso do sujeito sobre ele próprio, é uma situação de poder em que ele é dominado, coagido, mas que, por meio da confissão, ele modifica”. (FOUCAULT, 2011, p. 347). Diante do exposto, entendemos que ao se confessar perante todos os presentes na igreja, Mutema dá seu primeiro passo para redimir-se, modificar-se como pessoa e, numa visão cristã, salvar-se do “inferno”.

A confissão também acaba assumindo um aspecto dual, quando as transições do mal e do bem acontecem, porque na primeira vez em que aparece no *causo* não se constitui como verdade, por esse motivo não redime. Mas na segunda, quando temos o desnudamento público da verdade de Mutema, a confissão leva ao perdão.

Num sentido implícito, o que acontece é que o falso testemunho de Mutema para o padre Ponte, na forma de uma confissão, pesou-lhe os ouvidos tanto quanto o chumbo que ela derramara no ouvido do marido,

mas é pelo mesmo mecanismo que a graça do perdão é alcançada, quando a verdade de si enfim aparece.

5. *Considerações finais*

Esse trabalho faz parte de uma pesquisa maior acerca das relações de sentido estabelecidas entre os microrrelatos em *Grande Sertão* e seu enredo principal, ainda em andamento.

Propusemo-nos aqui a avaliar o movimento de dualidade que ocorre no eixo do bem e do mal, aliados aos questionamentos de Riobaldo sobre a existência do Diabo. Os microrrelatos, sobretudo o caso de Maria Mutema, foi o que melhor ofereceu aparatos para que conseguíssemos evidenciar tanto a dualidade quanto os questionamentos metafísicos do narrador-personagem, uma vez que esses causos funcionam como subsídios para que o movimento de dúvida do personagem sobre ser ou não pactário aconteça.

A ambiguidade também é fator de destaque para este trabalho e para os críticos estudiosos de *Grande Sertão*. O sertão cheio de misturas de Rosa nos oferece vastos caminhos (favorecendo a ambiguidade), mas que, como um caminho de águas, acaba por desembocar em uma única coisa, que ainda pretendemos descobrir.

Em todos os microrrelatos evidenciados, a principal ferramenta de redenção foi a penitência, obtida através do sofrimento do pecador e, como no caso de Mutema, também temos a confissão como prova de arrependimento. Mesmo que todos os causos tragam em seu cerne a veia das mais violentas ações, o arrependimento é capaz de salvar, de redimir pelo menos na concepção dos que praticaram o mal.

Nesse sentido, ao relatar suas andanças e malfeitorias como jangunço a um visitante que por ali passava, estaria Riobaldo arrependido e, por meio de uma confissão indireta, tentando sanar alguma culpa que por ventura tivesse?

Nesse caminho de veredas narrativas, o que conseguimos é isso: desembocar em múltiplos questionamentos que, esperamos, sejam respondidos antes que desaguem no rio, sertão adentro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FOUCAULT, Michel. *Arte, epistemologia, filosofia e história da medicina*. Ditos e Escritos VII. Org.: Manoel Barros da Motta. Trad.: Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso: um estudo*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

SANTOS, Robson Caetano. *Estratégias do contar: um estudo das micro-narrativas em Os Sertões, de Euclides da Cunha, e Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa*. 2012. Dissertação (de mestrado). – PUC/MINAS, Belo Horizonte.

SOUZA, Bianca Kelly de. *A relação entre práticas de confissão e produção de subjetividade em Michel Foucault*. 2012. Dissertação (de mestrado). – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia.

PREFACIOS, POEMA E CRÍTICA LITERÁRIA (1870-1900)

Armando Ferreira Gens Filho (UERJ)
armandogens@uol.com.br

RESUMO

Entre 1870 e 1900, o campo da poesia brasileira foi loteado entre diferentes grupos marcadamente comprometidos com a forma, a ideia e a imagem. Configurando-se como verdadeiras facções, tais grupos estabeleceram suas fronteiras através de posicionamentos objetivos pontuados por vigorosos debates. Tal contexto estabeleceu um ambiente teórico bastante favorável para o exercício da crítica literária no que diz respeito à definição de divisas teóricas e à legitimação de obras poéticas, perante o público-leitor e a classe dos poetas. Por isso, é do interesse desse trabalho estudar, com base na pragmática para o discurso literário (1996), de Dominique Maingueneau, os prefácios de *Espumas Flutuantes* (1870), de Castro Alves; *Cantos de Fim de Século* (1878), de Sílvio Romero; *Opalas* (1884), de Fontoura Xavier; *Ondas II* (1896), de Luís Murat; *Rosa Mística* (1900), de Afrânio Peixoto e *Ânforas* (1900) de Jonas da Silva, para estabelecer os diferentes preceitos retóricos, estilísticos e técnicos que orientaram as linhas de força da crítica literária e da poesia pós-românticas em termos contratuais.

Palavras-chave: Prefácio. Poema. Crítica literária. Poesia.

1. Sobre a natureza dos prefácios

Para dar início a uma incursão sobre a natureza dos prefácios em livros de poemas, vale recorrer a definições consignadas em dicionários especializados. Em uma consulta inicial, o verbete do *Dicionário de Comunicação* (1978) esclarece que “prefácio” é um “texto que precede uma obra, escrito não pelo próprio autor, com o objetivo de apresentar, justificar ou prestar esclarecimentos iniciais sobre as intenções da obra” (p. 370). A definição apresentada pelo verbete é genérica e põe em relevo a localização, quem assina e o que se diz neste gênero textual. Já em *A Construção do Livro* (1986), “prefácio, nota prévia, prólogo, advertência, preliminares, apresentação, preâmbulo ou que outro nome tenha, define-

se como uma espécie de esclarecimento, justificacão, comentário ou apresentacão escrita pelo próprio autor ou por outra pessoa” (p. 446)³⁹. Observa-se que há um dado importante que sobressai na definicão de prefácio. Tanto na definicão proposta por Emanuel Araújo quanto no verbete registrado na obra de Barbosa e Rabaça, existe uma unanimidade em não estabelecer distincão entre prefácio e outras formas utilizadas para nomear textos de caráter introdutório e anunciador.

Contrastando definicões, o *Diccionario de la Edición y de las Artes Gráficas* (1990), por exemplo, aponta a existéncia de uma diferença entre prólogo e prefácio que merece ser destacada. De acordo com o verbete, o primeiro termo diz respeito a uma “breve introduçã, redigida por uma autoridade no assunto” (p. 499) e que “se destina a apresentar a obra ao leitor e sublinhar seus principais pontos de interesse” (*Idem*), enquanto o segundo se refere ao texto no qual o autor da obra “explica as razões que o levaram a escrever os livros”⁴⁰ (*Idem*). Vê-se que a distincão entre prefácio e prólogo se faz através da especificidade da autoria e das intenções que um e outro devem ter.

A partir dos verbetes aqui selecionados, entende-se que prefácio e prólogo se localizam no corpo de uma obra impressa e se distinguem pelo viés da autoria, segundo os verbetes registrados no *Diccionario de la Edición y de las Artes Gráficas* (Cf. ARAÚJO, 1986, p. 446). Entende-se, ainda, que o prólogo, ao caracterizar-se como um texto homográfico, tende a explicitar um contexto enunciativo que precede a publicacão das obras. É importante também sublinhar que as diferenças entre prefácio e prólogo, na prática, desaparecem.

Por isso, com base no conjunto de acepcões apresentadas, opta-se por definir prefácio e seus derivados como um texto contratual que, sendo escrito pelo autor de determinada obra literária ou por uma autoridade que desfrute de reconhecido valor em um campo cultural, faz parte do corpo do livro e desempenha metaforicamente a funçã de porta de acesso, uma vez que oferece previamente a leitores guias, esclarecimentos,

³⁹ Cf. Araújo (1986, p. 446). A introduçã “nã deve ser confundida com o prefácio”, já que “representa um discurso inicial onde o autor expõe a matéria correlata ou de preparacão ao texto”.

⁴⁰ Cf. *Diccionario*, p. 499: “Prólogo. Esta breve introducció, redactada por una autoridad en la materia, está destinada a presentar la obra al lector y subrayar sus principales puntos de interés”. “Prefacio. En este texto, el autor justifica las razones que le han llevado a escribir el libro”. É importante destacar que a definicão de prólogo é muito semelhante à de “avant-propos”. (Os trechos que aparecem citados foram traduzidos pelo autor do artigo.)

gêneses de obras, mapas do percurso de leitura, apresentação de programas poéticos e novos modos de conceber a criação poética.

Seria interessante acrescentar ainda a esta incursão que o prefácio detém uma carga simbólica, porque mantém correspondência com um “rito de entronização”⁴¹, na exata medida em que equivale a um documento que avaliza a publicação da obra – uma espécie de *imprimatur* –, pois denota que a obra foi aprovada pelo prefaciador e que, portanto, merece ser lida. Geralmente, este lugar é ocupado por uma autoridade que goza de respeitabilidade em um determinado campo cultural, neste caso, no campo literário. Como se pode inferir, o prefaciador é alguém que detém o poder de tomar a palavra para recomendar uma obra, propagar ideias, difundir ou criticar concepções estéticas e estilísticas, disseminar doutrinas, instruir e educar o público e estabelecer redes no campo literário.

Diante do exposto, cabe perguntar: que outro objetivo para o prefácio senão dar crédito, por exemplo, a um posicionamento ou opção poética, com a finalidade de legitimar, validar uma ideia, um conceito, um modo de compor frente a um público? A resposta à questão encontra-se na própria natureza discursiva dos prefácios, uma vez que, em campo literário, os prefácios apresentam-se como uma prática submetida a regras de argumentação⁴², para expressar convicções, desencadear querelas, advogar em defesa de concepções teóricas, entre outras possibilidades. Não é sem razão que os prefácios apresentam características que concernem ao universo dos contratos que se mostra latente na base da organização discursiva e na função caucionária das vozes da crítica, quando tomam a palavra para defender, justificar, atacar, incensar e/ou apresentar obras, autores, estilos e filiações.

A localização espacial dos prefácios é também um dado relevante para a pesquisa sobre a natureza dos textos contratuais. Situados em um ponto estratégico da obra – nas páginas iniciais, mas sem as garantias de acesso –, estes textos contratuais, de caráter antecipatório, buscam estreitar o pacto comunicativo entre autor, público-leitor e crítica literária. Devido à função legitimadora que norteia a construção discursiva dos prefácios, eles apresentam importantes debates sobre o fazer poético, mostram

⁴¹ Cf. Idt (1977, p. 67): “C’est ce qu’on peut décrire à la fois comme stratégie publicitaire et comme rite d’entronisation: le préface est un discours à vendre or une cérémonie de passation de parole”.

⁴² Cf. Mainqueneau (1996, p. 140): “é sobretudo nos prefácios, advertências, e preâmbulos de todos os tipos que o autor negocia”.

os bastidores da criação literária e afixam ou não os processos de composição de poemas. Contudo, existe a possibilidade de o prefaciador não avaliar a recepção de obras em campos literários cindidos por divergências estéticas e estilísticas. Porém, este posicionamento é muito raro, uma vez que prefaciadores já têm a exata medida do papel que devem exercer, quando decidem, de antemão, firmar um contrato para garantir o valor de uma determinada obra.

Sobre a natureza dos prefácios, é importante enfatizar que eles refletem procedimentos contratuais – abono, fiança e caução – (MAIN-GUENEAU, 1996, p. 139-158)⁴³, porque o objetivo desta perquirição é colocar em análise as diferentes formas de contrato agenciadas em prefácios e suas respectivas variantes, com base nos textos contratuais que acompanham as seguintes obras poéticas: *Espumas Flutuantes* (1870), de Castro Alves; *Cantos do Fim de Século* (1878), de Sílvio Romero; *Canções do Outono* (1898), de Lúcio de Mendonça; *Opalas* (1884), de Fontoura Xavier; *Rosa Mística* (1900), de Júlio Afrânio.

2. *A modernidade no campo literário brasileiro*

Seria interessante, antes de avançar no estudo dos prefácios, frisar que, nas duas últimas décadas do século XIX, o campo literário brasileiro começava a ser loteado em consequência de lutas territoriais estimuladas por diferentes concepções poéticas que disputavam primazias. Eram elas: a Poesia Científico-filosófica, a Poesia Socialista, a Poesia Realista, o Parnasianismo e o Simbolismo. Os lotes, contudo, a despeito das diferenças poéticas, interligavam-se, através de uma quase unanimidade, pela eleição de uma conhecida forma literária: o soneto. E se havia pontos de contato no que diz respeito à dimensão formal, naquele momento marcado pela modernidade, entrecrocavam-se diferentes visões sobre o poema e o fazer poético que viriam a deflagrar uma produção maciça de prefácios com a finalidade de afirmar diferentes tomadas de posição e de legitimar obras, autores e vozes da crítica. Cria-se, então, um contexto muito favorável ao reaparecimento da questão da modernidade que será alimentado por grupos dissidentes, por divergências entre antigos e modernos, bem como por conflitos estéticos e axiológicos.

A fim de concretizar a configuração plural que predominava no campo da poesia brasileira nas duas últimas do século XIX, recorre-se a

⁴³ Termos colhidos na pragmática. Cf. "O contrato literário".

uma analogia entre este momento literário e as chatas e quadradas caixas de pinho utilizadas pelos bufarinheiros descritas em uma crônica publicada em 1904, na *Gazeta de Notícias*. O autor da crônica era Olavo Bilac e descrevia as caixas como compartimentos que continham uma diversidade de mercadorias, a saber: "rosários e alfinetes, fazendas e botões, sabonetes e sapatos, louças e agulhas, imagem de santos e baralhos de cartas, remédios para a alma e remédios para calos, breves e pomadas, elixires e dedais" (DIMAS, 2006, p. 420). Tal analogia favorece a elaboração de uma imagem concreta a respeito da variedade de campo literário marcado por concepções poéticas diversificadas, e igualmente divididas entre grupos, facções e "capelas" que demarcavam fronteiras estéticas e estilísticas.

E à proporção que o campo literário se compartimentava, maior tornava-se o conflito entre os adversários. Os modos de resistir aos embates eram igualmente variados. Ora através das polêmicas⁴⁴, onde a palavra escrita poderia convergir para a truculência verbal, ora através dos prefácios – quase sempre providos de agressões verbais e ácidas referências –, onde a violência verbal era menos intensa, porque o combate não se dava de modo direto, pois as pulsões de enfrentamento afluíam para a fixação de marcos de territórios poéticos, de aperfeiçoamento da crítica literária e da difusão de concepções sobre a fábrica⁴⁵ de poema.

Poetas e críticos, através dos prefácios, definiam, publicamente, suas posições no quadro da poesia brasileira. Havia um grande movimento em prol da sedimentação de um discurso crítico pautado em orientações filosóficas e científicas contemporâneas. Tal reivindicação decorria da falta de civilidade e de critérios com que se praticava a crítica literária. A língua dos críticos tornara-se uma arma contra os adversários, de modo que a apreciação de uma obra literária não raro redundava em julgamento

⁴⁴Cf. Ventura (1991, p. 79): "Essas e outras polêmicas se arrastavam por anos, em um número infindável de artigos e contra-artigos, de réplicas e tréplicas. (...) Das ameaças e xingamentos, os adversários chegavam a processos de difamação nos tribunais e mesmo ao suicídio, recurso extremo na defesa da honra ultrajada".

⁴⁵ O termo "fábrica" é empregado com o sentido de acentuar a relação do campo poético com a ordem industrial bastante presente nas composições do período a que este trabalho se refere. Cf. *O poema como peça de exposição e Um lugar para o poema: cartões-postais em série*. (Ensaio publicado pelo autor)

falacioso e mordaz⁴⁶. Por isso, não foi sem razão que Luís Murat e Machado de Assis pregaram virtudes e rigor teórico para o exercício crítico.

As sensatas ideias do autor de *O Ideal do Crítico* (1865) e o arrebatamento do autor de *Quatro Poemas* (1885) clamavam por um tipo de crítica literária pautada em padrões de bom comportamento e em orientações vincadas pela ciência literária. Os dois críticos entendiam que o julgamento de uma obra deveria ser assunto para profissionais abalizados e não tarefa para curiosos ou incompetentes. A definição de um perfil para a crítica veio coincidir com o aumento do contingente de homens de letras e com a tão desejada profissionalização do escritor entre 1870 e 1900. Chegara o momento de intensificar o combate à crítica "charra e desmiolada" (MURAT, 1885, s.n.) e de salientar o caráter leviano dos que se exercitavam nesse tipo de atividade, fechando-se as portas para inconsistências e grosserias. Assim, Luís Murat, quando elaborou a caricatura da crítica literária, não economizou em traços zoomórficos para ressaltar-lhe "a ferocidade com que atacava as vítimas, e que, guardando certos traços de personagem rabelaisiana, ria estridentemente e de forma descomedida" (*Idem*).

A caricatura grotesca diligentemente elaborada por Luís Murat confirma a preocupação com o estabelecimento de um código de comportamento para a atividade crítica. Este exercício prosopográfico demonstra o desprezo que poeta nutria por uma modalidade de crítica era alvo de seus ataques, conforme atesta os muitos prefácios que escreveu. Luís Murat não só defendeu a especialização da crítica literária, mas também advogou a favor dos prefácios como suporte para o exercício crítico, segundo as palavras do poeta e crítico no prefácio que escreveu para a segunda edição de *Sara* (1921).

Porque voz desgarrada do seu tempo – avesso ao parnasianismo e ao soneto –, deles se valeu para combater a poética do momento e esclarecer sua doutrina estética cujas bases assentavam-se no consórcio das culturas histórica, filosófica e literária. Acreditava tanto na função esclarecedora dos prefácios que desfechou severa crítica contra Olavo Bilac, por declarar que "Ninguém quer saber que teoria da arte guiou os poetas

⁴⁶Cf. Assis (1973): "Estabelecei a crítica, mas a crítica fecunda, e não a estéril, que nos aborrece e nos mata, que não reflete nem discute, que abate por capricho ou levanta por vaidade; estabelecei a crítica pensadora, sincera, perseverante, elevada, (...) – ponde em lugar deles, a sinceridade, a solididade e a justiça, – e só assim teremos uma grande literatura. Cf. tb. Ventura (1991, p. 108-115): "A morte da polidez".

[...]: o que se quer saber é se eles estão cheios desse fogo interior, dessa vibração de vida, dessa palpação de sinceridade que tornam imorredouras as criações do espírito” (MURAT, 1921, p. XXIX). Ainda para o poeta parnasiano, os verdadeiros poemas prescindiam dos prefácios, pois era, sim, primordial que os leitores encontrassem nos poemas "seus sentimentos", "suas dores", e seus "sorrisos".

Luís Murat não partilhava das concepções de Olavo Bilac, porque defendia uma postura mais científica para a crítica literária, enquanto o autor de “Profissão de fé”, romanticamente, enfatizava a importância da obra poética em detrimento dos textos que sobre ela falavam, pois caberia à obra promover encontros afetivos com o leitor, alçando o poeta à categoria de intérprete dos sentimentos humanos. Assumindo este posicionamento, Olavo Bilac revela-se coerente com suas convicções tão bem explicitadas no conhecido soneto "A um poeta" (BILAC, 1997, p. 336). De acordo com as prescrições contidas nesta arte poética, o camarim do poema não deveria ficar exposto, ou seja, parafraseando alguns versos, a oficina literária deveria ficar encoberta, para que o produto fulgurasse como se fosse uma obra arquitetônica de sentimentos e com garantias de eternidade. Pelas palavras que Luís Murat atribui ao poeta parnasiano, tudo indica que Olavo Bilac pensava que a explicitação de teorias artísticas em um prefácio quebraria o encanto do poema, já que toda a maquinaria de construção viria à tona. E, ao deixar em completa exposição os processos compositivos, o desvendamento acarretaria uma ruptura na desejada comunhão entre leitor e poema; quebraria o influxo mágico que os mecanismos internos das “máquinas” despertam em seus “usuários”.

O certo é que Luís Murat requeria uma relação simbiótica entre os prefácios e as obras poéticas neles dissecadas, pois acreditava que muitos deles acabavam fazendo parte dos próprios versos e que, de modo algum, poderiam ser eliminados dos livros. E, caso isso ocorresse, a obra teria sofrido uma amputação. A fim de validar o seu ponto de vista a respeito da importância dos prefácios, o autor tratou de exemplificar-lhes o valor, fazendo referências aos tantos prefácios de Vitor Hugo, de Lamartine, de Camilo e ao prefácio que precedeu à primeira edição das obras de Leconte de Lisle. Segundo o poeta, todos eram de grande valia para compreensão das respectivas obras, uma vez que para ele existia "sempre alguma coisa que se dizer e que não pode ser dita nos poemas” (MURAT, 1921, p. XXIX).

Também confesso leitor de prefácios, Luís Murat lembrava que eles esclareciam implícitos e processos de enunciação, mantendo assim

vínculos muito estreitos com a obra literária. Em sua acirrada defesa a favor da importância dos prefácios, explicava que o "mistério" e a "obscuridade" (MURAT, 1921, p. XXIX) de certos poemas poderiam ser aclarados pelo próprio autor em um texto introdutório. Enfatizava que, de modo algum, as ideias antecipadas pela necessidade de esclarecimento iriam carecer de valor se, em seguida, fossem revividas "com maior intensidade no poema" (*Idem*). E para reforçar sua tese, deliberava: "os prefácios nascem com o mesmo destino dos versos; são expansões tão necessárias como qualquer outra manifestação intelectual" (*Idem*).

As posições assumidas por Luís Murat não só o definiam como um ardoroso defensor da necessidade de prefácios, mas também apontavam para a urgência do estabelecimento de um discurso crítico que expandisse o fenômeno literário e a gênese da composição poética. Contudo, esta reivindicação de ordem teórica desentranhada das palavras de Luís Murat não autoriza dizer que, antes de 1870, a atividade crítica era inexistente. Antonio Candido já destacara que o movimento romântico "viu florescer entre nós um interesse apaixonado pela literatura, e o problema crítico já havia sido proposto e debatido, embora de maneira incipiente, quando entraram em campo os jovens da geração de Setenta" (CANDIDO, 1988, p. 17). Como se pode ver, o pensamento de Luís Murat dava continuidade ao debate iniciado pela geração de 70, ao colocar sob suspeita os critérios utilizados pela crítica e ao propor uma redefinição do perfil do crítico. Por se tratar de uma exigência do momento literário, fora necessário enfrentar uma espécie de crítica que "bandurra pelos cafés e esquinas, enxovalhada pelo seu próprio descrédito" (MURAT, 1885, p. VII).

3. As questões suscitadas pelos prefácios

Através das posições defendidas especialmente por Luís Murat, torna-se patente a necessidade de especialização e seriedade para todo aquele que se propunha entregar-se ao exercício da crítica literária. Seria, então, o momento de se indagar: de que modo se deu a reconstrução e a redefinição do discurso crítico em campo literário brasileiro? Que critérios norteavam a abordagem crítica de um livro de poemas? Quais eram os agentes responsáveis pela legitimação das obras poéticas em campo literário nacional entre 1870 e 1900? Que bases teóricas sustentavam os prefácios escritos entre 1870 e 1900?

Para responder às indagações, toma-se a segunda metade do século XIX como um ponto de partida do qual já se pode avistar a divergência de posições em campo literário brasileiro, a partir da seleção de dois documentos: o prólogo de *Espumas Flutuantes* (1870), de Castro Alves, e o prefácio de *Cantos do Fim de Século* (1878), de Sílvio Romero, que, na qualidade de crítico e autor, reivindicava uma concepção “cientificista (*sic*) no sentido de que procura encarar a crítica literária como disciplina, não científica, mas cientificamente fundamentada” (CANDIDO, 1988, p. 96).

Começando pelo exame do prólogo de *Espumas Flutuantes* (1870), assinado pelo próprio autor da obra, depara-se com um significativo exemplo sobre a natureza dos prefácios e a concepção de poema, na óptica dos preceitos românticos. O texto-portal apresenta-se redigido em linguagem metafórica e comporta imagens de exuberância e de grandiosidade visíveis na descrição da natureza. O poeta faz questão de frisar o seu isolamento e tristeza, para, através de analogias, comunicar aos seus possíveis leitores que vida e poesia não se separam. Seus poemas são “efêmeros filhos” (ALVES, 1957, p. 9) que brotam de sua alma e criam veios paternos entre o poeta e o poema, para envolver os leitores em uma relação de amizade, já que o poeta os define como “amigos” (ALVES, 1957, p. 10). A construção discursiva abusa das reticências para que o leitor-amigo-confidente tenha a nítida impressão de que os poemas a serem lidos trazem confissões entrecortadas pela respiração emocionada do poeta.

Retórico sim, Castro Alves elabora um prólogo em que o leitor, antes mesmo de ler os poemas, pode contemplar as grandezas do universo em duas perspectivas, já que céu e mar se dão em espetáculo. Prólogo fenestral, janela aberta para o cosmo, encerra uma paisagem crepuscular, cujos contornos e formas estão em processo de “esvanecimento” e afetam a disposição anímica do poeta. A nota crepuscular presente no prólogo de *Espumas Flutuantes* prenuncia o fim da era romântica e da concepção hugoana de natureza, já que o poeta testemunha o desaparecimento dos cumes das montanhas, antes “derradeiras atalaias dos [...] arraiais da mocidade” (*Idem*). A grandiosidade e amplitude dos “cimos fantásticos da serra dos Órgãos [...], abismavam-se numa espécie de naufrágio celeste” diante dos olhos do poeta (ALVES, 1957, p. 9) e tomavam “forma vacilante” (*Idem, ibidem*), figurando, em plano metafórico, o abalo que a visão científica iria promover no estatuto da subjetividade romântica. Nesse aspecto, Castro Alves demonstrou sensibilidade por deixar escapar nas

entrelinhas de seu prólogo tal mudança de rumo e as contradições que dela decorriam.

Assim, o prólogo encerra uma série de tensões entre claridade e penumbra, alto e baixo, passado e presente, juventude e maturidade, sonho e realidade, esperança e desencanto, lembrança e esquecimento, o que decerto influenciou o poeta romântico a conceber seus poemas como espumas. Para ele, os poemas eram concebidos como signos frágeis, à deriva, num contexto de mundo em que o vigor do subjetivismo exacerbado perdia-se nas armadilhas do egotismo. Deste modo, o poema, na concepção de Castro Alves, se localizava, pois, em uma instância afetiva que, sancionada por um sistema contratual, conferia ao poeta a paternidade de seus versos, fruto do casamento da alma com a musa e da região abissal com o alto. No emaranhado das metáforas presentes ao prólogo, os filhos – os poemas – têm perfis diferenciados. São “espumas” e “flores” que, embora símbolos do evanescente, contraditoriamente cumpriram a missão de manter viva a imagem do poeta-pai: “...possam eles [...] – efêmeros filhos de minh’alma – levar uma lembrança de mim às vossas plagas!...” (ALVES, 1957, p. 10). Assim, a concepção de poema que circula pelo prólogo de *Espumas Flutuantes* mostra-se variada e contraditória, visto que nela se entrecrocavam, em definição subjetivamente elaborada, núcleos semânticos que se endereçam a ordens diversas – “filhos”, “flores”, “espumas” e “cantos” – para configurar a produtividade. Devido aos tantos giros semânticos, o que prevalece no prólogo é a indefinição do que seria de fato um poema em perspectiva teórica. Comprova-se que Castro Alves promove a fusão do discurso poético com o conceitual.

Se o autor de *Espumas Flutuantes* não coloca limites entre a atividade crítica e a poética, é porque estabelece uma relação paternal com seus poemas. Em contrapartida, no prólogo a *Cantos do Fim de Século* (1878), Sílvio Romero vai propor aos poetas que sigam o caminho do “criticismo contemporâneo” (ROMERO, 1878, p. 242), promovendo um franco embate contra a estética romântica, por ser esta mais afeita à exacerbação das paixões humanas. Porém, de acordo com Péricles Eugênio da Silva Ramos (1969), o crítico-poeta não conseguiu levar a cabo as ideias de uma poesia científica, pois mantinha, ainda, um estreito laço com o Romantismo. Mas, entre o crítico e o poeta, sem dúvida, havia diferenças, porque se entende que a posição de crítico exigia de Sílvio Romero uma coerência que não se refletia na dimensão dos poemas por ele escritos. Tais contradições não afetam os efeitos da proposta de Sílvio Romero no campo literário brasileiro e só ratificam a força das constru-

ções discursivas. Há de se admitir que a tentativa de Sílvio Romero, em propor aos poetas um caminho fora dos quadros do subjetivismo e experimentar ele próprio o caminho sugerido (sem lograr o que desejava), vivava abalar o padrão romântico, tanto na esfera das produções poéticas quanto no âmbito da produção teórico-crítica. A provocação de Sílvio Romero não passaria em branco pelo campo literário brasileiro, tendo em vista os debates sobre os problemas da criação poética nos prefácios surgidos entre 1870 e 1900.

Da perspectiva contratual, ambos os prólogos são escritos pelos respectivos autores das obras já citadas. Portanto, não recorrem a fiadores externos. Porém, os contratos se atualizam de modo diverso, quando são contrastados. Castro Alves abona sua obra lançando mão da confiabilidade que a palavra sincera proferida pelo poeta desperta no público-leitor. Sílvio Romero afiança a sua obra mais na qualidade de crítico do que de poeta, como bem exemplifica o caráter analítico e doutrinário do prólogo intitulado "A poesia hoje". Ali, o autor de *Cantos do Fim do Século*, se apresentando como uma voz que detecta mudança de paradigma, se imbuí da autoridade para resolver as contradições do sistema poético por ele apreendidas, porque detém os meios e os saberes para resolvê-las: um método baseado nas ciências naturais.

O fato é que as concepções de base científica vão sendo disseminadas em campo literário brasileiro e o exercício crítico vai tomando distância do padrão romântico. Para que se comprove tal disseminação, o prefácio do livro *Canções do Outono* (1898), de Lúcio de Mendonça, assinado por Araripe Júnior, se apresenta como exemplar exercício da crítica literária sob a influência do discurso científico. Posteriormente republicado em *Murmúrios e Clamores* (1902), alardeava um conceito de poesia excessivamente impregnado de terminologia da ciência. O vocabulário utilizado pelo crítico é a melhor testemunha: "Átomo", "irradiação orgânica", "função gênica" (*sic*), "grande simpático", "eretismo dos centros nervosos" recortam-lhe o prefácio, demonstrando que o crítico tinha por base teórica as funções neuropsicológicas para explicar o fenômeno literário. Tirante a euforia científica, o prefácio de Araripe Júnior revela que o crítico se opunha às estéticas realista e simbolista. Proclamava que a "musa mística" não despertava a simpatia dos poetas brasileiros e rotulava os nefelibatas de "reacionários de última hora". Os seguidores de Baudelaire⁴⁷ também não escaparam da afiada verve do crítico

⁴⁷ Candido (1989, p. 123-140). Ver o capítulo: "Os primeiros baudelafricanos".

que lhes condenava o "erotismo deliquescente" e a eles denominara "ruminantes eróticos", termo pescado em trabalho de Binet⁴⁸, intitulado *Le fétichisme dans l'amour*; e, em meio a tantas alfinetadas desferidas contra os possíveis adversários, pontificou que

[...] a poesia é idêntica à força procriadora, que a poesia é um crescimento e que o homem, projetando-se na linha indefinida das aspirações do aumento de capacidade cerebral, como instrumento complexo e timbrado, transforma os excedentes da potência, que o dirige para o amor, nas harmonias da Arte e nos poemas da beleza Ideal. (ARARIPE JÚNIOR, 1898, p. 183- 4)

As palavras de Araripe Júnior acionam uma concepção de poesia assentada na "potência", concebida como força do amor que conduz e impulsiona o homem para o caminho da criação. Embora negando o erotismo, porque o compreende no sentido estrito – sexual –, faz referência ao "estado ditirâmico" que não é outra coisa senão uma grande descarga erótica temperada pela harmonia, pela felicidade, pelo ideal de belo, que liga o poeta ao mundo.

Seguindo a rota do determinismo, o crítico asseverava que, no Brasil, "o hálito dos trópicos e a conflagração dos temperamentos" (ARARIPE JUNIOR, 1898, p. 183-184) criavam uma raça de poetas afeita a cantar o amor de forma lírica, demonstrando um franco desplante das teorias científicas para o espaço literário com o objetivo de explicar o fenômeno estético à luz do evolucionismo, do positivismo e da psicologia. Fica claro que a poesia, não conseguindo escapar do olho vigilante e escrutinador do crítico-cientista, acabou sendo definida de acordo com critérios físiopsicológicos. Referências a polarizações, contração universal e descarga dos centros nervosos levam a conceber o poema como fruto de movimento psíquico, enquanto o poeta, exposto às influências do ambiente e da raça, sofre alterações anímicas decorrentes do movimento vital que emana da natureza.

Observa-se, então, que o prefácio de Araripe Júnior assume uma feição mais teórica e crítica. Ao apresentar *Canções do Outono*, de Lúcio de Mendonça, o prefaciador ocupa o espaço que lhe era reservado para elaborar uma teoria e disseminar concepções poéticas. O saldo indica que o prefácio, além de se dirigir aos pares – críticos e poetas –, buscava al-

⁴⁸ Alfred Binet (1857-1911). Trabalho publicado em 1887, comenta os pensamentos de Charcot e Magnan, especificando os fenômenos psíquicos em diferentes perspectivas. Para o desenvolvimento de suas ideias, recorreu o autor a obras literárias e científicas. Seu trabalho sobre feticismo recebeu a atenção de escritores como Gabriel Miró e Marcel Proust.

cançar o leitor virtual⁴⁹ de poesia. Exercendo um papel didático e formativo, oferece a esse leitor as ferramentas necessárias para realizar um tipo de leitura que permite identificar e distinguir processos e procedimentos que faziam parte da composição da obra. Neste prefácio, a legitimação da obra se realiza através de uma avaliação crítica com base em um instrumental teórico de base científica.

Assim como Lúcio de Mendonça, Fontoura Xavier não assina o prefácio de *Opalas*. A autoria do prefácio mais uma vez fica na responsabilidade de uma figura respeitada e com alguma visibilidade no campo literário, constituindo-se, a princípio, em referência de qualidade e competência. No prefácio de *Opalas* (1884), Aníbal Falcão aceita abonar a obra na edição de 1884. Contudo, o teatrólogo e jornalista, autor do drama *O Doutor Alberto*, esclarece, no corpo do prefácio, que está ocupando o lugar de Artur de Oliveira, que viera a falecer e a quem caberia fazer a apresentação da obra de Fontoura Xavier. Após pintar de forma ambígua o retrato de Artur de Oliveira, deixando entrever uma ponta de ressentimento por não ter sido indicado em um primeiro lance, desdobra-se em explicações para justificar que suas ideias acerca de poesia não coincidem com as que serviram de base para os poemas que deveria abonar. Quase em tom de desculpas, esclarece:

O afastamento da literatura contemporânea, em que não encontramos a satisfação das nossas necessidades estéticas; as nossas convicções em matéria de arte; os nossos preceitos e o ideal que nos atrevemos a conceber acerca dos destinos da poesia – nos tornam inábil para o desempenho da missão que já hoje é nossa –, por extrema benevolência de Fontoura Xavier. Mas escreveremos conforme pensamos. (FALCÃO, 1905, p. II)

A partir de tais declarações, já se pode divisar que as bases do prefácio assinado por Aníbal Falcão assentam-se em questões estéticas, ideais e preceitos literários, o que confere ao texto um tom mais técnico, na medida em que os critérios provêm de orientações de cunho retórico. Atravessam o prefácio expressões como "teoria da arte", "estética da Humanidade", "construções poéticas", "linguagem literária", "obsessão da frase", "poesia socialista", "cânones clássicos", "processos de estilo", "metrificação corretíssima" que ilustram a desconstrução de discursos metafóricos em que a poesia costumava ser definida como, por exemplo, "aroma d'alma" (MAGALHÃES, 1986, p. 41). Do ponto de vista do pro-

⁴⁹ Trata-se de uma distinção estabelecida por Gérald Prince e refere-se ao leitor que é passível de ler um romance. Aqui, aplica-se o termo para designar um leitor que pode mostrar-se predisposto a ler o prefácio.

nunciamento, o texto de Aníbal Falcão vem documentar que os prefácios podem conter lições diluídas de retórica, com a finalidade de elaborar um discurso mais técnico, porém ainda não totalmente despido das marcas da subjetividade tão a gosto do paradigma romântico.

Pelas palavras escritas pelo fiador, verifica-se que Aníbal Falcão não se sente muito confortável para abonar e afiançar os valores poéticos da obra de Fontoura Xavier. O contrato não irá efetivar-se por completo, pois o prefaciador deixa bem claro que não compactua com as idéias do autor do livro, a ponto de encerrar o texto com um conselho para Fontoura Xavier abandonar "os costumes modernos" e se voltar à "contemplação do passado", onde "encontrará os elementos de obras impercíveis" (FALCÃO, 1905, p. VIII-IX). Trata-se de um contrato perverso, na medida em que a obra do poeta já começa a ser negada pelo autor do prefácio que nega a posição de fiador. Fincado em posições clássicas, Aníbal Falcão critica a poesia que lhe é contemporânea, por esta conceder extremado valor à observação e à expressão. Com base nas orientações de manuais de retórica, credita à arte a função de comover com o objetivo de patrocinar o aperfeiçoamento humano, bem como, seguindo orientações histórico-patrimoniais, incentiva a função cívica da arte e estimula o canto a heróis nacionais. As orientações de Aníbal Falcão pregavam que os poetas deveriam basear-se nos grandes mestres do passado.

Já Afrânio Peixoto, através da máscara de Júlio Afrânio, assina o prólogo do livro de poemas que escreveu. Apresenta ao público *Rosa Mística* (1900), uma obra que o próprio autor classificava como um "Hinário em glorificação à mulher" (AFRÂNIO, 1900, p. 151). Publicado em 1900, em Leipzig, o exemplar pertencente ao acervo da Academia Brasileira de Letras, logo após a folha de rosto, traz uma pequena faixa de papel, na cabeceira da página, que mede, aproximadamente, 11 cm x 3 cm, com a seguinte nota: "Impressa distante dos carinhos do autor, *Rosa Mística* nodou-se de imperfeições várias de pontuação, inversões pronominais, trocas de letras e erros outros, que seria difícil apontar, completamente, numa emenda, e para as quais se suplica a indulgência do leitor." (AFRÂNIO, 1900, p. 1).

A nota apensa ao corpo do livro investe em uma construção discursiva que revela uma atitude religiosa assumida pelo autor. Para Afrânio Peixoto, os erros contidos na edição de sua obra eram concebidos como máculas que lhe sujavam o texto, enquanto, na esfera do leitor, significavam pecados que necessitavam de "indulgência". Atentando para as desculpas que o autor de *Rosa Mística* dá ao público, entendem-se os

problemas que um poeta tinha de enfrentar, quando o livro era impresso em outro país. Sem condições de proceder a uma revisão acurada, certo era que sua obra chegasse ao público com toda a sorte de imperfeições. Tratava-se de posição muito delicada, na medida em que as incorreções poderiam ser interpretadas como uma dificuldade do poeta em lidar com sua própria língua ou mesmo um índice de desleixo em relação aos aspectos formais e gramaticais. Nesta espécie de errata, Afrânio Peixoto se vale da nota para escapar de possíveis críticas, assim como o pedido de indulgência dirigido ao leitor é uma estratégica retórica para que o poeta goze da benevolência dos que irão ler *Rosa Mística*.

Após a demonstração de uma cortesia religiosa com seus possíveis leitores, o poeta esclarece, no prólogo, que a proposta de sua obra era libertar a mulher da servidão e para tal convoca "obreiros" para que se lancem na luta "pela fraternidade moral" (AFRÂNIO, 1900, p. 2). Conclama, pois, o poeta a adesão dos leitores à causa que abraçou. Auto-denominando-se visionário, Afrânio Peixoto vaticina que o mundo masculino ruiria mais cedo ou mais tarde, mas, para dar garantia ao seu vaticínio e à singularidade de seu projeto, busca veios comunicativos em leituras filosóficas, especialmente em *Assim Falou Zaratustra*: um livro para todos e ninguém (1892), de Friedrich Nietzsche. Contudo, as relações entre filosofia, literatura e religião só seriam aprofundadas no "Elucidário", um texto de tom celebrante no qual se aciona um campo semântico referente ao culto à Virgem Maria e à hermenêutica desse mesmo culto.

Enquanto palavra antecipadora, o prólogo não esconde a preocupação do autor de tornar bem clara a sua ideia para o leitor, de modo a convencê-lo e sensibilizá-lo. Já o "Elucidário", – um minucioso texto metalinguístico, dividido em três partes: "Hinário", "Rosa Mística" e "Figurações" –, oferece o detalhamento minucioso da confecção da obra – "Arte Esotérica" e "Símbolo Trágico" (AFRÂNIO, 1900, p. 1) –, definindo-a como difícil para os não iniciados e antevendo que seria "desprezada pelo vulgo profano" (*Idem*). O contrato que o poeta agencia com os possíveis leitores assinala que sua obra se destina a um público específico e seletivo, mas também funciona como recurso para supervalorizar o projeto por ele concebido, por considerar que se tratava de um projeto ousado que desafiava as convenções literárias e o patriarcalismo.

Tanto o "Elucidário" quanto o prólogo ressaltam que *Rosa Mística* é uma obra planejada e que faz parte de um projeto tríplice, pois o poeta sublinha que *Rosa Mística* será o primeiro hinário que irá compor com outros três cantos destinados à glorificação da figura da mulher:

“Míro Enamorado”, canto de louvor à Mulher Amante; “Lis Impoluta”, canto destinado a glorificar a Mulher Mãe; “Loiro Fructescente”, canto de exaltação à Mulher Futura.

O projeto de escrever um hinário para glorificar o eterno feminino, por sua vez, veicula-se às orientações do tempo, pois reflete a influência da filosofia positivista no planejamento de Afrânio Peixoto. Segundo Affonso Romano de Sant'Anna, o Positivismo, no Brasil, converteu-se “numa espécie de filosofia religiosa” (SANT'ANNA, 1984, p. 66); situou a mulher na base da família; e a ela prestou culto, porque lhe cabia impedir a degeneração do mundo. Figura salvadora, não raro confundiu-se com a Virgem Maria e adquiriu traços pagãos, transfigurando-se em Vênus, Afrodite, Minerva, em espaço literário brasileiro.

A despeito de toda a carga simbólica e filosófica contida na obra de Afrânio Peixoto, o conceito acerca do poema segue certas orientações clássicas. Para o autor de *Rosa Mística*, o poema, para garantir a perenidade e seu poder de sedução, deveria “oferecer uma dupla condição, ter uma idéia que a robusteça como a alma, e uma forma que a incarne.” (AFRÂNIO, 1900, p. 153). Depreende-se dos conceitos veiculados que o poeta pregava a permanência da obra de arte tomando-a como um monumento a povoar o espaço artístico e defendia o perfeito entrosamento entre forma e ideia. Um exemplo significativo encontra-se no “Elucidário”, quando Afrânio Peixoto chama a atenção para os desarranjos que podem decorrer caso ideia e forma não se afinem:

Da desavença destes dois fatores, da ascendência de um sobre o outro, resulta um produto monstruoso, destinado a não viver e a não seduzir; ou a durar, mas não agradar; ou ainda a agradar, mas para morrer efemeramente. Sem uma ideia que anime a forma é ouca (*sic*), sem uma forma que a vista a ideia é áspera e intransmissível (AFRÂNIO, 1900, p. 153).

A natureza dos textos contratuais assenta-se nas intenções de abo-nar e afiançar, embora a nomenclatura empregada para nomeá-los seja bem diversificada: prefácios, prólogos, nota e “Elucidário”. Ora os prefácios ficavam na responsabilidade do autor da obra, ora na responsabilidade de um crítico ou de um rétor. Contudo, seja o autor da obra seja um crítico, prevalece a natureza heterográfica, pois de acordo com Idt Geneviève, “Todo prefácio é, pois, heterográfico: ao prefaciá-lo a si mesmo, o autor torna-se um outro.”⁵⁰ (p. 67), como se pode ver no prólogo de *Can-tos do Fim de século*, já que ali autor se posiciona muito mais como críti-

⁵⁰ Cf. “Toute préface est donc hétérographe: en se préfaçant lui-même, l'auteur devient un autre”.

co literário. Constatou-se também que o fiador pode não aceitar esta posição e, pelos torneios do discurso, sem que pareça quebra de contrato, como ocorreu no prefácio de *Opalas*, não legitima a obra. A natureza dos contratos, por sua vez, mostrou-se bem variável. Às vezes, toma a feição de um “prestar contas” ao público-leitor; em outros momentos elabora guia de leitura; e, em outros ainda encerra um exercício metalinguístico para expor um método de trabalho, uma concepção poética ou um projeto da obra, como os de *Rosa Mística*.

Tanto prefácios quanto prólogos e seus derivados dão especial atenção ao público leitor de forma diferenciada. Ao falar de si e de seus poemas, os poetas buscam uma aproximação com os leitores, ora tratando-os com a intimidade que se dedica aos conhecidos, ora se desvelando no exercício da modéstia e ora ainda determinando o leitor ideal para as obras que apresentam ao público; quase sempre, estas negociações escamoteiam um real desejo: valorizar os poemas que produzem. Entretanto, quando os prefácios são escritos por alguém que não seja o próprio autor dos versos, pode ocorrer, além da valorização concedida à obra prefaciada, que o prefaciador dispense tratamento especial aos leitores, incluindo protocolos de leitura e convencimento. Acrescente-se, ainda, que o prefaciador, quando não é o autor da obra, geralmente já dispõe de um público que pode ser transferido ao poeta cuja obra foi prefaciada.

A crítica também ganha especial atenção nos textos contratuais. Entre 1870 e 1900, as negociações se dão no âmbito do discurso crítico e na legislação de normas para a atividade crítica. Há mesmo uma premência em se definir um ideal de crítica e, em nome desse ideal, muitos exageros foram cometidos, já que certos prefácios assumiram uma feição semelhante a dos tratados um tanto esotéricos, como, por exemplo, o de Araripe Júnior e o de Sílvio Romero. Neste sentido, os prefácios tinham como destinatários os críticos e misturavam filosofia, psicologia, mito, e teorias científicas (Buckle, Comte, Taine e Spencer), na certeza de ultrapassar um modelo de crítica frívola e “foliculária” já denunciado por Machado de Assis, em “O ideal do crítico” (1865).

No âmbito do gênero textual – o poema –, cumpre lembrar que, após a esclerose do sistema romântico, o culto à forma surge com intenso vigor, realizando-se de vários modos. Dentre esses modos, destaca-se a busca obsessiva pela expressão ideal, pelo casamento perfeito entre forma e conteúdo e por uma linguagem poética mais plástica e pintureira. Entram em vigor preceitos poéticos que reentronizam o conceito clássico de expor “as coisas ocultas em formas externas e sensíveis” (HONORA-

TO, 1879, p. 229), transformando o ideal em real. Decorrente dos variados preceitos acerca da produção de poemas, toma corpo uma visível preocupação em esclarecer, definir e justificar poéticas. Acionam-se preceitos clássicos como a eternidade de obras, para enfrentar a volubilidade das teorias poéticas que atravessavam o momento literário e as linhas de forças não conservadoras pressentidas como ameaças ao já legitimado. As concepções retóricas ecoam por quase todos os textos metalinguísticos que guarnecem as obras publicadas entre 1870 e 1900, instaurando uma poética que rejeita a "desigualdade", a "desproporção", a "dessemelhança", o "desconcerto" e a "desordem" (HONORATO, 1876, p. 222).

O poema é, muito frequentemente, concebido como um quadro pela exigência de mais concretude para as ideias poéticas. No entanto, ainda que o belo, as medidas exatas, as harmonias da composição, o culto aos mestres do passado, o equilíbrio das formas clássicas fossem os objetos de culto e servidão literária nos textos contratuais, a possibilidade da manifestação do medonho ou do monstruoso⁵¹ era uma ameaça à serenidade dos versos, à unidade do poema, à sobriedade imagética, à rotina das formas fixas, à precisão técnica, se permitido for expandir as palavras de B. Lopes na carta que serve de prefácio ao livro de Jonas da Silva, intitulado *Ânforas* (1900).

Diante da natureza dos prefácios mencionados, a validade da massa crítica gerada por ele, no período compreendido entre 1870 e 1900, reside, principalmente, nas contradições que encerram, demonstrando com muita clareza a impossibilidade de uma pureza discursiva e de uma não contaminação pelas estéticas do passado. Mistos ou híbridos, os textos contratuais que acompanham *Espumas Flutuantes* (1870); *Cantos do Fim de Século* (1878); *Canções do Outono* (1898); *Opalas* (1884); *Rosa Mística* (1900) refletem as contradições em seus respectivos discursos e que notadamente estão ativas em campo literário brasileiro.

A despeito do empenho dos grupos em marcar divisas e fronteiras estéticas, os prefácios e seus derivados, sem dúvida, colocam em evidência os sintomas da indeterminação, da falta de clareza sobre os rumos da poesia brasileira e da necessidade de se reconfigurar o discurso da crítica literária. Escritos e assinados por quem detenha a autoridade para falar

⁵¹ Cf. Silva (1900, p. 7): "O contrário lhe digo: leia o menos possível os "mestres" para não ficar sem originalidade e estude simplesmente o que diz respeito a sua profissão. Que para fazer bons versos, meu amiguinho, não é preciso que venham livrarias abaixo. Muito pelo contrário: quem muito sabe, o sapiente, quando versos faz, fá-los medonhos".

de/em/sobre poesia e poema – o que implica uma representatividade no campo literário ou um anseio de nele se inserir –, os textos contratuais são orquestrados pela função conativa, porque o objetivo é também “vender” um produto – um livro de poemas, uma teoria, um modelo de crítica – para um público que precisa ser convencido e receber formação adequada. Por isso, na intenção de evitar qualquer tipo de opacidade, desdobram-se os prefaciadores em lógica discursiva que é ao mesmo tempo doutrinária, didática e publicitária.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AFRANIO, Júlio. *Rosa mística*. Leipzig: [s./ed.], 1900.
- ALVES, Castro. *Espumas flutuantes*. Rio de Janeiro: H. Antunes, 1957.
- ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro: princípios da técnica de editoração*. Prefácio de Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL – Instituto Nacional do Livro, 1986.
- ASSIS, Machado. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1973, v. III.
- BILAC, Olavo. *Poesias*. Org. e pref. de Ivan Teixeira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. *O método crítico de Sílvio Romero*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1988.
- DREYFUS, John; RICHAUDEAU, François (Dir.). *Diccionario de la edición y de las artes gráficas*. Trad.: Fernando Jiménez. Salamanca, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez/Pirámide, 1990.
- DIMAS, Antonio. *Bilac, o jornalista: crônicas*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, Universidade de São Paulo e UNICAMP, 2006.
- HONORATO, Manuel da Costa. *Retórica e poética*. Rio de Janeiro: Tipografia Cosmopolita, 1879.
- IDT, Geneviève. Fonction rituelle du metalangage dans les préfaces hétérographes. *Littérature*, n. 27, 1977, p. 65-74.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *Suspiros poéticos e saudades*. Pref. de Fábio Lucas. 5. ed. Brasília: Universidade de Brasília; INL - Instituto Nacional do Livro, 1986.

MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o discurso literário*. Trad.: Marina Appenzeller; rev. de trad.: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MENDONÇA, Lúcio de. *Canções do outono*. Prefácio de Araripe Júnior. Coimbra: França Amado, 1898.

MURAT, Luís. *Quatro poemas*. Rio de Janeiro: Tipografia Hamburguesa do Lobão, 1885.

_____. *Sara*. Rio de Janeiro: Castilho, 1921.

PRINCE, Gerard. Introduction à l' étude du narrataire. *Poétique*, n. 14, 1973, p. 178-195.

RABAÇA, Carlos Alberto; BARBOSA, Gustavo. *Dicionário de Comunicação*. Rio de Janeiro: Codecri, 1978.

RAMOS, Péricles Eugênio. A renovação parnasiana na poesia. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editorial Sul-americana, 1969, vol. III.

ROMERO, Sílvio. *Cantos de fim do século*. [s./l.: s./e.], 1879.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Canibalismo amoroso*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SILVA, Jonas da. *Ânforas*. Carta-prefácio de B. Lopes. Rio de Janeiro: Tipografia do Instituto Profissional, 1900.

VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

XAVIER, Fontoura. *Opalas*. Prefácio de Aníbal Falcão. 2. ed. Lisboa: Viúva Tavares Cardoso, 1905.

**REPRESENTAÇÕES DO NACIONALISMO
NAS HISTÓRIAS LITERÁRIAS DE SÍLVIO ROMERO
E DE JOSÉ VERÍSSIMO**

Eduardo da Silva de Freitas (UFLA)
eduardofreitas@dch.ufla.br

RESUMO

Este trabalho aborda comparativamente as representações de nacionalidade efetivadas por Sílvio Romero e José Veríssimo em suas histórias literárias. Para tanto, parte do rastreamento das formas do nacionalismo elaboradas a partir das ideias políticas que circularam nos anos finais do século XIX e início do século XX no Brasil. Em seguida, estabelece-se uma comparação da organização narrativa das duas obras, observando como se constroem seus campos históricos, quais os fenômenos que arrolam e que explicações são dadas para eles. Por fim serão feitos comentários sobre o modo como as ideias de nacionalismo apresentadas por eles têm impacto na avaliação das obras literárias que estudam.

Palavras-chave: Nacionalismo. História literária. Sílvio Romero. José Veríssimo.

1. Introdução

Pode-se dizer que o discurso consolidado pela crítica literária a respeito das obras de história da literatura nacionais formou-se a partir da preocupação em identificar as características do gênero, a fim de apontar a impropriedade dos conceitos e ideias utilizados na composição destes textos para a compreensão do objeto literário. Por mais diferentes que tenham sido as diversas propostas construídas pelas inúmeras teorias de cunho imanentista ou genético, não será absurdo dizer que a tendência geral para a avaliação do legado da história da literatura foi a mesma que Roman Jakobson formulou a respeito do contexto russo. Já em 1921, asseverava:

[...] até agora, podíamos comparar os historiadores da literatura com a polícia que, propondo-se a prender alguém, se apoderasse ao acaso de tudo o que en-

contrasse no quarto, até mesmo das pessoas que estivessem passando pela rua ao lado. Assim, os historiadores da literatura serviam-se de tudo: da vida pessoal, da psicologia, da política, da filosofia. Compunha-se um conglomerado de pesquisas artesanais em vez de uma ciência literária [...] (JAKOBSON, *apud* EICHENBAUN, 2013, p. 38-39).

Deste descrédito geral nas histórias da literatura, é que surgiram as diversas correntes teóricas, que, no seu conjunto, suplantaram os pressupostos em que se erigiam aquelas obras. Não será necessário fazer o levantamento do contributo específico de cada corrente crítica para a perda do prestígio das histórias literárias. Para os interesses deste trabalho, basta notar que o saldo foi que a definição dos novos pressupostos teóricos serviu para que se levantassem as características do gênero. Assim, chamando atenção para o fato de que o método histórico organizava linearmente a narrativa, valorizava a biografia e o contexto sócio-histórico na explicação dos textos literários, além de subordinar a história literária à política e veicular uma ideologia nacionalista que se imiscuía tanto na narrativa quanto na interpretação das obras literárias, ao mesmo tempo em que se repudiava, identificava-se o modelo.

Desse modo, quando ao fim da década de 1960, Jauss lança suas provocações à crítica literária, a ideia de história da literatura de que se serve em nada lembra aquela que teve seu ápice no século XIX. Em verdade, a exposição de suas ideias começa justamente pela denegação de qualquer identificação com este passado. Basta que se recuperem as palavras de Jauss, registradas no fim da década de 1960, quando lança suas provocações à crítica literária e busca fundar a história da literatura em outros métodos. A descrição do cenário na Alemanha revela não só o baixo apreço como também a pouca serventia desse tipo de obra para os estudos literários em sua época:

Em nossa vida intelectual contemporânea, a história da literatura, em sua forma tradicional, vive tão-somente uma existência nada mais que miserável, tendo se preservado apenas na qualidade de uma exigência caduca do regulamento dos exames oficiais [...] No mais, histórias da literatura podem ainda ser encontradas, quando muito, nas estantes de livros da burguesia instruída, burguesia esta que, na falta de um dicionário de literatura mais apropriado, as consulta principalmente para solucionar charadas literárias. (JAUSS, 1994, p. 5)

Esse mal-estar generalizado a respeito das histórias literárias não deixou de causar impacto no Brasil. Entre 1955 e 1959, Afrânio Coutinho dá à luz um projeto diferente de construção de história da literatura que busca colocar em novos termos a produção do gênero no país, baseando-o não no tradicional modelo "vida e obra", mas chamando atenção

para os períodos, para os temas, as características estilísticas das épocas. Como se sabe, os volumes de *A Literatura no Brasil* compõem-se de artigos de diversos autores que tratam de certo escritor, obra ou tema ao longo da história, desde os momentos iniciais até o modernismo. Trata-se de obra robusta, mas que não teve aceitação equivalente à espessura dos volumes.

Em verdade, apesar dessas inovações significativas na forma de tratar os assuntos, persistiram, neste projeto, certas ideias, por assim dizer, tradicionais, como a cronologia linear que organiza os volumes e o viés nacionalista. As introduções a cada livro, recolhidas, aliás, em edição à parte, formam uma perfeita síntese histórica de teor tradicional. Além disso, a propalada abordagem estética do fenômeno literário ao longo da história sucumbe à ideologia nacionalista, que é, por definição, política. Assim, sem notar a contradição, registra: "A autonomia literária escapa à explicação em termos políticos. É antes de natureza estética. É a marcha ou conquista de uma expressão nacional [...]" (COUTINHO, 1972, p. 40)

Neste último caso, embora o título pretenda sugerir uma perspectiva mais estética do que política, sendo esta a proposta central que encampava o projeto, o fato é que não conseguiu também desvencilhar-se completamente da incursão pela *brasilidade* da produção literária. De outra parte, não tendo aceitação tão difundida, o projeto não chegou a emplacar como alternativa à história da literatura tradicional, tendo em vista que não conseguiu resgatar o gênero da posição secundária a que estava sendo colocado.

Da mesma década, é a *Formação da Literatura Brasileira*, de Antonio Candido. Publicado em 1957, o livro tornou-se referência para a crítica e a historiografia literárias posteriores. Estudando a constituição da tradição literária brasileira, o autor em certa medida esquivava-se dos princípios norteadores da história da literatura tradicional. Além do próprio título, que foge à designação tradicional, a obra aborda apenas o período que vai de 1750 até o aparecimento de Machado de Assis, escapando assim da prática mais tradicional de começar-se a história da literatura brasileira pelo século XVI e terminá-la no período próximo à existência do historiador.

Acrescente-se que o próprio argumento de estudar a literatura brasileira como um sistema social é um desvio do modelo tradicional, que se caracteriza por conceber - às vezes, mesmo sem definir claramente - uma

ideia qualquer de literatura e por traçar a evolução deste objeto em relação com o processo de formação da nacionalidade. Não é à toa que, embora afirme Antonio Candido (1997, I, p. 29) ser sua obra "um livro de história literária", haja quem diga ser ela não uma "história literária, e sim um ensaio historiográfico sobre os *momentos decisivos* da formação da literatura brasileira" (CAIRO, 2003, p. 79-80).

Seja como for, é justamente sobre a *Formação da Literatura Brasileira* que recaiu a crítica mais severa à historiografia literária. Na década de 1980, Haroldo de Campos denuncia Antonio Candido por sequestrar a poesia de Gregório de Matos da história da literatura brasileira, isto é, de excluí-la como obra relevante para a história literária. Segundo o argumento principal de *O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira*, isso aconteceria justamente por ter sido adotada certa ideologia nacionalista, aliada a uma concepção linear da história. Em suas palavras:

A Formação privilegia - e o deixa visível como uma glosa que lhe percorre as entrelinhas - um certo tipo de história: a evolutivo-linear-integrativa, empenhada em demarcar, de modo encadeado e coerente, o roteiro de 'encarnação literária do espírito nacional'; um certo tipo de tradição, ou melhor, 'uma certa continuidade de tradição: aquela que, 'nascida do domínio das evoluções naturais', foi 'transposta para o do espírito', ordenando as produções deste numa 'continuidade substancial', harmoniosa, excludente de toda perturbação que não caiba nessa progressão finalista [...] (CAMPOS, 2011, p. 44).

Haroldo de Campos continua a crítica, chamando atenção para o fato de ser o entendimento de Candido, segundo o qual a literatura é um veículo de comunicação entre autores e público, que acaba por valorizar uma ideia literatura marcada pela emotividade e referencialidade, uma ideia tipicamente romântica. No entanto, observando-se o trecho citado pode-se ver que alvo de sua crítica é justamente a forma tradicional do gênero história da literatura nacional. Num procedimento típico daqueles que discordavam da história da literatura, o lamento do poeta e crítico literário traz junto a si a caracterização do gênero.

Não será exagero dizer que este foi o limite da crítica literária para com a história da literatura nacional: embora a identificasse, a crítica não se preocupou em explicá-la ou compreendê-la. Naturalmente inclinada a fazer valer suas ideias e seus métodos, não se dedicou a entender melhor aquilo que criticavam, ficando, em certa medida, na superfície dos fatos. Ao se ler um trecho como o citado há pouco tem-se a impressão de que os historiadores que adotaram a forma "evolutivo-linear-integrativa" com a finalidade de traçar o roteiro de "entificação do nacional" (CAMPOS,

2011, p. 23) teriam falado sempre da mesma coisa, teriam sido sempre concordes.

No caso do texto de Haroldo, note-se, além da identificação precisa do compromisso das histórias da literatura tradicionais com a nacionalidade, o descaso pelas consequências que implica a adoção do método histórico-nacionalista na concretização das obras, de modo que a homogeneidade de método seria indício de uma equivalência de resultados. É o que queda evidente na menção que faz à interpretação de Sílvio Romero sobre Gregório de Matos. De acordo com Haroldo de Campos, é "apesar dos pesares" que o historiador sergipano soube avaliar a obra do poeta baiano "corretamente como *infração da norma*" (CAMPOS, 2011, p. 23). É como se esperasse que as histórias da literatura devessem chegar às mesmas conclusões por partirem de modelos comuns de compreensão histórica. Deixando de lado, a apreciação que se faz da interpretação de Romero, Haroldo de Campos trata-a como um desvio da norma.

É importante que se diga que não se trata de apontar que a avaliação que se faz normalmente das histórias da literatura tradicionais seja equivocada quanto à identificação dos traços característicos. Já se falou que o modelo consagrado no século XIX e que vigeu em boa parte do século XX, pelo menos no Brasil, constituiu-se pela subordinação das ideias literárias à política e pela concepção linear da história. A questão é, apesar da correta avaliação, não se costuma perceber que a atualização destes pressupostos não se dá de maneira uniforme pelas histórias da literatura. Quer dizer, o fato de serem nacionalistas e de adotarem uma visão progressiva e acumulativa do processo histórico não faz com que cheguem ao mesmo resultado. Isso acontece, porque existem várias maneiras de se caracterizar uma nacionalidade e de se formular um princípio de evolução.

Com efeito, as críticas feitas ao modelo da história da literatura tradicionais não aprofundam esta direção. Para elas, trata-se sempre de uma e mesma coisa, quando, na verdade, estão em jogo ideias totalmente diferentes. Aliás, as próprias divergências dos historiadores quanto à interpretação dos autores e das obras literárias ligam-se à forma de atualização destas ideias. Em outras palavras: apesar de fazerem parte de um mesmo gênero, isso não quer dizer que as histórias da literatura estejam obrigadas a chegar às mesmas conclusões. A causa disso é que a maneira de preencherem o arcabouço metodológico que encontram determina as diferenças entre as obras de história da literatura.

A concordância com a posição difundida pela crítica de que existe um modelo de história literária concentra-se, sobretudo, na importância que a ideia de nacionalidade tem na elaboração de obras enquadradas neste gênero. É ela que parece ser a ideia que define mais intensamente a forma final das histórias da literatura. A narrativa estrutura-se para evidenciar a existência do "espírito nacional" e a avaliação das obras e dos autores se faz em vista da importância para a definição da nação.

Partindo deste ponto, o presente trabalho mostrará justamente o modo pelo qual o nacionalismo atualiza-se nas histórias da literatura escritas por Sílvio Romero e por José Veríssimo e dá forma ao campo histórico definido por cada um. A comparação ainda apontará como a maneira pela qual cada um concebe o nacionalismo afeta a impressão que têm dos textos que abordam.

2. Nacionalismo brasileiro em fins do XIX e começos do XX

A compreensão do papel do nacionalismo nas histórias da literatura de Sílvio Romero e José Veríssimo passa pelo entendimento de certas questões políticas que tiveram lugar na sociedade brasileira desde os anos próximos a 1870 até a segunda década do século XX. Foi o modo pelo qual os homens que viveram este período colocaram o debate da nacionalidade e propuseram interpretações para situação social e cultural do país em sua época que embasou as representações construídas por aqueles historiadores para a história literária do país. Os problemas identificados, as explicações formuladas e as soluções indicadas pelos intelectuais que assumiram o papel de refletir sobre o país são incorporados por Romero e Veríssimo, que foram, aliás, membros deste corpo de homens.

Neste sentido, é importante dizer que esta geração de intelectuais que ganhou espaço a partir da década de 1870 definiu-se principalmente como questionadora do estado de coisas vigentes na época. À parte certas diferenças individuais das produções dos intelectuais que apareceram na vida social brasileira nesse momento, o tom predominante ecoava uma insatisfação difusa. É o que se pode perceber pela caracterização do espírito dominante do momento inicial, em síntese feita pelo próprio Sílvio Romero, cujas palavras já se tornaram famosas:

Até 1868 o catolicismo reinante não tinha sofrido nestas plagas o mais leve abalo; a filosofia espiritualista, católica e eclética, a mais insignificante oposição; a autoridade das instituições monárquicas, o menor ataque sério por qualquer classe do povo; a instituição servil e os direitos tradicionais do feu-

dalismo prático dos grandes proprietários, a mais indireta opugnação; o romantismo, com seus doces, enganosos e encantadores cismares, a mais apagada desavença reatora. Tudo tinha adormecido à sombra do manto do príncipe feliz que havia acabado com o caudilhismo nas províncias e na América do Sul e preparado a engrenagem da peça política de centralização mais coesa que já uma vez houve na história em um grande país. De repente, por um movimento subterrâneo, que vinha de longe, a instabilidade de todas as coisas se mostrou e o sofisma do império apareceu em toda a sua nudez. (ROMERO, *apud* BARBOSA, 1974, p. 28)

De acordo com o historiador e crítico sergipano, a letargia acometia os mais diversos setores da sociedade e se imiscuía na vida intelectual, religiosa, cultural e política e a geração de intelectuais de 1870 teria assumido o papel empreender a alteração de todo este quadro. E, de fato, a solução dos problemas do país foi tomada a peito por essa "geração contestante" (BARBOSA, 1974), altamente engajada. Apesar de nem todos serem tão intempestivos quanto Sílvio Romero, o fato é que esta foi uma geração de intelectuais que adotou uma postura de combate aos problemas do país nas mais diversas áreas de atuação.

Deixando de lado as implicações que teve, em cada uma das áreas apontadas por Sílvio Romero, a postura adotada pelos intelectuais neste momento, chame-se atenção no trecho citado para passagens em que se fazem comentários diretos da situação política. Elas registram a tendência predominante na inteligência brasileira que ganhou espaço na vida social do país a partir de 1870. Defensores dos ideais republicanos, estes intelectuais viam no regime monárquico o motivo principal do atraso que o país enfrentava em todos os setores.

As ideias gerais defendidas pelos intelectuais republicanos ficaram registradas no *Manifesto Republicano*, publicado do ano de 1870. Neste documento cujo teor é predominantemente crítico ao regime monárquico, o grupo republicano registra as incoerências e as contradições que caracterizariam a existência do Império como sofismática. Sua crítica principal volta-se para o aspecto centralizador do governo monárquico brasileiro, que não só teria dispensado o consórcio popular mas também teria desprezado o princípio federativo inscrito pela natureza na própria topografia do Brasil.

Na interpretação destes intelectuais, o anseio de independência teria sido traído na medida em que a forma do governo manteve-se a mesma do sistema que se pretendia suplantar. Desse modo, ao invés de acabar com o estado de coisas existente, "a independência proclamada oficialmente em 1822 achou e respeitou a forma da divisão colonial" (MANI-

FESTO, 1979, p. 76). Ademais, ainda segundo o pensamento republicano, na medida em que procurava conciliar o princípio de legitimação de poder contraditório, a monarquia brasileira denunciava-se como utópica e absurda. Assim, "antinômicos e irreconciliáveis" (MANIFESTO, 1979, p. 79), conviviam no sistema político brasileiro a hereditariedade e a graça divina junto à soberania nacional e a vontade coletiva.

Sem um programa propositivo claramente definido para a substituição do regime de governo, o *Manifesto Republicano* apenas propala a descentralização do poder, com a consideração das diferenças regionais do país, e, sobretudo, com o reconhecimento do "povo" como figura detentora do verdadeiro poder, definindo a soberania nacional como a "reunião, a coleção das vontades de um povo" (MANIFESTO, 1979, p. 81). Além disso, chamando a atenção para o fato de o Brasil ser o único Estado americano cuja forma de governo não era republicana, o documento conclui com a declaração da vontade de colocar-se "em contato fraternal com todos os povos, e em solidariedade democrática com o continente [...]" (MANIFESTO, 1979, p. 83).

Sem que se possa considerar em profundidade os desdobramentos dessas posições republicanas na construção da simbologia do nacionalismo em correlação com outros aspectos socioculturais, registre-se que o verdadeiro elemento constitutivo da nacionalidade para o pensamento republicano é a figura do "povo". Pode-se dizer que até a década de 1870, a nacionalidade brasileira era, predominantemente, ligada à monarquia e à coroa portuguesa, vendo-se no processo de colonização um fato benéfico à formação do país. A partir desse momento, no entanto, a geração de intelectuais republicanos que ganhou espaço na vida social brasileira "quer reinterpretar a história brasileira, privilegiando não mais o Estado imperial [...] mas o povo e a sua constituição étnica" (REIS, 2000, p. 89).

Em que pesem as diferenças existentes na formulação dos pensadores que integraram o grupo republicano, parece ser possível afirmar que, até 1889, foram predominantes tanto a ideia de que a nacionalidade brasileira estaria ligada intimamente ao povo, quanto a má disposição para o regime monárquico. No entanto, a partir do advento da república, a união dos intelectuais que lutaram para a alteração do regime governamental começou a se desfazer. A divisão do grupo acaba por revelar que a bandeira comum da crítica ao regime monárquico encobria o fato de que "os projetos republicanos divergiam entre si no entendimento do que fosse a República" (OLIVEIRA, 1990, p. 89). Em resumo: os republica-

nos concordavam quanto à derrubada da monarquia, mas divergiam quanto à forma a ser dada ao novo regime.

Em *Doutrina contra Doutrina*, que veio a lume em 1894, isto é, apenas um lustro após a proclamação da república, o próprio Sílvio Romero descreve as ideias e os diferentes grupos que se identificavam como republicanos: os socialistas, os jacobinos, os militares, os positivistas e os democratas. No entanto, mais do que isso, o autor registra os motivos da queixa da inteligência republicana com o regime que lutaram para implantar. Conforme as palavras de Romero:

Em mais de um ponto do país, tem-se visto darem-se as mais sérias posições, os postos de confiança a afamados e experimentados politicadores do antigo regime, como uma espécie de desprestígio do republicanismo honesto e regalo dos velhos mandões de toda a casta. (ROMERO, S.: 1894, p. XLIII)

Poucos anos após a instauração da república, parece ter havido uma mudança de espírito no grupo de intelectuais engajado na luta contra a monarquia. Com efeito, o tom acerbo contra a monarquia e entusiasmado pela república cede lugar aos lamentos frustrados que passam a compor os trabalhos dos republicanos. A decepção presente no texto de Sílvio Romero acometeu, de fato, diversos republicanos históricos, para os quais o novo regime não passou de um engodo.

O grau de descrédito quanto ao modo pelo qual se consolidou a república no Brasil pode ser percebido no fato de que mesmo gerações que viveram plenamente sob o governo republicano assumiram um tom nostálgico quanto à monarquia. Lembre-se, por exemplo, de *Populações Meridionais do Brasil*, livro de Oliveira Viana, intelectual nascido nos últimos anos do Império, mas cuja vida se deu sob a república, em que se faz a defesa da monarquia. Para o presente trabalho, a importância de toda essa frustração é ter criado espaço para outra percepção sob o governo monárquico. Assumindo um viés mais complacente, os intelectuais republicanos passaram a notar certos pontos positivos na forma anterior de governo. Já nos anos iniciais do século XX, passada a década de atribuições políticas e econômicas que assolaram a República, aparece uma corrente nacionalista que não se distingue mais pela crítica acerba ao Império.

3. *O nacionalismo nas histórias literárias de Sílvio Romero e José Veríssimo*

As obras de história da literatura de Sílvio Romero e José Veríssimo estão inseridas nesta conjuntura descrita até aqui. O livro do historiador sergipano inscreve-se ainda no momento de entusiasmo heroico pela república e de crítica acerba à monarquia, ao passo que o do historiador paraense é representativa da etapa subsequente, em que se nota uma profunda desilusão pela República e se estabelece um discurso complacente com o Império. Dessa forma, enquanto o primeiro parte da denegação absoluta de qualquer contribuição da coroa portuguesa e de sua herdeira, a monarquia brasileira, na formação da nacionalidade brasileira, o segundo é mais transigente e consegue perceber fatores positivos no legado português.

Comece-se pela *História da Literatura Brasileira*, de Sílvio Romero. Publicada em 1888, poucos meses depois do calor da Abolição, esta obra do historiador sergipano é, como se disse, produto do espírito heroico que caracterizou a inteligência republicana até 1889. Isso fica evidente já na formulação que faz do que seria a filosofia da história do povo brasileiro:

A história do Brasil, como deve hoje ser compreendida, não é, conforme se julgava antigamente e era repetido pelos entusiastas lusos, a história exclusiva dos portugueses na América. Não é também, como quis de passagem supor o romanticismo, a história dos tupis, ou, segundo o sonho de alguns representantes do africanismo entre nós, a dos negros no Novo Mundo.

É antes a história da formação de um tipo novo pela ação de cinco fatores, formação sextiária em que predomina a mestiçagem. Todo brasileiro é um mestiço, quando não no sangue, nas ideias. Os operários deste fato inicial hão sido: o português, o negro, o índio, o meio físico e a imitação estrangeira. (ROMERO, 2002, I, p. 57)

Note-se, no trecho citado, a ênfase dada na ideia de que o brasileiro é uma mistura de fatores diversos. Em verdade, todos os fenômenos que fazem parte do campo histórico remetem à ideia de miscigenação. Todavia, é importante destacar que, à diferença do que se passava anteriormente quando a ideia de nacionalidade brasileira estava intimamente ligada à coroa portuguesa, como se pode notar, por exemplo, na *História Geral do Brasil*, de Varnhagen, a obra do historiador sergipano nega este vínculo. A menção que se faz ao "português", neste sentido, indica antes o povo em geral do que um segmento social em particular.

Aliás, é mesmo a ideia de "povo" que subjaz a todo trecho citado e não se poderia interpretar adequadamente a palavra "brasileiro", se não se partir daquela noção. Apesar de não ser claramente referida no trecho acima, ela, de fato, é o arcabouço da narrativa que Romero desenvolve. Para ele, sendo uma manifestação das tendências de uma sociedade, a literatura é um campo onde se pode acompanhar o processo de constituição do povo brasileiro.

O ponto de partida da narrativa é o século XVI, momento em que os portugueses chegam ao território, travam contato com o nativo e começam a trazer as levas de escravos africanos. Não sendo propriamente importante no que tange à produção literária, este período destacar-se-ia pelo início do processo de miscigenação que daria origem a um povo diverso. Como então registra:

O português era sem dúvida o mais forte; mas, posto em contacto com tupis e africanos, debaixo de um clima, num meio diverso do seu, ele diluiu-se, por assim dizer, tomou feições outras, transformou-se, concretizando-se num produto novo, o povo brasileiro, que, se se diversifica do negro e do índio, também é bem diverso dele europeu. (ROMERO, 2002, I, p. 156)

O século seguinte é, para Romero, "o momento crítico" (ROMERO, 2002, I, p. 175), não só pelo fato de o Brasil ter sido acossado por franceses e holandeses, mas também pelo combate interno que estaria sendo travado no seio da própria sociedade implantada nesta parte da América. Trata-se, no seu entender, da "luta de duas forças antagônicas, que sem combaterem-se diretamente uma a outra, trabalhando em esferas opostas, podem ser consideradas como diametralmente inimigas, ainda que se julgassem aliadas" (ROMERO, 2002, I, p. 175). O antagonismo consistia no conflito tácito entre as tendências à manutenção da ordem portuguesa e à da formação do povo brasileiro. Ainda segundo o historiador, já neste momento a literatura se faz presente na pena de cronistas, oradores e poetas que existiram na Bahia.

O clímax desse processo estaria no século XVIII. Embora sua primeira metade tivesse um valor menor, segundo Romero, ela ainda assim teria sido importante, por ser uma época em que se teriam formado tradições intelectuais e fundado sociedades literárias (ROMERO, 2002, I, p. 195). De toda forma, "o momento decisivo [...] o ponto culminante" (ROMERO, 2002, I, p. 215) seria a segunda metade do setecentos. Como resume o historiador sergipano: no século XVI, o nacionalismo teria sido ainda superficial; no século XVII, teria sido mais ativo e poderia ser notado na guerra contra os holandeses e nas sátiras de Gregório de Matos;

já na primeira metade do XVIII, teria tentado espraiair-se pela política; por fim, na segunda metade desse século teria sido "a alma inteira da nação", que se teria desfeito "diante de nossas tradições" (ROMERO, 2002, I, p. 219). E continua: "Aí já não aparecem isolados a natureza e o caboclo. Aparecem a historia com todas as suas lutas, o passado com todos os seus feitos; índios, brancos, negros, solo, natureza, lendas, aspirações, a vida, o povo em suma..." (ROMERO, 2002, I, p. 219)

A posição central ocupada pelo povo é consequência da adoção da perspectiva republicana adotada por Sílvio Romero na sua *História da Literatura Brasileira*. Entendida sempre nos termos da miscigenação e da integração das raças que se encontraram no Brasil, a nacionalidade assim concebida estabelece como contraparte sua o elogio exclusivo de um dos grupos étnicos que formou o povo brasileiro. Sobretudo no que concerne ao desempenho da coroa portuguesa neste processo, as palavras de Romero adotam sempre o tom de reprovação, que foi característico da fase heroica da campanha republicana. Em um ponto, afirma:

O desenvolvimento da colônia foi quase em tudo um fato conquistado a esforços nossos contra a vontade expressa do governo português. Ainda em fins do século passado sua indisposição contra o desenvolvimento do Brasil era notória. (ROMERO, 2002, I, p. 220).

E mais adiante reitera:

Nosso progresso foi, pois, conquistado quase sempre a esforços nossos, amassado com as nossas lágrimas e com o nosso sangue. O Brasil desenvolveu-se por si. Invadido o interior pelos paulistas, descobertas as minas de ouro, rechaçados os estrangeiros da costa, fundadas as vilas dos sertões, o progresso surgiu; a nação estava feita. (ROMERO, 2002, I, p. 221).

Reproduzindo as marcas do gênero, como se pode ver nestas palavras, Sílvio Romero confunde literatura e política; ou melhor: subordina a primeira à segunda. Nesse sentido, diga-se que, apenas após o período em que o Brasil afirma sua independência política, as análises das obras se dedicam mais intensamente às questões literárias. Antes do advento do Romantismo, há uma preocupação clara em mostrar que a literatura registrava uma identidade propriamente brasileira. Quando aborda este período, no entanto, em lugar da afirmação das justificativas para a autonomia do Brasil em relação a Portugal, o historiador sergipano traça um largo panorama cultural do Romantismo na Europa e no Brasil. Igualmente, ao tratar da última fase deste movimento, o faz a partir da repercussão cultural da poesia de Victor Hugo sobre os poetas brasileiros, não a partir de problemas políticos.

Quanto ao Romantismo, embora reconheça na produção de alguns escritores românticos peças relevantes, não deixa de fazer ressalvas ao movimento, principalmente por sua tendência a valorizar o nativo americano, atitude que julgava equivocada. Como se disse, a apologia do indígena era contrária à sua teoria da miscigenação, que é a própria ideia que fazia da nacionalidade brasileira.

Para ele, a geração que mais proximamente incorporava o verdadeiro espírito da nacionalidade brasileira, após a geração dos poetas mineiros, era aquela que se formou em torno de Tobias Barreto – a quem Romero dedica uma centena de páginas de sua obra – e da chamada Escola do Recife, de onde teria saído a "meia dúzia de ideias mais estimáveis, que em outros pontos do país [...] tem vindo nos últimos tempos a agitar na esfera literária os espíritos" (ROMERO, 2002, II, p. 1022). Embora não haja espaço para se mostrar o que pode significar a defesa daquele escritor e desse grupo, diga-se que a forma pela qual Romero organiza sua narrativa visa ao elogio de sua geração, na medida em que ela mais se aproximaria das concepções que defende sobre a nacionalidade.

Passe-se agora ao comentário da obra de José Veríssimo. Se da obra de Romero pode-se dizer que incorporou o espírito heroico da inteligência republicana, não é exagero afirmar que a *História da Literatura Brasileira*, do historiador paraense, impregnou-se do tom decepcionado que fez parte de certos segmentos da inteligência brasileira após o 15 de novembro de 1889. Publicada postumamente em 1916, a obra de Veríssimo, ao invés da crítica absoluta ao regime monárquico e ao processo de colonização do Brasil, atribui-lhes alguns pontos positivos no processo de formação da nacionalidade brasileira e no desenvolvimento da literatura.

Antes de ver como essa perspectiva desiludida se projeta na narrativa, chame-se atenção para o modo como Veríssimo define a filosofia da história do Brasil. Enquanto Romero a estabelece em termos de miscigenação, o historiador paraense a funda sobre a formação de um sentimento de "apego à terra e afeto às suas coisas", que passaria do nativismo no primeiro momento ao nacionalismo após a independência do país. Nas palavras de Veríssimo:

[...] embora sem nenhuma excelência e antes inferiormente, animou-a [a literatura] todavia desde o princípio o nativo sentimento de apego à terra e afeto às suas coisas. Ainda sem propósito acabaria este sentimento por determinar manifestações literárias que em estilo diverso do da metrópole viessem a exprimir um gênio nacional que paulatinamente diferenciava. (VERÍSSIMO, 1998, p. 13)

Conquanto pareça que o historiador paraense esteja tratando apenas da questão literária, a ideia de "gênio nacional" denuncia o aspecto político da filosofia da história que orienta sua narrativa. De fato, Veríssimo tenta pensar a literatura como um objeto autônomo, mas não consegue deixar de subordiná-la à política. Não bastasse para confirmar essa concepção a divisão que faz da literatura brasileira em "período colonial" e "período autônomo", haveria ainda outros pontos, como a passagem em que explica o projeto de sua história literária em traçar o desenvolvimento do "instinto de nacionalidade" nas letras brasileiras. É o que revela ao explicitar a intenção de seu trabalho: "Presume esta *História* haver cabalmente verificado o desabrochar desse instinto desde ainda mal iniciada a formação do nosso povo, bem como o seu constante desenvolvimento a par com o deste." (VERÍSSIMO, 1998, p. 303)

À semelhança de Sílvio Romero, Veríssimo principia sua narrativa pelo século XVI. Destacando a precariedade do ambiente, traçando os perfis da maioria dos colonos que se dirigiam para o Brasil e dos habitantes nativos das terras encontradas, sugere os motivos da inexistência de literatura no Brasil, nos anos iniciais da colonização: sendo o ambiente inóspito e os colonos rudes, não teria havido espaço para este tipo de criação do espírito. Além do mais, nesta situação, mesmo procedendo das classes mais baixas e menos instruídas, os colonos não teriam interesse em estabelecer-se nestas terras. Assim, define o autor os colonos:

Eram a gente parasita sempre suspirosa por tornar à terra, sem nenhum ânimo de ficada aqui. Oficiais e mecânicos e ainda somenos indivíduos, mal aqui chegados tornavam-se de uma filúcia que deu na vista a mais de um observador. A escravidão exonerando-os de trabalhar e habituando-os a viver como no Reino viam viverem os fidalgos, insuflavam-se das fumaças destes. (VERÍSSIMO, 1998, p. 43)

Apenas após o estabelecimento de Duarte Coelho, em 1534, na capitania de Pernambuco é que teriam sido criadas condições para algum desenvolvimento material e cultural que permitisse o surgimento da literatura. Posteriormente, a fixação do governo geral da Bahia daria seguimento a este processo. Mas, de todo modo, apenas no século XVII a situação mudaria. A descoberta de ouro teria principiado a alterar a impressão dos moradores e dos adventícios sobre a terra. Ademais, o sucesso dos brasileiros contra os estrangeiros teria contribuído para despertar os primeiros ardores do nativismo.

Para Veríssimo, no século XVIII, teria ocorrido um desenvolvimento ainda inconsciente das tendências que estariam expandindo-se desde o século anterior. Assim, entende que a criação das academias de

letrados, apesar de terem sido uma tentativa de cópia daquelas que existiram em Portugal, não teriam deixado de apresentar "um primeiro e leve sintoma do espírito local de independência" (VERÍSSIMO, 1998, p. 113). Na segunda metade, especialmente em Minas as condições materiais teriam favorecido ali o despertar do "sentimento de liberdade e independência" (VERÍSSIMO, 1998, p. 129-130).

Seja como for, segundo José Veríssimo, apenas no século XIX seria possível falar da existência do "brasileiro", já que só então poderia ser notada alguma vontade de distinção da metrópole. Nos seus termos:

Ardores e alentos novos criou então o povo que há três séculos se vinha aqui formando e cuja consciência nacional, desde o século XVII, com as guerras holandesas, entrara a despontar. O fato do Ipiranga, precedido da singular situação resultante da estada aqui da família real e consequente transformação da colônia em reino unido ao de Portugal, perfizera essa consciência e lhe influíra a vontade de existir com a vida distinta que faz as nações (VERÍSSIMO, 1998, p. 163).

Não deve passar despercebido que também para o historiador paraense o povo ocupa o lugar central de sua narrativa. Assim como acontece com Sílvio Romero, essa é a influência do pensamento republicano sobre sua concepção de nacionalidade. No entanto, é importante salientar que, para Veríssimo, a "vontade de existir" como nação do povo brasileiro está em alguma medida ligada com a família real portuguesa. Veríssimo não deixa de apontar que D. João VI não tinha "o propósito de preparar o Brasil para a independência", mas reconhece que as medidas que tomou ao chegar nesta parte da América concorreram "para despertar nos brasileiros o sentimento de sua personalidade e importância e lhes acorçoar veleidades porventura latentes de autonomia e emancipação" (VERÍSSIMO, 1998, p. 183).

Impensável na obra de Sílvio Romero, justamente pelo seu espírito combativo e pela inclinação antimonarquista da maneira pela qual atualiza as ideias republicanas, a flexibilização que se nota em Veríssimo deve ser entendida como correlativa à mudança de percepção, após a mudança de regime, de parte da inteligência brasileira que havia aderido à ideologia republicana.

Após chegar no momento em que a autonomia nacional está assegurada, a narrativa deixa de se preocupar com questões políticas. Do mesmo modo que Sílvio Romero, Veríssimo, mesmo quando aborda eventos políticos que teriam influenciado a produção literária, já não se preocupa em tecer considerações sobre a nacionalidade brasileira. Assim,

ao falar da geração de 1870, aponta, entre os fatos que incidiram sobre os espíritos dos intelectuais da época, a Guerra do Paraguai, mas apenas para dizer que as circunstâncias que se desenvolveram posteriormente ao conflito "não foram sem efeito neste momento da mentalidade nacional" (VERÍSSIMO, 1998, p. 326). Já não há, portanto, o ímpeto de rastrear qualquer influxo deste fenômeno sobre o sentimento nativista ou a vontade de existir de modo autônomo no povo.

4. O nacionalismo no julgamento da literatura

A breve comparação estabelecida entre as duas histórias da literatura aqui em questão não deve terminar apenas no reconhecimento de que, embora tenham como um dos elementos base de sua composição o nacionalismo, a maneira como o atualizam seja diferente. É importante ao menos indicar como as interpretações da nacionalidade afetam o juízo que os historiadores fazem dos autores e dos textos literários que analisam. Tendo-se em mente que, além do peso do nacionalismo, faz parte deste tipo de obra empreender o estudo da literatura pela biografia do autor, veja-se como interpretaram Gregório de Matos e sua obra.

Na *História da Literatura Brasileira*, de Sílvio Romero, o poeta baiano aparece como figura de destaque. Quando o historiador trata do século XVII, as páginas dedicadas ao Boca do Inferno ocupam quase a totalidade capítulo, fazendo jus à frase de que todo "o movimento literário do Brasil no século XVII deve girar em torno do nome de Gregório de Matos Guerra" (ROMERO, 2002, I, p. 181). Para Romero, Gregório

é a mais perfeita encarnação do espírito brasileiro, com sua facécia fácil e pronta, seu desprendimento de fórmulas, seu desapego aos grandes, seu riso irônico, sua superficialidade maleável, seu gênio não capaz de produzir novas doutrinas, mas apto para desconfiar das arrogâncias e do pedantismo europeu [...] é o discípulo de padres que começa por debicá-los, escarnecê-los e duvidar de sua santidade e sabedoria. [...] é um garoto, um precursor dos *boêmios*, amante de *mulatas*, desbragado, inconveniente, que tem, a coragem de atacar bispos e governadores (ROMERO, 2002, I, p. 176)

O tom elogioso de Sílvio Romero visa à construção certa imagem do poeta baiano que tenta caracterizá-lo como um homem descontraído, pouco afeito às formalidades e aos protocolos, e de comportamento infantil. Não sendo preciso investigar em que medida essa representação de Gregório está calcada na biografia feita pelo Licenciado Rabelo ou nas suas sátiras, é importante notar que, para o historiador sergipano, estas características colocam-no em oposição a certos grupos e instituições.

Assim, pelas palavras de Romero, pode-se perceber que a "mais perfeita encarnação do espírito brasileiro" é o contrário do "pedantismo europeu", dos religiosos católicos e do poder oficial.

Mais adiante, mantendo sempre o tom empolgado, Romero indica o papel que se deve atribuir ao poeta baiano na história da literatura brasileira:

Se a alguém no Brasil se pudesse conferir o título de fundador da nossa literatura, esse deveria ser Gregório de Matos Guerra. Foi filho do país; teve mais talento poético do que Anchieta; foi mais do povo; foi mais desabusado; mais mundano, produziu mais e num sentido mais nacional. (ROMERO, 2002, I, p. 176)

Deixando de parte as inúmeras relações que poderiam ser estabelecidas entre esta e a passagem citada anteriormente sobre as representações da nacionalidade brasileira, chame-se a atenção apenas para a que se pode fazer entre as características elencadas no primeiro trecho e a ideia de "povo". Veja-se que o significado de "encarnação perfeita do espírito brasileiro" é preenchido pela ideia de "ser mais do povo". São ideias complementares que atualizam, por sua vez, o sentido de "mais nacional". Nesse sentido, é importante ressaltar que, embora possa parecer óbvia, a relação entre "povo" e "nação" não foi imediata no século XIX brasileiro e só se consolidou a partir da década de 1870. Foi o pensamento republicano que a instituiu, pois até então a nacionalidade brasileira era vinculada à monarquia.

Entendidas a partir dessa perspectiva é possível afirmar que o historiador sergipano vê em Gregório uma espécie de republicano *avant la lettre*. Mesmo a caracterização que faz de sua figura como contrária aos representantes do governo, que na época eram necessariamente ligados à corte portuguesa, e como desdenhosa das práticas e instituições que estão vinculadas a esta mesma corte, como o referido pedantismo e os integrantes do clero, é fruto da projeção dos ideais republicanos na interpretação que faz do poeta baiano. Não é à toa que sua leitura dos poemas satíricos atribuídos a Gregório vá no sentido de chamar atenção para "o descontentamento que lavrava já contra os governos pesados e ásperos da metrópole" (ROMERO, 2002, I, p. 190) e que o caracterize como "um acérrimo inimigo, tanto de governadores e juizes déspotas, como de bispos e cônegos aparvalhados". (ROMERO, 2002, I, p. 191)

Além do mais, partindo de sua teoria da miscigenação, que configura a ideia de "povo brasileiro" como uma mistura do português, do índio e do negro, o historiador sergipano vê na mesma produção satírica de

Gregório uma manifestação da nacionalidade uma vez que expressava "a consciência de ser [a população que vivia no Brasil] alguma coisa de novo" (ROMERO, 2002, I, p. 191). A justificativa final de sua decisão de atribuir ao poeta baiano o papel de fundador da literatura brasileira reitera a ideia de "povo brasileiro" como mistura étnica:

Gregório Guerra é o genuíno iniciador de nossa poesia lírica e de nossa intuição ética. O seu brasileiro não era o caboclo, nem o negro, nem o português; era já o filho do país, capaz de ridicularizar as pretensões separatistas das três raças. (ROMERO, 2002, I, p. 193).

Pode-se resumir a apreciação positiva de Sílvio Romero sobre Gregório de Matos dizendo que é devida ao fato de o historiador ver no poeta um representante de suas ideias nacionalistas. Com efeito, de acordo com suas palavras, o lugar reservado a Gregório está ligado à crença de que incorpora plenamente a identidade brasileira segundo o pensamento republicano.

Apesar de a interpretação de Romero estar baseada no pensamento republicano, seria equivocado pensar que as interpretações do poeta baiano oriundas do nacionalismo modelado pelo espírito republicano haveriam de concordar. De fato, não é isso o que ocorre, conforme se pode ver pela *História da Literatura Brasileira*, de José Veríssimo. Embora dedique um capítulo de sua obra ao poeta baiano, Veríssimo indica já no início o tom pelo qual a interpreta:

Fizeram dele um herói literário, um precursor do nosso nacionalismo, um antiescravagista, um gênio poético, um repúblico austero, quiçá um patriota revoltado contra a miséria moral da colônia. Houvessem procurado conhecer a parte não satírica de sua obra, ou sequer lido atentamente a parte satírica publicada, única que conheceram, haveriam escusado cair em tantos erros como juízos. (VERÍSSIMO, 1998, p. 91)

Ainda que não tenha mencionado, as palavras do historiador parense vão de encontro às de Sílvio Romero. Ao invés do retrado do bonachão pintado pelo seu contemporâneo sergipano, Veríssimo traça o perfil de um homem amargurado e inconformado com sua existência no Brasil. O tom elogioso cede, portanto, a uma censura deliberada da posição elevada a que o poeta tinha sido alçado. Enfatizando que ele tinha passado boa parte de sua vida em Portugal, Veríssimo deixa ver os motivos de sua interpretação negativa:

Se são exatos os dados do seu biógrafo, teria Gregório de Matos, quando regressou à terra natal para nela viver, 58 anos feitos. Era já um pouco tarde para se lhe afazer e afeiçoar. [...]

Pelo seu gênio maléxico e satírico, pela irritação com que deixara Portugal, pelo desaparego da terra, onde se encontrava deslocado e contrafeito, e a qual não cuidou de afeiçoar-se, achou-se naturalmente mal e contrariado nesta, e em oposição com ela. Mais de trinta anos de Portugal lhe tornaram insuportável a mesquinha vida da sua mesquinha Bahia (VERÍSSIMO, 1998, p. 94).

Em contraposição à imagem do "garoto" levantada por Sílvio Romero, Veríssimo propõe a do "homem vivido", que não gosta da terra que o viu nascer. É esse, em verdade o motivo pelo qual o historiador paraense não pode conceder que Gregório seja um "genuíno brasileiro". Para ele, o que realmente interessa na caracterização de um escritor como brasileiro é o grau de afeição que demonstra pela terra. Lembre-se que sua ideia de nacionalidade parte da relação de estima entre o povo e a terra em que vive. Sendo assim, como no seu entender Gregório não guardaria qualquer "apego à terra", estando, pelo contrário, em guerra com a sociedade em que vivia, não pode atribuir-lhe o papel de precursor das letras brasileiras. E ainda que tenha malsinado o regime colonial, para Veríssimo, assim teria feito apenas por um impulso pessoal.

Note-se ainda que embora mencione que Gregório tenha exercido cargos públicos em Lisboa e tenha ocupado o posto de tesoureiro-mor do arcebispado da Bahia, Veríssimo não critica o poeta como uma figura comprometida com a oficialidade portuguesa. Ao contrário, reclama de sua personalidade enquanto indivíduo, não como funcionário. Do que fala é "da sua presunção de branco puro, da sua vaidade de douto, dos seus muitos anos em Portugal e da educação portuguesa" (VERÍSSIMO, 1998, p. 98). Se não enxerga no poeta um representante da nacionalidade brasileira é porque sua formação portuguesa, não sua condição de funcionário, teria provocado o sentimento de "desapego à terra".

Por fim, assim como é possível dizer que a apreciação positiva que Sílvio Romero faz de Gregório é resultado da projeção das ideias que o historiador sergipano tem da nacionalidade brasileira, assim também se pode falar, mas no sentido inverso, do juízo formulado por José Veríssimo. Com efeito, é por conceber a nacionalidade como uma relação sentimental com a terra e por entender que Gregório não gostava do Brasil que o historiador paraense o critica. Embora em ambos os casos esteja em jogo a questão da nacionalidade, o resultado é diferente.

5. Conclusão

Ao longo do século XX, o desenvolvimento da crítica literária contribuiu para o descrédito das histórias da literatura nacionais que tiveram o ponto alto de sua existência no século XIX. Com efeito, a formulação das diversas teorias que pretenderam definir e interpretar o objeto literário deu-se pelo questionamento da validade dos métodos empregados pela história. No entanto, ao longo desse processo, à medida em que se descartava o método histórico, definia-se com clareza as características do gênero. Como a preocupação maior era demonstrar a validade das abordagens críticas que se elaboravam, deixou-se de lado a compreensão efetiva das histórias das literaturas nacionais, ignorando-se as diferenças notórias existentes entre elas.

No caso do Brasil, os influxos das correntes de crítica literária deram-se no mesmo sentido. De um lado, resultaram na tentativa pouco aceita de reformulação do gênero; de outro, prestaram-se a lançar este tipo de estudo no descrédito. A consequência disso foi a recusa a estudar seriamente as histórias da literatura brasileira, com o intuito de entender e explicar suas diferenças.

Pelo que se pôde ver, a crítica, em verdade, não deixa de estar certa ao caracterizar as obras oriundas desse tipo de estudo. No caso específico do nacionalismo, pode-se dizer que é realmente um dos elementos fundamentais das histórias literárias, uma vez que está na base da composição das narrativas e influenciam a interpretação dos textos literários. O caso das histórias literárias escritas por Sílvio Romero e José Veríssimo deixam isso patente.

Por outro lado, ao contrário do que permitem supor as teorias literárias, a base nacionalista das obras destes autores não implica homogeneidade de interpretação do sentido da história, nem de julgamento dos autores. De fato, isso acontece porque cada historiador tem uma ideia diferente de como deve ser entendida a nacionalidade brasileira. No caso de Romero e Veríssimo, ambos partem da ideologia republicana que coloca o povo como elemento básico da nação, mas enquanto Sílvio Romero privilegia o fator miscigenação, Veríssimo favorece a ideia de "apego à terra".

Essa caracterização diferente resulta não só na construção de narrativas diversas quanto à interpretação dos fenômenos que apresenta como também no julgamento diferenciado dos escritores que integram essas histórias literárias. No caso de Gregório de Matos, por exemplo, en-

quanto a projeção das ideias nacionalistas Sílvio Romero se traduz no elogio do poeta baiano, a de Veríssimo implica reprovação.

Com efeito, o fato de apresentarem a mesma estrutura de composição e um método comum não autoriza a que se pense ser o resultado obtido sempre o mesmo. É preciso perceber que as histórias da literatura atualizam os conceitos com que operam de modo distinto, ainda que apresentem uma forma mais ou menos típica. Sem que se pretenda legitimar o método histórico em si, trata-se antes de compreender como era a literatura era efetivamente estudada por este modelo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA, João Alexandre. *A tradição do impasse: linguagem da crítica e crítica da linguagem em José Veríssimo*. São Paulo: Ática, 1974.

CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.

CAIRO, Luiz Roberto Velloso. História da literatura, literatura comparada e crítica literária: frágeis fronteiras disciplinares. In: MOREIRA, Maria Eunice. *Histórias da literatura: teorias, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.

CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do Barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. 7. ed. Rio de Janeiro, Editora Distribuidora de Livros Escolares, 1972.

EICHENBAUN, Boris. Sobre a teoria da prosa. In: ___ et al. (Orgs). *Teoria da literatura: textos dos Formalistas Russos*. São Paulo: Edunesp, 2013.

JAUSS, Hans Robert. *História da literatura como provocação à ciência da literatura*. São Paulo: Ática, 1994.

MELO, Américo Brasiliense de Almeida e. *Os programas dos partidos e o Segundo Império*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1979.

REIS, José Carlos. *As identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC*. 3. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

ROMERO, Sílvio. *Doutrina contra doutrina: o evolucionismo e o positivismo na República do Brasil*. Rio de Janeiro: J. B. Nunes, 1894.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

_____. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*: Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

**SUJEITO, ESPAÇO E IDENTIDADE
EM “A MULHER QUE PRENDEU A CHUVA”,
DE TEOLINDA GERSÃO**

Fabiana de Paula Lessa Oliveira (UFRJ)

fabiana-lessa@ig.com.br

Marlene dos Anjos (UFRJ)

mrIndosanjos2@gmail.com

A identidade torna-se uma celebração móvel: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam.

Stuart Hall

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar o conto “A mulher que prendeu a chuva” (2007) da escritora portuguesa Teolinda Gersão, abordando as noções de sujeito, espaço e identidade. A narrativa concentra-se em um quarto de hotel (de cinco estrelas), espaço compartilhado por um homem de negócios, supostamente europeu, e duas “criadas negras”, pondo frente a frente dois universos culturais marcados pela diferença: o europeu e o africano. E a consequência desse encontro é de estranhamento ou respeito e tolerância diante da diversidade? Para tal análise, utilizam-se os textos de Boaventura de Sousa Santos (2010), Eduardo Lourenço (1994), Stuart Hall (2006), entre outros.

Palavras-chave: Sujeito. Espaço. Identidade. Teolinda Gersão.

1. Introdução

O conto apresenta-nos o cotidiano de um homem, narrador-personagem, que viaja frequentemente a Lisboa a negócios, nem sempre se sente à vontade na cidade, mas “muitas coisas insólitas já não [o] sur-

preend[e]m” (GERSÃO, 2007, p. 77), embora o aborream, tais como os acontecimentos de sua última estada: o quarto que reservara em um hotel (de cinco estrelas) estava ocupado; duas funcionárias, de origem africana, entraram na suíte para a limpeza antes de sua saída, causando-lhe incômodo; enfim, percebe-se um questionamento por que isso acontece na capital do país. Além disso, as mulheres não notaram a presença do hóspede, conversavam livremente, até que uma delas começa a contar a história da mulher que prendeu a chuva. Inicialmente, o narrador pensa em pedir-lhes que saíssem e voltassem depois, mas foi sendo envolvido na trama. Ficou ouvindo, enquanto arrumava a mala. Ao final, sentiu-se subitamente desconfortável e rompeu a porta, surpreendendo as “criadas negras” (GERSÃO, 2007, p. 79). Portanto, nesse espaço de trânsito /passagem, observa-se um desencantamento com esse mundo outro. E os sujeitos vão repensando-se e sendo repensados.

Vale destacar que há uma história dentro de outra. Inicialmente, o narrador-personagem relata suas experiências pessoais. Mais adiante a sua voz se alterna com a da “criada negra”, que conta uma lenda africana, sendo visíveis as diferenças culturais. Essa proximidade faz com que a narrativa seja profundamente parcial, impregnada do ponto de vista do narrador.

É inegável que a globalização proporcionou uma maior integração entre os países, principalmente, na área econômica. Houve também uma diluição das fronteiras nacionais/geográficas, “uma compressão espaço-tempo” (HALL, 2006, p. 69), ocasionada pelos avanços tecnológicos. No entanto, a ideia de mundo como uma “aldeia global”, do ponto de vista social, ainda não se concretizou. Nesse aspecto, as fronteiras são bem demarcadas. É permitida a livre circulação de bens de consumo, sob determinadas condições, mas não de pessoas, especialmente, as vindas de países periféricos em busca de melhores condições de vida. Por vezes, as pessoas podem entrar nos países, mas não necessariamente são incluídas socialmente.

Se no período colonial, vê-se a ida de europeus para a África, após a descolonização, tem-se o processo inverso. Algumas pessoas oriundas de países colonizados migraram para as antigas metrópoles em decorrência de diversos fatores, como: pobreza, seca, fome, guerra civil, confrontos políticos etc. Esse fato teve um papel relevante na configuração das identidades nacionais que inevitavelmente sofreram certa influência. E nesse contato entre culturas diferentes, novas identidades vão sendo construídas; e as antigas, repensadas e/ou reforçadas.

2. *Desenvolvimento*

Inicia-se o conto com a voz do narrador-personagem sobre sua constante ida a Lisboa em viagens de negócios. Apesar de ir constantemente à cidade, “se não todos os meses pelo menos de seis em seis semanas” (GERSÃO, 2007, p. 77), o que torna os lugares por onde passa com frequência a certa altura familiares, sente-se muitas vezes um estrangeiro nela. Segundo Tomaz Tadeu da Silva (2013, p. 88), “a viagem obriga quem viaja a sentir-se ‘estrangeiro’, posicionando-o, ainda que temporariamente como o ‘outro’”. É comum essa ideia de não pertencimento quando estamos em lugares que não nos identifica.

O narrador vê Lisboa de modo contrariado, não aceita as falhas na organização em um hotel de cinco estrelas, embora o gerente tenha pedido desculpas e concedido-lhe a suíte presidencial, “que ocupava o último piso do hotel” (GERSÃO, 2007, p. 78), símbolo de *status*, sem qualquer acréscimo no preço. O espaço que lhe fora reservado era suntuoso, certamente ocupado por personalidades de diversos meios: artístico, esportivo, político etc. Enfim, mais adequado a personagens VIP do que a homens de negócios com o tempo contado ao minuto. Seu ritmo de trabalho era tão intenso que não lhe possibilitou desfrutar de todo o conforto disponível.

Foi só na última manhã que tive a oportunidade de retirar algum prazer do lugar luxuoso onde me encontrava. Tomei um banho bem demorado, numa banheira a que quase poderia chamar de piscina, deixei-me massajar por um sofisticado sistema de jacuzzi, barbeei-me diante da parede de espelhos, e mandei servir o pequeno-almoço na varanda. Vesti-me depois e comecei a fazer a mala sem nenhuma pressa, porque ainda eram nove e cinco, só tinha que fazer o *check in* às dez e vinte e sabia que o táxi não levava habitualmente mais de quinze minutos do hotel ao aeroporto. (GERSÃO, 2007, p. 78-79).

É interessante observar a sequência das ações e a marcação do tempo. A vida dele é ordenada e cronometrada, move-se em função do relógio, ao encontro da ideia difundida no mundo capitalista de que “tempo é dinheiro”. Segundo o historiador Eric Hobsbawn, foi devido à indústria e sua rígida disciplina que se tornou necessário o controle do tempo por meios artificiais, levando ao surgimento do relógio como instrumento para efetuar esse controle.

O trabalho industrial, principalmente o que é realizado em uma fábrica mecanizada, impõe regularidade e rotina totalmente diferentes dos ritmos pré-industriais de trabalho – que dependiam da variação das estações e do tempo, dos caprichos de outros seres humanos ou de animais e até mesmo o desejo de se divertir em vez de trabalhar.

Os artesãos, por exemplo, gostavam de começar a semana apenas na terça-feira, o que levava seus patrões ao desespero. A indústria trazia consigo a tirania do relógio e a medida do tempo não em estações, semanas ou dias, mas em minutos. A partir da Revolução Industrial passou a existir, acima de tudo a regularidade mecanizada do trabalho, que se chocava com a tradição e com a falta de condicionamento da população. Como as pessoas não aceitavam espontaneamente esses novos costumes, tinham de ser forçadas por leis, disciplina, multas e salários tão baixos que somente o trabalho incessante e sem interrupções permitia ganharem o suficiente para sobreviver. (HOBBSAWM, 2000, p. 80).

Observa-se, portanto, o controle das ações pelo tempo. Seu dia-a-dia é extremamente organizado, mecanizado, age como uma máquina. Assim se resume o estilo de vida de um homem de negócios. Além disso, a presença da solidão é evidenciada.

Esteve só o tempo que ficou no hotel, de repente se surpreende com “duas mulheres, duas criadas negras” (GERSÃO, 2007, p. 79), ao olhar pela porta entreaberta de uma sala contígua ao quarto de dormir. Como já estava de partida, não pede para saírem e continua arrumando a mala. Percebe que conversavam, “uma delas, sobretudo, era a que falava, a outra limitava-se a lançar interrogações, ou emitir sons, de quando em quando. Eram duas vozes diferentes, que se manifestavam de maneira desigual” (GERSÃO, 2007, p. 79-80). A partir de então, uma voz sobressai-se: a de quem narra a história da mulher que prendeu a chuva. A tradição oral é marcante em África e ela se vê resgatada no conto, especialmente, na interação entre quem conta e quem ouve, e vale ressaltar que “vai além da voz, fazendo-se corpo e gesto e interseccionando, assim, narrativa” (PADILHA, 2007, p. 18).

É importante retomar a imagem da “porta entreaberta”, porque é através desse entrelugar que o narrador-personagem realizará outra viagem, rumo a um espaço desconhecido, onde perderá o controle do tempo. A porta representa a fronteira entre dois mundos social e culturalmente diferentes, tendo em vista que de um lado encontra-se o homem europeu, e de outro, a mulher africana. E o fato da porta não está totalmente fechada pode ser visto como um convite para ele adentrar nesse universo. Mas, inicialmente, recusa-se a ultrapassá-la. Corroborando a discussão, Chevalier e Gheerbrant afirmam (2009, p. 734-735):

A porta simboliza o local de passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido, a luz e as trevas, o tesouro e a pobreza extrema. A porta se abre sobre um mistério. Mas ela tem o valor dinâmico, psicológico; pois não somente indica uma passagem, mas convida a atravessá-la. É o convite à viagem rumo a um além...

De fato, a porta entreaberta é um convite. Ele aproxima-se, observa, pensa em atravessar, mas permanece no seu conhecido mundo. No entanto, quando uma das mulheres começa a contar a história da mulher que prendeu a chuva, aos poucos vai adentrando nesse universo desconhecido, misterioso e envolvente que é o africano. Confessa-se perdido por alguns instantes: “E de repente, quando entreabri uma das portas, na sala ao lado estava um pedaço de África, intacto, como um pedaço de floresta virgem. Durante sete minutos, exatamente durante sete minutos, fiquei perdido dentro da floresta” (GERSÃO, 2007, p. 83).

O texto desperta o prazer de contar e de ouvir histórias que se tem perdido na contemporaneidade. Diante de um mundo extremamente dinâmico, com entretenimentos vários, atitudes simples não são cultivadas, como: o ato de ler coletivamente. A falta de tempo, devido ao acúmulo de funções, também leva a abandonar o hábito de contar histórias. O próprio narrador não para para ouvi-la, como se observa. Por outro lado, as mulheres dão uma pausa a fim de que a história seja tecida.

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. E assim essa rede se desfaz hoje em todas as pontas, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual. (BENJAMIN, 2012, p. 221).

Walter Benjamin, ao abordar sobre o narrador, distingue dois grupos: o “camponês sedentário” – aquele que narra as suas experiências de dentro da terra – e o “marinheiro comerciante” – é o que está fora da terra e narra suas vivências com olhar distanciado.

A experiência que passa de boca em boca é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. (...) “Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como aquele que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair de seu país e que conhece suas histórias e tradições. (BENJAMIN, 2012, p. 214).

Contar histórias sempre esteve presente no cotidiano do ser humano, primeiramente nas narrativas orais, passadas de geração a geração para a preservação da tradição, por meio de mitos e ritos, até a sua passagem para a escrita. Mas o objetivo primeiro do contar sempre foi transmitir uma experiência, um ensinamento, como se vê na narrativa africana. Na narrativa primeira, observa-se o “marinheiro comerciante”, afas-

tado de sua terra, ele narra as suas vivências com olhar de fora. Já, na segunda narrativa, a mulher, mesmo longe da terra natal, recupera sua história, preservando suas tradições.

Percebe-se, na visão de mundo africana, uma integração entre o homem e a natureza. Sendo assim, as narrativas – lendas, mitos – recriam esse universo que tem como essência a força vital. “Tal força faz com que os vivos, os mortos, o natural e o sobrenatural, os elementos cósmicos e os sociais interajam, formando os elos de uma mesma e indissociável cadeia significativa” (PADILHA, 2007, p. 26, *apud* Alassane Ndaw). Esse modo de olhar contrapõe-se com o do homem branco/europeu, como ao longo da história da humanidade se observou e também fica claro nas histórias que se cruzam no conto.

O enredo da narrativa africana inserida no conto gira em torno da falta de chuva na aldeia e de suas consequências devastadoras:

Tudo tinha secado, a terra abria fendas, ouvi a mulher dizer ainda. Greta-da da falta de água. A terra tinha feridas na pele. Animais morriam. Pessoas morriam. Crianças morriam. O ribeiro secou. O céu secou. As folhas torciam-se nas árvores, e depois também as árvores secavam. (GERSÃO, 2007, p. 80).

No fragmento acima, há uma alternância das vozes dos narradores. E a diferença entre elas vai além da marcação gráfica, observa-se que o narrador (do texto 1) utiliza o pretérito perfeito, expressando uma ação concluída, acabada. Tempo breve, incisivo, terminado. Já a narradora (do texto 2) emprega o tempo pretérito. Quando utiliza o pretérito mais-que-perfeito, expressa uma ação finda no passado, que ocorre antes de outra, também passada e acabada, como “Tudo tinha secado”. No pretérito imperfeito, por sua vez, a ação expressa é habitual ou ainda está inacabada: “Animais morriam. Pessoas morriam. Crianças morriam. (...) As folhas torciam-se nas árvores, e depois também as árvores secavam” (GERSÃO, 2007, p. 80). Acentua-se o tempo distensivo e impreciso. Era preciso restabelecer a ordem.

Algumas pessoas acreditavam que a culpa daquela situação caótica era de uma mulher, que de tanto chorar, após ter sido abandonada pelo marido e perdido seu único filho, prendera a chuva. “Outros diziam que não. Ninguém sabia ao certo” (GERSÃO, 2007, p. 81). Diante do impasse, decidem consultar o feiticeiro:

Até que chamaram o feiticeiro. Acenderam o lume e queimaram ervas e ele bebeu o que tinha que beber e ficou toda a noite a murmurar palavras que ninguém entendia. Pela manhã vieram os Mais Velhos e ele disse que era por

causa daquela mulher. Foi isso que ele disse e todos ouviram: Aquela mulher prendeu a chuva. (GERSÃO, 2007, p. 81).

Como se vê, o feiticeiro exerce uma função social importante na cultura africana: é aquele capaz de se comunicar com seus ancestrais. Todavia, os mais velhos são os que possuem a sabedoria para compreendê-lo.

Nesta visão de mundo africana, ligada à noção de força vital, a velhice é uma etapa da existência humana a que todos aspiram, pois a crença na sobrevivência, na continuidade da vida e no culto dos antepassados privilegia os anciãos, que são o vínculo entre os vivos e os mortos. (KABWASA, 1982, p. 14).

Após a sentença proferida pelo feiticeiro, “ficaram parados, como se esperassem. Todos os da aldeia, sentados debaixo de uma árvore. E o tempo também parou, e não passava” (GERSÃO, 2007, p. 81). É o tempo do silêncio para a reflexão. Mais uma vez a natureza está presente na narrativa e funciona como espaço de socialização, conforme se observa no fragmento acima. A presença das árvores é comum na literatura africana de língua portuguesa, que, geralmente, as situam como intermediárias entre as divindades e os humanos. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 84), elas podem adquirir caráter sagrado, mas nem todas o são. Sagradas são as árvores que estão inclusas nos bosques sagrados, aqueles que são locais de culto mesmo se encontrando isoladas, por exemplo, onde se comunica com os antepassados. Além disso, a árvore, como elemento da natureza, é considerada essencial para o equilíbrio de forças do universo.

A sentença fora decretada independentemente da vontade dos homens. Como ela era considerada culpada, precisava ser morta para que a vida fosse restabelecida na comunidade. Diante do abandono e da perda, a mulher isola-se da aldeia, do convívio social tão importante para as relações humanas. Assim, sofre o processo de coisificação: “o seu corpo tinha secado, os seus olhos tinham secado, toda ela se tinha tornado um tronco seco, dobrado para o chão. Tinha se tornado bravia como um animal, nunca se ouvia falar, só gemia, e gritava às vezes de noite” (GERSÃO, 2007, p. 81). Sendo assim, o banimento leva-a a perder as características e/ou as referências humanas, como a própria linguagem articulada.

Apesar do isolamento em que ela vive, o jovem, que se oferecera para o sacrifício, envolve-a e, em seus braços, sente-se aceita, inclusa. O corpo do rapaz parece suprir a sua carência existencial, trazendo-a à vida. Mas “como se fosse outra vez fazer amor com ela, apertou mais e mais,

em torno do pescoço até sufocá-la. E depois veio cá fora da cabana, com a mulher nos braços e deitou-a na terra e todos caminharam em silêncio em volta” (GERSÃO, 2007, p. 82). Não se pode deixar de mencionar que a articulação do pescoço é a primeira pela qual a vida se manifesta, considerada “energia geradora”. Inversamente, é a última manifestação vital do agonizante, segundo Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 714-715). Cumpre-se, assim, o ciclo da vida: “esta vida eterna é vista como um movimento circular, que vai do nascimento à morte e da morte ao nascimento” (KABWASA, 1982, p. 14). Portanto, dar-se-á a simbiose entre o corpo e a terra. Concluindo o ritual, os habitantes caminham ao redor do corpo em silêncio.

“E então começou a chover” (GERSÃO, 2007, p. 82). A simbologia da chuva é um tema difundido em diversas culturas. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 235-236), “A chuva é universalmente considerada o símbolo das influências celestes recebidas pela terra. É um fato evidente o de que ela é o agente fecundador do solo, o qual obtém a sua fertilidade dela”. A chuva ordena o caos, ou seja, a morte da mulher.

Renato Cordeiro Gomes, em “Narrativa e paroxismo – será preciso um pouco de sangue verdadeiro para manifestar a crueldade?”, aponta que a crueldade não consiste somente no derramamento de sangue, mas, antes de tudo, “de uma crueldade ontológica, ligada ao sofrimento de existir e a miséria do corpo humano” (GOMES, 2004, p. 144). Partindo dessas reflexões, a crueldade pode ser vista como ontológica na narrativa. A dor existencial da mulher, diante das perdas e da exclusão social, leva-a a agir de tal forma. E a morte pode ser vista como a redenção.

Enquanto as mulheres retornam a realidade, pois a impressão que se tem é que elas estavam em outro tempo – o tempo mítico – como aponta o narrador: “A mulher que falava tinha parado de limpar. A segunda mulher também parara, e olhava fixamente a primeira. O pano, os detergentes e o carro de limpeza não tinham, naquele instante, existência real para nenhuma delas” (GERSÃO, 2007, p. 80). Por outro lado, o homem de negócios preocupa-se com o horário, pois também estivera em outro tempo que não o retilíneo e o controlado; e em outro espaço – a própria África não influenciada pela “civilização”. Desta vez, ultrapassa a porta.

“Peguei a mala, abri por completo a porta, fazendo o máximo ruído que pude, e passei de rompante diante das mulheres, que me olharam

com surpresa e emitiram um “ah” espavorido, como se tivessem visto um fantasma”. (GERSÃO, 2007, p. 83).

Retomando o questionamento inicial: e a consequência desse encontro é de estranhamento ou respeito e tolerância diante da diversidade? O viajante parece não aprovar a história que acabara de ouvir.

Algo, em toda aquela história, me deixara ligeiramente irritado, naquela incrível conversa de mulheres que, por alguma razão irracional, eu tinha ficado, estupidamente, a ouvir – eu, que nunca escuto conversas, muito menos conversas de mulheres. Olhei o relógio outra vez e calculei o tempo que me separava da cidade onde eu vivia, noutra parte da Europa. (GERSÃO, 2007, p. 83).

O homem julga-se pertencer a uma cultura civilizada/superior, mas não respeita o outro e a diversidade cultural existente, pode-se chamar isso de civilidade? Seu discurso está impregnado de uma visão preconceituosa e machista, ao afirmar que foi uma atitude irracional ouvir a conversa das mulheres. Além disso, menospreza a própria cidade de Lisboa, calcula o tempo que o separa de outra parte da Europa. Sua imagem reflete a visão estereotipada do homem europeu dos países centrais⁵², como expressa Boaventura de Sousa Santos (2010, p. 152):

o único povo europeu que, ao mesmo tempo em que observava e considerava os povos das suas colônias como primitivos ou selvagens, era, ele próprio, observado e considerado, por viajantes e estudiosos dos países centrais da Europa do Norte, como primitivo e selvagem.

Alguns modelos perpassam os séculos.

De volta à cidade onde vive, no avião, relembra os dias em Lisboa e a narrativa africana parece ainda incomodá-lo, como se precisasse falar/narrar para que os últimos acontecimentos fossem se desprendendo dele.

Passei dois dias em Lisboa, e, pelo preço de um quarto *standard*, ocupei uma suíte improvável, contei a mim próprio: devia ter umas quinze divisões, além de varandas imensas e de uma banheira-piscina. E de repente, quando entreabri uma das portas, na sala ao lado estava um pedaço de África, intacto, como um pedaço de floresta virgem. Durante sete minutos, exatamente durante sete minutos, fiquei perdido dentro da floresta.

⁵² Eduardo Lourenço, em *Nós e a Europa ou as duas razões* (1994), desenvolve a ideia de que Portugal não se vê como país europeu, ao mesmo tempo em que deseja fazer parte da Europa “civilizada”, desenvolvida e industrializada. Por sua vez, Boaventura Santos afirma que “durante séculos, a cultura portuguesa sentiu-se num centro apenas porque tinha uma periferia (as suas colônias). Hoje, sente-se na periferia apenas porque lhe é imposto ou recomendado um centro (a Europa)” (SANTOS, 2010, p. 153). Portanto, Portugal é visto como um país periférico ou semiperiférico, se comparado a Europa.

Sorri interiormente, imaginando-me a contar isso a outra pessoa, por exemplo ao passageiro do lado, ou à hospedeira que acabava de me servir um uísque. Toda a gente iria achar que eu estava bêbado, ou era louco.

Mas não estava bêbado nem era louco, pensei sorrindo de novo e recostando-me melhor na cadeira. Não havia nada de errado comigo. Lisboa é que não era, provavelmente, um lugar normal. (GERSÃO, 2007, p. 83-84).

Diante disso, qual é a imagem de Lisboa? E o que seria um lugar normal? Talvez esses questionamentos no conto possam ser justificados historicamente, “Portugal nem foi nunca semelhante às identificações culturais positivas que eram as culturas europeias, nem foi nunca suficientemente diferente das identificações negativas que eram, desde o século XV, os outros, os não europeus” (SANTOS, 2010, p. 151).

3. Considerações finais

No conto, os dois universos – europeu e africano – são confrontados, marcados por um tempo que se faz presente em toda a narrativa. De um lado, a perspectiva eurocêntrica representada pelo homem de negócios, que trabalha incessantemente, nem consegue chegar mais cedo ao hotel para aproveitar o conforto da suíte presidencial; de outro lado, as “criadas negras” que não se preocupam em controlar o tempo, param as tarefas durante o expediente para contar uma história. Observa-se o tempo linear, implacável e veloz do hemisfério norte, por oposição ao tempo distendido e lento do hemisfério sul. Vale ressaltar que o valor dado a palavra oral pelas mulheres encontra-se nas raízes da cultura africana, é através dela que as experiências são transmitidas de geração em geração, além dos costumes, crenças, valores. A palavra é vista como “uma força fundamental que emana do Ser Supremo” (HAMPÂTÉ BÂ, 1993, p. 16). Diferentemente, é o homem europeu/ocidental em que o valor está na palavra escrita. Além disso, o uso da expressão “criadas negras” permite evidenciar o fosso social e cultural que o separa das empregadas.

Outro ponto que merece ser retomado é o espaço. As personagens encontram-se em um quarto de hotel de luxo, mas desempenham funções diferentes ali. As mulheres exercem um trabalho servil, subalterno em outro país, apenas adquirem visibilidade a partir do relato oral centrado no imaginário africano que é uma forma de afirmação da identidade. Já o homem está a negócios em Lisboa, vive em outra parte da Europa, logo em constante deslocamento, em trânsito. Não é possível afirmar a sua origem, mas a visão de mundo eurocêntrica lhe é muito própria. Considere-

ra-se superior a todos nesse ambiente, especialmente, em relação às mulheres. E sendo a nomeação uma marca identitária, vale lembrar que as personagens são generalizadas, reconhecidas por suas funções e/ou nacionalidades. Enfim, ambos estrangeiros, porém com as marcas de suas respectivas identidades.

E até quando estaremos destinados a ser enquadrados/rotulados “normais” e “loucos”; “civilizados” e “incivilizados”; “centrais” e “periféricos”? Essa visão dicotômica de mundo precisa ser superada, a conscientização de que somos diferentes faz-se necessária e urgente, especialmente, em sociedades híbridas para que assim possa haver mais respeito e tolerância, aspectos fundamentais para vivermos bem em sociedade.

A arte literária permite-nos refletir sobre a nossa relação com o mundo, até que ponto avançamos, o quanto temos que progredir, ou, simplesmente, apresenta-nos nosso espelho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

GERSÃO, Teolinda. A mulher que prendeu a chuva. In: _____. *A mulher que prendeu a chuva e outras histórias*. Lisboa: Sextante, 2007.

GOMES, Renato Cordeiro. Narrativa e paroxismo: será preciso um pouco de sangue verdadeiro para manifestar a crueldade? In: DIAS, Ângela Maria; GLENADEL, Paula. (Orgs.). *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. Palavra africana. *O Correio da Unesco*, Paris/Rio de Janeiro, 1993, ano 21, n. 11, p. 16-20.

HOBBSAWM, Eric J. *Da Revolução Industrial inglesa ao imperialismo*. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

KABWASA, Nsang O’Khan. O eterno retorno. *O Correio da Unesco*, Brasil, 1982, ano 10, n. 12, p. 14-15.

LOURENÇO, Eduardo. *Nós e a Europa ou as duas razões*. 4. ed. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1994.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. 2. ed. Rio de Janeiro: Eduff/Pallas, 2007.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 13. ed. São Paulo: Cortez, 2010.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: _____. (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

**UMA OBRA QUE SE PINTA
EM “CLARO-ESCURO PESADELO”:
A NARRATIVA CURTA DE RAUL BRANDÃO
E A PINTURA PÓS-IMPRESSIONISTA**

Eloísa Porto Corrêa (UERJ/UFRJ)
eloisaporto@gmail.com

RESUMO

O objetivo deste trabalho é evidenciar marcas da pintura pós-impressionista na obra de Raul Brandão, sobretudo em narrativas curtas do livro *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore* (1926). Através do confronto entre textos verbais de Brandão e textos não verbais de artistas como Vincent Van Gogh, Paul Cezanne e Edvard Munch, aparecem temas, motivos, recursos, estratégias narrativas, marcas linguísticas e outros elementos coincidentes entre obras das duas modalidades de produção artística. Com esse estudo, sintetizamos alguns resultados das pesquisas desenvolvidas durante o pós-doutorado na UERJ, entre 2013 e 2014, e expandimos a pesquisa de doutorado, intitulada “A Paisagem Expressionista na Narrativa de Raul Brandão: nuances do claro-escuro pesadelo”, desenvolvida na UFRJ.

Palavras-chave:

Narrativa finissecular portuguesa. Raul Brandão. Pintura pós-impressionista.

Proença (2002, p. 145) chama de Pós-Impressionistas as experiências artísticas a partir da última exposição impressionista (1886), até o surgimento do Cubismo, com Picasso e Braque, em 1907-1908. Nesse pós-impressionismo, vislumbramos pintores de tendências estéticas bem diversas, como Gauguin, Cézanne, Van Gogh, Seurat e Toulouse-Lautrec, que apenas no início de suas carreiras identificam-se com o Impressionismo. Gauguin começa a usar arbitrariamente cores puras e bem definidas, delimita com contornos visíveis e deixa de representar tridimensionalmente as formas de pessoas e objetos; as sombras desaparecem em obras como *Jacó e os anjos* e na série de pinturas sobre o Taiti, onde o artista viveu na última década do século XIX, pintando o espaço natural e

a vida simples fora da civilização ocidental (PROENÇA, 2002, p. 146). Cézanne busca a estrutura permanente da natureza e não mais o passageiro momento da luz solar impressionista; crescentemente tendendo a recriar formas e a converter personagens e elementos naturais em figuras geométricas: cilindros, cones, esferas, como faz em alguns retratos de seu filho e de sua mulher, *Madame Cézanne*, geometrizada pelo artista, no rosto oval e nos braços cilíndricos (PROENÇA, 2002, p. 147). Já o independente e original Toulouse-Lautrec, com sua economia de traços e de cores, capacidade de recriar a dinâmica da cena urbana agitada de Paris e de sintetizar o drama pessoal de humildes artistas de circo, dançarinas, frequentadores de bares e cabarés, prostitutas, anônimos, em *Circo Fernando: a Amazona, Jane Avril Dançando a Melinite, O moulin Rouge, No salão da Rue des Moulins, Ivette Guilbert*, esta última uma declamadora festejada na *belle époque*, mas envelhecida, cansada, com sorriso triste e rosto coberto por maquiagem caricatural (PROENÇA, 2002, p. 148).

Van Gogh, pintor pós-impressionista precursor do expressionismo, explora a "emoção enquanto cor", em quatro períodos. Fase holandesa, após 1880, como pregador religioso entre mineiros belgas, segue a tradição holandesa do claro-escuro e, preocupado com problemas sociais, pinta sombrios personagens melancólicos, como *Os comedores de batata*. Em Paris, liga-se superficialmente ao movimento impressionista, que logo abandona a procura de novo caminho para sua arte, encantado com experiências de artistas como Gauguin, que "simplifica as formas dos seres, reduz os efeitos de luz e usa zonas de cores bem definidas". Em Arles, Sul da França, influenciado pelo intenso sol mediterrâneo, livra-se de naturalismos e emprega cores intensas e puras, sem matização, para representar emoções, assumindo-se como colorista arbitrário. Após várias crises nervosas, sucessivas internações e tratamentos médicos, em 1890, suicida-se em Anvers, cidade tranquila ao norte da França, depois de três meses pintando cerca de 80 telas em cores fortes e linhas retorcidas, como *Ciprestes*. Deixa 879 pinturas, 1756 desenhos, 10 gravuras, em seu moderno esforço para libertar a beleza dos seres por meio de uma explosão de cores, segundo Proença (2002, p. 149-150).

Na esteira de Van Gogh, surge na Alemanha, entre 1904 e 1905, o grupo Die Brücke ou A Ponte, contra o Impressionismo e preocupado em expressar e interpretar emoções e angústias do homem moderno, através da cor e da deformação proposital da realidade, para que revelassem seu mundo interior. É o que ocorre em *O Grito*, de Munch, no qual a figura

humana não apresenta suas linhas reais, mas contorce-se sob o efeito de suas emoções, linhas sinuosas no céu e na água, e a linha diagonal da ponte direcionam o olhar do observador para a boca da figura, aberta num grito aterrador. Tal atitude, incomum até então em personagens da pintura, como também são incomuns as linhas fortes do expressionista, deformador sistemático da realidade, a fim de expressar com exagero seu pessimismo ante a civilização, o homem e até a natureza. Com isso, a pintura expressionista foge às "regras tradicionais de equilíbrio da composição, da regularidade da forma, da harmonia das cores", num clima melancólico e inquietante (PROENÇA, 2002, p. 152-153).

Segundo Argan (1992), o Expressionismo foi um fenômeno artístico concentrado na problematização da função da arte, numa tendência anti-impressionista, que parte do próprio impressionismo, através de artistas como Van Gogh. Impressionistas e Expressionistas exprimem experiências humanas no mundo sensível, recusando a idealização e as normas do belo. Porém, o artista impressionista representa o mundo sensível mais concentrado na essência ótica de uma situação, compondo um vasto repertório de paisagens com figuras humanas em lazer urbano, em busca de captar a luz e os seus efeitos sobre a natureza e os elementos focalizados. Já o expressionista focaliza uma ação pictórica volitiva, ainda segundo Argan (1992), representando individualidades e assumindo uma postura crítica diante da sociedade finissecular, dos valores burgueses, da cultura urbana e da estrutura do trabalho moderno, descrente de qualquer utopia de progresso como caminho para justiça social. A visão transfigurada é o principal objeto ou forma de representação da pintura expressionista, atenta às funções plástica e construtiva da cor. A cor ou as tonalidades fortes e destoantes são vistas como elementos estruturais da visão, no "plano da expressão", como Morato (2008) chama o conjunto de elementos formais e técnicas usadas numa tela.

Sobre as cores, Van Gogh afirma: "tem de ser a cor a fazer tudo; dando através da simplificação um maior estilo às coisas, deverá sugerir a ideia de calma ou muito naturalmente de sono" (Fragmento de uma carta de Van Gogh enviada ao irmão Theo, referindo-se a sua obra *O Quarto*, em Walthers, 2004). Esta observação, que bem serve para a obra de Brandão, Van Gogh faz quando comenta sua famosa tela *O Quarto*, em que rompe com as noções tradicionais e técnicas de perspectiva, deformando propositalmente o espaço.

Argan ensina que o expressionista imprime com violência a imagem, pois "se liga à pasta densa e recoberta da tinta a óleo ou à mancha

alastrante da aquarela e ainda se mostra na ausência de matizes e esfumaduras, na violência brutal das cores” (1992, p. 240). É o que se observa na já mencionada tela de Cezanne, o *Arlequim*, pintada em cores fortes, tons de vermelho, preto e branco.

Além disso, as cores fortes são usadas para intensificar uma poética do feio, que agravam a violência na tela, com figuras grotescas, que causam um incômodo no espectador. Para o pintor expressionista, “somente a arte, como trabalho criativo, pode realizar o milagre de reverter em belo o que a sociedade perverteu em feio”, daí vem “o tema ético fundamental da poética expressionista: a arte não é apenas dissensão da ordem social constituída, mas também vontade e empenho de transformá-la. É, portanto, um dever social, uma tarefa a cumprir” (ARGAN, 1992, p. 241).

Muitos quadros pós-impressionistas e expressionistas, por isso, aproximam-se das classes trabalhadoras e do seu momento histórico, ponto de confluência entre expressionistas e realistas-naturalistas. Mas, destes últimos se distanciam os expressionistas por criticarem o mecanicismo, o tecnicismo e o racionalismo, na sociedade e na criação artística e intelectual. Neste sentido, ainda de acordo com Argan, o artista, antes um inspirado à criação sem responsabilidade social, agora livre de modelos, num labor solitário, intelectual e técnico (sem ser tecnicista ou formalista), busca problematizar a situação humana em um momento histórico e acaba desvelando o próprio homem, como também repensando o papel do artista e da arte. Desta forma, da primeira fase impressionista da carreira de Van Gogh, ávido por “uma arte de homens”, oposta à pintura clássica com “gente que não trabalha” (PESSANHA, 1980, p. 211), nasce a violência expressionista, aprofundada na sua segunda fase, em que Pessanha conclui que “a miséria não tem fim” (1980, p. 213), em termos socioeconômicos e filosóficos.

Também na prosa de Brandão, notamos uma segunda fase, chamada em *Os Nefelibatas* de “claro-escuro pesado”, que problematiza a miséria e a violência enfrentadas pelos humildes, “singulares criaturas” coloridas com tonalidades fortes e contrastantes, como nas pinturas expressionistas. São grotescos “palhaços de escarnecidos e de ver em farrapos a sua quimera, que não podem realizar”, como o “sapo que fizesse namoro a uma estrela”; “aberrações extraordinárias, curiosos cérebros cheios de sonho, nervos capazes de sentir o que por ora é do domínio do sonho”, padecendo uma “vida má, tumultuária”, “restrita, igual, repetida”, que “não vale o que por ela se sofre”, apesar de o homem ter “um medo

enorme de morrer" (BRANDÃO, 1981, p. 93-94). Esses são alguns exemplos de figuras e problemáticas saídas da “paleta macabra” (PEREIRA, 1981, p. 30) do pintor e escritor de *A Farsa*.

É o que se nota também no *Retrato de Teixeira de Pascoaes*, pintado por Raul Brandão. Na tela, o poeta é representado por uma figura com expressão facial grave, compenetrada, com a cabeça e o corpo curvados, voltados para o estudo ou para a reflexão, com a boca e as sobrancelhas cerradas, que reforçam o ar sisudo, aborrecido ou preocupado do homem. Tirando o rosto, destacado ao centro da tela, mas sem contornos realistas, tudo em volta aparece desfocado e interpenetrado, desfigurado, como numa visão em tons de laranja, marrom, branco e preto, com pinceladas rápidas e sem contornos bem marcados, no plano da expressão.

Nas obras expressionistas de Brandão, pictóricas ou literárias, por causa da busca de uma “expressão extraordinária” e de uma “outra luz” que ilumine as “figuras humanas”, nas palavras do narrador de *A Farsa* (BRANDÃO, 1984, p. 23); os traços realistas-naturalistas da primeira etapa “não novista” são gradativamente substituídos pela problematização da *psique* de narradores e personagens de exceção, da violência nas relações interpessoais, sociais e políticas entre personagens; bem como pela análise da existência humana, que inspiram no narrador interrogações filosófico-existenciais, posteriormente retomadas pelos existencialistas, sobretudo os agnósticos, mais céticos diante das religiões e religiões com o sagrado do que Raul Brandão. Esse “espanto” e essa “náusea” dos narradores brandonianos, notados também em pinturas expressionistas como *O Grito*, de Munch, serão aprofundados nas futuras obras existencialistas, como lembra Urbano Tavares Rodrigues (2000):

O espanto, verdadeira tônica dos textos mais fundos e mais belos de Raul Brandão, antecipa a náusea de Sartre, brusca tomada de consciência do existir, do estar na vida sem razão, cercado de incógnitas e de uma fundamental angústia.

Nota-se, em oposição ao espanto e à angústia de existir, de estar no mundo sem razão, demonstrados pelo narrador, uma poética da afetividade em relação aos humildes focalizados nas narrativas de Brandão. Os narradores brandonianos dão relevo a figuras pobres, desprovidas de heroísmos, problematizando-as, questionando suas relações interpessoais, enquanto investiga a condição humana. É o que ocorre também em tantos quadros de Van Gogh, como *Os Comedores de Batatas*, *Pobre Sofredora*, *Mulher Cozinhando ao Fogão*, *Retrato do Doutor Gachet*, *Retrato de um Homem* ou *Retrato de Armand Roulin*; ou nas telas de Tou-

louse-Lautrec, como *Yvette Guilbert*; ou de Cézanne, como o *Arlequim*; que bem poderiam representar personagens da obra de Brandão, como K. Maurício, a "figura amarga" do Palhaço e outros "hóspedes da D. Felicidade: um doido, um anarquista, o Pita, a patroa, o Gregório, antigo chefe de repartição, que havia anos estava encarangado num quarto, uma velha que só saía à noite" com "flores no seio" e um "xale púrpura" (BRANDÃO, 1981, p. 21-22), e a própria hospedeira dessas "singulares criaturas" (BRANDÃO, 1981, p. 23), D. Felicidade. Todos sujeitos inadapta- dos ou inadequados à realidade, traço comum a tendências estéticas finis- seculares, como as pós-impressionistas.

Aliás, Raul Brandão se localiza em uma tendência de sua época, a de explorar as relações do homem com o espaço e o tempo, em que, por exemplo, têm-se outros artistas que seguiram caminho semelhante, como Almada Negreiros. Esta tendência está em voga desde o século XIX, com as correntes realistas e naturalistas, nas quais os condicionamentos do meio, de raça e do momento histórico são analisados em romances de tese, de forma objetiva. Pode-se dizer que tal tendência, no Expressionismo, na esteira de intelectuais como Freud e Nietzsche, inclina-se mais para refletir sobre as relações violentas entre os homens e entre o homem e o espaço, bem como sobre a passagem do tempo, a morte, a loucura e o sonho, a *psique* das personagens, o inconsciente e a intimidade, que tornam cada homem único, diferenciando a abordagem expressionista da abordagem realista-naturalista. Por isso, Brandão problematiza a existência humana, através de imagens e cenas violentas e de monólogos interiores, produzindo uma literatura que, ao contrário do homem, escapa da morte e, por vezes, até do tempo.

Para entendermos melhor o conjunto de contos de Raul Brandão, objeto deste artigo, sua relação com a restante obra do autor, literária e pictórica, bem como para conhecermos as circunstâncias de sua produção, e a relação da sua narrativa com a pintura; explanaremos, a seguir, um pouco sobre a participação do autor nesse período conturbado de transição entre o século XIX e o XX em Portugal. Tais esclarecimentos podem ajudar a entendermos muitos aspectos da obra e do projeto estético do escritor e pintor Raul Brandão.

Segundo José Carlos Barcellos, a segunda metade do século XIX é "um desses momentos em que determinada cosmovisão começa a entrar em crise, em que começa a ruir o edifício da civilização burguesa" (1985, p. 45). A primeira guerra mundial, de 1914-1918, foi "a materialização brutal do fracasso de todo esse mundo" e representou a falência do

sistema de valores oitocentistas, pautado na ciência, na autoridade e na família. Na literatura portuguesa, “alguns poetas percorreram o caminho, algumas vezes desesperado, dessa desagregação da mundivisão da sociedade capitalista e burguesa, como Antero e Cesário, Camilo Pessanha e Gomes Leal” (BARCELLOS, 1985, p. 46). Na prosa, sem dúvida, poderíamos dizer que Raul Brandão também foi um deles, como lembra Vítor Viçoso: “Raul Brandão, sobretudo a partir de 1895, (...) fez emergir uma perspectiva crítica, por vezes com acentos visionários, relativamente aos valores materialistas e ao egoísmo burguês” (1999, p. 39).

Raul Brandão põe em xeque as instituições e as Ciências, em *OSP*, apresentando a humana "necessidade do desconhecido", que "de novo se estabelece" e "a ciência" como aquela "que por vezes arrastara a humanidade, que a supunha capaz de ir até ao fim", mas "bateu num grande muro e parou" (BRANDÃO, 1981, p. 94). Portanto, a ciência e a racionalidade não dariam conta dessa "alma do homem [que] toca o infinito" (BRANDÃO, 1981, p. 94). Brandão contesta o conhecimento científico e o conhecimento religioso, afirmando que "a Fé Cristã embotara-se" e é "preciso inventar outra coisa" para tentar senão entender, ao menos refletir sobre esse "princípio e o fim" metafísicos, como também sobre temas como "a morte" (BRANDÃO, 1981, p. 94). Sobre os questionamentos a respeito desse "princípio", desse "fim" e até sobre o destino humano (material e espiritual), o conhecimento científico e o religioso parecem não oferecer respostas que satisfaçam ao narrador brandoniano, neste "fim de século em que a metafísica de novo predomina e a asa do sonho outra vez toca os espíritos, deixando-os alheados e absortos" (BRANDÃO, 1981, p. 93), segundo o emissor de *Os Seus Papeis*, obra integrante de *A Morte do Palhaço e O Mistério da Árvore*.

Sempre com essa perspectiva crítica diante da sociedade burguesa, de que nos falam Barcellos (1985) e Viçoso (1999), Raul Brandão participa em vários jornais, na última década do século XIX e início do XX, tais como *O Dia*, onde publica reportagens sobre pescadores e gente humilde, em hospitais, cadeias, manicômios; e *O Correio da Manhã*, no qual publica matérias sobre os vícios e a miséria da capital, além de artigos e ensaios de crítica literária, de 1893 a 1896. Essas experiências, sem dúvida, aproximam o escritor dos humildes e o sensibilizam para com a situação social em que se encontravam os pobres, com todos os seus dramas pessoais, a violência, a miséria e as mazelas sociais, que tão constantemente passaram a ser problematizadas na criação artística brandoniana.

É nesta ocasião que Brandão começa uma nova etapa de sua carreira. 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. Antiparnasianos e antirrealistas, *Os Nefelibatas* se proclamavam 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 dos contos de *A História dum Palhaço* (publicados em 1896) e do maduro artista compositor de obras como *A Farsa*, *Os Pobres*, *Húmus*, sua mais famosa obra, e seu último romance, *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, que inicia oficialmente a “geração de 90”, pautado no pensamento brandoniano.

Com Júlio Brandão – companheiro de *Os Nefelibatas*, amigo de uma vida e seu parceiro na composição de textos jornalísticos, de contos e do drama *A Noite de Natal* (1894) –, mais tarde, Raul Brandão lideraria, também, a iconoclasta *Revista de Hoje*, que dava prosseguimento aos ideais e trabalhos já manifestos em *Os Nefelibatas*. Para essa revista, escreve o artigo *O Anarquismo*, publicado em duas partes: a primeira, em dezembro de 1894; e a segunda parte ou *Conclusão*, em janeiro de 1895. Nelas endossa a sua inclinação reformista e insubordinada em termos estéticos e políticos, como também seu ceticismo em relação à felicidade, seu pessimismo quanto aos rumos tomados pelas sociedades modernas e seu desencanto em face do que chama de “falsa promessa de igualdade da Anarquia que, como todas as teorias de felicidade do homem, é um absurdo”, segundo Reynaud (2000, p. 25-26).

Em 1921, na fundação da *Seara Nova*, grupo (e revista) de escritores que integrariam mais tarde o Neorrealismo português, Raul Brandão publica um capítulo de suas *Memórias: Sombras Humildes*. E, no ano de 1926, com o incentivo dos companheiros da *Seara Nova*, publica *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, uma edição refundida da *A História dum Palhaço*, de 1896, reorganizando as narrativas e fazendo “substanciais supressões”, de forma que, segundo Reynaud, “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” (2000, p. 29). Aliás, as imagens de sonhos e pesadelos, recorrentes na obra de Brandão, também são cultivadas entre expressionistas, como Van Gogh que, em uma de suas cartas, afirma que muitos de

seus quadros são pintados em um estado semelhante ao de transe ou de sonho: “Experimento uma terrível clareza em momentos em que a natureza é tão linda. Perco a consciência de mim mesmo e os quadros vêm como sonho” (WALTHER, 2004).

O protagonista de algumas das narrativas curtas de *A História dum Palhaço* é K. Maurício, que representa simultaneamente um onirismo decadente, específico do ensimesmamento estético finissecular; uma centralização metafísica no tema da morte; e um embrião de rebeldia infrutífera contra as forças sociais corruptoras, para Viçoso (2003-2006). Nas narrativas de *A História dum Palhaço*, podemos detectar uma projeção das temáticas social e religiosa, bem como uma tensão entre a idealidade adolescente (o sonho e o nefelibatismo) e o pragmatismo do princípio do concreto, numa sociedade burguesa. Aliás, essas temáticas serão recorrentes na posterior obra de Brandão, incluindo sua mais festejada narrativa longa: *Húmus*.

Nos contos de *A História dum Palhaço*, e nas demais obras publicadas depois de *Impressões e Paisagens*, como se viu, notamos uma “fase de expansão” (PEREIRA, 1981, p. 14), até o fim do século, com uma crescente substituição dos traços realistas-naturalistas pelos traços que marcarão e serão cada vez mais aprofundados na escrita madura do autor de *Húmus*. Mas, mesmo nas narrativas curtas do livro *Impressões e Paisagens*, publicado em 1890, marcado pelo Impressionismo e pela influência naturalista, já pontuados por críticos como Seabra Pereira (1981), mesmo neste primeiro livro da juventude, são notados temas e marcas da sua literatura vindoura, que serão aprofundados nas posteriores obras. É o que se pode confirmar na seguinte passagem do conto *O Homem do Cancro*, extraído de *Impressões e Paisagens*:

Aos rasgões via a enfermaria, as camas alinhadas, de *cobertas de ramagens escuras*; à noite *lampiões luzindo tristemente*, quando redobram os *gemidos*, maldições, aquela gente com *medo de morrer* longe dos seus, principalmente uma criança, chamando pela mãe, numa ânsia *terrível*. (BRANDÃO, s/d, p. 95, grifos nossos)

No fragmento, notamos a exploração dos contrastes em “claro-escuro pesadelo” (“escuras”, “noite”, “lampiões”, “luzindo”), nada comum no impressionismo, adepto de combinações mais harmoniosas e tonalidades menos destoantes. A noite no hospital é cenário de horror, medo, morte e gritos. Já o dia é cenário de esperança de cura, encontro com os visitantes sadios. As cores, a luz e as sombras revelam, por vezes, sentimentos do narrador ou das personagens, como se nota no fragmento an-

terior sobre a noite no hospital, que contrasta com o seguinte trecho sobre uma manhã luminosa na feira. Aliás, essa associação de doenças e deformações com a cidade, o meio urbano noturno e, por outro lado, a focalização de personagens mais saudáveis no campo e de dia, no trabalho com a terra e no contato com a natureza é comum em obras do século XIX, como em algumas narrativas realistas-naturalistas e na poesia de Cesário Verde. Vejamos o fragmento do conto *O Homem do Cancro*:

De manhã procurava nos mercados, no *Anjo - nascia o dia* - pedaços de fruta *apodrecida*, mexendo com o pau, curvado, *nojento*, *a babar-se*, *podre* – *Jesus!*...

E pouco a pouco a alegria ia entrando no mercado. Era uma *tela* de artista genial e forte, sem preocupações. Montões de repolhos *amarelos*, *cenouras*, *rábanos*, *todas as cores rompendo em contraste*, amontoadas, aos *murros*. (...) a abundância começava. As regateiras, braços nus, fortes, manga arregaçada, discutiam. Uma flecha de *sol dourada* atravessava as folhas, e caindo sobre os legumes, sobre os frutos, *aviventava as cores um instante*... E era uma balbúrdia, uma *alegria* esfuziando no céu... Ele então, *repelido*, *desaparecia*. (BRANDÃO, s/d, p. 98, grifos nossos)

Trata-se de um momento de fronteira entre a noite e o dia, o amanhecer, portanto um dos momentos de encontro entre algumas figuras sombrias, noturnas, que já vão se recolher; e figuras diurnas, mais luminosas, que já começam a surgir.

Claro que a cena diurna revela muitas marcas da pintura impressionista, de forma que a luz solar realça o cromatismo colorido da paisagem, num recorte instantâneo da cena ("aviventa as cores um instante"), certamente ainda enevoadada pelos vapores da madrugada que se dissipam e pela pressa do artista narrador em pintar a cena, antes que ela ganhe outras luzes, outras nuances.

Mas, insistimos no pós-impressionismo que brota do impressionismo, como ocorre em Van Gogh, uma vez que as cenas luminosas são juxtapostas e confrontadas com as tenebrosas cenas noturnas ou os restos que dela se arrastam pela cena matutina, repelidos pela luz, buscando voltar para as sombras: "Ele então, *repelido*, *desaparecia*". A violência rompe em muitas passagens. Não é apenas a impressão do narrador sobre uma cena o que se constrói. É o contraste o que se busca e não apenas a rápida pintura de um instante único de incidência da luz. É o contraste da abundância da feira com a miséria do homem do cancro; da alegria e da saúde dos feirantes com o cancro e a humilhação do miserável que se esconde; das mercadorias sadias com a doença na face do pobre que con-

some “pedaços de fruta apodrecida” e esconde seu cancro e sua miséria na noite, deixando a luz e o dia para os saudáveis e alegres.

Não se trata, no conto como um todo, apenas da focalização da incidência da luz sobre o cenário apresentado, mas da busca de iluminar “as figuras humanas” representadas neste cenário, algumas das quais com seus dramas pessoais e íntimos, como alguns dos doentes do hospital, focalizados mais a fundo. E, mesmo que muitas das personagens ainda representem uma categoria: de um lado os feirantes, de outro os miseráveis, já há uma focalização mais comovida e pietista – bem mais que a de um narrador realista-naturalista – da intimidade do “homem do cancro” por parte do narrador, que não pode controlar seu horror diante da doença e sua piedade diante dos que sofrem.

É evidente que no conto não notamos ainda uma ruptura completa com a “perspectiva” realista ou com os motivos e temáticas naturalistas. O olhar para a deformação tem muito do naturalista ainda, mas já se mostra bem menos distanciado, menos impassível e mais horrorizado que o dos narradores realistas-naturalistas. Entretanto, alguns elementos que serão exagerados na próxima fase brandoniana já estão aí, na primeira fase chamada não-novista, como as cores berrantes em contraste, que já revela a sensibilização do narrador diante da miséria e da dor: “uma criança numa ânsia terrível” (BRANDÃO, s/d, p. 98). Enfim, não são as longas digressões filosóficas ou os gritos de horror dos narradores das próximas obras; mas já revelam, mesmo os contos deste primeiro livro, uma ótica pietista e o gérmen de uma poética da afetividade pelo miserável, raramente encontradas em obras naturalistas, mais pautadas na frieza, no distanciamento e na objetividade de narradores mais cientificistas. Tal afetividade no conto, que contrasta com certo horror já diante da miséria são marcas que seguirão problematizadas nas obras posteriores, aprofundadas nas sondagens existenciais e cada vez mais fartas de marcas da estética expressionista, é claro.

Nestes contos, de *Impressões e Paisagens*, podemos não encontrar ainda uma tão violenta transfiguração dos objetos focalizados (ou desfocados), como ocorrerá em *Os Pobres*, em *A Farsa* e em *Húmus* e em *A Morte do Palhaço* e *O Mistério da Árvore*; nem a desconexão “da cadeia de fatos”, de que fala Edschmid (s/d). Mas, já notamos a visão enternecida do narrador sobre um hospital, com gritaria e miséria, que geram no narrador horror e algumas reflexões sobre a situação humana. Estes elementos lembram pinturas pós-impressionistas como a *Pobre Sofredora*, de Van Gogh; ou como *O Grito*, de Munch, marco da pintura expressio-

nista, no qual se destaca em primeiro plano um sujeito com a boca aberta, a expressão de horror e as mãos pressionando os ouvidos, para não escutar o próprio grito incontido. A figura humana é reduzida a uma aparência ondulante, deformada, parte duma paisagem colorida com tintas destoantes, pinceladas rápidas, cores fortes, como num pesadelo. Todos os elementos da tela endossam e ressaltam a expressão de pavor e deformação do sujeito. Este grito de horror que atravessa as narrativas longas, emitido por narradores e personagens, como num coro expressionista, também atravessa as narrativas curtas, sobretudo as de *A Morte do Palhaço* e *o Mistério da Árvore*, segunda fase brandoniana.

A pintura, praticada por Brandão até o fim de seus dias, paralelamente à literatura, ao jornalismo e à carreira militar, exercerá influência decisiva sobre a escrita do artista. Segundo Cesariny, são provas desse amor pela pintura as palavras do autor a amigos: “se pudesse recomeçar a minha vida seria pintor e não escritor” (1980, p. 10). É o seu interesse pela pintura que o aproxima de tantos pintores, como o amigo realista-naturalista Columbano, que pintou tantos retratos de Brandão; e como os tantos outros pintores e desenhistas que preparam as capas e ilustrações de seus livros: Mário Dias, Martinho da Fonseca, Alberto de Sousa, Stuart Carvalhais, Antônio Pimentel etc. Por isso, realiza um 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 Cesariny (1980), 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, noturna, 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 (...). (CESARINY, 1980, p. 12-13)

As formas, as cores e os tons, na obra narrativa 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 ao narrador uma análise mais profunda da existência e da natureza, através da descrição da intimidade das personagens, seja em sua solidão, seja em suas relações interpessoais problemáticas. Através da cor, faz não apenas a descrição minuciosa das paisagens e ambientes, como também destaca ele-

mentos que poderiam estar quase imperceptíveis num cenário; ou sugere significações para além das aparências. Mesmo nas obras noturnas, em que o “desenho” é mais detalhado e a variedade de “tintas” é bem menor – com tons de cinza, de verde e, por vezes, de roxo e de ouro, contrastando com o negro e com o branco –, a cor é muito representativa e significativa sempre.

É o que se nota no fragmento a seguir, em que pontos de luz persistem mesmo no cenário sombrio do conto *O Mistério da Árvore*, tirado de *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, refundição feita em 1926 de *A História dum Palhaço*, de 1896: “A árvore onde os dois haviam sido enforcados, mal se distinguia no escuro; mas de lá vinha um frêmito, a sua agonia talvez, e uma claridade, os seus corpos decerto. Em vão [o rei] reduzira tudo a cinzas.” (BRANDÃO, 1981, p. 99-102). No cenário sombrio e devastado pelo rei, a escuridão parece sufocar a luz, da mesma forma que a morte aos poucos apaga a vida, por imposição do monarca.

Mas, ainda que o rei destrua, mate e escureça o cenário, em busca de um quadro de dor, miséria e desamor, há uma persistência da luz, da vida e do amor, que por vezes ressurgem no espaço para contrastar com as sombras e contrariar a vontade do rei. É como uma reação da natureza, ainda que leve, configurada pela “claridade” que emana da árvore e dos mendigos no trecho. Essa luz, como o amor dos mendigos, não é suficiente para salvar o reino, muito menos para redimir o rei, mas parece afirmar que os opostos, ainda que concorrentes, nunca poderão se eliminar um ao outro por completo. Não de conviver forçosamente esses opostos: claro e escuro, desejo e repulsa, amor e ódio, dor e prazer, ricos e pobres, o feio e o belo, ainda que em forte tensão na natureza e nas sociedades, segundo Falk (s/d, p. 43).

A cena noturna do conto de Brandão, descrita anteriormente, lembra a tela *A Noite Estrelada* de Van Gogh, em que pontos de luz, estrelas, contrastam com a noite e com um sombrio e alto cipreste, árvore pontiaguda. Essa noite é pintada com violentas e rápidas pinceladas circulares, bem visíveis em volta de pontos de luz ou estrelas, aliás inovações que sofreram fortes críticas, como o próprio Van Gogh afirma em carta ao irmão, defendendo-se das acusações de que trabalhava “demasiadamente depressa”:

É antes a emoção, a sinceridade do sentir a natureza que nos conduz a mão. E quando esta emoção é por vezes tão forte que se trabalha sem se dar por isso – e quando as pinceladas por vezes se seguem rápidas e se ligam umas às outras como as palavras numa conversa ou numa carta –, então não se

deve esquecer que nem sempre foi assim e que também no futuro muitos dias virão deprimentes e sem qualquer inspiração. (*Carta de Van Gogh*. In: WALTHER, 2004).

O pai do expressionismo apresenta a emoção, no trabalho como elemento essencial para a composição de uma tela. E atribui as pinceladas rápidas a uma espécie de pintura automática, na tradução de uma “emoção tão forte” que leva o pintor a trabalhar “sem se dar por isso” (WALTHER, 2004). As pinceladas rápidas, portanto, da pintura anterior revelam a pressa do pintor para imprimir na tela fortes emoções, como as dos mendigos amantes miseráveis ou as do rei que odeia o amor e a natureza ou, ainda, como a do narrador brandoniano diante dos quadros de miséria que pinta, seja a miséria material dos mendigos, seja a miséria moral e afetiva do cruel e solitário Rei.

Sobre a importância das cores, contrastes, brilhos e formas na apresentação do homem em sua intimidade, duplicada na paisagem, Van Gogh afirma ainda, nas suas cartas, que:

(...) Gostaria de pintar homens e mulheres com o certo eterno para o qual antigamente o símbolo era a auréola e que nós procuramos expressar pelo brilho, pela agitação trêmula das nossas cores. Expressar o amor de um casal pelo casamento de duas cores complementares, pela sua mistura e contraste, pelo vibrar secreto de tonalidades aproximadas uma da outra. Expressar a inteligência de uma frente através do brilho dum tom amarelo sobre um fundo escuro. Expressar a esperança através de uma estrela, a paixão de uma pessoa através de um pôr do sol brilhante. (*Carta de Van Gogh*. In: WALTHER, 2004)

No fragmento, fica claro como o pintor deseja representar emoções e sensações as mais profundas com as cores, brilhos, formas e até elementos da paisagem que seleciona para seus quadros. É o que ocorre também em muitas narrativas de Brandão, incluindo as narrativas curtas *A Morte do Palhaço* e *O Mistério da Árvore*.

Tanto nas telas de Van Gogh, quanto em narrativas de Brandão, notamos uma visão transfigurada ou transfiguradora dos objetos, de que fala Edschmid (s/d). É o que o narrador brandoniano faz quando apresenta o frêmito e a agonia se convertendo em luz, que se esvai e se identifica com a vida e o amor dos mendigos. Enquanto isso, o escuro da paisagem aos poucos se identifica com a morte, a destruição e o desamor do rei. Logo, são transfigurados ou fundidos morte-escureidão-destruição-rei e vida-claridade-amor-mendigos, que contrastam e rivalizam na passagem. Abre-se uma possibilidade de leitura da natureza como símbolo de uma religião cósmica entre os seres, como já apontou Seixo (2000), ou da natureza como símbolo do “sobrenatural” para Benjamim (1989, p. 57),

em que “a natureza defende seus direitos”, regenerando-se da morte ou mesmo através da morte, que produz vidas, ideia recorrente na obra do autor de *Húmus*.

Nas narrativas curtas da segunda fase, além da originalidade “nefelibata”, notamos também uma obsessiva responsabilização ético-social, que unidos fundam a sensibilidade estética brandoniana, já refletida nos seus textos publicados a partir de 1893, no jornal *Correio da Manhã*. Nele, as chamadas Questão Social e Questão Religiosa fundem-se numa mesma problemática que passará a dar conteúdo às suas obras. Brandão concentra-se, então, na crítica ao materialismo, na condenação ao egoísmo burguês dominante entre o fim do século XIX e início do XX e na interrogação sobre o “mundo à deriva”, em processo acelerado de “dessacralização”, segundo Viçoso (2000, p. 39).

No Pós-Impressionismo e, sobretudo, no Expressionismo, a crítica ao meio social se dá pela inadequação das figuras à realidade – como também da inadequação da *mimese* aos objetivos expressivos do artista. Por isso, prevalece a subjetividade muitas vezes nas obras de arte desse período, literárias ou pictóricas, de maneira que o próprio artista promove a deformação, a decomposição e a reconstrução da realidade (FURNESS, 1990). Exemplo disso é o narrador de *O Mistério da Árvore*, que se horroriza diante da paisagem degradada, seca e estéril como “a árvore que servia de força” e com o rei, seu manipulador. Aliás, o rei de *O Mistério da Árvore* é também um inadaptado, que odeia a natureza e o amor e que, para tentar se adaptar ao espaço, ou adaptar o cenário ao seu gosto, mata os amantes e destrói a natureza em seu reino.

Assim, no conto *O Mistério da Árvore*, em contraponto à figura do rei, as figuras luminosas de dois mendigos representam alegria, pureza e afetividade, bem como o que Geremek (1995, p. 7) chama de “negação do sistema de normas e comportamentos vigentes”, já que “ignoram o que se passa em volta – olhos nos olhos, mãos nas mãos” (BRANDÃO, 1981, p. 99-102). Na sua ignorância, não se mostram dispostos a cumprir ou sequer a tomar conhecimento dos paradigmas sociais e padrões de comportamento do reino sombrio por onde passam.

Através da focalização do pobre, aquele que se furta ao materialismo ou ao qual foi negado o material, na obra brandoniana, investiga-se primeiramente algo que está para além das convenções sociais e da matéria. Trata-se do que Geremek (1995, p. 7) chama de “um conhecimento universal da verdade sobre a existência humana, esquecida por todos”,

um saber que não é só histórico e cultural e que, por isso, é buscado no “desprovido dos laços materiais e comprometimentos da propriedade”.

Por outro lado, o humilde, “portador da imagem e da voz de baixo, dos níveis inferiores da sociedade e da cultura populares”, ainda de acordo com Geremek (1995, p. 7) “também parece refletir, como num espelho côncavo, os problemas da [chamada] sociedade dos homens de bem”, com suas complicações materiais, sociais, culturais e éticas.

Por causa dessa dupla articulação: crítica ético-social e expressão da universal condição humana, a figura humilde suscita tanto interesse ao narrador expressionista brandoniano e aos pintores pós-impressionistas. Também por isso, há uma divisão ou oscilação do narrador brandoniano entre certa poética da afetividade ao olhar o pobre, e uma estética do horror expressa nas telas de miséria da sua obra.

A fixação do rei pela morte, temática recorrente entre pós-impressionistas, lembra quadros de Cézanne e Van Gogh sobre morte, natureza morta e caveiras, bem como sobre o deleite estético que podem proporcionar, em telas como *Pirâmide de Crânios* (1898-1900), de Cézanne; ou *Natureza Morta com Flores*, de Van Gogh. Ambas exploram esteticamente a morte, símbolos da morte ou restos de entes mortos, vegetais ou seres humanos. Assim como em pinturas pós-impressionistas, ao narrador do conto de Brandão, parecem causar horror e deleite o cenário apocalíptico, a escuridão, a morte e a destruição impostas pelo rei, que oprime os pobres e o amor.

Este misto de deleite e *horror* inexpugnável do narrador em face da doença, da miséria e da degradação de personagens e espaços se dá em parte por causa da certeza, já exposta por Falk (s/d, p. 43), de que “tudo se há de repetir indefinidamente de forma idêntica, o mesmo prazer e a mesma tormenta”, reveladoras de que a existência é “terrível, posto que a vida está impregnada de horror”. O crítico, ao estudar *Impressionismo e Expressionismo: Dor e Transformação em Rilke, Kafka, Trakl*, mostra a importância da dor e do horror na transição da estética impressionista para a expressionista e nos ajuda a entender que o horror do narrador diante da miséria nos espaços e personagens se dá por causa da suspeita ou constatação de que a miséria, nas suas mais variadas formas, é parte da condição humana, como a dor, a doença e a morte, ou a exploração, que causam a miséria muitas vezes nas obras.

Desta forma, quase sempre a ficção brandoniana caminha entre interrogação e incredulidade, entre a ideia de imortalidade da alma e a da

inexistência de um Deus, cultuado por criaturas desamparadas em busca de proteção ou conforto, como na seguinte passagem de "A luz não se extingue" (BRANDÃO, 1981, p. 95-97):

A luz amortece e crepita. Vai morrer. A luz vai morrer! Mas, do altar um farrapo negro de mulher ergue-se; do farrapo saem mãos esguias que tocam a lâmpada e a luz reacende-se. Recuam as trevas e o vulto ajoelha-se numa prece balbuciada. (...) Confundo com a Dor a sombra. A dor não morre. (...)

Nem a dor nem a luz.

Associam-se as ideias de, por um lado, sombra-deseesperança-dor-morte e, por outro, luz-esperança-prece-vida. Essas imagens parecem inquietações de um narrador que reconhece o quão confortante é uma religião para um desamparado, mas que parece desconfiar da plausibilidade desse tipo de doutrina, diante da situação de miséria em que se encontram os que nela creem. Por isso, o narrador parece petrificado diante do mundo, da vida e do sofrimento de algumas figuras. Por isso, só lhe restam o descrédito na possibilidade de uma transformação social e de uma salvação para esses desamparados, seja no plano material ou fora dele, como pregam algumas religiões. Talvez, por causa dessa falta de perspectivas, termine a narrativa com a morte dos mendigos e a permanência do reino sob o controle do rei déspota, que se compraz em destruir: natureza, amor e amantes, usando seus servos e a "árvore que há séculos servia de força".

Assim, a obra de Raul Brandão reflete um desencanto, um descrédito em relação a religiões, políticos e ciências, estas últimas também vistas como incapazes de explicar satisfatoriamente questões existenciais e subjetivas, como a *psique* humana.

Se por um lado, na sua obra, Brandão tenta fugir à mesmice vigente em Portugal, apresentando forte insatisfação diante das camadas média e alta da sociedade liberal, do regime urbano e do conservadorismo; por outro não vislumbra saídas ou soluções para tais situações de decadência. Por isso, o confronto dos opostos que convivem em tensão aparece em todos os níveis da obra como invariavelmente insolúvel, irremediável: pobre e rico, miséria e opulência, indigência e reconhecimento social, ignorância e consciência, simpatia e antipatia, seja numa mesma narrativa ou no contexto global da obra, dividida entre as narrativas em claro-escuro, mais luminosas, como *Os Pescadores* e *Portugal Pequeno*, por exemplo; e as mais noturnas, em escuro-claro, maioria entre seus romances e contos.

Um dos pontos fortes e inovadores da escrita brandoniana, portanto, acaba sendo a análise filosófica e existencial das intimidades, através de narradores incomuns. Por isso, as narrativas de Raul Brandão perturbam o homem (personagens, narradores e leitor), que é colocado diante do insondável em que se vê mergulhado. São obras que problematizam as mais variadas questões acerca da existência humana, íntima e social, através de digressões especulativas, problematizando questões como o sonho, o materialismo, a solidão, a desmobilização, o mascaramento e os papéis sociais exigidos ao cidadão pela tradição, a dominação e a exploração. Tudo isso a partir de figuras de exceção e cenários pintados em tonalidades berrantes e contrastantes, tendendo ao exagero e à distorção, como a pintar com palavras telas pós-impressionistas, que ora comovem ora horrorizam e abismam os narradores que as pintam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- BARCELLOS, José Carlos. Fernando Pessoa na evolução da poesia portuguesa. In: _____. *Ensaio pessoano: Projeto Fernando Pessoa 85*. Niterói: Instituto de Letras UFF, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad.: José Martins Barbosa e Hemerson Alves Martins. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BRANDÃO, Raul. *Impressões e paisagens*. Porto: Vega, [s. d.].
- _____. *A farsa*. Lisboa: Ulmeiro, 1984.
- _____. *A morte do palhaço e o mistério da árvore*. Porto: Anagrama, 1981.
- _____. *Húmus*. Edição crítica de Maria João Reynaud. Porto: Campos das Letras, 2000.
- _____. *Os pescadores*. Porto: Orfeu, 1985.
- CESARINY, Mário. Raul Brandão e a pintura. In: CASTILHO, Guilherme de; CESARINY, Mário (Orgs.). *Cinquentenário da morte de Raul Brandão*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1980, p. 10-14.
- EDSCHMID, Kasimir. Expressionismo na Poesia. In: BRASIL, Assis. *Vocabulário técnico de literatura*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [s/d.].

FALK, Walter. *Impresionismo y Expresionismo: dolor y transformación* en Rilke, Kafka, Trakl. Madrid: Guadarrama, [s/d].

FURNESS, R. S. *Expressionismo*. Trad.: Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1990.

GEREMEK, Bronislaw. *Os filhos de Caim: vagabundos e miseráveis* na literatura europeia (1400-1700). Trad.: Henryk Siewierski. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

LOURENÇO, Eduardo. Dois fins de século. In: *Atas do XIII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*. Rio de Janeiro: UFRJ/Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, p. 32-41.

MORATO, Elisson Ferreira. A pintura como texto: uma abordagem semiótica da pintura de Manoel da Costa Ataíde. *Travessias*, vol. 2. n. 2. Educação, Cultura, Linguagem e Arte. Paraná: Unioeste, 2008.

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: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Biblioteca Nacional, 1981.

PESSANHA, J. A. M. et al. *Gênios da pintura: Manet, Renoir, Degas, Cezanne, Gauguin, Van Gogh, Toulouse-Lautrec e Klimt*. São Paulo: Abril, 1980, p. 1-287.

PROENÇA, Graça. *História da arte*. 16. ed. São Paulo: Ática, 2002.

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. Porto: Campos das Letras, 2000.

_____. *Metamorfoses 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: 7, 8 e 9 de janeiro de 1999). Porto: CRP/UCP; Lello, 2000, p. 33-38.

RODRIGUES, Urbano Tavares. Raul Brandão existencialista “avant-la-lettre”. O espanto, o sonho, a consciência e a morte. In: REYNAUD, Maria João (Org.). *Ao encontro de Raul Brandão* (Actas do Colóquio: 7, 8 e 9 de janeiro de 1999). Porto: CRP/UCP; Lello, 2000, p. 569-574.

SEIXO, Maria Alzira. *A palavra do romance: ensaios de genologia e análise*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

_____. Raul Brandão e os sentidos do modernismo português. In: REYNAUD, Maria João (Org.). *Ao Encontro de Raul Brandão* (Actas do Colóquio: 7, 8 e 9 de janeiro de 1999). Porto: CRP/UCP; Lello, 2000, p. 15-26.

TRINTA, Nataraj. *Pantomimas da expressão e a moderna mirada de Argan*. Disponível em: <<http://www.educacaopublica.rj.gov.br/cultura/artes/0027.html>>. Acesso em: 12-10-2012.

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

_____. Simbolismo e expressionismo na ficção brandoniana. In: REYNAUD, Maria João (Org.). *Ao Encontro de Raul Brandão* (Actas do Colóquio: 7, 8 e 9 de janeiro de 1999). Porto: CRP/UCP; Lello, 2000, p. 39-48.

_____. *Figuras da cultura portuguesa: Raul Brandão*. Portugal: Instituto Camões, 2003-2006. Disponível em: <<http://www.instituto-camoes.pt/cvc/figuras/rbrandao.html>>.

WALTHER, Ingo F. *Vincent Van Gogh*. Londres: Taschen, 2004.