

ISSN: 1519-8782

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

UNIVERSIDADE VEIGA DE ALMEIDA

Rio de Janeiro, 29 de agosto a 02 de setembro de 2016



CADERNOS DO CNLF, VOL. XX, Nº 08
**HISTÓRIA DA LITERATURA
E CRÍTICA LITERÁRIA**



RIO DE JANEIRO, 2016

**UNIVERSIDADE VEIGA DE ALMEIDA
RIO DE JANEIRO – RJ**

REITOR

Arlindo Viana

DIRETOR ACADÊMICO

Eduardo Maluf

PRÓ-REITORA DE GRADUAÇÃO

Katia Cristina Montenegro Passos

**PRÓ-REITORA DE PÓS-GRADUAÇÃO,
PESQUISA E EXTENSÃO**

Maria Beatriz Balena Duarte

DIRETOR DO CAMPUS TIJUCA

José Luiz Meletti de Oliveira

COORDENADORA DO CURSO DE LETRAS

Flávia Maria Farias da Cunha

COORDENADORA LOCAL DO XX CNLF

Graziela Borguignon Mota

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA 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 Mario Botelho

PRIMEIRA SECRETÁRIA

Regina Céli Alves da Silva

SEGUNDA SECRETÁRIA

Eliana da Cunha Lopes

DIRETOR DE PUBLICAÇÕES

Anne Caroline de Moraes Santos

VICE-DIRETOR DE PUBLICAÇÕES

Naira de Almeida Velozo.

DIRETORA CULTURAL

Adriano de Souza Dias

VICE-DIRETOR CULTURAL

Agatha Nascimento dos Santos Dias

DIRETOR DE RELAÇÕES PÚBLICAS

José Enildo Elias Bezerra

VICE-DIRETOR DE RELAÇÕES PÚBLICAS

Dayhane Alves Escobar Ribeiro Paes

DIRETORA FINANCEIRA

Marilene Meira da Costa

VICE-DIRETORA FINANCEIRA

Maria Lúcia Mexias-Simon

**II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
de 29 de agosto a 02 de setembro de 2016**

COORDENAÇÃO GERAL

*José Pereira da Silva
José Mario Botelho
Adriano de Souza Dias
Agatha Nascimento dos Santos Dias*

COMISSÃO ORGANIZADORA E EXECUTIVA

*Anne Caroline de Moraes Santos
Eliana da Cunha Lopes
Regina Céli Alves da Silva
Maria Lúcia Mexias-Simon
Marilene Meira da Costa
Naira de Almeida Vellozo*

COORDENAÇÃO DA COMISSÃO DE APOIO

*Anne Caroline de Moraes Santos
Eliana da Cunha Lopes*

COMISSÃO DE APOIO ESTRATÉGICO

*Marilene Meira da Costa
José Mario Botelho*

COORDENAÇÃO LOCAL

Anne Caroline de Moraes Santos

SECRETARIA GERAL

Silvia Avelar Silva

**II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA**

APRESENTAÇÃO

O Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos tem o prazer de apresentar-lhe a primeira edição deste número 08 do volume XX dos *Cadernos do CNLF*, com os trabalhos relativos a história da literatura e crítica literária apresentados no II Congresso Internacional de Linguística e Filologia e XX Congresso Nacional de Linguística e Filologia do dia 29 de agosto ao dia 02 de setembro deste ano de 2016, realizado no *Campus* Tijuca da Universidade Veiga de Almeida, com os quinze primeiros trabalhos completos entregues pelos autores de acordo com as normas do Congresso, totalizando 219 páginas.

Na história das locações deste Congresso, vale lembrar que ele nasceu em 1997, na Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (São Gonçalo – RJ). Sua segunda edição ocorreu na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro – RJ) e, depois disso, quinze edições consecutivas foram realizadas no Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro – RJ). Por causa disso, muitos participantes frequentes deste Congresso já o consideravam um evento da UERJ, supondo que o CiFEFiL fosse um órgão ou setor daquela instituição.

Somente a partir de 2014 é que ele se realiza fora do âmbito das instituições públicas de ensino superior do Rio de Janeiro, com a adesão da Universidade Estácio de Sá, que gentilmente nos acolheu desde o início daquele ano, quando ali realizamos o VI Simpósio Nacional de Estudos Filológicos e Linguísticos, pelo que agradecemos penhoradamente.

Também em 2014 retomamos nossas atividades acadêmicas na Veiga de Almeida, com a IX Jornada Nacional de Linguística e Filologia da Língua Portuguesa, visto que foi aqui que começaram os primeiros eventos organizados pelo CiFEFiL, quando seu fundador, Emanuel Macedo Tavares era professor de Filologia Românica nesta instituição.

Esperamos retribuir agora, com um evento de alto nível, neste II CILF / XX CNLF, a boa acolhida que tivemos da Universidade Veiga de Almeida, neste retorno a nossas origens, depois de dezoito anos.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Dando continuidade ao trabalho dos anos anteriores, foram editados, simultaneamente, o livro de *Minicursos* e o livro de *Resumos* em três suportes, para conforto dos congressistas: em suporte virtual, na página do Congresso (http://www.filologia.org.br/xx_cnlf); em suporte digital, no *Almanaque CiFEFiL 2016* (DVD) e, no caso dos *Resumos*, *Programação*, *Minicursos* e *Ensaio Dispersos de Paulo de Tarso Galembeck*, também em suporte impresso.

Os congressistas inscritos nos minicursos recebem um exemplar impresso do livro de *Minicursos*, sendo possível também adquirir a versão digital, desde que pague pela segunda, que está no *Almanaque CiFEFiL 2016*.

O *Almanaque CiFEFiL 2016* já traz publicados, além dos referidos livros de *Minicursos*, *Resumos*, *Programação* e *Ensaio Dispersos de Paulo de Tarso Galembeck*, mais de textos completos deste XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA, para que os congressistas interessados possam levar consigo a edição de seu texto, não precisando esperar até o final ano, além de toda a produção do CiFEFiL nos anos anteriores.

Haverá uma segunda edição das edições eletrônicas, que deverá sair a partir de dezembro, em que serão incluídos todos os trabalhos relativos aos temas desse número.

Agradecemos aos congressistas participantes e esperamos que esta publicação seja útil a todos os interessados nos temas que ela inclui para o progresso das ciências linguísticas, filológicas e literárias.

Rio de Janeiro, 29 de agosto de 2016.



II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

SUMÁRIO¹

0. Apresentação –	5
<i>José Pereira da Silva</i>	
1. A (re)construção da identidade do sujeito em trânsito	9
<i>Ana Cristina dos Santos e Viviane de Medeiros Macedo</i>	
2. A representação do índio na obra <i>Iracema</i>, de José de Alencar 25	
<i>Acsa Oliveira Fernandes, Lídia Maria Nazaré Alves, Vanessa Fernandes Dias, Tailane da Silva Santos e Ivete Monteiro de Azevedo</i>	
3. A representação do índio na obra <i>O Guarani</i>, de José de Alencar	40
<i>Vanessa Fernandes Dias, Acsa Oliveira Fernandes, Lídia Maria Nazaré Alves, Tailane da Silva Santos e Ivete Monteiro de Azevedo</i>	
4. A representação do índio na obra <i>O Uruguai</i>, de Basílio da Gama	53
<i>Tailane da Silva Santos, Acsa Oliveira Fernandes, Lídia Maria Nazaré Alves, Vanessa Fernandes Dias e Ivete Monteiro de Azevedo</i>	
5. As relações afetivas mediadas pelo monstro do ciúme no universo ficcional de <i>Dom Casmurro</i> e <i>São Bernardo</i>	66
<i>Patrícia Peres Ferreira Nicolini e Analice de Oliveira Martins</i>	
6. As relações literário-comerciais de Machado de Assis e sua contribuição para a formação do campo literário no Brasil do século XIX	76
<i>Thamires Gonçalves</i>	
7. Cruz e Sousa, o poeta “maldito” e “decadente”: analisando o poeta a partir das obras de Bosi (2012) e Merquior (1979)	93
<i>Thaís Nascimento Cunha da Soledade</i>	

¹ Este sumário será repetido ao final do volume, onde será incluído o sumário completo da segunda edição, em que serão acrescentados os trabalhos que não foram publicados na primeira.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

8. ***Dona Flor e Seus Dois Maridos: o cinquentenário do romance e a construção da persona de Jorge Amado*** 100
Benedito José de Araújo Veiga
9. **História e literatura: perspectivas interdisciplinares no contexto disciplinar** 120
Cristina da Conceição Silva e José Geraldo da Rocha
10. **O conto “O Espelho” de Machado de Assis e os veículos culturais de comunicação: o jornal, o livro e a história em quadrinhos** 126
Fabiana da Costa Ferraz Patueli
11. **O discurso do poder na obra de Ruth Rocha** 134
Jackeline Barcelos Corrêa, Liz Daiana Tito Azeredo da Silva, Dhienes Carla Ferreira e Marcela Vieira Coimbra
12. **O *gauche* em dois tempos** 156
Sarita Erthal
13. **O "remanejamento dos saberes" na semiologia barthesiana** 167
Regina Céli Alves da Silva
14. **Tragicidade e fatalismo em Carlos Drummond de Andrade: reflexões de um poeta *gauche*** 184
Sarita Erthal
15. ***Um Defeito de Cor e Ponciá Vicêncio: duas formas de se apresentar o negro e o seu espaço na sociedade brasileira*** 200
Aparecida Gomes Oliveira, Lídia Maria Alves Nazaré, Fabrícia Santos Miguel e Murilo Américo da Silva

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
A (RE)CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE
DO SUJEITO EM TRÂNSITO

Ana Cristina dos Santos (UERJ)

anacrissuerj@gmail.com.br

Viviane de Medeiros Macedo (UERJ)

viviane.macedo@gmail.com

RESUMO

Desde as últimas décadas do século XX, os deslocamentos espaciais, individuais ou coletivos são temas cada vez mais frequentes na literatura de autoria feminina contemporânea. O conto autobiográfico "Travesías", da escritora argentina Aileen El-Kadi – da obra *Sam no Es mi Tío: Veintidós Crónicas Migrantes y un Sueño Americano* (2012), organizada por Aileen El-Kadi e Diego Fonseca – expõe os vários deslocamentos territoriais pelos quais a autora passou em sua vida e o constante processo de (re)construção da sua identidade para tentar adaptar-se a cada local de chegada. A partir do conto de Aileen El-Kadi, este trabalho tem como objetivo analisar e discutir as causas e as consequências desses constantes deslocamentos para a identidade do sujeito feminino. Para tanto, utilizam-se os textos teóricos de Stuart Hall (2005), María Luisa Femenías (2013), Sandra Regina Goulart de Almeida (2013) e Marc Augé (2007) para discutir a mulher no espaço social atual e sua representação na literatura de autoria feminina, a cultura do hegemônico, o multiculturalismo e as questões de identidade e de gênero.

Palavras-chave: Construção da identidade. Sujeito em trânsito. Gênero.

1. Introdução

Desde o século passado, grandes mudanças vêm ocorrendo nas sociedades causadas, principalmente, pelos meios de transportes e pela passagem do mundo analógico para o digital. As distâncias ficaram menores. Algumas das fronteiras que conhecíamos foram redesenhadas e redefinidas. Uma das que se tornou mais tênue foi a geográfica, devido às mobilidades causadas pelo turismo, pelas guerras, ou pelas crises econômicas, políticas ou sociais – presentes na maioria dos continentes. Os constantes contatos interculturais provocados por esses deslocamentos tornam o espaço cada vez mais híbrido, ou seja, marcado pela mistura de raças, etnias e línguas que contribuem para debilitar as noções de pureza e homogeneidade cultural.

Como consequência, tais espaços híbridos provocam no migrante um questionamento sobre os conceitos que remetem à ideia de pertença única – território, língua e costumes. Conceitos esses, que antes de sua

saída, o colocava em uma zona de conforto, por se tratar da cultura de seu país de origem. Essa indagação gera a construção de novas formações identitárias, pois ele passa a ter conhecimento do “outro” e se dá conta do seu próprio “eu” por meio das comparações feitas no território de chegada.

Por tal motivo, abordar o tema do deslocamento – individual ou coletivo – nas sociedades contemporâneas é, fundamentalmente, abarcar as questões identitárias presentes nesse sujeito fracionado, pois o transitar “desvenda alteridades, recria identidades e descortina pluralidades” (IANNI, 2000, p. 14). As identidades afetam e são afetadas pelos deslocamentos, já que o sujeito errante perdeu as bases sobre as quais sustentava e construía a sua identidade ao habitar os entrelugares provenientes dos espaços de movência, em um processo constante de desenraizamento. Com isso, experimentam identidades móveis, híbridas e traduzidas².

A literatura contemporânea reflete esses questionamentos identitários decorrentes das travessias pelos espaços urbanos. A obra *Sam no es mi tío: veintidós crónicas migrantes y un sueño americano* (2012), organizada por Aileen El-Kadi e Diego Fonseca, exemplifica bem as rupturas decorrentes do “viver/estar entre dois mundos”. As crônicas relatam as experiências vivenciadas não só por esses dois escritores, mas também por outros latino-americanos que cruzaram a fronteira para os Estados Unidos e as adversidades enfrentadas – violência, preconceito e xenofobia, por exemplo – ao tomarem a decisão de viver ou apenas “estar de passagem” nesse país.

Para tanto, toma-se como ponto de partida a crônica “Travesías”, de Aileen El-Kadi. A autora nasceu no Brasil, viveu no Brasil e na Argentina e, atualmente, reside nos Estados Unidos. É originária de uma família multicultural. Em “Travesías”, a escritora faz um relato de sua vida, mostrando os conflitos identitários sofridos por ela (e pela grande maioria dos imigrantes), provenientes dos vários deslocamentos territoriais enfrentados em sua juventude, para tentar adaptar-se a cada local de chegada e a busca pelo sentimento de “pertencer” ao país estrangeiro em que vive. A partir do conto da escritora, este trabalho tem como objetivo analisar e discutir as causas e as consequências desses constantes deslocamentos para a (re)construção da identidade do sujeito feminino.

² Conforme o conceito de tradução cultural (HALL, 2005, p. 87-89).

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

A crônica é narrada em primeira pessoa e é uma referência à própria vida da autora. Nela, a narradora-personagem (que é a própria autora) conta sobre os vários deslocamentos sofridos em sua vida e suas conseqüências para quem é hoje. Relata que seu pai é egípcio e sua mãe de origem alemã. Ambos se conheceram quando ele resolveu estudar na Alemanha. Casaram-se em 1969 e resolveram viver nos Estados Unidos (Nova Iorque). No início dos anos 70, decidiram ir para a Argentina onde nasceram as duas filhas do casal e, depois, foram para o Brasil (Bahia/Ilhéus). No fim dos anos 80, as meninas regressaram à Argentina para terminar o ensino médio e iniciarem o ensino superior. Em 2000, a narradora decidiu ir para os Estados Unidos e cursar o doutorado.

Depois dessa breve trajetória de sua história, verifica-se que o título remete às fronteiras pelas quais a narradora-personagem (ou a própria autora?) atravessou ao longo de sua vida, sugerindo “lugares de passagem”. Refere-se não só às travessias de territórios feitas por ela, mas também ao processo de travessias do seu próprio “eu”, isto é, o entendimento de si mesma por meio do contato com a alteridade. Como declara Octavio Ianni (2003),

no mesmo curso da travessia, ao mesmo tempo em que se recriam identidades, proliferam diversidades”. Percebe-se, durante o relato, os processos de mudança sofridos por El-Kadi, confirmando que “aquele que parte não é nunca o mesmo que regressa. (IANNI, 2003, p. 31)

Assim como a narradora-personagem, a narrativa também se encontra fragmentada. A crônica é dividida em quatro partes – “Desajustes”, “El trayecto”, “El formulario” e “La herencia” – em cada uma delas, a narradora-personagem narra flashes da sua memória. A história não acontece em uma sequência cronológica, mas é contada conforme as negociações identitárias realizadas a fim de dirimir os desajustes em viver e transitar por diversos espaços urbanos. Por meio das interseções entre esses espaços, entre um flash e outro, a narrativa espelha a sua identidade fracionada.

2. A literatura transnacional e sua importância

Por causa das discussões entre identidade, espaço, tempo, contatos interculturais – todas relacionadas com a diáspora – na literatura contemporânea, surge a dúvida de como classificar a literatura de autores tão mesclados culturalmente, que passaram pelo processo de desterritorialização e reterritorialização – sejam como turistas, exilados ou migrantes –

encontram na escrita o lugar em que refletem sobre essas experiências e suas identidades fraturadas. A professora Zilá Bernd (2010, p. 13) afirma que “classificar as literaturas pela pertença a uma única nação tornou-se não apenas complicado, como cada vez mais irrelevante”. É irrelevante separá-las dessa forma, porque esse conceito de literatura nacional está se tornando cada vez mais desgastado pela diversidade cultural com o passar do tempo, dando lugar às questões sobre a criação de uma literatura transnacional.

A literatura transnacional não traz a ideia de um sentimento de nostalgia, de perda do território que deixou, como a literatura migrante, mas uma conscientização das frestas existentes entre essa mistura de culturas que os escritores deslocados carregam e a convivência sem crises identitárias por conta disso. Tornam-se conscientes de que houve uma perda cultural em relação a sua cultura de origem, mas também um ganho com os aportes da cultura de chegada.

Os escritores transnacionais, tal como Aileen El-Kadi, produzem relatos nos quais aparecem os sujeitos fragmentados que se descobrem sem raízes fixas pelas constantes viagens. Rompem com as ideias centrais, exaltam as periféricas e mostram, através da sua escrita, as características híbridas que carregam dentro de si. Abandonam qualquer tipo de preconceito, já que a ideia é conhecer e reconhecer que cada povo tem seu valor. “Decididamente, os escritores que estão produzindo uma literatura transnacional eliminaram todo tipo de gueto, seja ele nacional, territorial ou linguístico”. (FIGUEIREDO, 2010, p. 39)

Mesmo que em boa parte de sua vida a narradora-personagem tenha tentado se assimilar às culturas dos países pelos quais atravessou e encontrar respostas que explicassem as fissuras que estavam presentes em sua identidade, é possível perceber que ela se descobre como sujeito e como os questionamentos sobre sua identidade e a necessidade de uma pertença única ficam mais claras, a partir do momento que toma conhecimento das experiências de seus pais e entende sua herança nômade, se aceitando como sujeito fragmentado que é.

3. *A mulher nessa tendência literária*

É de grande importância a literatura transnacional, pois discute sobre etnias, raças e religiões, visando tirar o sujeito que está à margem para dar voz a ele. A sociedade só é transcultural quando levanta essas

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

questões, rompendo com os conceitos hegemônicos e ressaltando o excludente, o diferente. Dessa forma, passa a incluir também em suas discussões a mulher.

Hoje em dia, é cada vez mais relevante o estudo dos feminismos e o trânsito de teorias que envolvem esse tema para que a mulher consiga cada vez mais ocupar um espaço diferente daquele que sempre foi determinado pela sociedade patriarcal. Sociedade essa que escolhia o seu papel e tirava sua autonomia.

A mulher precisa do seu reconhecimento no mundo por meio da luta pela autodesignação e a construção da sua própria identidade, sem interferência do cânone dizendo qual é o seu papel na sociedade. Precisa se autoafirmar no seu espaço, saindo do privado para o público. A realidade só existe quando é nomeada e a mulher se dá conta de que nomear é ter poder. Assim, precisa escrever a sua própria história para se autoneamar, desconstruir e reconstruir novas noções de poder. Só assim terá voz própria. Ninguém melhor que a mulher para escrever sobre sua história, pois somente ela passou por essa experiência.

Falar do universo feminino diversificado na literatura é uma maneira de desestabilizar as ideias hegemônicas que sempre foram privilegiadas e ainda são. É substituir o conceito de identidade essencialista por uma em constante processo de formação, conforme assevera Fernando de Toro (2010):

La clave reside en reemplazar la construcción esencialista por una noción nómada, *siempre-en-proceso* de anclaje, que sea negociada cada día y que nunca logre clausurarse (...) Hoy, en nuestro hábitat diaspórico, las identidades entran en diálogo, son confrontadas, intercambiadas y, por lo tanto, están siempre en proceso de ser “contaminadas” con respecto a un origen dado. (TORO, 2010, p. 19)

Fernando de Toro propõe “la identidad de la diferencia” (2010, p. 19). Essa quebra da identidade essencialista retira a mulher do espaço privado, que lhe foi imposto e habitado por ela durante toda a história da humanidade, e a coloca no público, tornando-a cada vez mais visível nesse novo espaço. Não aborda somente da mulher de uma maneira generalizada, mas de suas particularidades, vivências e papéis que possuem nas sociedades – como a mulher índia, a negra, a mestiça, a transexual –, enfim, mulheres que fazem parte do mundo globalizado e que desejam ocupar como tal seu espaço na literatura atual.

É muito importante, então, uma literatura voltada para a realidade social dessas mulheres que ainda estão à margem da sociedade em pleno século XXI. Juntando essas questões sociais com as da diáspora, verifica-se um aumento da literatura autobiográfica, mostrando seu comprometimento com a verossimilhança.

Ao inseri-las na literatura contemporânea, nossas escritoras estão lutando por uma conscientização da sociedade no que diz respeito à aceitação, sem julgamentos de valor, de um mundo em movimento e com constantes mudanças, isto é, de um mundo multicultural.

Aileen El-Kadi e sua narradora-personagem autobiográfica de “Travesias” representam muitas mulheres que fazem parte da sociedade atual. São mulheres que saíram da sua pátria por motivos variados para viver em outra e que são obrigadas a enfrentar todo tipo de problemas para serem aceitas como sujeitos híbridos, autênticos, que se tornaram.

4. O deslocamento e suas consequências

Com a ida para outro território, o sujeito em trânsito, de uma maneira geral, passa por um processo de desconstrução e reconstrução da sua identidade para tentar adaptar-se a essa nova cultura. Na contemporaneidade, a grande maioria das migrações ocorre dos países menos desenvolvidos economicamente para os mais desenvolvidos, ou seja, dos países do hemisfério Sul para os do Norte. Essa movência não ocorre somente por razões econômicas, mas também porque ainda hoje vigora a cultura eurocêntrica que valoriza os continentes europeu e norte americano e, conseqüentemente, seus costumes. Busca-se por melhores condições de vida nesses grandes centros urbanos, mesmo com a possibilidade de viver na ilegalidade, como nos assevera Silviano Santiago (2004, p. 52):

A desigualdade social na pátria vem propondo um salto para o mundo milionário e transnacional. [...] Esse salto é impulsionado pela falta de opção pela melhoria econômica e social na própria aldeia e, muitas vezes, nos pequenos centros urbanos do próprio país. [...] Os desempregados do mundo se unem em Paris, Londres, Roma, Nova Iorque e São Paulo. [...] Ainda jovens e fortes, querem ganhar as metrópoles do mundo pós-industrial. [...] Muitas vezes sem a intermediação do necessário visto consular.

Para ser “aceito” pela sociedade e adaptar-se aos padrões da cultura do país de chegada, o sujeito diaspórico se submete a um processo de aculturação, no qual assimila a cultura local, tentando “apagar” tanto a

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

língua quanto os costumes da sua cultura de origem. Toma tal atitude, porque seus costumes são vistos de forma inferiorizada pela cultura local – a canônica. Essa prática tem um caráter sociopolítico que busca homogeneizar as diferenças e preservar a identidade nacional.

No conto “Travesías”, fica bem evidente esse processo de assimilação. A narradora-personagem percebe que há, a cada novo território de chegada, um sistema sociopolítico que busca territorializar o migrante, o qual a leva a atuar como “se fosse” nativo. Sob essa perspectiva, tenta que seus costumes se pareçam ao máximo com os dos habitantes do lugar e, desse modo, enfrente de forma menos rigorosa o preconceito por ser estrangeira.

El mecanismo que había desarrollado en todos esos años para llevar a cabo estas identidades temporarias era bastante simples y eficaz: observar, seleccionar, practicar, reproducir. Pero lo cierto es que estas transiciones camaleónicas terminaron, al cabo de un tiempo, por crearme un cierto pánico, un estrés ante la posible inminencia de otro nuevo cambio, y un temor a quedarme sin un disfraz que vestir, sin *performances* que llevar a cabo. Cada vez me parecía más complejo separar las identidades anteriores de la actual, pasar de un contexto a otro [...]. (EL-KADI, 2012, p. 25)

Esse processo de imitação dos padrões culturais se intensifica, principalmente, quando a narradora-personagem resolve viver nos Estados Unidos. Ela percebe que há uma teia sociopolítica que obriga os imigrantes a mudarem os comportamentos culturais do país de origem para o de chegada a fim de viverem nesse novo território.

Con los años fui descubriendo que había en la sociedad una malla doble, un doble canal, un doble sistema: uno visible, el otro camuflado. Claro, existía en el ambiente calma, orden, limpieza, organización, tolerancia, la buena convivencia ciudadana. Un estado de control y tolerancia que parecía permitir todas las pluralidades y diferencias, pero que, en realidad, anulaba y homogeneizaba la gente. Excluía sin hacer alarde de tal exclusión. Te aceptaba como eras, pero te obligaba a moldearte a un modelo muy restringido. (EL-KADI, 2012, p. 33)

O fato de não poder ser quem realmente é (uma estrangeira com costumes diferentes) faz a narradora-personagem viver sob uma máscara. Tal atitude gera um desgaste emocional. Daí a necessidade das “transições camaleónicas” (EL-KADI, 2012, p. 25) com as quais imita os padrões culturais para tentar parecer um indivíduo “normal” – um nativo – na sociedade em que vive. Com isso, acaba se tornando um ser deslocado, porque não consegue se enquadrar nos moldes sociais preconizados, gerando uma crise identitária.

A narradora-personagem sente falta de um local de origem, de possuir raízes que a fixem em um território, ou seja, de pertencer a um lugar único, impossível para quem viveu em um constante deslocamento – do Brasil para a Argentina, da Argentina para a Espanha, de volta a Argentina e daí para os Estados Unidos. Afirma que “*en mi caso, eso significa retornar a la constatación de una absoluta falta de identidad coherente, y lo que era peor a mi parecer auténtica*” (EL-KADI, 2012, p. 26). Tal fato a conduz a procura de um lugar onde possa se encontrar novamente, já que não se adapta a nenhum território em que vive, pois a sociedade não a reconhece como sujeito e a põe à margem.

Por meio do relato, é possível perceber o reflexo do viver entre duas ou mais culturas que origina um ser em conflito identitário, que tenta encontrar o seu lugar no mundo. Esse desajuste cultural gera seus constantes deslocamentos e a obsessão por conhecer suas raízes, que lhe dará o seu lugar de pertencimento. É como se conhecer a sua origem, a sua raiz fosse trazer um conforto, um encontro consigo mesma. Esse desajuste provocado pelo não enquadramento gera a busca por uma identidade e um lugar que não existem. Nenhum lugar poderá oferecer o que deseja, pois ela já apresenta em si misturas culturais devido a sua história de vida traçada em cada lugar em que viveu. Passa a ser um sujeito híbrido e não se vê como pertencente a nenhuma cultura local. Daí o fato de estar sempre se deslocando para encontrar um lugar no qual se encaixe e que seja acolhida, porque o entrelugar cultural, no qual se dá conta que está inserida, não lhe é confortável.

O “desencaixe” cultural desperta na narradora-personagem a vontade de encontrar respostas para perguntas que ela não consegue responder, ou seja, a necessidade de “preencher as lacunas” para poder encontrar-se. A ânsia de descobrir suas raízes é tão grande que inclusive imagina como teria sido a vida de seus pais, seres deslocados territorialmente como ela, quando chegaram aos Estados Unidos e se eles passaram pelos mesmos conflitos identitários ao viverem em outro país. É por meio da genealogia, de saber por que seus próprios pais migraram de um país para outro, que acredita que encontrará a resposta para poder entender a si mesma: “*De golpe la pregunta de Alex me enfrentó a la terrible constatación de mi falta total de conocimiento sobre la vida de mis progenitores*”. (EL-KADI, 2012, p. 26)

Decide, então, perguntar a sua mãe, por que ela e seu pai foram viver em outros países, ou melhor, “*cómo llegaron donde llegaron (metafórica y literalmente)*” (EL-KADI, 2012, p. 26). Quando sua mãe lhe

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

escreve contando sua história, percebe que seus pais não enfrentaram as mesmas experiências, não tiveram nenhum conflito identitário, já que eles viveram em uma época diferente da sua, tinham outros pensamentos, ou seja, escreveram outra história diferente da dela.

No texto, o capítulo intitulado “El formulario” reflete a crise identitária pela qual passa a narradora-personagem. Nele, ela conta um fato que aconteceu no primeiro dia na universidade norte-americana. Precisava regularizar sua situação de estudante estrangeira e o atendente a mandou ao Departamento de “Human Resources” para preencher um formulário. Ao tentar preenchê-lo, ficou sem saber como fazê-lo, pois as opções que havia no formulário – referente à raça e à nacionalidade – não a definiam. Nenhuma delas se encaixava em sua identidade híbrida. Se dá conta de que o pertencimento (a raiz) que tanto buscava era imaginado, “nunca hubo origen” (TORO, 2010, p. 12). Seus pais e ela eram o que Fernando de Toro (2010, p. 11) explicita com o sentimento de “unheimlich”, – o não familiar, conforme cunhado por Freud –, ou seja, sujeitos sem raiz, nômades, cuja morada é sempre o presente. Portanto, após a constatação de que as definições pré-concebidas constantes no formulário e as culturas dos países nos quais havia vivido não a definem, a narradora-personagem decide deixar em branco as alternativas, pois, por primeira vez, vê o que realmente é: um ser sem raiz, híbrido e nômade.

Percebe que teria sido mais fácil para ela se tivesse agido com seus pais e vivido o dia a dia com as diferenças – de língua e de culturas – que encontrava, sem procurar semelhanças entre o “eu” e o “outro”. Tanto o formulário quanto o depoimento de seus pais fazem com que a narradora-personagem perceba que não há um lugar em que ela se encaixe justamente porque ela é o resultado dos múltiplos deslocamentos sofridos: uma subjetividade nômade que tem muitos lugares (muitas culturas) diferentes dentro de si. Não há uma nacionalidade específica que a defina e, portanto, após ler todo o formulário do “Humana Resources” acaba por afirmar que: “*mi documento era esa hojita que me entregaron en Human Resources y que no supe como marcar. Era esa hoja que dejé en blanco*” (EL-KADI, 2012, p. 35-36). Passando assim, a ter consciência do que não tinha antes: que possui uma identidade nômade, sem uma raiz fixa, cuja marca é hibridismo cultural. Os laços com o passado que ela buscava e as raízes familiares que ela tanto tentava encontrar nos países pelos quais passou não existiam.

No princípio do texto, antes de começar o relato de sua própria vida, a narradora-personagem comenta sobre um livro do autor chileno Rafael Gumucio, afirmando que “*Rafael Gumucio decía que una generación nunca recibe el mismo país que sus padres o abuelos vivieron*” (EL-KADI, 2012, p. 21). E na última página da narrativa, a autora, em um processo cíclico, remete ao início do texto, afirmando que “*los Estados Unidos que yo recibí de mi madre eran, también como el Chile de Gumucio, un espacio muerto*” (EL-KADI, 2012, p. 35). A raiz que ela tanto buscava por meio dos laços com o passado e as raízes familiares que tentava encontrar nos países pelos quais passou não existiam, porque as sociedades mudam com o passar dos tempos e cada um escreve sua história por meio das experiências da sua época. De modo que seus pais escreveram uma história diferente da sua, sem que inscrevessem uma identidade móvel, plural e nômade. Tais assertivas remetem à afirmação de Rosi Braidotti (2002, p. 4) que a

identidade não é compreendida como algo fixo, essência dada por Deus – do tipo biológico, psíquico ou histórico. Pelo contrário, identidade é um processo: é construída nos mesmos gestos que a colocam como ponto de ancoradouro de certas práticas sociais e discursivas.

Após essa constatação, a narradora-personagem desiste de sua busca por um pertencimento. A identidade que ela cria, por intermédio do convívio com o “outro”, não estabelece relação com nenhum lugar pelos quais passou, é o resultado de *todos* os lugares e não de apenas um.

A autora resiste à aculturação e adota uma subjetividade nômade que vai contra o pensamento de uma identidade hegemônica, de pertencimento a uma identidade fixa. Justamente como viveram seus pais, que “*no tenían raíces fijas en ningún lado*” (EL-KADI, 2012, p. 35). São livres porque aceitaram suas identidades híbridas e não negaram as interseções existentes entre as diversas culturas que traziam dentro de si por serem sujeitos fragmentados. Entenderam que uma cultura não se submete a outra, mas que é possível viver com as diferenças que mantém entre elas. Como a consciência nômade desconstrói a ideia de lugar, já que não pertence a um local fixo, o sujeito se torna mais tolerante às diversidades dentro de uma sociedade.

É preciso de fato que as sociedades contemporâneas se conscientizem de que são multiculturais e que não existe uma sociedade pura por mais que ela pense ao contrário. A impureza faz parte das nações modernas e uma das causas é a globalização. Os meios de comunicação e de transporte estão tão avançados que contribuem para as mudanças. Um

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

território impuro não está só ligado à cor da pele, mas também aos traços culturais como a mistura dos ritmos musicais e da língua.

Com o reconhecimento do multiculturalismo, não há o processo de aculturação, mas o de transculturação em que o sujeito negocia sua identidade, já que uma cultura não se impõe sobre a outra. Isso o torna um ser traduzido que não está preso ao passado porque se reconhece agora como um sujeito híbrido e único pelas experiências vivenciadas no seu tempo, sem sofrer julgamento de valor por isso. Exatamente o que acontece com a narradora-personagem do conto “Travesías”, que toma essa consciência no fim da narrativa.

Mis travesías habían sido una serie de intentos de recrearme maneras de ser que yo concebía como fijas, inventarme una sola raíz, dibujarme con una sola línea, prolija y sin quiebres. (...) Ni Brasil, ni Argentina, ni Egipto, ni Alemania, ni Italia me pertenecían ni me definían. Mi documento de extranjería tampoco era mi pasaporte con todas mis visas y sellos de entrada y salida. (EL-KADI, 2012, p. 35)

Só será possível se reconhecer como sujeito híbrido com a ruptura do binarismo “eu” versus “outro”, que as grandes nações de poder insistem em reafirmar em pleno século XXI. Aceitar o multiculturalismo é um grande passo para entender que uma sociedade é viva e que, por isso, está em constante transformação. Nenhum povo deve ser considerado inferior a outro. É preciso romper com o conceito de subordinação e marginalização onde o “pobre cosmopolita”, como definido por Silviano Santiago (2004, p. 45), é tentado a imigrar para os grandes centros urbanos para fazer o trabalho de mão-de-obra barata rejeitado pelos nacionais. Migram muitas vezes por não encontrarem em seu país de origem uma esperança de vida melhor.

5. A questão do não lugar

Na crônica “Travesías”, a personagem-narradora transita por vários “espaços públicos”. Segundo Zygmunt Bauman (2006, p. 104), 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”³. Nesses espaços públicos as pessoas não interagem nem com o es-

³ Tradução livre das autoras do trabalho.

paço e nem entre si. Nesses lugares, elas não precisam ser e, portanto, não demonstram subjetividades. 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.

No espaço público, as pessoas não são obrigadas a mostrar quem realmente são de fato. São apenas números, códigos, podendo interagir no lugar de forma superficial. Por se tratar de um lugar multicultural, essas pessoas em conflito se identificam porque não mostram seus medos e suas dúvidas. Nas narrativas contemporâneas é cada vez mais comum a escolha dos espaços públicos como local da ação, especificamente os que Marc Augé (2007, p. 71) denomina como os “não-lugares. Esses lugares estão sendo produzidos em um número crescente na sociedade moderna atual devido aos avanços tecnológicos.

Os não-lugares são locais propícios para ressaltar a busca e discussão sobre a identidade, visto que uma das questões que gera a crise identitária é o fato de a narradora-personagem andar por esses lugares e não criar elos nem com o espaço nem com os sujeitos que por ele transitam. Não são lugares reconhecidos pela memória, porque ela não viveu uma história nesses locais. Já a busca pelo “lugar” ocorre pela necessidade de criar raízes, de ter uma identidade. É no “lugar” que o indivíduo se encontra como sujeito, porque tem um passado com esse espaço. Ao contrário do “lugar”, o “não-lugar” não volta ao passado, não é histórico, visa os acontecimentos do presente e, por isso, não se relaciona com a memória.

Esse sentimento de não pertencimento que lhe causa os não lugares influí na relação entre a narradora-personagem e os espaços pelos quais ela convive. A falta de relação histórica e de relações identitárias com esses espaços são produtoras de solidão, de individualidade e de não pertencimento. Como não há identificação com esses lugares, passam a ser espaços de transição, de passagem, nos quais a narradora-personagem torna-se apenas mera espectadora, que vem e vai.

Os constantes deslocamentos geram na narradora-personagem uma discussão interior, o pensamento em si mesmo, por meio da exaltação das memórias. Apesar de ser um sujeito em trânsito, em movimento, encontra-se em uma imobilidade pelo fato de ser uma espectadora, de ver os fatos acontecendo naquele lugar e não se envolver com eles, porque não pertence àquele local, não pode romper as regras estabelecidas ali.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

O não-lugar tem um sistema de organização e que, segundo Marc Augé (2007, p. 102), “não abriga nenhuma sociedade orgânica”, não hierarquizada, ou seja, não tem relação de poder. Dessa maneira, o indivíduo não tem origem e nem necessidade dela nesse lugar, ele é igual a qualquer pessoa. O não-lugar “só trata com indivíduos (clientes, passageiros, usuários, ouvintes), mas eles só são identificados, socializados e localizados (nome, profissão, local de nascimento, endereço) na entrada ou na saída”. (AUGÉ, 2007, p. 102)

Em “Travesías”, depois de viver um tempo na Espanha, a narradora-personagem decide regressar à Argentina, seu país de nascimento e lugar onde viveu durante muitos anos. Porém, vendo o momento político difícil pelo qual passava o país e as diversas causas pelas quais os argentinos lutavam, ela percebe que não foi um bom momento para o regresso. Isso ocorre pelo fato de ela não se identificar mais com esse lugar. Quando a narradora-personagem afirma que ser estrangeira nos Estados Unidos é complicado, também mostra que não constrói uma relação com esse lugar. A Argentina e os Estados Unidos passam a ser não-lugares, porque o que ela procura no momento é se encontrar como sujeito, encontrar um lugar onde se identifique e que não seja apenas uma informação a ser dada no formulário do “Human Resources”.

É inevitável a relação que o migrante faz do local no qual se encontra com sua terra natal, visto que “o nacionalismo é uma declaração de pertencer a um lugar, a um povo, a uma herança cultural. Ele afirma uma pátria criada por uma comunidade de língua, cultura e costumes” (SAID, 2003, p. 49). Tal fato lhe traz conforto, sua pátria é um “lugar” e logo, há uma sensação de pertencimento. Porém, as heterogeneidades presentes nos não-lugares também estão presentes nas personagens da crônica. É possível verificar que a narradora-personagem e os seus pais perdem esse sentimento de pertença com os deslocamentos constantes que lhes definem.

Quando a narradora-personagem afirma que “*la verdad es que si me hubieran propuesto dar clases en Dzerzhinsk, por decir, compraba pasaje y firmaba contrato*” (EL-KADI, 2012, p. 27-28), mostra sua subjetividade nômade por não estar presa a nenhum lugar. Observa-se a falta de pertencimento não somente pelos deslocamentos territoriais, mas também pelo deslocamento cultural em que ela e sua família se encontravam.

Nuestro hogar, estaba claro, era distinto al de la mayoría. (...) Nosotros éramos cuatro gatos locos, pasábamos los veranos cerca de los Andes con nuestros abuelos maternos y los inviernos en las turbulentas calles de El Cai-

ro, comiendo palomas rellenas y maloheia. Nuestros padres hablaban otras lenguas. En casa se oía Tchaikovsky y Mozart. Crecimos sin dioses y vivíamos como habitantes de una isla babélica en pequeña escala. (EL-KADI, 2012, p. 22-23)

É possível verificar, pelo fragmento destacado, o hibridismo cultural presente nos pais da narradora-personagem. Assim como eles, ela tampouco tem uma origem fixa. A característica nômade, resultado dos constantes deslocamentos, marca essa mestiçagem cultural presente nela e em seus antecessores. “*No se trata de una tercera cultura que surja del encuentro de una o más culturas, sino más bien la producción cultural simultánea que se interrelaciona en ese continuo contacto entre culturas*”. (TORO, 2010, p. 11)

Devido à herança nômade (que remete ao título do subcapítulo “La herencia”), a escritora não consegue se encontrar em nenhum lugar, se sente deslocada no Brasil, local de nascimento e onde passou a infância e parte da adolescência, como se estivesse constantemente atravessada pelos não lugares. Os hábitos religiosos, musicais, culinários que tinham as famílias de Ilhéus/Bahia, lugar onde nasceu, eram bem diferentes dos quais convivia, pois “*pasaban las vacaciones y feriados largos en sus fazendas; almorzaban feijão, arroz y farofa; en sus casas se escuchaba samba, pop y rock’ n’ roll; eran católicos que iban a terreiros; y hacían ofrendas a los orixás*”. (EL-KADI, 2012, p. 22)

6. Conclusão

Os constantes deslocamentos, sejam reais ou virtuais, estão mudando o pensamento e o comportamento humano, pois favorecem o processo de hibridização e tal fato, tem se refletido nas artes contemporâneas. Estas, de uma maneira geral, acabam sendo o caminho adotado para uma prática política e social. Desestabilizam as noções de poder e mostram as histórias dos indivíduos deslocados e marginalizados do mundo atual. Tiram esses seres – inclusive a mulher – da invisibilidade e dão voz a eles, ressaltando as contradições do mundo cosmopolita e globalizado na figura feminina desterritorializada. Essas contradições deslocam a narrativa – e muitas outras de autoria feminina – do espaço privado para o público, ou seja, do lar para os espaços urbanos cosmopolitas e permitem compreender as divergências do sujeito feminino.

A narrativa de Aileen El-Kadi, “Travesías”, aborda essas questões. O sujeito feminino da narrativa está tangenciado pelas relações di-

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

aspóricas, provenientes dos processos de desterritorialização de seus pais e de si própria, que levam à construção de uma subjetividade nômade. Os indivíduos deslocados, representados pela narradora-personagem e seus pais, se reconhecem como sujeitos híbridos, que necessitam sempre negociar com as diversas culturas pelas quais transitam.

O relato também expõe a conscientização da narradora-personagem de que as identidades estão sempre em processo de movência e que não há, portanto, nem uma identidade, nem uma cultura fixa, porque em uma realidade em constante movimento, todos estão sujeitos a mudanças, assim como o “eu” e o “outro”. Nesse contexto, torna-se um sujeito que desconstrói a identidade homogeneizante preestabelecida pela pertença única e que almejava para si e adquire, como consequência dos deslocamentos e dos contatos com as diferenças, uma subjetividade nômade e traduzida que reflete a multiplicidade de seus pertencimentos e as heterogeneidades presentes em seu ser.

Os constantes deslocamentos acabam por modificá-la. Percebe que esses não possuem uma proporção negativa em sua vida. Ao contrário, são elementos que contribuem para que sua visão abraja a diversidade cultural e conscientize-se que os espaços de transição requerem negociações identitárias constantes, de modo que a sua identidade se constrói no entrelugar gerado pelos contatos espaciais e multiculturais entre ela mesma e o Outro. Conscientiza-se da importância da visão transcultural adquirida com os múltiplos deslocamentos, pois é por meio do contato com o “outro” que acaba por conhecer o próprio “eu”. Sabe que existem diferenças, aprende a aceitá-las e a conviver com sua herança nômade, pois o seu “lugar”, não está senão dentro de si própria.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUGÉ, Marc. Dos lugares aos não-lugares. In: _____. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad.: Maria Lucia Pereira. 7. ed. Campinas: Papirus, 2007, p. 71-105.

BAUMAN, Zygmunt. Espacio/Tiempo. In: _____. *Modernidad líquida*. Trad.: Mirta Rosemberg. 5 reimpr. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 99-138.

BERND, Zilá. Colocando em xeque o conceito de literatura nacional. In: CARRIZO, Silvina Liliana; NORONHA, Jovita M. Gerheim. (Orgs.).

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Relações literárias interamericanas: território & cultura. Juiz de Fora: UFJF, 2010, p. 13-22.

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.

EL-KADI, Aileen. Travesías. In: EL-KADI, Aileen; FONSECA, Diego. *Sam no es mi tío: veintidós crónicas migrantes y un sueño americano.* Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2012, p. 21-36.

FIGUEIREDO, Eurídice. Literatura mestiça, literatura transnacional, literatura de migrância. In: _____. *Representações de etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2010, p. 26-42.

IANNI, Octavio. A metáfora da viagem. In: _____. *Enigmas da modernidade- mundo.* 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 11-32.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios.* Rio de Janeiro: Cia. das Letras, 2003.

SANTIAGO, Silviano. O cosmopolitismo do pobre. In: _____. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural.* Belo Horizonte: UFMG, 2004, p. 45-63.

TORO, Fernando de. El desplazamiento de la literatura, la literatura del desplazamiento y la problemática de la identidad. *Extravío. Revista Electrónica de Literatura Comparada*, n. 5. Universitat de València, 2010. Disponível em: <<http://www.uv.es/extravio>>. Acesso em: 05-08-2012.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
A REPRESENTAÇÃO DO ÍNDIO
NA OBRA *IRACEMA*, DE JOSÉ DE ALENCAR

Acsa Oliveira Fernandes (UEMG)
acsaooliveira29@gmail.com
Lídia Maria Nazaré Alves (UEMG)
lidianazare@hotmail.com
Vanessa Fernandes Dias (UEMG)
vanessafernandes088@gmail.com
Tailane da Silva Santos (UEMG)
tailanesantos2011@hotmail.com
Ivete Monteiro de Azevedo (UEMG)
imizevedo62@gmail.com

RESUMO

O assunto deste artigo está desenvolvido em torno da temática "Poéticas da modernidade: um olhar para a diferença", projeto de pesquisa em desenvolvimento neste ano de 2016, na UEMG (Carangola), sob a orientação da professora Lídia Maria Nazaré Alves e coordenação do professor Alexandre H. C. Bittencourt. Nas pesquisas realizadas entendeu-se por diferença àqueles que tiveram seus *direitos* à voz e à vez rechaçados, transformando-se, em consequência disso, num grupo marginalizado. No projeto de pesquisa em questão, volta-se o olhar para a representação de grupos minoritários, quaisquer que sejam. Como o índio está inserido neste grupo, mas não só, por ser muito pouco estudado no âmbito das letras, elegeu-se sua representação na obra de José de Alencar, como objeto de análise, porque, acredita-se que o retorno a este romance de fundação, será muito esclarecedor, para que se entenda alguns mecanismos de formação, representativa e real, de grupos minoritários, no que se refere ao direito à voz e à vez na ficção e na realidade brasileiras. Com a finalidade de analisar com maior confiança a obra em questão, adentrou-se com maior interesse nos estudos realizados por Antonio Candido (2009) e Afrânio Coutinho (1968), pois ambos realizam discursos esclarecedores sobre a relação história e ficção no Brasil. No que tange à formação do sistema literário brasileiro, o primeiro afirma que inicialmente houve um processo de imposição cultural da matriz colonizadora ibérica e, posteriormente, uma adaptação desta para a cultura local. Para o segundo, o referido sistema, foi constituído mais a partir de um processo de adaptação do que de um processo de imposição da referida matriz. Objetivou-se, neste artigo, verificar se "Iracema" foi construída a partir de uma ideologia que prima pela imposição ou a partir de uma ideologia que prima pela adaptação da matriz colonizadora ibérica ou, ainda, se houve um diálogo desses dois processos.

Palavras-chave: Afrânio Coutinho. Antonio Candido. Adaptação. Imposição. *Iracema*.

1. Introdução

O assunto a ser tratado neste artigo já vem sendo estudado com afinco e determinação por diversos especialistas, dentre os quais pode-se citar Antonio Candido (2009) e Afrânio Coutinho (1968). Ambos utilizados aqui a fim de que proporcionem embasamento teórico e segurança às informações que serão elencadas. Esses dois críticos literários, apesar de terem se dedicado em determinado momento ao estudo do mesmo objeto – a literatura brasileira – divergem entre si, no que diz respeito à composição de uma literatura genuinamente nacional.

Antonio Candido (2009) afirma, em seu capítulo “Literatura de dois gumes”, que o que houve com a literatura brasileira foi uma “modificação” do universo de uma literatura “já existente”, “importada com a conquista e submetida ao processo geral de colonização e ajustamento ao Novo Mundo” (Cf. CANDIDO, 2009, p. 165). Para ele, a literatura do Brasil é, sobretudo, europeia em sua formação e, somente a partir da Independência, é que ela se tornou verdadeiramente brasileira. Em consequência desse fato, em suas manifestações artísticas, o Brasil herdou praticamente todas as características de uma literatura erudita, com diversas exigências referentes à forma e receptiva à uma visão real e fantasiosa da vida, ao mesmo tempo. O crítico traz de forma historiográfica um apinhado geral dos períodos literários para justificar o que declara e expõe que o ambiente colonial e contraditório em que o Brasil se encontrava, quando foi conquistado, favoreceu o estilo literário Barroco e os escritores consideravam essa tendência como uma maneira normal de mostrar ao mundo os seus pensamentos. Porém, a partir do século XVIII, devido à influência do movimento romântico, os poetas começaram a humanizar e valorizar a natureza, transmitindo seus pensamentos, através dessa e fazendo com que ela tivesse vida própria. Em 1822, com a Independência, os escritores começaram a pensar na literatura como uma forma de afirmação nacional e de construção da Pátria. Nesse período, de acordo com Antonio Candido (2009), é que se definiu a fisionomia literária brasileira e se configurou os valores que influiriam na sociedade posteriormente.

Por outro lado, Afrânio Coutinho (1968) defende a ideia de que “existe uma só literatura brasileira desde o início, com um sentimento “particularista” ou nacional a demonstrar-se progressivamente, diferenciando-se dia a dia do espírito português” (Cf. COUTINHO, 1968, p. 162). Para o professor, “a literatura brasileira emerge da literatura ocidental do barroquismo. Foi sob o signo do barroco definido não só como um estilo de arte, mas também como um complexo cultural, que nasceu a literatura

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

brasileira” (Cf. COUTINHO, 1980, p. 79-80). Ele argumenta que a influência europeia exercida não foi suficiente para deter o nacionalismo presente na literatura, desde suas primeiras manifestações e que, graças a esse sentimento, voltado para o nacionalismo, essa adquiriu fisionomia através do poder criador dos poetas/escritores da época, que iam conquistando mais aptidão e talento a cada item escrito, e, assim, alcançou a maturidade, mais especificamente, no período do Romantismo, visto que uma das características essenciais dessa tendência era a valorização da natureza como fonte de inspiração/proteção e a outra era o gosto ao passado da nação, às ruínas. Isso fez com que surgisse a necessidade de se inventar uma história e um herói sem mácula que representassem o Brasil e fez com que os escritores desenvolvessem temas e formas peculiarmente brasileiras. Afrânio Coutinho (1968) ressalta que o desenvolvimento da consciência nacional da literatura se transpunha e atuava igualmente sobre o plano político, exercendo assim uma função cívica; que a representação do “estilo de vida próprio, brasileiro, é que é fator principal da literatura no Brasil” (Cf. COUTINHO, 1968, p. 162) e que não há diferenças entre as produções anteriores à Independência e as produções posteriores à essa emancipação.

O escritor brasileiro, político e advogado José Martiniano de Alencar, nascido em 1829 e morto em 1877, por tuberculose, filho da aristocracia rural e da oligarquia provinciana, é considerado o patriarca da literatura brasileira por incitar o movimento de renovação da literatura, acentuar a necessidade de se adaptar os moldes estrangeiros ao ambiente do Brasil, defender os motivos e temas brasileiros, reivindicar os direitos de uma linguagem nacional, incorporando vocábulos tipicamente indígenas e criando diversos neologismos, colocar a natureza e a paisagem física e social brasileiras em uma posição elevada, produzindo um mundo virginal e paradisíaco, dando ênfase na flora e fauna brasileiras e retratando em seus escritos o que conseguia capturar do modo de vida dos índios, exigir o enquadramento do regionalismo na literatura, apontar a necessidade de ruptura com os modelos neoclássicos e ceder um enérgico impulso à literatura brasileira em direção à liberdade.

Em suas obras, esse autor abrangiu praticamente todas as partes do país - entre elas o sertão do Nordeste, o litoral cearense, a cidade do Segundo Reinado - e toda a evolução histórica da nacionalidade, que compreende diversos períodos que vão desde o pré-cabralino (anterior ao contato do índio com o homem branco) até o período que abrange a vida urbana de seu tempo.

Em Alencar agregam-se duas perspectivas distintas que condensam a consciência literária nacionalista. Uma delas é a linha técnica referente à formação dos gêneros e das formas e, a outra linha que diz respeito ao processo de diferenciação da literatura brasileira com relação à literatura ibérica. Ele elevou o conceito de gênero textual e desenvolveu-o não só no aspecto estrutural, mas também no aspecto temático e isso delineou o caminho para outros grandes autores, tais como Machado de Assis.

José de Alencar, em sua obra *Iracema*, evoca com imagens e impressões da exuberante natureza brasileira alguns espaços, que merecem destaque, por serem cenários de importantes acontecimentos nesse livro. São, dentre outros, o campo dos tabajaras, onde fica a taba do pajé Araquém, pai de Iracema; a taba de Jacaúna, na terra dos potiguaras; a praia em que vivem Martim e Iracema e que também onde nasce Moacir. Ele apresenta nesse romance a terra conquistada, as tradições do povo e abarca todas as facetas da evolução nacionalista do Brasil. Por ser, talvez, a pessoa que mais lutou e defendeu a identidade brasileira, tanto através do vocabulário, quanto da sintaxe que empregava, foi escolhido para análise. Pretende-se averiguar se no livro citado há a presença de uma imposição cultural ou de uma adaptação cultural portuguesa ou ambas, na configuração dos personagens e ideologias culturais que os circunscrevem.

Sob a história, ao mesmo tempo, romântica e trágica da protagonista Iracema, representante do Brasil, que é coagida a mentir ao pai e, em consequência disso, quebra o voto sagrado se entregando a Martim – uma analogia da Europa e do colonizador –, luta contra seus próprios irmãos e atrai para si a morte e a destruição, ocultam-se vários aspectos ideológicos.

2. *Iracema e Martim, uma analogia: Brasil – Portugal*

De acordo com Antonio Candido (2009) e ainda parafraseando-o, no processo de imposição e adaptação cultural, a literatura desempenhou um papel importante, visto que grande parte dos escritores tinham em si os valores da metrópole e, com suas obras, expunham a religião e normas políticas portuguesas aos nativos, louvando e defendendo as ideias colonizadoras, ao mesmo tempo que tentavam progredir intelectualmente. Porém, ao se depararem com as necessidades da colônia, com o novo estilo de vida social a que estavam inseridos e com a influência dos índios e escravos, os autores brasileiros começaram a exprimir a realidade cul-

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

tural em que viviam, se inspirando no que havia de particular no povo, se adaptando e apresentando diversas diferenças da literatura produzida em Portugal, criando assim uma literatura de duas facetas distintas que favorecia o colonizador e beneficiava o colonizado.

Para que se chegasse a esse ponto, fez-se necessário a concepção de um passado brasileiro lendário, livre de estragos e que amenizasse a quantidade de mortes dos nativos causadas pela colonização e era imprescindível também a criação de um herói que pudesse simbolizar e exprimir por si mesmo o que havia de mais característico e singular na fauna e flora brasílicas. A figura do índio corporificou esse ideal e ocupou o lugar desse herói corajoso e valente e toda essa valorização dada ao autótone contribuiu para o surgimento de uma literatura mais predominantemente nacional, por manifestar a sensibilidade e a visão brasileira das coisas. O indianismo, para Afrânio Coutinho (1968) foi um fator que se iniciou e permaneceu durante todos os tempos da literatura brasileira e o ideal em busca da nacionalidade encontrou no indígena a sua convicção primordial, seus costumes e lendas (Cf. COUTINHO, 1968, p. 166-167). Para o professor, graças a esse feito, outras áreas do Brasil foram exploradas e os romances e as poesias situaram-se “cada vez mais profunda e largamente no território e nas gentes brasileiras, nas regiões culturais, agrícolas e econômicas do país” (Cf. COUTINHO, 1968, p. 167). Antonio Candido (2009) relata que o resultado oriundo de se erigir o índio como símbolo nacional foi o de que todas as famílias importantes e, conseqüentemente, toda a Nação passou a ver no nativo um antepassado mítico e esse desfrutou, enfim, da valorização que merecia. (Cf. CANDIDO, 2009, p. 174)

Ter o selvagem como símbolo do espírito e da civilização representava a ruptura com o que ainda havia da herança de Portugal. O nativismo brasileiro encontrou no índio um símbolo de independência política, social e literária, visto que esse estava estritamente relacionado com a restauração da infância e com o retorno à inocência. Para a literatura brasileira, essa valorização ao nativo foi de extrema importância, pois deu a possibilidade de mostrar, ainda que não genuinamente, através das artes, um pouco da cultura, costumes e crenças que aqui haviam antes do processo de colonização.

A obra *Iracema* é um romance da literatura brasileira escrito por José de Alencar e publicado em 1865. Nesse livro, o autor criou uma explicação poética para as origens de sua terra natal e, por isso, a história é considerada uma lenda. A “virgem dos lábios de mel” tornou-se símbolo

do Ceará e seu filho, Moacir, proveniente de seu amor com o colonizador português Martim, representa o primeiro cearense, mestiço, fruto da união de duas raças distintas. Toda a narrativa é uma representação do que aconteceu com a América na época da colonização europeia.

O livro conta a história de amor entre o guerreiro branco chamando Martim e a jovem tabajara Iracema. Ao se perder de seus companheiros durante uma caçada, Martim adentra a mata e se põe a caminhar sem rumo até se deparar com a índia que, surpresa e amedrontada, lhe fere com uma flecha. Ao ver a reação do guerreiro, a jovem, amedrontada, oferece-lhe hospitalidade, quebrando com ele a flecha da paz.

Recebido na cabana de Araquém e tendo ao seu dispor as mais belas tabajaras para lhe servir, o guerreiro as rejeita e declara ter interesse apenas pela “virgem dos lábios mel”. Essa, por sua vez, lhe explica que não poderia servi-lo, pois era ela quem tinha conhecimento do segredo da jurema e oferecia a bebida sagrada ao pajé e demais guerreiros.

Com a chegada do chefe Irapuã para comandar as lutas que seriam travadas, os tabajaras ficam em festa e Martim, decepcionado por descobrir que Iracema era sacerdotisa de Tupã, decide ir embora escondido, porém surge à sua frente o vulto da querida índia que, magoada, o seguirá e o pergunta se alguém havia lhe feito mal. O guerreiro, ao se sentir ingrato, se desculpa e promete que esperaria Caubi retornar da caça para que esse o levasse em paz até a taba dos potiguaras.

No dia seguinte, Iracema, ao ver que Martim estava triste, o indaga se há uma noiva que o espera, o leva até o bosque da jurema e lhe serve gotas da bebida sagrada, para que dessa maneira o branco pudesse suprir a saudade que sentia da família, porém, em seu sonho, a imagem da virgem sempre aparece e, inconscientemente, a beija. O chefe Irapuã, ao descobrir que havia um inimigo hospedado na taba de Araquém se irrita e ameaça matá-lo. A índia passa a temer pela vida do guerreiro branco e fica a cada dia mais triste ao saber que seu hóspede logo partiria.

Seguindo Caubi, Martim vai embora acompanhado por Iracema e, com um beijo, os dois se despedem. Irapuã, contudo, à frente de cem guerreiros, cria uma emboscada e cerca os caminhantes para matar seu inimigo. Caubi defende o hóspede e solta o grito de guerra que é ouvido pela virgem. Essa corre e tenta convencê-lo a fugir. O guerreiro branco não aceita a ideia e decide enfrentar o chefe tabajara, apesar de Caubi o provocar para que lutasse com ele. Quando Irapuã e Caubi iam começar uma luta ouviu-se o som de guerra dos potiguaras e os lutadores tabaja-

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

ras, então, correm para enfrentar a tribo inimiga, deixando Iracema e Martim à sós. Ao perceber que o grito de guerra havia sido um “alarme falso”, Irapuã, com raiva, procura o guerreiro branco a fim de matá-lo. No entanto, Araquém o protege.

Martim, ao ouvir o som característico emitido por seu amigo Poti, sente vontade de fugir e ir encontrá-lo, porém a sacerdotisa de Tupã lhe garante fidelidade e vai localizar o potiguara a fim de lhe dizer que seu companheiro branco logo viria para o alcançar. Não era prudente Martim afastar-se durante o dia porque poderia ser seguido. Nesse momento, Caubi aparece e alerta a irmã de que os tabajaras tencionavam matar o hóspede. Iracema pede a seu irmão para que levantasse a pedra para que pudessem se esconder e que ele ficasse de guarda.

No interior da caverna, Iracema e Martim ouvem a voz de Poti, embora sem vê-lo. Ele lhes declara que estava sozinho e por sugestão de Iracema, elaboram um plano que consiste na ideia de Martim fugir na mudança da lua, ocasião em que os tabajaras estariam em festa e assim ficaria mais fácil evitar o encontro deles com o irado Irapuã. À noite, na cabana de Araquém, Martim, ao lado de Iracema, não conseguia dormir, então pediu a ela que lhe trouxesse mais uma vez a bebida sagrada. Ele dormiu e sonhou com a virgem, chamando-a, ela, por sua vez, correu para ele e o abraçou, consumando o ato sexual.

Quando a lua apareceu, os tabajaras se reuniram em torno do pajé e levaram-lhe oferendas. Iracema, após preparar a bebida sagrada, dirigiu-se à cabana do pai para buscar Martim e conduzi-lo até Poti, que o aguardava escondido a fim de levá-lo em segurança. Ela os acompanhou até o limite das terras tabajaras e quando o guerreiro branco insistiu para que retornasse para a sua tribo, lhe revelou que não podia voltar, pois já era sua esposa.

Ao amanhecer, Poti os alertou de que os tabajaras já estavam em perseguição. Irapuã e seus guerreiros chegaram ao local onde estavam os fugitivos e na mesma hora apareceram também os potiguaras, sob a chefia de Jacaúna. Travou-se, então, o inevitável combate. Ao perceber que seus irmãos haviam perdido a luta, Iracema chorou vendo-os quase todos mortos.

Retornando para a taba potiguara, Poti e Martim estavam contentes, ao contrário de Iracema que estava triste por ter que ficar hospedada na tribo inimiga que matou boa parte de seus irmãos. Ciente disso, o guerreiro português decidiu procurar um lugar afastado para que pudes-

sem morar e viverem felizes. Nessa nova rotina, Poti e Martim caçavam enquanto Iracema colhia frutas, passeava pelos campos e arrumava a cabana. Grávida, ela aguardava a hora do parto e já não sentia mais desgosto por ter saído de sua tribo. Com o passar do tempo, Martim começou a viver mais afastado, tomado pelas lembranças do passado anterior à vida na selva e ficava olhando as embarcações passando no mar, sem dar muita atenção à índia até que certo dia, chegou um guerreiro que, a mando de Jacaúna, convocava Poti para a guerra e Martim fez questão de ir com o amigo.

Os dois partiram sem se despedir de Iracema e para que ela entendesse que haviam ido para a guerra, Poti fincou no chão uma flecha de Martim e atravessou nela um goiamum que acabara de abater e enlaçou também uma flor de maracujá. A índia quando viu o sinal, voltou triste para a cabana e todos os dias tinha a confirmação de que seu amado ainda estava longe. Os dois guerreiros retornaram da batalha vitoriosos e, de novo, Martim e Iracema se amaram como no início de seu relacionamento. Aos poucos, porém, ele voltou a se isolar com saudade de sua gente. Sua esposa se afastava, também triste. Um dia, apareceu no mar, ao longe, um navio dos guerreiros brancos que vinham aliar-se aos tupinambás para lutarem contra os potiguaras. Poti e seu amigo armaram uma estratégia de proteção, esconderam seus guerreiros e atacaram os inimigos de surpresa. A vitória foi retumbante.

Enquanto Martim estava combatendo, Iracema concebeu o filho, a quem chamou de Moacir, filho da dor. Certo dia, ela recebeu a visita de seu irmão Caubi, que, saudoso, vinha visitá-la, trazendo paz. Ele admirou a criança, porém surpreendeu-se com a tristeza da irmã. De tanto chorar, Iracema perdeu o leite para alimentar o filho e para conseguir amamentá-lo novamente foi à mata e deu de mamar a alguns cachorrinhos, eles lhe sugaram o peito e dele arrancaram o leite. A criança estava se nutrindo, mas a mãe perdera o apetite e as forças, devido à tristeza e saudade que sentia.

No caminho de volta, findo o combate, Martim, ao lado de seu amigo Poti, vinha apreensivo, se perguntando como estaria sua amada. Quando chegaram à porta da cabana, ela só teve forças para erguer o filho e apresentá-lo ao pai. Em seguida, desfaleceu e não mais se levantou da rede. Suas últimas palavras foram o pedido ao marido de que a enterrasse ao pé do coqueiro de que gostava tanto. O sofrimento de Martim foi enorme, principalmente porque seu grande amor pela esposa retornara revigorado pela paternidade. O lugar onde enterrou Iracema veio a se

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

chamar Ceará. O guerreiro branco retornou para sua terra, levando o filho e quatro anos depois voltou para o Ceará com o objetivo de implantar a fé cristã. Poti se converteu e continuou sendo um fiel amigo. Os dois ajudaram o comandante Jerônimo de Albuquerque a vencer os tupinambás e a expulsar o branco tapuia. Às vezes, Martim revia o local onde fora tão feliz e se doía de saudade.

Como se pôde observar, em *Iracema* Alencar não mostra a nenhum momento os trágicos ocorridos aos nativos e com essa obra inaugura uma crença mestiça e prodigiosa. Ele escreve esse livro com um modo de narrar que lembra as histórias orais, valorizando a cor local, as coisas típicas e exóticas a fim de embelezar e engrandecer a terra natal por meio de comparações que ampliam o caráter paradisíaco do Nordeste. A protagonista Iracema é projetada da maneira mais intrincada e expressiva possível, ela é o centro da brasilidade de cuja entrega e sacrifício mortal surge a nova raça. Todas as imagens que José de Alencar utiliza para se referir à “virgem dos lábios de mel” são retiradas da natureza e isso identifica a personagem com o ambiente e faz com que ela se torne uma personificação do Brasil.

O pecado da personagem, a sacerdotisa de Tupã, consiste em ceder a sua virgindade ao guerreiro português Martim, que é uma analogia da Europa, do colonizador. A partir desse momento ela transfere todo o poder que detinha para o estrangeiro e atrai para si toda a responsabilidade do ato e toda a maldição de seu deus. O encontro de Iracema e Martim representa o encontro do bem da natureza com o bem da civilização, um considerado puro em relação ao outro. Eles se integram para formar uma nova nacionalidade.

Contado em terceira pessoa por um narrador onisciente, que se mostra envolvido e emocionado com o que relata, o livro demonstra grande subjetividade que se manifesta pelos adjetivos, metáforas e comparações que foram empregadas. Com um tom poético, épico, solene, lírico, terno e compassivo ao mesmo tempo, a recriação do passado contém tanto a magia das tradições orais como a veracidade das pesquisas históricas.

De acordo com os estudos de Fernando Teixeira de Andrade (2015), para elaborar o vocábulo “Iracema”, Alencar aglutinou duas palavras guaranis e aportuguesou o resultado. Ele ajustou o termo “ira”, que significa mel, ao termo “cembe”, que significa lábios. Portanto, IRA + CEMBE = Iracema, a virgem dos lábios de mel.

José de Alencar é um escritor que, sem dúvidas, lutou pelo espírito crítico, procurou seguir quotidianamente o pensamento em busca de si mesmo e contribuiu para a autonomia literária, que se manifesta sempre que um homem transfere para o papel a sua visão da realidade. Para esse escritor, não bastava a reprodução do ambiente, dos tipos e da linguagem, era preciso ter um sentimento íntimo que pudesse orientar os acontecimentos, as reações e os personagens que não poderiam estar em outro tempo e em outro lugar que não fosse o Brasil. Conforme ele mesmo afirmou,

o conhecimento da língua indígena é o melhor critério para a nacionalidade da literatura. Ele nos dá não só o verdadeiro estilo, como as imagens poéticas do selvagem, os modos de seu pensamento, as tendências de seu espírito e até as menores particularidades de sua vida. (ALENCAR, 1991, p. 89)

Alencar defendia que se os escritores quisessem ser entendidos pelo povo, deveriam utilizar os termos e locuções desse, traduzindo os costumes e sentimentos através dos vocábulos que os nativos compreendiam. Foi um autor que conhecia as normas referentes ao estilo e à forma, como se pode observar em *Iracema* pela musicalidade das frases, pela riqueza de imagens apoiadas em elementos da natureza americana e pelo dinamismo das ações presentes no enredo.

2.1. Imposição cultural em *Iracema*

Entende-se por imposição cultural o que acontece quando um país impõe sua cultura, seus valores e crenças a outros países, deteriorando, muitas vezes, a identidade cultural dos povos nativos.

Com relação à literatura brasileira, será analisado se o que houve foi uma imposição por parte dos escritores portugueses ou se os escritores brasileiros sofreram influências ibéricas, mas as moldaram e as adaptaram de acordo com os temas e conteúdos da terra natal que queriam expressar em suas obras.

Antonio Candido (2009) afirma que a literatura do “período colonial foi algo imposto, inevitavelmente imposto, como o resto do equipamento cultural dos portugueses”, porém, que “este fato nada tem de negativo em si, desde que focalizemos a colonização, não pelo que poderia ter sido, mas pelo que realmente foi como processo de criação do País, com todas as suas misérias e grandezas” (Cf. CANDIDO, 2009, p. 176). Ele ressalta que essa imposição dos padrões culturais contribuiu para a formação de uma consciência nacional e que, hoje, essa consciência pode

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

ser considerada madura assim como a sociedade, pois ambas são capazes de formular e resolver seus próprios problemas.

Para Antonio Candido (2009) na literatura brasileira, houve um processo de imposição cultural até a Independência do Brasil. Somente a partir desse momento é que os autores começaram a deixar os padrões ibéricos de lado e se voltaram para o que havia de mais característico e singular no país, surgindo assim, a necessidade de se criar um passado e um ícone lendários. A datar de 1822, o que houve com a literatura teria sido uma adaptação das formas estéticas portuguesas por parte dos escritores, para que pudessem relatar e engrandecer as particularidades da terra em que viviam, como uma forma de afirmação nacional e de construção da pátria. Assim, “a literatura foi de tal modo expressão da cultura do colonizador e depois do colono europeizado”. (Cf. CANDIDO, 2009, p. 165)

Antonio Candido (2009) relata que todo esse processo de imposição foi bastante nítido, já que a maioria dos cronistas, historiadores e poetas do primeiro século eram quase todos sacerdotes, senhores, militares, conhecedores dos princípios autenticados na Metrópole. Segundo ele, tudo o que era ensinado aos nativos pelos jesuítas exprimia a religião, os valores morais e as normas políticas da Monarquia.

Com o passar do tempo, os interesses da colônia começaram a se diferenciar dos interesses de Portugal e os escritores exprimiam novas posições, novos pensamentos, novos sentimentos através de suas artes. Pesquisas estavam sendo feitas com relação ao passado e ao se descobrirem coisas novas, as pessoas começaram a valorizar a figura dos nativos e a exaltar a importância de seus feitos, dando início ao processo de adaptação, no qual os autores enalteciam os recursos tipicamente brasileiros, atribuíam um sentido figurado à flora, magia à fauna, transcendiam as coisas, os fatos e as pessoas, transpunham a realidade local à escala do sonho. Tudo o que era produzido durante esse processo parecia ser mais legítimo e realmente brasileiro.

Antonio Candido (2009) reitera que “a imposição e adaptação de padrões culturais permitiram à literatura contribuir para formar uma consciência nacional”. (Cf. CANDIDO, 2009, p. 178)

Em *Iracema*, há uma passagem em que se pode notar um leve traço de imposição cultural, sendo essa entendida de acordo com o que foi exposto acima. Uma delas é o trecho presente no início da narrativa, em que a personagem está tranquila, se banhando no rio e, de repente, ouve

um barulho estranho e vê um guerreiro desconhecido, portando armas igualmente desconhecidas, totalmente diferente de tudo o que já tinha visto. No resumo da história apresentado, há presente a reação de Iracema diante daquele ser. Ela, assustada, desfere-lhe uma flecha que acaba o machucando no rosto. O guerreiro branco, por sua vez, na mesma hora, leva a mão à espada, porém se lembra dos ensinamentos de sua mãe e se arrepende. Tal excerto pode ser lido abaixo:

Rumor suspeito quebra a doce harmonia da sesta. Ergue a virgem os olhos, que o sol não deslumbra; sua vista perturba-se. Diante dela e todo a contemplá-la, está um guerreiro estranho, se é guerreiro e não algum mau espírito da floresta. Tem nas faces o branco das areias que borda o mar, nos olhos o azul triste das águas profundas. Ignotas armas e tecidos ignotos cobrem-lhe o corpo. (...) De primeiro ímpeto, a mão lesta caiu sobre a cruz da espada (...). (ALENCAR, 1991, p. 20)

Pode-se notar nessa passagem, a presença de imposição cultural devido ao fato do guerreiro português querer, nem que seja por um minuto, fazer uso da espada para se defender de uma índia nativa. No texto há referências de que esse mesmo guerreiro estaria em uma missão incumbido de catequisar os nativos e de convertê-los à fé cristã. De acordo com a definição de imposição cultural, pode-se afirmar que essa conversão a uma outra fé deterioraria as crenças e os valores indígenas.

É possível enxergar essa imposição cultural também no livro “Iracema” como um todo, já que esse, como foi relatado acima, é uma analogia do processo de colonização do Brasil com relação a Portugal.

2.2. Adaptação cultural em Iracema

Para Afrânio Coutinho (1968),

a literatura nasceu no Brasil sob o signo do barroco, pela mão barroca dos jesuítas. E foi ao gênio plástico do barroco que se deveu a implantação do longo processo de mestiçagem, que constitui a principal característica da cultura brasileira, adaptando as formas europeias ao novo ambiente, (...) conciliando dois mundos – o europeu e o autóctone. (Cf. COUTINHO, 1980, p. 113)

Enquanto Antonio Candido (2009) defende que a literatura brasileira é de formação europeia e só depois sofreu um processo de adaptação, Afrânio Coutinho (1968) afirma que a literatura brasileira nasceu com os jesuítas, já que estes faziam uso de uma linguagem que os nativos pudessem entender, rompendo pouco a pouco, dessa forma, com as matrizes europeias. O estudioso argumenta que

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

numa época em que quase tudo à volta era pigmeu, as letras brasileiras, pela sua voz, já falam por si mesmas, com a originalidade mestiça, a que o barroquismo emprestou toda a sorte de artificios e meios de realização eficiente”. (Cf. COUTINHO, 1980, p. 87)

A identidade nacional aparece a partir do momento em que nasce no homem do Barroco um instinto intelectual e nacionalista referente à emancipação do país e esse sentimento apenas se torna mais forte e autónomo com o Romantismo. Tudo o que o homem europeu nascido no Brasil desenvolveu em seu psicológico encontrou guarida na literatura, na dança, nas diversas manifestações de arte que fez. Para o romântico a natureza é um lugar de refúgio, ele lhe transfere o seu estado da alma. Com todo esse amor ao torrão natal e à natureza, a literatura se firmou como genuinamente brasileira, visto que os escritores se voltaram para o país e retratavam em suas obras o que era daqui. Para Afrânio Coutinho (1968) um outro ponto que contribuiu para a nacionalização foi o abrasileiramento da linguagem, já que desde os primeiros tempos o sotaque, o vocabulário e a sintaxe diferenciada se fez notar pelos estrangeiros.

Com o passar do tempo e com o amadurecimento das formas e dos conteúdos tipicamente brasileiros, “se reafirmou a ideia de que literatura da era colonial é tão brasileira quanto a da chamada fase nacional. E que a literatura brasileira começou no próprio primeiro século com a obra anchietana”. (Cf. COUTINHO, 1968, p. 169-170)

Afrânio Coutinho (1968) diz que do mesmo modo que o país já era Brasil e o homem que aqui vivia já era brasileiro, a literatura também já o era, independentemente de se fazer uso das técnicas ibéricas ou não. De acordo com ele, uma literatura surge a partir do instante em que obras literárias aparecem e são usadas para divertir um público por menor e mais rarefeito que o seja.

Segundo essa concepção de adaptação cultural, o Brasil só se tornou uma nação devido à expressão de um sentimento nacional que já estava presente em sua literatura há muito tempo, desde os primórdios.

No livro de José de Alencar, pode-se observar a presença de uma imposição cultural em determinado trecho. Há outros que sugerem uma adaptação por parte da protagonista ao modo de vida português. Tais quais os que estão abaixo:

- A filha dos tabajaras já deixou os campos de seus pais; agora pode falar.
- Que segredo guardas em teu seio, virgem formosa do sertão?
- Iracema não pode mais separar-se do estrangeiro.

– Assim é preciso, filha de Araquém. Torna à cabana de teu velho pai, que te espera.

– Araquém já não tem filha (ALENCAR, 1991, p. 53)

– Iracema tudo sofre por seu guerreiro e senhor. (ALENCAR, 1991, p. 59)

Nesses excertos é possível notar por parte da personagem Iracema um sentimento de submissão em relação ao estrangeiro. A primeira passagem acontece quando ela e Poti estão conduzindo em paz o estrangeiro até os limites de sua tribo potiguara. Já houve a consumação sexual que não poderia haver entre os dois e Iracema tem conhecimento disso. Ela, por ter desobedecido às regras de sua tribo e por ter subvertido o sistema, não pode mais voltar, pois seria expulsa, provavelmente. A personagem, então, precisa seguir Martim, se adaptar e viver com ele, já que esse se tornou seu esposo. No segundo trecho a ideia de submissão é mais nítida, Iracema afirma tudo sofrer por seu “guerreiro e senhor”. A posição elevada em que ela coloca seu esposo demonstra obediência, respeito, subordinação. Quase no fim da obra, ela vive feliz com Martim e nem se arrepende de ter fugido de sua taba, está totalmente adaptada ao novo ambiente e ao novo modo de vida que leva.

3. Conclusão

Em vista das informações elencadas, dos pontos de vista divergentes dos teóricos citados e das análises feitas referentes ao livro “Iracema”, de José de Alencar, pode-se concluir que nessa obra é possível encontrar as duas linhas de pensamento, imposição e adaptação cultural.

Afrânio Coutinho (1968) afirma que a literatura brasileira nasceu com o Barroco e que, apesar de ter sofrido influências da literatura ibérica, apenas se adaptou às formas estéticas literárias portuguesas.

Antonio Candido (2009), por sua vez alega que a literatura portuguesa foi imposta e que só depois, com a Independência, é que os escritores brasileiros começaram a se voltar para as características do país e foram rompendo pouco a pouco com Portugal até amadurecerem e produzirem obras genuinamente brasileiras.

Apesar do distanciamento entre os pensamentos dos teóricos, no livro analisado é possível encontrar os dois conceitos. Os pontos de vista se divergem ao mesmo tempo em que convergem na obra de José de Alencar.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, José Martiniano de. *Iracema*. São Paulo: Ática, 1991.

ANDRADE, Fernando Teixeira de. José de Alencar – Iracema: análise da obra, seleção de textos e questionário. In: *Os livros da FUVEST/UNICAMP – II*. São Paulo: Objetivo, 2015.

CANDIDO, Antonio. Literatura de dois gumes. In: _____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2009, p. 163-180.

COUTINHO, Afrânio. A tradição afortunada. In: _____. *A tradição afortunada: o espírito de nacionalidade na crítica brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968, p. 159-189.

_____. Do barroco ao rococó. In: _____. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 77-114.

**A REPRESENTAÇÃO DO ÍNDIO
NA OBRA *O GUARANI*, DE JOSÉ DE ALENCAR**

Vanessa Fernandes Dias (UEMG)

vanessafernandes088@gmail.com

Acsa Oliveira Fernandes (UEMG)

acsaooliveira29@gmail.com

Lídia Maria Nazaré Alves (UEMG)

lidianazare@hotmail.com

Tailane da Silva Santos (UEMG)

tailanesantos2011@hotmail.com

Ivete Monteiro de Azevedo (UEMG)

imizevedo62@gmail.com

RESUMO

O assunto deste artigo está desenvolvido em torno da temática: Poéticas da modernidade: um olhar para a diferença, projeto de pesquisa em desenvolvimento neste ano de 2016, na UEMG (Unidade de Carangola), sob a orientação da professora Dra. Lídia Maria Nazaré Alves e coordenação do professor Msc. Alexandre H. C. Bittencourt. Agência de financiamento: PAPq. Nas pesquisas realizadas entendeu-se por diferença àqueles que tiveram seus direitos à voz e à vez rechaçados, transformando-se, em consequência disso, num grupo marginalizado. No projeto de pesquisa em questão, volta-se o olhar para a representação de grupos minoritários, quaisquer que sejam. Como o índio está inserido neste grupo, mas não só, por ser muito pouco estudado no âmbito das letras, elegeu-se sua representação na obra de José de Alencar, *O Guarani*, como objeto de análise, porque, acredita-se que o retorno a este romance de fundação, será muito esclarecedor, para que se entenda alguns mecanismos de formação, representativa e real, de grupos minoritários, no que se refere ao direito à voz e à vez, na ficção e na realidade brasileiras. Com a finalidade de analisar com maior confiança a obra em questão, adentrou-se com maior interesse nos estudos realizados por Antonio Candido (2009) e Afrânio Coutinho (1968), pois ambos realizam uma crítica literária esclarecedoras sobre a relação entre história e ficção no Brasil. No que tange à formação do sistema literário brasileiro, o primeiro afirma que inicialmente houve um processo de imposição cultural da matriz colonizadora ibérica e, posteriormente, uma adaptação desta para a cultura local. Para o segundo, o referido sistema, foi constituído mais a partir de um processo de adaptação do que de um processo de imposição da referida matriz. Objetivou-se neste artigo verificar se a personagem Peri de *O Guarani* foi construída a partir de uma ideologia que prima pela imposição ou a partir de uma ideologia que prima pela adaptação da matriz colonizadora ibérica.

Palavras chave:

Afrânio Coutinho. Antonio Candido. Adaptação. Imposição. *O Guarani*.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

1. Introdução

A partir da leitura de diferentes gêneros textuais, referimo-nos aos contos, romances e poesias, sabe-se que o lugar do índio, em obras literárias, sempre foi o da subalternidade. O texto mais antigo do qual se tem notícias é a Carta de Pero Vaz de Caminha, onde ele conta sobre as terras que “achara” e os habitantes que aqui encontrara. Uma apresentação do Brasil já existente, porém representado pelas alegorias indígenas descritas por ele. Na carta, Pero Vaz descreve os indígenas e conta sobre a facilidade em fazer com que eles trocassem seus arcos e flechas por sombreiros e carapuças de linho, ou qualquer outra coisa que quisessem. A partir daí, entende-se que o índio foi dominado pelo europeu. A história da índia Iracema, na obra alencariana “Iracema”, e também, a história do índio Peri, na obra *O Guarani*, fazem ver a cultura indígena, no momento da colonização do Brasil, a partir do Ceará e do Campos dos Goytacazes, respectivamente.

Alguns autores apoiam-se nessas obras para desenvolverem seus estudos. Marcelo de Almeida Pellogio, professor e coordenador do Grupo de Estudos José de Alencar, na Universidade do Ceará, afirma que é importante entender a simbologia usada pelo autor, que representa o que houve com a população indígena, que foi dizimada ou sofreu aculturação. Outros como Antonio Candido (1969) e Afrânio Coutinho (1968), também desenvolveram seus trabalhos sobre a literatura brasileira, que podem ser estudados a partir dos romances citados de José de Alencar.

Em princípio, voltou-se o olhar para o modo como o sistema literário brasileiro foi organizado e observou-se, à luz de Antonio Candido (1969), que inicialmente houve um processo de imposição cultural da matriz colonizadora ibérica, e que, posteriormente, houve uma adaptação desta para a cultura local. Mas o leitor percebe que a caneta de Antonio Candido acentua a imposição muito mais que a adaptação. Com efeito, Afrânio Coutinho (1968) acredita que o sistema literário brasileiro foi constituído mais a partir de um processo de adaptação do que de um processo de imposição da referida matriz. Nesse, o realce está na adaptação. Há divergência entre os críticos nesse aspecto.

Este artigo está voltado para análise da representação do índio na obra *O Guarani*, de José de Alencar. O presente estudo traçará um paralelo entre as teorias de Afrânio Coutinho (1968) e Antônio Candido (2009) acerca do processo de formação do sistema literário brasileiro.

Partindo do desejo de estudar a respeito de grupos minoritários e da forma como estes são representados na literatura, escolhemos o índio, que está incluído neste grupo, mas não só, por ser muito pouco estudado no âmbito das letras, elegeu-se sua representação na obra de José de Alencar, como objeto de análise, porque acredita-se que o retorno a este romance de fundação será muito esclarecedor para que se entenda alguns mecanismos de formação, representativa e real de grupos minoritários, no que se refere a voz e a vez na ficção e na realidade brasileiras.

Este artigo justifica-se em virtude de sua importância, quanto ao questionamento que se faz ao lugar e o perfil do índio em tais obras. Seria ele o dono da cultura brasileira ou aculturado pelos europeus? Respondendo a este questionamento direciono-o aos alunos de letras e à sociedade de modo geral, refletindo sobre a necessidade de se instigar estudos literários e obras literárias que representam o choque cultural existente nos primeiros momentos da colonização do Brasil e que transformam o índio na diferença, inviabilizando seu perfil real, sua cultura e sua ação.

Objetiva-se mostrar como o personagem é representado na obra e avaliar se este espaço de representação condiz com o que era a realidade da época da colonização e, se a obra está atualizada, haja vista a mudança ou permanência do antes o fora.

2. Referencial teórico

Afrânio Coutinho (1968), em seu livro intitulado *A Tradição Afortunada*, defende a ideia de que a literatura brasileira surgiu com o barroco e desenvolveu-se em três etapas. Isso se comprova no trecho: “Origem e formação sobre a égide do barroco, nos três primeiros séculos; autonomia no período arcádico-romântico; maturidade na época modernista” (COUTINHO, 1968, p. 159). O autor trata de um relevante problema da historiografia literária brasileira, o de que houve dois processos pelos quais a literatura se desenvolveu. Ele combate essa ideia, quando afirma: “Na evolução da literatura brasileira não houve duas etapas, uma correspondente à fase colonial, outra ao período nacional da história política” (COUTINHO, 1968, p. 160). Para Afrânio Coutinho, a literatura brasileira só teve um período real.

O articulista prossegue em seu texto defendendo a todo momento a existência de uma só literatura brasileira, e que esta, dia após dia, progredia, diferenciando-se da literatura portuguesa. Em contraposição ao

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

pensamento sobre a estética de Afrânio Coutinho, Antonio Candido (2009), em seu capítulo intitulado "Literatura de Dois Gumes", defende que a literatura no Brasil foi a expressão da cultura do colonizador e depois do colono europeizado. Segundo ele, a literatura brasileira é essencialmente europeia e que veio atuar no Brasil, cujos habitantes de cor e tradição diferentes serviram para aumentar sua complexidade. Sob esse aspecto, vejamos um trecho no qual essa ideia se comprova: "Deu-se no seio da cultura europeia uma espécie de experimentação, cujo resultado foram as literaturas nacionais da América Latina no que tem de prolongamento e novidade, cópia e invenção, autonomismo e espontaneidade". (CANDIDO, 2009, p. 2)

No entanto, Afrânio Coutinho contrapõe tal afirmação, dizendo que a influência europeia não foi suficiente para deter a luta pela nacionalização da literatura brasileira. Esta foi se diferenciando da tradição europeia, graças à adaptação ao meio brasileiro, sua cultura e estilo de vida. A este ponto Antonio Candido afirma que: "o que houve não foi fusão prévia para formar uma literatura, mas modificação do universo de uma literatura já existente, importada com a conquista e submetida ao processo geral da colonização e ajustamento ao novo mundo". (CANDIDO, 2009, p. 3)

Para Afrânio Coutinho houve uma evolução que é interna e não condicionada por influências extraliterárias de origem social e política. Afirma ainda que a literatura surgiu com o Brasil, desenvolveu-se no momento de colonização, em que o colonizador encontra uma terra nova, de clima tropical e selva, iniciando um processo de adaptação ao novo ambiente, cultura, tanto étnica quanto linguística.

Entretanto, como o próprio Afrânio aborda, houve o peso de importação da natureza europeia quanto à educação. Porém, ao vislumbrar-se com o "novo mundo", o europeu, diante das riquezas naturais aqui encontradas, passa adaptar-se à nova realidade.

Afrânio Coutinho prossegue a discussão a respeito de como o índio serviu como atração nas eras literárias e da sua contribuição para a literatura brasileira, visto que sua incorporação aos textos literários influenciou na introdução de outros personagens brasileiros, como o caboclo, o caipira, o sertanejo, dentre outros. A partir daí, segundo o autor, é que a literatura vai se difundindo na incorporação desse novo cenário de realidades brasileiras aos romances e poesias.

Entretanto, Antonio Candido relata sobre o processo de imposição cultural que houve sobre os colonizados. Os europeus, diante da nova descoberta, começam um processo de mudança no que tange à cultura dos povos primitivos. Seus costumes e práticas passam a ter certas restrições, sobretudo na língua em que falavam, o tupi-guarani, passando a ser proibida em regiões do estado de São Paulo. Com essas privações, a cultura local foi-se enfraquecendo, emoldurando-se aos perfis da cultura europeia.

Contudo, como discorre Antonio Candido, inicia-se um processo de adaptação à cultura local em que os colonizadores passaram a incorporar e misturar as duas culturas. A matriz colonizadora valorizava as características de Portugal, mas possuía os seus interesses aqui, como afirma Antonio Candido (2009): “Olhando a outra face da medalha, vemos, portanto, que a colonização portuguesa ia criando a sua própria contradição, na medida em que se modificava para se adaptar, e ao consolidar as classes dominantes da colônia”. (CANDIDO, 2009, p. 5)

Para Afrânio Coutinho, a linguagem utilizada nos textos foi um dos pontos culminantes do processo de consciência nacional pela riqueza de seus detalhes, e que foi sendo notada, inclusive por estrangeiros como o padre Antônio Vieira. O autor prossegue expondo sobre o pensamento crítico do século XIX, ressaltando a importância da valorização da produção literária da era colonial como sendo resultado do espírito de nacionalidade.

Todavia, o crítico assinala sobre uma velha questão: o primeiro autor da literatura brasileira. “Alguns defendem a posição para Botelho de Oliveira. Ainda outros apontam Anchieta como a primeira figura”. (COUTINHO, 1968, p. 170)

Segundo Afrânio Coutinho, a ligação existente entre romantismo e nacionalidade é falsa, assim como a ligação entre nacionalidade literária e política, pois uma independe da outra. Sob esse aspecto, vejamos o que ele diz: “Todavia, a nacionalidade literária independe da política, ambas se realizando a partir da consolidação da consciência do povo como povo”. (COUTINHO, 1968, p. 173)

Sobretudo, Antonio Candido considera que a partir de sua independência, o Brasil vivenciou um momento sobre o qual refletiu-se sobre sua identidade, nacionalidade. Para isso, somente o índio poderia trazer à realidade um passado cultural:

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

De fato, a "tendência genealógica" consiste em escolher no passado local os elementos adequados a uma visão que de certo modo é nativista, mas procura se aproximar o mais possível dos ideais e normas europeias. Como exemplo para ilustrar esse fato, no terreno social e no terreno literário, intimamente ligados no caso, tomemos a idealização do índio. (CANDIDO, 2009, p. 10)

Adiante, ele diz ainda que vários autores se plasmaram com a imaginação de um "índio ideal", mas que na realidade o era diferente do imaginado, o que refletiu na literatura. O Romantismo foi um período em que se refletiu sobre a nacionalidade brasileira, por meio do indígena. Buscava-se resolver os problemas herdados do barroco. A partir do movimento romântico, que busca se consolidar uma literatura sólida, nacional.

2.1. O índio: peça-chave do nacionalismo

O Romantismo no Brasil possui três fases: a primeira mostra a face nacionalista; a segunda a face do exagero sentimental; a terceira a face de cunho social-liberal. Foi uma fase de consciência nacional, o desejo de individualização nacional. O índio representa a independência estética do romantismo brasileiro, é a peça-chave do nacionalismo. Há, nesse período, a inserção de termos indígenas nos textos como busca da identidade brasileira. José de Alencar é um dos principais escritores a fazer isso.

Com base nas informações acima e nos teóricos já discutidos, partiremos para análise do *corpus* colhido, a obra *O Guarani*, de José de Alencar.

Na primeira fase do Romantismo, a representação do índio possui algumas características significativas que serviram para caracterizar esse período literário. A história da obra em análise passa-se no século XVII, às margens do rio Paraíba e tem por protagonista o índio Peri, portanto, uma época, uma cena, um herói. O protagonista Peri é descrito como um guerreiro, o herói das matas, um corajoso e bom selvagem, um líder. José de Alencar retrata na figura do índio as características marcantes do povo brasileiro, seu caráter e paixão pela natureza. Ele é detalhista em suas descrições e valoriza os traços do índio, acentuando-os, como podemos observar nesse trecho onde o autor destaca as características de Peri:

Uma simples túnica de algodão, a que os indígenas chamavam aimará, apertada à cintura por uma faixa de penas escarlates, caía-lhe dos ombros até o meio da perna, e desenhava o talhe delgado e esbelto como um junco selvagem. Sobre a alvura diáfana do algodão, a sua pele cor do cobre, brilhava com

reflexos dourados; os cabelos pretos cortados rentes, a tez lisa, os olhos grandes com os cantos exteriores erguidos para a frente; a pupila negra, móbil, cintilante; a boca forte, mas bem modelada e guarnecida de dentes alvos, davam ao rosto pouco oval a beleza inculta da graça, da força e da inteligência. (ALENCAR, 1984, p. 20-21)

Observemos a riqueza de detalhes com a qual escritor trabalha. Nota-se que esse foi um artifício que ele usa trabalhando em busca de pensamento de nacionalidade literária. Em suma, suas obras são um álibi poderoso na qual ele trabalha com a valorização adequada, defendendo o nacionalismo. Assim como afirma o próprio José de Alencar, era preciso muito mais que representar paisagens e linguagem. Faz-se necessário expressar o sentimento que comanda as ações.

Na obra, Peri é representado como um “bom selvagem” que convive em harmonia com a família de D. Antônio de Mariz, um fidalgo que morava na região do Paraíba, onde o índio habitava. Era muito estimado pela família dos Mariz desde em que salvara a vida de Cecília, a filha do fidalgo. Desde então, era tratado com afincos e respeito por eles, a não ser por Isabel, uma jovem, filha ilegítima da família e por D. Lauriana, que mantinha por ele um desprezo e ingratidão pelo ato heroico por sua filha. Se referia, pois, a ele, sempre em tom de desprezo e palavras de tons pejorativos. Como mostra o trecho a seguir: “(...) Essa casta de gente, que nem gente é, só pode viver bem nos matos”. (ALENCAR, 1984, p. 52)

Entretanto, apesar do desprezo que recebera de D. Lauriana, o índio se tornou próximo deles, vivendo em constante harmonia, passando a habitar numa cabana nos arredores da casa dos Mariz. Ele, a cada dia ia conquistando a confiança de todos, principalmente de Cecília, fazendo todos os seus desejos e vontades. No que tange ao processo de adaptação cultural, por parte dos portugueses na era colonial, podemos observar na obra o modo como Peri vivia. No princípio, era tratado como escravo de Cecília, passa a viver ao redor da família, mas não abre mão de seus hábitos, apesar de abandonar sua tribo. José de Alencar retrata o índio na obra como o modelo ideal do Romantismo, o modo como ele trabalha com os personagens e o espaço era um meio de ir contra o lusitanismo.

José de Alencar dá voz e vez a seus personagens como não seria possível em outro tempo e lugar. Sua obra carrega cenas que na época em que se passa a história e por ser um romance de fundação, seria quase impossível de acontecer. No entanto, trabalha com maestria atribuindo ao texto um sentido fabuloso, usando de sua incrível capacidade de escrita, fazendo dela o veículo adequado para objetivar seu pensamento de defesa

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

nacionalista. No que diz respeito às cenas improváveis de José de Alencar, podemos destacar a relação de proximidade e o vínculo existente entre Peri e Cecília. Observemos o trecho que melhor descreve essa ideia:

(...) começou a compreender essa alma inculta; viu nele um escravo, depois um amigo fiel e dedicado. (...) A casa onde habita um amigo dedicado como este, tem um anjo da guarda que vela sobre a salvação de todos. Ele ficará conosco, e para sempre. (...) a minha casa está aberta para todos, e sobretudo para ti que és amigo e salvaste minha filha (ALENCAR, 1984, p.80,82,104).

O sentimento expresso por Peri, por sua vez, era de submissão à moça, visto que largara sua tribo, abriu mão da própria família para servir à família dela. Fora morar nos arredores da fazenda e, desde então, vivia para satisfazer todas as vontades de Ceci, como ele a chamava, arriscando muitas vezes sua própria vida só para vê-la feliz e satisfeita. Considerando-se escravo, julgava-se no dever de fazer de tudo para proteger e velar pela vida Cecília. Criou na imagem dela uma espécie de divindade, a qual ele era súdito e tinha o dever de velar pela proteção.

No entanto, caracterizando sentimentos do índio Peri em relação à moça, percebemos a adaptação cultural que ocorreu a partir do momento em que o índio larga tudo, sua tribo e família para viver ao lado de Ceci. Vejamos:

Ver aquela alma selvagem, livre como as aves que planavam no ar ou como os rios que corriam na várzea; aquela natureza forte e vigorosa que fazia prodígios de força e coragem; aquela vontade indomável como a torrente que se precipita do alto da serra; prostrar-se a seus pés submissa, vencida, escrava! (...) Peri é escravo da senhora. (ALENCAR, 1984, p. 79 e 80)

Nota-se a submissão de Peri diante da família Mariz. O índio, obcecado pelo amor que tinha pela sua senhora, passa então a viver para Ceci. Ajuda o fidalgo e passa a acompanhá-lo em suas excursões. Peri é representado em toda obra como personagem muito inteligente, calculista, perceptivo, corajoso, zeloso e de uma alma nobre pura. José de Alencar compara-o várias vezes à natureza, exaltando sua beleza, assim como a exuberância da natureza brasileira. Beleza esta que era notada pela família que vivia na chácara: "(...)onde é que esse selvagem sem cultura aprendera a poesia simples, mas graciosa; onde bebera a delicadeza de sensibilidade que dificilmente se encontra num coração gasto pelo atrito da sociedade?" (ALENCAR, 1984, p. 89). Quanto ao caráter do guerreiro indígena, consideremos a fala de D. Antônio de Mariz a respeito do mesmo:

É para mim uma das coisas mais admiráveis que tenho visto nesta terra, o caráter desse índio. Desde o primeiro dia que aqui entrou, salvando minha fi-

lha, a sua vida tem sido um só ato de abnegação e heroísmo. Crede-me, Álvaro, é um cavaleiro português no corpo de um selvagem. (ALENCAR, 1984, p. 34)

No que tange ao processo de imposição cultural presentes na obra em análise, nota-se que até certo ponto podemos observar adaptação cultural à matriz colonizadora. No entanto, isso não se sucede até o final da história. Há um ponto culminante no enredo da obra em que o índio se submete a um processo de imposição cultural. A princípio, mostra-se resistente, dono da sua vontade:

Quero que estime sua senhora e lhe obedeça, e aprenda o que ela lhe ensinar, para ser um cavaleiro como meu irmão D. Diogo e Sr. Álvaro. (...) Ceci vai te ensinar a conhecer o Senhor do Céu, e a rezar também e ler bonitas histórias. Quando souberes tudo isto, ela abordará um manto de seda para ti; terá uma espada, e uma cruz no peito. Sim? (...) Peri precisa de liberdade para viver. (...). (ALENCAR, 1984, p. 120 e 121)

Nota-se, pela fala da moça, a tentativa de impor ao índio a sua cultura e seus costumes. Contudo a resposta de Peri à sua proposta é decepcionante, o que leva Ceci a zangar-se com ele, ignorando-o por um tempo. A retratação que José de Alencar faz desse processo de imposição na obra, refletindo a realidade da época, faz-nos perceber o valor que os índios tinham e qual a condição à qual deveriam submeter-se para que fossem "valorizados". Só serviriam por completo quando se sujeitassem à cultura da matriz colonizadora.

Todavia, Peri se desvencilha de sua vontade, quando a vida e proteção de sua amada é posta em discussão: "Porque se tu fosses cristão, eu te confiaria a salvação de minha Cecília, e estou convencido de que a levarias ao Rio de Janeiro, à minha irmã" (ALENCAR, 1984, p. 201). Considerando tal proposta, o índio, sentindo-se o herói e salvador de sua amada, submete-se à imposição e então passa a aceitar os ideais impostos:

Peri quer ser cristão! Exclamou ele. D. Antônio, lançou-lhe um olhar úmido de acolhimento. – Nossa religião permite, disse o fidalgo, que na hora extrema todo o homem possa dar o batismo. (...) Ajoelha, Peri! O índio caiu aos pés do velho cavaleiro, que impôs-lhe as mãos sobre a cabeça. Sê cristão! Dou-te o meu nome. Peri beijou a cruz da espada que o fidalgo lhe apresentou, e ergueu-se altivo e sobranceiro, pronto a afrontar todos os perigos para salvar sua senhora. (ALENCAR, 1984, p. 201 e 202)

A partir do momento em que Peri se submete à tal cultura, D. Antônio confia-lhe o dever de salvar sua filha. O processo de adaptação ao qual o índio vivenciou o levou à imposição, visto que, a essa altura, já fa-

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

lava bem o português. A partir desse ponto, o índio sai e vai embora levando sua senhora com o intuito de salvá-la. Parte, então, em direção ao Rio de Janeiro, enquanto a tribo dos Aimorés ataca a esplanada matando toda a família do fidalgo.

José de Alencar faz uma alusão à grande catástrofe bíblica do dilúvio, no fim do livro, quando Peri, aludido como Noé, toma Cecília em seus braços e se salvam, mediante a grande explosão do rio Paraíba e partem juntos pelo horizonte.

Sobretudo, podemos apontar alguns pontos positivos e negativos decorrentes da idealização do Índio. Uma das positivas é a valorização que lhe davam, esta, sem dúvida, foi muito importante. Valorizar o indígena, sua cultura, língua e natureza foi muito significativo para o Brasil e também um dos ideais nacionalistas. Todavia, no romantismo o índio é referido como bom, alma pura, valente, corajoso e honesto. No entanto, essa pureza e simplicidade despertou ainda mais o desejo de conquista da colônia pelos portugueses. Ao se depararem com esse povo veem um campo fértil para atuarem, desconsiderando a cultura local dos viventes primitivos. Isso gerou a dizimação dos indígenas, escravidão dos mesmos e extinção de sua língua, como tupi-guarani. Antonio Candido aborda sobre seu ponto negativo quando afirma:

Ainda mais drástico foi o caso da língua geral, o tupi-guarani, adaptado pelos jesuítas e falado corretamente por toda a população bilíngue em diversos lugares e que foi proibida em São Paulo na segunda metade do século XVIII, até se extinguir rapidamente no meio cada vez mais estabilizado dentro da cultura de tipo europeu. (CANDIDO, 2009, p. 3)

Observemos nesse trecho como foi drástica a imposição cultural da matriz. Com essa ação, grande parte da língua desse povo foi escassa da sociedade. Ao chegarem ao Brasil, não apenas dizimaram os povos e frearam suas tradições, mas foram, aos poucos, destruindo toda a cultura de um povo do qual somos oriundos.

2.2. Isabel- representação do mestiço aculturado

Partindo das discussões até aqui realizadas, faz-se necessário a abertura de um parêntese para refletirmos sobre o papel de Isabel na história e tentar entender seu comportamento diante de Peri. Na busca pela compreensão pelo modo como a jovem se refere ao índio, consideremos primeiramente o lugar de onde ela vem.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Isabel é uma jovem mestiça, filha ilegítima do fidalgo e que fora criada pela família, desde que ficara órfã. José de Alencar oculta sua origem na obra, mas pelas características físicas e considerando a época em que a história se passa, acredita-se que a moça seja filha do fidalgo com uma índia, e que ele a trata como sobrinha, temeroso em trazer à tona a paternidade. O autor apenas sugere, mas tal sugestão com ar de verossimilhança.

D. Isabel, sua sobrinha, que os companheiros de D. Antônio embora nada dissessem, suspeitavam ser o fruto dos amores do velho fidalgo por uma índia que havia cativado em uma de suas explorações. (...) Era um tipo inteiramente diferente do de Cecília: era o tipo brasileiro em toda sua graça e formosura, com o encantador contraste de languidez e malícia, de indolência e vivacidade. (ALENCAR, 1984, p. 16 e 25)

Todavia, nosso questionamento é este: o que levou a moça a dispensar ao indígena tal tratamento de desprezo e repugnância? Vejamos que ela, como mestiça, está incluída no grupo minoritário, mas que passa a viver sob imposição cultural, a partir do momento em que vai morar com os Mariz. Tal comportamento nos faz crer que se trata de uma tentativa de negação do passado que a jovem tenta esquecer, apagar. Visto que seu ódio por Peri se deve ao fato de que ele não seria capaz de impor sua cultura, tornando-os incapazes de se sobressairam à cultura colonizadora. Observemos um trecho em que a jovem se refere ao índio com o referido tratamento:

– Só falta o outro animal selvagem.

– Peri! Exclamou Cecília, rindo-se da ideia de sua prima.

– Ele mesmo! Só tens dois cativos para fazeres a tuas travessuras; e como não vês o mais feio e o mais desengraçado, estás aborrecida.

(...)

– Pedirás a meu tio para caçar-te outro que farás domesticar e ficará mais manso do que o teu Peri.

– Prima, disse a moça como um ligeiro tom de repreensão, tratas muito injustamente esse pobre índio que não te fez mal algum.

– Ora, Cecília, como queres que se trate um selvagem que tem a pele escura e o sangue vermelho? Tua mãe não diz que um índio é um animal como um cavalo ou um cão? (ALENCAR, 1984, p. 26)

Podemos considerar que, ao falar de Peri, a jovem está, sobretudo, colocando-se em seu lugar e triste pela condição em que se encontrava. Isabel representa o mestiço aculturado que sofreu com as imposições à qual foi submetida. Entretanto reconhece seu lugar, sua origem e situação

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

à qual está inserida. O diálogo realizado com Cecília ilustra bem esse fato. Vejamos: "(...) o teu bom coração bafio olha a cor do rosto para conhecer a alma. Mas os outros? ... Cuidas que não percebo o desdém com que me tratam?" (ALENCAR, 1984, p. 26)

Ao pronunciar estas palavras com tom de amargura e tristeza, a jovem sente o desprezo por não ter o estereótipo europeu. Contudo, a jovem tem o seu papel significativo na obra. José de Alencar trabalha de uma forma única e que nos chama atenção. O autor confiou a ela o único papel genuinamente romântico do livro. Apaixonada por Álvaro, que outrora só tinha olhos para Cecília, sofre por esse amor e tem um destino trágico, como comum no período romântico.

Concluindo nosso pensamento, podemos considerar que ambos os personagens analisados sofreram imposição cultural da matriz colonizadora e seus valores e origem foram negligenciados, dada a incapacidade de expressão de pensamento e ideologia devido à repressão sofrida. Este romance de fundação foi esclarecedor para entendermos como se deu o processo de colonização e as consequências desse ato de na vida dos colonizados. Advogamos, portanto, que assim como na era da colonização, na realidade atual existe, com maior ocorrência, a repugnança para com aqueles que não se adequam aos padrões da matriz.

3. *Conclusão*

Partindo da busca de expressar o modo como os grupos minoritários são representados na sociedade e, sobretudo na obra analisada, pondera-se que José de Alencar trabalhou com o sentimento de nacionalidade, sendo considerado o fundador da literatura brasileira. No entanto, mesmo em defesa do índio na obra, o que sobressaiu e ganhou poder foram as ideologias da matriz colonizadora. No princípio mostra a adaptação cultural ocorrente, mas no final a matriz consegue seu intuito de adequar o indígena a seus padrões religiosos.

Sendo assim, considerando a realidade da época em que a obra foi produzida, conclui-se que mesmo com a luta pela nacionalidade e o sentimento por essa busca nacionalista, a matriz, ganha espaço e conquista o colono, europeizando-o. Em contrapartida, o processo apresentado na obra de José de Alencar contraria o que Antonio Candido diz. O segundo afirma que primeiramente há um processo de imposição cultural e posteriormente uma adaptação da matriz referida. Já na obra analisada o que

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

acontece é justamente o contrário, há uma adaptação cultural, depois uma tentativa frustrada de imposição cultural e somente no fim essa tentativa se realiza. No que se refere ao pensamento de Afrânio Coutinho, este afirma que em todo o tempo o que houve foi a luta pela nacionalidade que se firmava dia após dia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANDIDO, Antonio. Literatura de dois gumes. In: _____. *Literatura brasileira*, n. 3, 2009.

COUTINHO, Afrânio. *A tradição afortunada*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1984.

ALENCAR, José de. *O guarani*. 11. ed. São Paulo: Ática, 1984.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
A REPRESENTAÇÃO DO ÍNDIO
NA OBRA *O URAGUAI*, DE BASÍLIO DA GAMA

Tailane da Silva Santos (UEMG)

tailanesantos2011@hotmail.com

Acsa Oliveira Fernandes (UEMG)

acsaooliveira29@gmail.com

Lídia Maria Nazaré Alves (UEMG)

lidianazare@hotmail.com

Vanessa Fernandes Dias (UEMG)

vanessafernandes088@gmail.com

Ivete Monteiro de Azevedo (UEMG)

imizevedo62@gmail.com

RESUMO

Este estudo tem como premissa o projeto de pesquisa: "Poéticas da modernidade: um olhar para a diferença", em desenvolvimento neste ano de 2016, na UEMG (Unidade de Carangola), sob a orientação da professora Dra. Lídia Maria Nazaré Alves e coordenação do professor Msc. Alexandre H. C. Bittencourt. Antônio Cândido (2006) acredita que a história da literatura brasileira atravessou dois grandes momentos: um de imposição e outro de adaptação da matriz cultural Ibérica. Afrânio Coutinho (1968) acredita que a adaptação foi mais considerável que a imposição. Opiniões dessa natureza contribuem para que se compreenda mecanismos de construção de identidades, tais como a imposição cultural a grupos indefesos, como ocorreu no Brasil, na relação colonizador/colonizado. Como aluno de letras faz-se necessário debruçar-se sobre práticas discursivas hegemônicas, que deixam minar a diferença, resultando na relação centro *versus* margem. A partir de tal entendimento teórico, escolheu-se para objeto de estudo a obra de Basílio da Gama, *O Uruguai*, objetivando-se verificar a relação entre o momento histórico e o modo como tal momento foi representado na ficção. Se, por exemplo, o autor confirmou ou se levantou questionamentos sobre possíveis ideologias de construção/negação do índio. Este estudo justifica-se, considerando-se os objetivos do projeto em questão que é o de levar à comunidade de letras e a outras reflexões em torno da relação história/literatura e construção da diferença. A compreensão de tais elementos viabilizará um olhar mais acurado sobre a função social do escritor em diferentes períodos representados.

Palavras-chave:

Afrânio Coutinho. Antonio Candido. Adaptação. Imposição. *O Uruguai*.

1. Introdução

O estudo do presente artigo está voltado à temática sobre a imposição e adaptação cultural que a literatura brasileira enfrentou nos primeiros séculos de colonização e a representação do índio neste período. Para

tal, foi elegido como escopo teórico os autores: Antonio Candido (1987) e Afrânio Coutinho (1968), em que, o primeiro afirma haver na história do Brasil uma imposição cultural, nos primeiros anos, e, só após o Romantismo, uma adaptação da cultura europeia; e, o segundo, declara que, desde os primeiros anos, a literatura é brasileira por ser escrita no Brasil, contendo adaptações, uma vez que não havia escolas literárias anteriores na história do país.

Como parte prática dos estudos realizados, foi estabelecido como *corpus* para análise o livro *O Uruguai* de Basílio da Gama.

Basílio da Gama nasceu em 1741, na Vila de São José Del-Rei, hoje Tiradentes. Estudou em uma escola jesuítica e participou da Companhia de Jesus. Em 1759, os jesuítas foram expulsos das terras portuguesas, o que obrigou Basílio a sair do Rio de Janeiro e viajar para Itália e, depois, Portugal, onde foi preso sob a suspeita de ser correligionário aos jesuítas. Sua história mudou quando redigiu um poema em homenagem ao casamento da filha do marquês de Pombal, o qual passou a protegê-lo e deu-lhe o cargo de Secretário do Reino. Transformou-se então, com este fato, um defensor da política do Marquês que combatia rigorosamente os jesuítas.

O Uruguai é um poema épico de apenas cinco cantos, sem divisões em estrofes, constituído por versos brancos, ou seja, sem rimas, pertencente ao período literário denominado Arcadismo (1768-1836) em que os escritores, influenciados por ideais iluministas e pelo embrião da Revolução Francesa, queriam expressar em sua escrita a transparência, o bucolismo, o pensamento tranquilo e a racionalidade que o homem estava vivendo. Com esses objetivos, elegeram os índios como heróis nacionais, apontando para sua origem, simplicidade e necessidade de um representante brasileiro na literatura. E, como marco da escrita de Basílio, contém críticas aos jesuítas, culpando-os pelo massacre dos indígenas nas terras ao sul do país, e exalta os portugueses pelo respeito aos que sobreviveram.

É sob esta égide que se pretende discutir o início da literatura brasileira, influenciada ou imposta pela metrópole colonizadora portuguesa, bem como a representação das classes social centrais e marginalizadas.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

2. *Imposição X adaptação*

A crítica literária discute, ao longo dos anos, até que ponto, a literatura brasileira sofreu uma imposição por parte da matriz colonizadora europeia e, contrapondo este fato, o momento em que os escritos literários produzidos aqui, caminharam sozinhos com firmeza e autenticidade.

Partindo desse pressuposto, é necessário analisar a teoria de renomados escritores sobre a adaptação e a imposição cultural, nos primeiros anos da colônia. Foram elegidos: Afrânio Coutinho e Antonio Candido.

O teórico Afrânio Coutinho (1968) foi professor, crítico literário e ensaísta brasileiro, e ocupou a cadeira 33 da Academia Brasileira de Letras. Em seu livro *A Tradição Afortunada* discorre sobre o início da literatura brasileira, que, na sua opinião, não há divergências entre os períodos literários, o que há são etapas que complementam as anteriores.

O autor afirma que a literatura no Brasil surgiu nos primeiros séculos de colonização: “Origem e formação sob a égide do barroco, nos três primeiros séculos; autonomia no período arcádico-romântico; maturidade na época modernista, são as etapas de desenvolvimento da literatura brasileira” (COUTINHO, 1968, p. 159), e que não existiu uma de caráter colonial e outra, nacional. O que houve foi uma única literatura influenciada por aspectos nacionais da colônia que se distanciavam do espírito e da literatura do colonizador.

O crítico declara que a literatura da colônia sofreu um processo de adaptação da cultura europeia em que tudo foi modificado e reajustado à nova realidade das dificuldades encontradas:

Nada significa hajam sido de importação, desde que todos passaram por um processo de adaptação ao meio brasileiro, como o Aleijadinho teve que adaptar às condições da pedra-sabão os critérios artísticos do barroco.

As exigências da nova realidade provocaram um ajustamento dos estilos artísticos, e estes foram criando os recursos para captar e assimilar as novas condições e peculiaridades, assumindo então uma feição de traços diferenciados. (COUTINHO, 1968, p. 163)

Segundo o ensaísta, influência nenhuma vinda da Europa foi capaz de frear o sentimento de nativismo, responsável pela diferenciação e desejo de distanciamento dos colonos, com relação aos colonizadores e, não pôde impedir que elementos próprios da cultura brasileira adentrassem nos novos textos escritos aqui.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Assim, não foi a influência europeia, pela concepção da vida e pelo estilo estético, suficiente para deter a onda genuína de nativismo, mercê do qual a literatura brasileira, desde os primeiros tempos, viveu a luta pela conquista da autoexpressão e da diferenciação. As formas literárias, os gêneros, foram-se diferenciando da tradição europeia, à custa dessa adaptação à nova realidade, ao novo estado de espírito, ao novo estilo de vida social e nacional. (COUTINHO, 1968, p. 163)

Afrânio Coutinho (1968) sustenta que o amor às coisas da terra como a fauna, a flora, o clima e a paisagem em geral foi crescendo gradualmente, à medida que os autores tomaram conhecimento do homem brasileiro e do meio em que vivia. É neste momento que, conforme o professor ressalta, nasce o desejo de se ter um herói nacional, que melhor representasse os brasileiros: “No século XIII o indígena veio corporificar esse ideal [...] no arcadismo, o índio começou a ser encarado como símbolo do Brasil”. (COUTINHO, 1968, p. 166)

O teórico ratifica que a consciência nacional brasileira já estava presente nos primeiros colonos, e que era impossível que a literatura não acompanhasse esse sentimento “e o fez, com certeza” (COUTINHO, 1968, p. 168), ficando assim, para atrás, a ideia de que a nacionalidade estava ligada à independência política, uma vez que os brasileiros já eram os habitantes do Brasil, bem antes deste fato, desde o momento em que o primeiro homem aqui chegou.

Afrânio Coutinho conclui afirmando que: “Uma literatura é nacional na medida em que exprime os traços de caráter do povo e da civilização em que surge” (COUTINHO, 1968, p. 180), mesmo a matéria prima vinda de outro lugar, pois é o artista nativo que a modula e transforma, a fim de expressar o seu espírito, o seu meio e o seu país.

Antonio Candido nasceu em 24 de julho de 1918 no Rio de Janeiro. É sociólogo, literato e professor universitário brasileiro. Estudou a literatura brasileira e estrangeira, e possui uma obra crítica extensa, respeitada nas principais universidades brasileiras. Atua como professor da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e é professor-emérito da USP e da UNESP.

Em seu livro, *A Educação Pela Noite e Outros Ensaios*, o professor afirma que a literatura brasileira em sua construção é substancialmente europeia, na medida que possui alma e aspectos sociais da metrópole colonizadora, e somente depois, é que se tem uma literatura nacional escrita, ainda assim, por um colono que foi adestrado com a cultura da sua antiga metrópole, para não criar oposição aos ideais dela:

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

vê-se que no Brasil a literatura foi de tal modo expressão da cultura do colonizador, e depois do colono europeizado, herdeiro dos seus valores e candidato à sua posição de domínio que serviu às vezes violentamente para impor tais valores, contras solicitações a princípio poderosas das culturas primitivas que os cercavam de todos os lados. (CANDIDO, 2006, p. 165)

Opondo-se contra tal afirmação, Afrânio Coutinho frisa: “uma literatura surge desde o instante em que obras literárias aparecem e são usadas para divertir um público, por menor e mais rarefeito o seja”. (COUTINHO, 1968, p. 176)

O sociólogo salienta que a literatura desempenhou um papel crucial na imposição da cultura europeia no Brasil, uma vez que “os cronistas, historiadores, oradores e poetas dos primeiros séculos eram quase todos sacerdotes, juristas, funcionários, militares, senhores de terra- obviamente identificados aos valores sancionados da civilização metropolitana” (CANDIDO, 2006, p. 166), e o que escreviam deveriam ressaltar a religião imposta aos colonos e as normas que regiam a Monarquia.

O literato destaca que a ideologia presente na literatura dos primeiros séculos está ligada diretamente aos artifícios de dominação e que, ao mesmo tempo, que respeita a cultura do colonizado, valoriza a ideologia do colonizador.

Esta noção nitidamente ideológica correspondia a um estágio da consciência nacional em plena euforia. E como tinha um lado verdadeiro, implantou-se de tal modo que ainda hoje vemos críticos e professores falarem da importância dos escritores do período colonial, *apesar* da imitação clássica. Subtende-se que ser brasileiro era ser qualquer coisa de parecido com o que foram os românticos. (CANDIDO, 2006, p. 176)

O crítico reitera que “historicamente a literatura do período colonial foi algo imposto, inevitavelmente imposto, como o resto do equipamento cultural dos portugueses (CANDIDO, 2006, p. 176), e que a nacionalidade brasileira neste período, era totalmente imposta a partir do intuito dos colonizadores, mesmo apresentando contribuições secundárias como o índio e o negro. Os escritos de Afrânio Coutinho (1968) discordam deste excerto ao afirmarem que “através da história, a consciência nacionalizante brasileira teve um constante desenvolvimento, a partir dos primeiros colonos. De estranhar seria que a literatura não traduzisse esse processo. E o fez, com certeza”. (COUTINHO, 1968, p. 1680)

Somente no Arcadismo e, depois, no Romantismo, ocorrido junto a Independência do Brasil, é que, de acordo com Antonio Candido (2006), há uma ruptura com os padrões literários da metrópole e um de-

sejo desenfreado de diferenciação. Ocorre ainda neste momento, a busca por um herói nacional, o índio, e um passado que se distanciasse de Portugal: “Esta ânsia de diferenciação integral de uma jovem nação explica o incremento que teve no século XIX o desejo de inventar um passado que já fosse nacional, marcando desde cedo a diferença em relação à mãe-pátria” (CANDIDO, 2006, p. 175). É revoltado com tal afirmação que Coutinho salienta:

Os autos de Anchieta, as sátiras de Gregório de Matos, os sermões de Vieira, as produções acadêmicas, as trovas de Caldas Barbosa, tudo isso vinha do povo e ia para o povo que constituía o “público” da Colônia, um público restrito, feito de grupos pequenos, mas que correspondia a um estilo de vida e traduzia a mistura de culturas que se processava no laboratório social e racional do Brasil. Não era um público igual ao de hoje, mas era um organismo coletivo que respondia de modo próprio e adequado à intenção dos escritores.

Tudo isso já era literatura brasileira, já através dessas expressões espírito brasileiro falava, do mesmo modo que o país já era Brasil e o homem que aqui vivia já era brasileiro. (COUTINHO, 1968, p. 176)

3. *O Uruguai: duas faces de uma mesma moeda*

O poema *O Uruguai*, apesar de ser uma obra arcádica, por ter sido escrita no final do século XVIII, possui traços que a aproximam do Romantismo, como a defesa do nativo, o índio, como o verdadeiro herói nacional. A obra inicia-se com a reunião das tropas portuguesas e espanholas comandadas pelo general Gomes Freire de Andrade, e é apresentado ao leitor a triste realidade do campo de batalha com sangue e corpos espalhados:

Fumam ainda nas desertas praias
Lagos de sangue tépidos e impuros
Em que ondeiam cadáveres despídos,
Pasto de corvos. Dura ainda nos vales
O rouco som da irada artilheria.
MUSA, honremos o Herói que o povo rude
Subjugou do Uruguai, e no seu sangue
Dos decretos reais lavou a afronta.

(GAMA, 1964)

É possível observar nesta primeira estrofe do poema, o modo como os povos indígenas, que viviam na região do sul do país, sofreram repressão por não abandonarem as terras que, por direito, eram deles. O texto segue com exaltação aos feitos “pombalinos” e críticas à cegueira da guerra e as práticas jesuítas.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

Ao chegarem na região do Rio Uruguai, as tropas luso-espanholas não esperavam encontrar a forte oposição dos indígenas e, muito menos, ter que lutar contra ela, como pode se observar no seguinte trecho do poema em que toma a palavra Andrade:

Sete Povos, que os bárbaros habitam
Naquela oriental vasta campina
Que o fértil Uruguai discorre e banha.
Quem podia esperar que uns índios rudes,
sem disciplina, sem valor, sem armas,
Se atravessassem no caminho aos nossos,
E que lhes disputassem o terreno!
[...]
E os padres os incitam e acompanham.
Que, à sua discipção, só eles podem
Aqui mover ou sosegar a guerra.

(GAMA, 1964)

Nota-se aqui, a adaptação cultural a que os índios foram submetidos, visto que os jesuítas, representados nesse excerto pelos padres, eram tidos como “rei” e, a cultura nativa deles, essencialmente, nada tinha haver com a catequização imposta por representantes da metrópole.

Encontra-se ainda na narrativa a descrição do encontro entre os caciques Cepê e Cacambo e o comandante português, Gomes Freire de Andrade, à margem do rio Uruguai. Eles conversam e tentam chegar num acordo, porém é impossível, uma vez que os índios estavam sob o comando dos jesuítas portugueses e estes se negavam a aceitar a nacionalidade espanhola.

Volta, senhor, não passes adiante.
Que mais queres de nós? Não nos obrigue
A resistir-te em campo aberto. Pode
Custar-te muito sangue o dar um passo.
Não queiras ver se cortam nossas flechas.
Vê que o nome dos reis não nos assusta.
O teu está mui longe; e nós os índios
Não temos outro rei mais do que os padres.

(GAMA, 1964)

O trecho acima é um fragmento da fala do cacique Cacambo ao general luso-espanhol e mostra o choque cultural dos dois. De um lado estavam os índios que sofreram a adaptação e influência dos padres lutando por seu território e, do outro, o comandante do exército que queria tomar aquelas terras e exterminar os jesuítas, passando por cima de quem quer que fosse.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Os índios e as tropas luso-espanholas duelam e, apesar de lutarem valentemente, os índios foram vencidos com pelo poder de fogo dos europeus. Cepê morre no conflito e Cacambo comanda a retirada dos indígenas remanescentes.

O general está acampado às margens de um rio, do outro lado, Cacambo adormece e tem um sonho com o espírito de Cepê, em que, este, o incita a incendiar o acampamento inimigo. Cacambo, então, atravessa o rio e provoca o incêndio, depois, regressa para a tribo e neste momento surge Lindoia, a amada dele. Porém, quando viveriam esse amor, Balda, um religioso insidioso que engravida uma nativa e dá a luz a Baldeta, arma uma trama para prender Cacambo, que assim ocorre, e matam-no envenenado.

[..] Tinha Cacambo
Real esposa, a senhoril Lindoia,
De costumes suavíssimos e honestos,
Em verdes anos: com ditosos laços
Amor os tinha unido; mas apenas
Os tinha unido, quando ao som primeiro
Das trombetas lho arrebatou dos braços
A glória enganadora. Ou foi que Balda,
Engenhoso e sutil, quis desfazer-se
Da presença importuna e perigosa
Do índio generoso; e desde aquela
Saudosa manhã, que a despedida
Presenciou dos dous amantes, nunca
Consentiu que outra vez tornasse aos braços
Da formosa Lindoia e descobria
Sempre novos pretextos da demora.
[...]
Por meio de um licor desconhecido,
Que lhe deu compassivo o santo padre,
Jaz o ilustre Cacambo-entre os gentios
Único que na paz e em dura guerra
De virtude e valor deu claro exemplo.

(GAMA, 1964)

Neste fragmento há uma dura crítica aos jesuítas em que apresenta-se Baldo como vilão que não mede esforços para tornar seu filho Baldetta cacique, no lugar de Cacambo. Tal fato, aponta para atitude de marquês de Pombal de expulsar os religiosos do território brasileiro.

No ímpeto de encontrar a morte e assim, ir ter com se amado, Lindoia vai ter com a feiticeira Tanajura que a propicia visões. A índia

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

“vê” o terremoto de Lisboa, a reconstrução da cidade pelo marquês de Pombal e a expulsão dos jesuítas.

Nem quer que o esposo longamente a espere
No reino escuro, aonde se não ama.
Mas a enrugada Tanajura, que era
Prudente e experimentada (e que a seus peitos
Tinha criado em mais ditosa idade
A mãe da mãe da mísera Lindoia),
E lia pela história do futuro,
Visionária, supersticiosa
Que de abertos sepulcros recolhia
Nuas caveiras e esburgados ossos,
A uma medonha gruta, onde ardem sempre
Verdes candeias, conduziu chorando
Lindoia, a quem amava como filha;

(GAMA, 1964)

Nessa parte da obra, é apresentada a valorização da mitologia indígena, em que Tanajura faz uso de rituais que farão o futuro se revelar para Lindoia.

A história prossegue com o relato de como Andrade salva as tropas no incêndio e marcham em direção aos Sete Povos das Missões. Quando chegam lá, sobem uma alta montanha e contemplam a beleza da região.

Qual vê quem foge à terra pouco a pouco
Ir crescendo o horizonte, que se encurva,
Até que com os céus o mar confina,
Nem tem à vista mais que o ar e as ondas:
Assim quem olha de escarpado cume
Não vê mais do que o céu, que o mais lhe encobre
A tarda e fria névoa, escura e densa.
Mas quando o Sol de lá do eterno e fixo
Purpúreo encosto de dourado assento,
Coa criadora mão desfaz e corre
O véu cinzento de ondeadas nuvens,
Que alegre cena para os olhos! Podem
Daquela altura, por espaço imenso,
Ver as longas campinas retalhadas
De trêmulos ribeiros, claras fontes
E lagos cristalinos, onde molha
As leves asas o lascivo vento.
Engraçados outeiros, fundos vales
E arvoredos copados e confusos,
Verde teatro, onde se admira quanto
Produziu a supérflua Natureza.

(GAMA, 1964)

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Enquanto isso, Balde dá início aos festejos do casamento de Baldetta com Lindoia, com um desfile militar. Lindoia foge da aldeia por não aceitar a união e penetra na parte mais remontado antigo bosque, ficando deitada numa pedra, onde uma serpente a morde. Caititu, seu irmão, encontra-a entre jasmims e rosas. Ao tomar a irmã nos braços, descobre os sinais do veneno, ela já havia sido picada; percebe o quanto era bela a morte no rosto.

[...] Um frio susto corre pelas veias
De Caititu, que deixa os seus no campo;
E a irmã por entre as sombras do arvoredo
Busca coa vista, e teme de encontra-la.
Entram enfim na mais remota e interna
Parte de antigo bosque, escuro e negro,
Onde ao pé de uma lapa cavernosa
Cobre uma rouca fonte, que murmura,
Curva latada e jasmims e rosas.
Este lugar delicioso e triste,
Cansada de viver, tinha escolhido.
Para morrer a mísera Lindoia.

(GAMA, 1964)

Quando o padre descobre o suicídio da índia, proíbe que a moça seja velada e sepultada. Após, se vingá contra a feiticeira condenando-a à morte. Neste instante, entra na aldeia um índio dando o alarme da chegada dos inimigo e Balda, então, dá ordem de retirada, ordenando que queimassem tudo, iniciando pela choupana de Tanajura.

Quando as tropas chegam à missão, percebem que já era tarde demais, o general vê tudo em cinzas e chora indignado com o que se apresenta diante dos seus olhos, não restando, nem mesmo, as pinturas sagradas da igreja.

O poema termina com a descrição do templo que fazia alusão aos diversos crimes e perseguições cometidos pelos jesuítas aos índios e, portanto, o poeta dá por encerrada a sua tarefa.

Serás lido, Uruguai. Cubra os meus olhos
Embora um dia a escura noite eterna.
Tu vive e goza a luz serena e pura.

(GAMA, 1964)

4. Conclusão

No princípio deste artigo, propôs-se o estudo da imposição e adaptação cultural na literatura brasileira em seus anos iniciais, a partir

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

do livro *O Uruguai* de Basílio da Gama, à luz dos teóricos Afranio Coutinho e Antonio Candido.

Conclui-se, portanto, que em *O Uruguai* há tanto uma adaptação à cultura da metrópole, através das práticas catequistas dos jesuítas aos nativos que aqui viviam, quanto uma imposição cultural, no momento em que tropas colonizadoras matam e tomam a força o poder e o território, bem como no episódio em que o padre Balda manda matar Cacambo, a fim de que o cargo de cacique passasse ao seu filho.

O índio, novo herói nacional, sofreu as duras consequências de uma guerra marcada pela luta territorial e pelo domínio. Ensinarão que sabiam, lutaram guerras que não eram deles e em troca ganharam mortes, doenças e ludibrio respeito.

Antônio Cândido afirma que em São Paulo século XVIII, os índios apareciam apenas como um apêndice nas festas nacionais. "Em nível mais brando, as culturas dominadas foram permitidas em todo o país a modo de apêndice pitoresco, como válvula de escape que formava contraste para realçar a cultura dominante nas festividades oficiais". (CANDIDO, 1969, p. 3)

Esse apêndice acompanhou todo o processo histórico brasileiro. Pesquisando o lugar e o perfil do índio em obras da literatura brasileira, encontramos pouquíssimas representações que os contemplavam.

De acordo com o trabalho de conclusão de curso de Esleine Henrique Pereira da Silva e Assíbia Ribeiro Frossard Sabino (2015), o livro de poesias de Augusto dos Anjos, de 1998, traz 210 poesias, somente duas delas representam o índio e, quando o faz, é de forma demeritória. As autoras citam esse excerto que acreditamos bastante produtivo. Segue, então, fragmento da poesia "Os Doentes", encontrada no livro referido.

IV

Começara a chover. Pelas algentes
Ruas, a água, em cachoeiras desobstruídas
Encharcava os buracos das feridas,
Alagava a medula dos Doentes!

Do fundo do meu trágico destino,
Onde a Resignação os braços cruza,
Saía, com o vexame de uma fusa,
A mágoa gaguejada de um cretino.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Aquele ruído obscuro de gagueira
Que à noite, em sonhos mórbidos, me acorda,
Vinha da vibração bruta da corda
Mais recôndita da alma brasileira!

Aturdia-me a tétrica miragem
De que, naquele instante, no Amazonas,
Fedia, entregue a vísceras gluttonas,
A carcaça esquecida de um selvagem.

A civilização entrou na taba
Em que ele estava. O gênio de Colombo
Manchou de opróbrios a alma do mazombo,
Cuspiu na cova do morubixaba!

E o índio, por fim, adstrito à étnica escória,
Recebeu, tendo o horror no rosto impresso,
Esse achincalhamento do progresso
Que o anulava na crítica da História!

Como quem analisa uma apostema,
De repente, acordando na desgraça,
Viu toda a podridão de sua raça...
Na tumba de Iracema!...

(ANJOS, 1998, p. 41)

Segundo as autoras o índio é representado para mostrar o que de fato aconteceu à sua geração. A título de ilustração, tomam-se os conflitos que ocorreram na segunda metade do século XIX, entre colonizadores e índios botocudos, na região fronteira aos estados de Minas Gerais e Espírito Santo, nas proximidades dos territórios banhados pelo Rio Doce, que foi um importante vetor da colonização do Espírito Santo.

Vê-se que este “apêndice” para retomar a voz de Antonio Candido supracitado, contribuiu para o desaparecimento do índio do solo da nação brasileira e também da memória do povo brasileiro, que, sendo mestiço, deveria vivificá-lo sempre, lutando para que sua cultura permanecesse em constante diálogo com o multiculturalismo hodierno.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANJOS, Augusto dos. Os doentes. In: _____. *Eu e outras poesias*. 42. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 41.
- CANDIDO, Antonio. Literatura de dois gumes. In: _____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2006, p. 163-180.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

COUTINHO, Afrânio. A tradição afortunada. In: _____. *A tradição afortunada: o espírito de nacionalidade na crítica brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968, p. 159-189.

GAMA, Basílio da. *O Uruguai*. Rio de Janeiro: Agir, 1964.

**AS RELAÇÕES AFETIVAS
MEDIADAS PELO MONSTRO DO CIÚME
NO UNIVERSO FICCIONAL
DE *DOM CASMURRO* E *SÃO BERNARDO***

Patrícia Peres Ferreira Nicolini (UENF)
patricianicolini@saocamilo-es.br
Analice de Oliveira Martins (IFF/UENF)
analice.martins@terra.com.br

RESUMO

O ciúme é um sentimento comum em todos os tipos de relacionamentos humanos. No entanto, quando ultrapassa os parâmetros do bom senso, essa emoção tão comum pode se tornar nociva e até considerada uma patologia. Diante disso, este artigo tem por objetivo analisar e comparar as obras *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, discutindo como essas relações afetivas mediadas pelo monstro do ciúme são recriadas pela literatura. Nesse universo ficcional, o tema é explorado em sondagens psicológicas das personagens que remetem a uma reflexão da condição humana. *São Bernardo*, um memorial de autoacusação. *Dom Casmurro*, um memorial de acusação à esposa. Ambas as obras representam os atos, pensamentos e sentimentos humanos, quando transtornados pelas dores da alma e devorados pelo monstro do ciúme. A análise fundamenta-se teoricamente em Antônio Mourão Cavalcante, Antonio Candido, Beatriz Jaguaribe e Karl Erik Schøllhammer, entre outros.

Palavras-chaves: Universo ficcional. Literatura. Ciúme patológico.

1. Introdução

Conforme o senso comum, o ciúme é um sentimento humano que está relacionado a quem ama e cuida, logo, é considerado em nossa sociedade um sentimento natural, uma vez que a maioria das pessoas, em algum momento da vida, já sentiu ciúmes. Geralmente, esse sentimento envolve três pessoas: o ciumento, o objeto do ciúme e o agente que o provoca. Com essa configuração, o ciúme é desencadeado pelas sensações de perda e de ameaça que atormentam o ciumento, fazendo-o não controlar muito bem os seus impulsos, abalando a confiança no ser amado e a segurança da relação.

Quando o ciúme é em excesso e começa a interferir na dinâmica do relacionamento amoroso causando no casal angústia, raiva, desconfiança, baixa autoestima, insegurança, mal-estar no relacionamento e chegando ao extremo de agressões verbais e físicas, pode se estar diante de uma patologia. Esse tipo de relacionamento doentio, já foi recriado mui-

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

tas vezes pela literatura, muitos protagonistas de obras literárias apresentam um sentimento de pose da pessoa amada, isto é, procuram controlar e restringir todos os atos, vontades e até pensamentos do ser amado. “O indivíduo ciumento vive as exigências de um amor possessivo, por medo ou risco de perda do objeto amado”. (CAVALCANTE, 1997)

Um tipo de relacionamento nocivo recriado nas obras *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, nas quais a construção do universo ficcional remete à sondagem e à discussão da condição humana quando o psíquico é atormentado pelo fantasma da perda e pelo medo de ser excluído da vida da pessoa amada. Em sua pesquisa, Beatriz Jaguaribe disserta sobre a construção “do efeito do real” na ficção e postulando que:

No seu sentido mais primário, o realismo estaria conectado com a utilização da *mimese*, ativando a noção da arte como cópia de uma realidade e mundo material. A *mimese* é aqui entendida como um ilusionismo espelhado, uma representação que parece copiar aquilo que existe no mundo. (JAGUARIBE, 2007, p.26)

A proposta desse artigo é interdisciplinar, isto é, tem por objetivo analisar e comparar as obras *Dom Casmurro* e *São Bernardo* discutindo como essas relações afetivas mediadas pelo monstro do ciúme são recriadas pela literatura aliando a essa discussão uma sondagem psicológica dos protagonistas de ambas as obras tendo por objetivo a construção literária sobre o tema.

2. *O monstro dos olhos verdes: o ciúme patológico*

O ciúme patológico é um ciúme doentio, por muitas vezes pode ser tão devastador tornando-se a motivação de crimes passionais. William Shakespeare o chamou de “monstro dos olhos verdes” em sua obra *Otelo*, século XVII. Nela, o protagonista Otelo motivado por um ciúme doentio de um amigo com sua esposa acaba assassinando a honesta e fiel Desdêmona. Nem o onipotente mouro de Veneza escapou das garras do ciúme, deixando a racionalidade e o bom senso para trás.

A palavra “ciúme” é oriunda do latim *zelumen* que é composta pelo radical grego, *zelos*, que significa fervor, calor, ardor ou intenso desejo. Segundo o verbete do *Novo Dicionário Aurélio*, ciúme é:

Sentimento doloroso que as exigências de um amor inquieto, o desejo de posse da pessoa amada, a suspeita ou a certeza de sua infidelidade, fazem nascer em alguém; zelos. Emulação, competição, rivalidade. Despeito invejoso;

inveja. Receio de perder alguma coisa; cuidado, zelo. (FERREIRA, 1998, p. 333)

A psicologia postula sobre o assunto a existência de dois tipos de ciúme: o normal e o patológico. Para Antônio Mourão Cavalcante, ciúme patológico consiste em:

[...] uma perturbação total, um transtorno afetivo grave. O ciumento sofre em seu amor: em sua confiança, em sua tranquilidade, em seu amor próprio, em seu espírito de dominação e em seu espírito de posse. O ciúme corrói-lhe o sentimento em sua base e destrói, com uma raiva furiosa, suas próprias raízes. Propicia a invasão da dúvida que perturba a alma, fazendo com que ame e odeie ao mesmo tempo, a pessoa objeto de sua afeição. O maior sofrimento do ciumento é a incerteza em que vive, pela impossibilidade de saber, com segurança, se o(a) parceiro(a) o engana ou não. (CAVALCANTE, 1997, p. 24)

Sendo assim, o ciúme patológico é um transtorno grave, ele mina e desgasta o relacionamento amoroso. O ciumento sente-se constantemente ameaçado, a relação é baseada no sentimento de posse da pessoa amada, fato que faz com que o amor do parceiro não resista, visto que o relacionamento se torna muito angustiante, tenso, carregado de uma intensa carga emocional negativa.

O ciumento patológico passa por um turbilhão de emoções, o pensamento perturbado pelo ciúme gera dúvidas, obsessões e delírios sobre a infidelidade da pessoa amada. O ciumento patológico busca excessivamente indícios que comprovem ou afastem a suspeita de traição, um emaranhado de sentimentos que perpassam pela culpa, raiva, angústia, depressão, insegurança, desejo de vingança, baixa autoestima, possessividade e desconfianças infundadas. Sentimentos e pensamentos que prejudicam a vida de quem sofre de ciúme patológico e de quem é vítima do ciumento. “O ciumento não perdoa e não confia. Se lhe faltam motivos no presente, busca-os no passado e até no imprevisível futuro, ainda que ilusórios e frutos de sua imaginação atormentada”. (ROSA, 2005, p. 19)

3. O ciúme na literatura: *Dom Casmurro* e *São Bernardo*

Produções literárias de uma época são recortes históricos em que costumes e pensamentos de uma sociedade são (re)criados ficcionalmente. Na literatura, o cotidiano, o desejo, o pensamento e o comportamento humano são recriados em um universo ficcional que utiliza estratégias narrativas para tornar a ficção crível. Nesse contexto, a literatura fornece material pertinente para investigação da psique humana. Sendo assim, nesse trabalho, recorreu-se a duas obras clássicas sobre o ciúme reconhe-

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

cidas nacionalmente – *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, e *Dom Casmurro*, de Joaquim Maria Machado de Assis. Conforme Karl Erik Schøllhammer, a ficção afeta o leitor quando o faz perceber a realidade sinestesticamente:

Ou seja, a obra se torna referencial ou “real” na medida em que consegue provocar efeitos sensuais e afetivos parecidos ou idênticos aos encontros extremos e chocantes com a realidade em que o próprio sujeito é colocado em questão. (SCHØLLHAMMER, 2002, p. 82)

Em *São Bernardo*, o protagonista Paulo Honório representa o fazendeiro capitalista que conquista tudo que quer, mesmo que tenha que passar por cima de convenções morais e legais. Autossuficiente, quando decide se casar, o seu comportamento não é diferente, a jovem Madalena é o seu novo objeto de desejo de sua insaciável cobiça. O experiente predador capitalista articula várias estratégias para se casar com a professorinha. Logo, impõe a sua vontade e parece apossar-se de Madalena como se ela fosse uma propriedade. O sentimento de posse exacerbado é uma característica do ciúme patológico.

Por conseguinte, o ciúme é um tema que sempre fascinou Machado de Assis. Segundo Luiz Alberto Pinheiro de Freitas, o ciúme é um tema abordado em sete dos nove romances machadianos. *Otelo*, de William Shakespeare, é citado como argumento de 28 narrativas, peças e artigos. *Dom Casmurro*, de Joaquim Maria Machado de Assis, é um exemplo dessa temática, o livro é um dos romances mais conhecidos do autor. O foco narrativo em primeira pessoa é a voz do protagonista masculino Bento Santiago, uma visão subjetiva e imparcial da sua história de vida e principalmente de seu relacionamento com a mulher amada. Sendo assim, o relato do narrador personagem é duvidoso, de pouca credibilidade, visto que o discurso do protagonista é um memorial de acusação à esposa, relatos de um velho solitário e amargurado apelidado de Dom Casmurro, são lembranças de um passado que emergem na memória à medida que o protagonista busca reviver seu relacionamento amoroso e procura comprovações da infidelidade de sua amada. Luiz Alberto Pinheiro de Freitas afirma que Joaquim Maria Machado de Assis:

Não se contentando com o simples dado fenomenológico, ele vai em busca das motivações inconscientes, quer sempre inferir o oculto, o por detrás, é um psicanalista – é o pensamento psicanalítico existindo porque a dúvida existe. Machado tinha o pensamento psicanalítico, anterior à própria psicanálise. (FREITAS, 2001, p. 70)

Em *Dom Casmurro*, o protagonista Bentinho é filho único, seu pai faleceu muito cedo, no entanto deixou a família em boas condições fi-

nanceiras. Nunca teve que se preocupar com a própria sobrevivência. Muito mimado, sempre foi o centro das atenções da casa, foi acostumado a ser sempre gerenciado por outras pessoas – a mãe, Capitu, Escobar – sempre deslocou sua responsabilidade existencial para o outro. A mãe de Bentinho havia feito uma promessa que seu filho seria padre, no entanto o jovem só queria conquistar o amor de Capitu e casar-se com ela.

Para Bentinho, Capitu era responsável por todas as alegrias e tristezas que ocorressem em sua vida, o herdeiro considerava insuportável a ideia de traição, uma vez que havia depositado toda sua existência nas mãos de sua amada. Dar ao outro a responsabilidade da própria felicidade é algo preocupante, porque o sujeito sempre estará preso à vontade do outro, conseqüentemente, o controle sobre a vida da mulher amada visa evitar a dor e o sofrimento.

Nessa perspectiva, Bentinho tentava controlar a vida de Capitu, incomodava-o não conhecer seus pensamentos. “Não, meu amigo. Venho explicar-te que tive tais ciúmes pelo que podia estar na cabeça de minha mulher, não fora ou acima dela”. (ASSIS, capítulo 107, p. 219)

Nesses relacionamentos amorosos conturbados como os de Paulo Honório e Madalena e de Bentinho e Capitu, revela-se mais uma característica do ciúme patológico: os pensamentos fantasiosos e delirantes sobre a infidelidade do parceiro. O ciumento mistura fatos reais e suposições sem fundamentos produzidas por uma mente perturbada e obcecada. Paulo Honório sufocava Madalena com acusações sem nenhum fundamento, ele pressupunha situações nas quais Madalena o estivesse traindo e alimentava essas suposições ao ponto de se tornarem verdades absolutas.

No trecho transcrito abaixo, Paulo Honório, alucinado pelo ciúme, acusa Madalena de ter marcado um encontro com um suposto amante. O absurdo da situação é que o protagonista diz ouvir um assvio e acredita ser um sinal de um suposto amante de Madalena, acredita que o encontro entre os amantes acontecerá no quarto que divide com a esposa.

– São os seus parceiros que andam rondando a casa. Mas não tem dúvida: qualquer dia fica um diabo af estirado.

Madalena abraçava-se aos travesseiros, soluçando.

– É assobio ou não é? Marcou entrevista aqui no quarto, em cima de mim? É só o que falta. Quer que eu saia? Se quer que eu saia, é dizer. Não se acanhe.

– Madalena chorava como uma fonte. (RAMOS, capítulo 30, p.152)

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

Bento Santiago apresenta o mesmo tipo de comportamento de Paulo Honório. Ele fantasia situações em que Capitu demonstra indícios de sua traição. O sobrenome do protagonista “Santiago” remete à personagem “Iago” da peça *Otelo*, de William Shakespeare. Nela, são abordadas questões polêmicas: ciúme, racismo, poder, luxúria, crime passional e a luta entre o bem e o mal.

A obra é conhecida como um clássico sobre ciúme, Otelo é um general negro que desconsidera o preconceito racista vigente na época e comanda homens brancos. Reconhecido por sua segurança e bom senso nas batalhas, Otelo perde o controle de seus atos quando se deixa induzir pelas ideias nocivas de seu “bom amigo” Iago. O falso amigo envenena Otelo com histórias caluniosas sobre a suposta traição de sua esposa Desdêmona com um amigo e tenente do general: Cássio.

Cego de ciúme pelas mentiras de Iago, Otelo fantasia significado para todos os gestos e atos que observa entre sua esposa e Cássio, até o momento em que sua mente perturbada fabula provas que confirmam a traição. Otelo ordena a morte de Cássio e começa a maltratar Desdêmona até o momento em que julga necessário matar a esposa, descartá-la como se fosse um objeto e ainda justifica o seu ato:

Ela deve morrer, para que não venha a trair ainda mais homens. (Beija-a)
Sê assim quando estiveres morta, e quero matar-te para depois te amar [...]
Minha necessidade é chorar, mas as minhas são lágrimas cruéis; e celestial é o meu pesar, pois ele dói na fonte do amor. (SHAKESPEARE, 2001, p. 168-169)

Apesar de Desdêmona jurar inocência, Otelo só dava ouvidos às mentiras de Iago. Bentinho cultiva um toque de Iago dentro de si, daí o sobrenome *Santiago*. Ele mesmo envenena suas entranhas com fantasias e devaneios de que sua esposa o esteja traindo com seu amigo Escobar. O ciúme é para Otelo, Paulo Honório e Bentinho uma inquietação da alma, independentemente da realidade externa. Para as personagens, a mulher amada é vista como um objeto, uma história ficcional que recria uma sociedade conservadora e patriarcal em que presença do ciúme revela o recorte histórico de uma época marcada por muitos preconceitos impostos à mulher, que ocupava no casamento uma posição subalterna. Conforme fragmento de *Dom Casmurro*:

[...] Capitu olhou alguns instantes para o cadáver tão fixa, tão apaixonadamente fixa, que não admira lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas...

As minhas cessaram logo. Fiquei a ver as dela. Capitu enxugou-as depressa, (...) Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem pranto nem palavras esta [...] (ASSIS, capítulo 123, p. 246)

Nesse fragmento, Bentinho esquece completamente a dor pela morte de Escobar e começa a pressupor que todas as ações de Capitu no velório de Escobar confirmam sua teoria de que sua esposa era realmente amante de seu melhor amigo. O ciúme o torna tão egoísta e tão preso ao próprio sofrimento que ele se torna indiferente à dor da viúva e de todos os presentes no velório.

Tanto Bentinho como Paulo Honório imaginavam que algo errado estava acontecendo, a fantasia da traição foi crescendo de tal maneira que se tornou um monstro horrível que passou a assombrá-los. Sentiam tanto medo dessa assombração que esqueceram que foram eles mesmos que a criaram e a alimentaram. Passaram a acreditar que o que era imaginação, fosse real.

A baixa autoestima também é sintoma do ciúme patológico. Em *São Bernardo*, Paulo Honório acreditava que ninguém poderia amá-lo, visto que até ele mesmo não se tinha a menor estima. No capítulo 26, enquanto observava Madalena dormindo, Paulo Honório comparava-se com Dr. Magalhães, amigo do casal de quem desconfiava ser um dos amantes de Madalena. Nessa comparação, Paulo Honório dizia ter mãos tão brutas que pareciam casco de cavalo, enquanto Dr. Magalhães possuía mãos macias, sempre se diminuindo.

A baixa autoestima da personagem é simbolizada em seu nome: Paulo. O nome tem origem do latim e significa pouco, pequeno. Logo, sentindo-se pouco acreditava que Madalena sendo instruída e bonita iria se interessar por alguém com mais qualidades. Perdido em seus devaneios de infidelidade, nem percebia que a esposa estava cada vez mais magra, franzina e infeliz.

Em *Dom Casmurro*, Bentinho tinha consciência de sua omissão diante das decisões que a vida lhe impunha, considerava-se um fraco. Considerava-se menor, dizia que Capitu “era mais mulher do que ele era homem”. Via no amigo Escobar qualidades fantásticas as quais nunca iria possuir. O próprio Bentinho já havia dito ao amigo que o admirava por seus conhecimentos e por sua atitude perante as decisões da vida. Em verdade, em seu íntimo, considerava impossível competir com Escobar. Em sua mente perturbada pelo ciúme, perder Capitu para Escobar era um

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

fato dado como certo, quando ele inconscientemente se comparava ao amigo.

Paulo Honório e Bentinho não possuem autoestima suficiente, logo, sentem-se inferiores e conseqüentemente inseguros. O ato de inconscientemente se compararem a outras pessoas tem como resultado um sentimento de derrota. Há uma competição engendrada pelo ciumento, fruto do medo de perder a pessoa amada, uma obsessão de sempre estar alerta para possíveis rivais.

Outro sintoma do ciúme patológico recriado pela literatura é o que a psicologia chama de ‘projeção’, o ciumento cria dúvidas a respeito da fidelidade do parceiro por sentir atração por outra pessoa. Paulo Honório manteve relações sexuais com a esposa de seu empregado enquanto estava casado com Madalena e Bentinho sentia desejo por Sancha, esposa de seu melhor amigo e amiga íntima de Capitu. Ao acreditar que é o outro que quer o trair, acaba amenizando a dor e a culpa do ciumento ao perceber que é ele mesmo quem não é confiável.

Portanto, tanto Paulo Honório quanto Bentinho tinha tudo nas mãos para serem felizes, mas desgastaram suas relações amorosas com o ciúme doentio, afastando cada vez mais a pessoa amada. Com a morte de Madalena, chega a Paulo Honório um arrependimento tardio. O pio da coruja é o mecanismo que remete ao passado e as lembranças da esposa e da vida que ele poderia ter dito junto à mulher amada. Assim como a figura do corvo da obra de Edgar Allan Poe, a coruja representa a certeza da solidão, da felicidade que poderia ser vivida e não foi e que não poderá ser vivida nunca mais. Conforme Antonio Candido:

[...] devemos lembrar que além do conhecimento por assim dizer latente, que provém da organização das emoções e da visão de mundo, há na literatura níveis de conhecimento intencional, isto é, planejado pelo autor e conscientemente assimilados pelo receptor. (CANDIDO, 1995, p.249)

Assim, Paulo Honório em seu memorial de autoacusação tomou consciência de seus erros e arcou com as conseqüências: a solidão. “Estraguei a minha vida estupidamente. Penso em Madalena com insistência. Se fosse possível recomeçarmos... Para que enganar-me?” (RAMOS, capítulo 36, p. 184)

Em contrapartida, Bentinho confirma sua omissão existencial ao transferir toda responsabilidade pelo fracasso do casamento a Capitu, preferindo fingir que a solidão que lhe consome é uma opção de vida e não conseqüência da culpa que sente por seus atos. “[...] e acabou alcu-

nhando-me Dom Casmurro. Os vizinhos, que não gostam dos meus hábitos reclusos e calados, deram curso à alcunha, que afinal pegou”. (ASSIS, capítulo 01, p. 19)

Logo, Paulo Honório e Bento Santiago são protagonistas de uma história de amor que teria tudo para dar certo, não fosse ‘o monstro dos olhos verdes’ que lhes devorou o juízo e os condenou a conviver com o peso da culpa e a companhia dos fantasmas do passado.

4. Considerações finais

A literatura pode (re)criar os desejos, as angústias, as frustrações, os devaneios, a raiva, a culpa e todos os sentimentos humanos que eclodem da alma de uma pessoa que sofre do ciúme patológico, proporcionando novas visões de mundo que remetem o leitor a uma reflexão da condição humana.

Relações afetivas mediadas pelo monstro dos olhos verdes são construídas no universo ficcional na constituição da psique de suas personagens. Paulo Honório e Bento Santiago apresentam atos e pensamentos transtornados pelas dores de uma alma devorada pelo ciúme.

Paulo Honório reconhece sua culpa e aceita seu sofrimento. Bentinho insiste em transferir a culpa para sua esposa, uma vez que não tem coragem de reconhecer os seus erros. Logo, *São Bernardo* é um memorial de autoacusação, *Dom Casmurro* é memorial de acusação à esposa. Ambas as obras representam com excelência a construção do ciúme literário na ficção.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 2007.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CAVALCANTE, Antônio Mourão. *O ciúme patológico*. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1997.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

FREITAS, Luiz Alberto Pinheiro de. *Freud e Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Mauad, 2001.

JAGUARIBE, Beatriz, *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

POE, Edgar Allan. *Os melhores contos de Edgar Allan Poe*. Trad.: José Paulo Paes. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 43. ed. Rio de Janeiro: Record, 1985.

ROSA, Ubiratan. *Mais amor, menos ciúme: 450 reflexões para amar mais e melhor*. São Paulo: Ideia e Ação, 2005.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. À procura de um novo realismo – teses sobre a realidade em texto e imagem hoje. In: ____; OLINTO, Heidrun Krieger (Orgs.). *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002, p. 75-89.

SHAKESPEARE, William. *Otelo, o mouro de Veneza*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

**AS RELAÇÕES LITERÁRIO-COMERCIAIS
DE MACHADO DE ASSIS
E SUA CONTRIBUIÇÃO PARA A FORMAÇÃO
DO CAMPO LITERÁRIO NO BRASIL DO SÉCULO XIX**

Thamires Gonçalves (UERJ)
thamiresgoncalves2@hotmail.com

RESUMO

É de conhecimento geral que Machado de Assis transformou-se em cânone da literatura brasileira ainda em vida, ganhando o reconhecimento de seus pares, prova disso foi sua eleição como presidente da Academia Brasileira de Letras (ABL), onde permaneceu até sua morte, em 1908. No entanto, sua carreira não começou com *Dom Casmurro*, ela teve início muito antes na década de 1850, quando Machado de Assis publicou seus primeiros textos no jornal *Marmota Fluminense*, ainda com 15 anos. O prestígio como crítico respeitado na década de 1860, com a ajuda de Alencar. Sua frutífera relação com B. L. Garnier, é o que lhe confere reconhecimento como escritor de poemas, contos e romances (em sua conhecida primeira fase). E por fim, sua transformação em eixo gravitacional do campo literário brasileiro na década de 1880, com a publicação de seu segundo bloco de romances, a famosa segunda fase, culminando, na década de 1890, com a criação e a presidência da ABL. O presente texto pretende mostrar, através dos pontos mais marcantes da carreira do autor, sua trajetória desde as primeiras publicações até o efetivo sucesso alcançado, na tentativa de dimensionar como Machado de Assis alcançou posição de destaque no cenário literário do século XIX.

Palavras-chave: Machado de Assis. Campo literário. Literatura brasileira.

1. Machado de Assis e Paula Brito

O Rio de Janeiro da década de 1850 ainda era uma cidade bastante provinciana, insalubre, com ruas mal iluminadas e um sistema de transporte bastante precário. Somente em 1855, a cidade passou a receber iluminação pública a gás, (antes eram usadas lamparinas de azeite, que produziam uma iluminação bastante fraca) que possibilitou o desenvolvimento da vida noturna e a maior frequência das pessoas ao teatro.

É nesse contexto que o jovem Machado de Assis começa a se inserir na sociedade letrada do Rio de Janeiro, quando contava ainda 15 anos. Os primeiros textos publicados por Machado foram poemas no periódico *Marmota Fluminense*, que era dirigido por Francisco de Paula Brito. E foi essa primeira relação de Machado no mundo das letras que impulsionou a carreira do jovem escritor.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

Paula Brito recebia jovens escritores em seu jornal, permitindo que publicassem seus textos. *A Marmota* era, em comparação aos outros jornais que circulavam na época, bastante original. Dedicado quase que exclusivamente a assuntos literários, tinha apenas seis páginas e tipos maiores, além de ter uma qualidade de impressão superior. Seu conteúdo girava em torno de artigos traduzidos de jornais franceses (na sua maioria), mas também abria espaço para que os escritores nacionais publicassem suas obras em formato de *folhetim*. Publicavam-se artigos históricos, científicos, crônicas religiosas e anedotas. Além de avisos, comunicados e, raramente, a coluna de *a pedidos*.⁴ A maior parte do jornal – quase a metade dele, na verdade – era dedicada a publicação de poesias escritas por seus colaboradores, produzidas a partir de um mote determinado pelo próprio Paula Brito.

Conhecido por ser muito rigoroso com o conteúdo que era publicado, certa vez escreveu que “ser assinante não dava o direito de ser impresso, mesmo pagando” (*Marmota*, n. 1274, 18.1.1861, *apud* MASSA). Embora muito realista em relação ao mercado em que sua publicação estava inserida e as dificuldades que encontrava, promovia reuniões nos fundos de sua livraria com jovens escritores e publicava seus textos.

Dessas reuniões, surgiu a Sociedade Petalógica, uma espécie de associação em que se promoviam encontros para discutir sobre literatura, peças em cartaz no Rio de Janeiro – havia apenas três ou quatro teatros em funcionamento na época -, além da leitura de versos. Acredita-se que essa era a única associação dedicada exclusivamente à cultura e literatura do período. A Petalógica tornou-se um ponto de encontro de todo o movimento romântico de 1840 a 1860 no Brasil. Dentre as figuras que frequentavam as reuniões pode-se citar: Araújo Porto-Alegre, Teixeira e Souza, Joaquim Manuel de Macedo, Manuel Antonio de Almeida, além de jornalistas, líderes da sociedade, ministros e médicos. Machado de Assis passou a frequentar a Petalógica e foi nela que fez suas primeiras relações no campo literário, relações estas que o acompanharam por muitos anos.

Paula Brito foi o editor que mais produziu para o leitor comum, chegando a produzir publicações voltadas apenas para o público feminino, o que era na época um avanço significativo. Em 1848, era considera-

⁴ Essa parte do jornal era dedicada a publicar textos escritos pelos leitores, que pagavam por esse espaço. Os textos continham temas variados, desde o elogio a mortos, versos, anúncios até calúnias e difamações. É o que sustentava o jornal e, no século XIX, ocupava a maior parte dos periódicos.

do o maior livreiro do Brasil no que dizia respeito ao número de máquinas próprias. Criou uma série de relações comerciais ao longo de todo o Império, instituindo um sistema de agências, que permitiam que suas produções alcançassem um número cada vez maior de leitores. Paula Brito imprimiu apenas periódicos até 1835, mas a partir deste ano passou também a imprimir livros, começando por 5 livros anuais e chegando a publicar até 24 livros em 1853.

Foi conhecido também por ser o primeiro editor a encorajar a produção de literatura nacional, não apenas com as poesias em seus periódicos, mas investindo na publicação de romances. *O Filho do Pescador*, de Teixeira e Souza, publicado em 1843, foi o primeiro romance brasileiro de algum valor literário no Brasil. *A Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, que tanto gerou polêmica na época⁵, também foi publicado através do livreiro.

Sempre prezando pela neutralidade, evitava que os assuntos tratados no interior de sua livraria e nos encontros que produzia, versassem sobre política. Na década de 1840, sua livraria era conhecida por ser a única a não receber incentivos fiscais do Império. Paula Brito “esforçava-se para tornar seu número 64 um ponto de encontro neutro”. (HALLEWELL, 2012, p. 169)

No entanto, sua relação de amizade com Dom Pedro II nunca foi um segredo e Paula Brito foi um dos defensores da maioria do Imperador. Dada essa longa amizade, em 1850, aceitou ajuda imperial para iniciar uma sociedade de ações. Pedro II era, inclusive, possuidor de uma percentagem de ações de sua empresa, mas essa relação nunca influenciou o conteúdo das publicações, vale ressaltar.

O hábito de reunir escritores e intelectuais em livrarias não começou com Paula Brito, Louis Mongie, maior livreiro da Rua do Ouvidor antes de Paula Brito, também promovia encontros em sua livraria, demonstrando uma “tendência brasileira de converter uma livraria em clube literário informal” (HALLEWELL, 2012, p. 167), mas acabou sendo eclipsado pela Petalógica. Esse padrão de promover encontros literários foi seguido por B. L. Garnier, posteriormente assumido por Hippolyte Garnier, estendendo-se até os dias de hoje.

⁵ *A Confederação dos Tamoios* é um poema épico de Gonçalves de Magalhães, patrocinado por Pedro II. José de Alencar, sob o pseudônimo de “Ilg” escreve uma série de cartas sobre a qualidade do poema. A polêmica surge quando Araújo Porto-Alegre e até mesmo o imperador, sob o pseudônimo de “amigo do poeta”, escrevem cartas rebatendo as duras críticas de Alencar.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

Importante destacar que o campo literário no Rio de Janeiro ainda estava em formação; sendo assim, Machado se inseriu desde o começo de sua carreira nas letras no centro desse campo ainda pouco estruturado. Tanta importância teve Paula Brito nesse contexto, que mais tarde foi comparado a B. L. Garnier no que diz respeito a seu papel no desenvolvimento da cultura no Brasil.

Machado de Assis não colaborava apenas na *Marmota*, contribuía em diversos periódicos, entre eles o *Correio Mercantil*⁶, *Diário do Rio de Janeiro*, *A Semana Ilustrada* e *O Paraíba*. Mas Machado não esqueceu a grande estima que tinha por Paula Brito e nunca deixou de louvar os anos que colaborou no *Marmota*, nem sua participação na Petalógica. Em ocasião da morte de Paula Brito, escreveu no *Diário do Rio de Janeiro*:

Mais um! Este ano há de ser contado como um obituário ilustre, onde todos, o amigo e o cidadão, podem ver inscritos mais de um nome caro ao coração e ao espírito. Longa é a lista dos que no espaço desses doze meses que estão a expirar, tem caído ao abraço tremendo daquela leviana, que não distingue os amantes, como diz o poeta. Agora é um homem que, pelas suas virtudes sociais e políticas, por sua inteligência e amor ao trabalho, havia conseguido a estima geral. Começou como impressor, como impressor morreu. Nesta modesta posição tinha em roda de si todas as simpatias. Paula Brito foi um exemplo raro e bom. Tinha fé nas suas crenças políticas, acreditava sinceramente nos resultados da aplicação delas; tolerante, não fazia injustiça aos seus adversários; sincero, nunca transigiu com eles. Era também amigo, era, sobretudo, amigo. Amava a mocidade, porque sabia que ela é a esperança da pátria, e, porque a amava estendia-lhe quanto podia a sua proteção. Em vez de morrer, deixando uma fortuna, que o podia, morreu pobre como vivera graças ao largo emprego que dava às suas rendas e ao sentimento generoso que o levava na divisão do que auferia do seu trabalho. Nestes tempos de egoísmo e cálculo, deve-se chorar a perda de homens que, como Paula Brito, sobressaem na massa comum dos homens. (*Diário do Rio de Janeiro*, 24.1.1861, in ASSIS, 2008)

A partir deste momento, Machado já ganhava dinheiro suficiente para se manter. Embora ainda morasse com a madrasta, trabalhou como revisor de provas, tipógrafo, colaborou com textos para alguns periódicos e revistas, era redator, fazia resenhas, depois foi crítico de teatro. Enfim, estava fortemente inserido no campo literário no Brasil do século XIX, se

⁶ Machado começou a trabalhar como revisor de provas no *Correio Mercantil* em 1858, apenas três anos depois de ingressar no *Marmota Fluminense*. Interessante notar que o *Correio Mercantil* era um jornal de oposição (diferente do *Marmota*, que era defensor de Pedro II); além disso, era um periódico de vocação basicamente política, que disputava o primeiro lugar com o *Jornal do Comércio*. Machado, portanto, não estava interessado unicamente em manter-se no centro cultural do período, pois dedicava-se a outras frentes.

pensarmos que em nosso país o preço dos livros era alto e o jornal era mais acessível.

2. *O reconhecimento como crítico*

O reconhecimento como crítico veio em fevereiro de 1868, quando José de Alencar enviou uma carta aberta a Machado de Assis no *Correio Mercantil*, apresentando um jovem poeta: Castro Alves. Nesse texto, apresenta o poeta afirmando que o recebeu em sua casa e que este leu para ele uma peça intitulada “Gonzaga” e alguns poemas: “A Cascata de Paulo Afonso”, “As Duas Ilhas” e “A Visão dos Mortos”.

Alencar emite sua opinião sobre o talento de Castro Alves, mas somente seu julgamento não é o suficiente. Ao admitir publicamente que a opinião de Machado importa e muito para que a sociedade letrada receba o poeta, Alencar promove Machado ao posto de primeiro crítico brasileiro. Eis um trecho da carta:

Já um poeta o saudou pela imprensa; porém, não basta a saudação; é preciso abrir-lhe o teatro, o jornalismo, a sociedade, para que a flor desse talento cheio de seiva se expanda nas auras da publicidade. – Lembrei-me do senhor. Em nenhum concorrem os mesmos títulos. Para apresentar ao público fluminense o poeta baiano, é necessário não só ter foro de cidade na imprensa da Corte, como haver nascido neste belo vale do Guanabara, que ainda espera um cantor. – Seu melhor título, porém, é outro. O senhor foi o único de nossos modernos escritores, que se dedicou sinceramente à cultura dessa difícil ciência que se chama crítica. Uma porção de talento que recebeu da natureza, em vez de aproveitá-lo em criações próprias, teve a abnegação de aplicá-lo a formar o gosto e desenvolver a literatura pátria. – Do senhor, pois, do primeiro crítico brasileiro, confio a brilhante vocação literária, que se revelou com tanto vigor. (*Correio Mercantil*, 18.2.1868)

A resposta de Machado chegou com outra carta aberta publicada também no *Correio Mercantil*, em 1º de março de 1868. Nela, Machado se mostra muito lisonjeado com o elogio dado por Alencar.

É boa e grande fortuna conhecer um poeta; melhor e maior fortuna é recebê-lo das mãos de V. Exa., com uma carta que vale um diploma, com uma recomendação que é uma sagração. A musa do Sr. Castro Alves não podia ter mais feliz introito na vida literária. Abre os olhos em pleno Capitólio. Os seus primeiros cantos obtêm o aplauso de um mestre. – Mas se isto me entusiasma, outra coisa há que me comove e confunde, é a extrema confiança, que é ao mesmo tempo um motivo de orgulho para mim. De orgulho, repito, e tão inútil fera dissimular esta impressão, quão arrojado seria ver nas palavras de V. Exa. mais do que uma animação generosa. (*Correio Mercantil*, 1.3.1868)

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

Mas Machado vai além e tece comentário sobre o difícil papel da crítica naquele momento, além de nos mostrar como o campo literário ainda estava em formação. As opiniões que Machado coloca nessa pequena resposta mais tarde ressoam em seu conhecido texto crítico “Insulto de Nacionalidade”, onde as trabalhará com mais propriedade.

Confesso francamente, que, encetando os meus ensaios de crítica, fui movido pela ideia de contribuir com alguma coisa para a reforma do gosto que se ia perdendo, e efetivamente se perde. Meus limitadíssimos esforços não podiam impedir o tremendo desastre. Como impedi-lo, se, por influência irresistível, o mal vinha de fora, e se impunha ao espírito literário do país, ainda mal formado e quase sem consciência de si? Era difícil plantar as leis do gosto, onde se havia estabelecido uma sombra de literatura, sem alento nem ideal, falseada e frívola, mal imitada e mal copiada. (...) Compreende V. Exa. que, onde a crítica não é instituição formada e assentada, a análise literária tem de lutar contra esse entranhado amor paternal que faz dos nossos filhos as mais belas crianças do mundo. Não raro se originam ódios onde era natural travarem-se afetos. Desfiguram-se os intentos da crítica, atribui-se à inveja o que vem da imparcialidade: chama-se antipatia o que é consciência. (*Correio Mercantil*, 1.3.1868)

Mais adiante alfineta seus pares que não reconhecem o talento de Alencar, relegando-o a uma espécie de exílio no campo literário⁷. Machado vai além e anima seu mestre a continuar a escrever sobre esses jovens talentos.

Quanto a V. Exa., respirando nos degraus da nossa Tijuca o hausto puro e vivificante da natureza, vai meditando, sem dúvida, em outras obras-primas com que nos há de vir surpreender cá embaixo. Deve fazê-lo sem temor. Contra a conspiração da indiferença, tem V. Exa. um aliado invencível: é a conspiração da posteridade. (*Correio Mercantil*, 1.3.1868)

3. *Machado de Assis e Garnier: surge o Machadinho*⁸

A década de 1870 é decisiva para Machado de Assis, pois ao fim desses dez anos ele já é considerado um bom romancista, poeta, crítico, jornalista e crítico de teatro. Nesse período, publicou seus quatro primeiros romances, *Ressurreição* (1872), *A Mão e a Luva* (1874), *Helena* (1876) e *Iaiá Garcia* (1878); três livros de poesias, *Crisálidas* (1864), *Falenas* (1870) e *Americanas* (1875); e dois livros de contos, *Contos*

⁷ Vale lembrar que esta não será a última vez que Machado defende Alencar e o coloca como principal romancista do período, haja vista o texto crítico que escreve sobre *Iracema*.

⁸ Referência a nomenclatura utilizada por João Cezar de Castro Rocha em seu livro *Machado de Assis: por uma poética da emulação*.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Fluminenses (1870) e *Histórias da Meia Noite* (1873). Para compreender como Machado chegou ao ponto que chegou nessa década é importante conhecer uma figura que foi de suma importância nesse processo: B. L. Garnier.

Baptiste-Louis Garnier chegou ao Brasil em 1844, aqui fundou a Livraria Garnier, que dirigiu até sua morte em 1893. Inicialmente, sua Livraria se chamava Garnier Irmãos, somente mais tarde passou a chamar-se Livraria Garnier, quando passou a assinar suas publicações apenas como B. L. Garnier.

Ao chegar ao Brasil, a Livraria Garnier era bastante dependente da filial europeia, gerida pelos outros dois irmãos mais velhos. Os livros publicados por Garnier eram do catálogo em português da matriz francesa - a preferência de publicação era para livros consagrados, os clássicos. Importante frisar também que a sua associação a loja dos irmãos mais velhos inicialmente conferiu a suas publicações a legitimidade necessária para o sucesso que alcançou mais tarde. Para Hallowell (2012), o Brasil pós-independência passou a atribuir a herança portuguesa todo o atraso nacional, à medida que tudo que era ligado à França era considerado moderno e progressista. Assim, não é difícil imaginar que Garnier aproveitou-se do domínio cultural que a França exercia naquele momento no mundo contemporâneo e enxergou no Brasil uma possibilidade comercial vantajosa.

Sabendo da pouca qualidade oferecida pelas tipografias nacionais, todas as impressões eram feitas em Portugal⁹, numa filial da matriz francesa, Garnier tornou-se então o primeiro a separar impressão de edição. Somente em 1873 importou máquinas que lhe possibilitaram fazer suas impressões no Brasil.

Por conta do alto custo da importação, foi o primeiro a taxar preços nos livros e mesmo que estes não vendessem como esperado, o valor nunca era diminuído. Garnier foi acusado de que tudo que vendia era estrangeiro e seus opositores o acusavam de ganhar dinheiro à custa do trabalho e talento brasileiro, ganhando o apelido de “bom ladrão Garnier”, adquirindo

a reputação póstuma de avarento. As lembranças de seus contemporâneos descrevem a figura nada simpática de um homem baixo, gordo, míope, de fala lenta, de enorme cabeça redonda, queixo fugidio, sentado, com uma pena na

⁹ Com o advento do navio a vapor, a viagem entre Brasil e Portugal durava apenas 15 dias.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

mão, diante de uma escrivãzinha alta, no canto mais afastado de sua sombria e poeirenta loja, descolando selos carimbados da correspondência recebida, preservando os envelopes para serem usados novamente e murmurando para si mesmo: "Ah! *Pauvre Baptiste, si j'étais riche comme mon frère...*". (HALLEWELL, 2012, p. 230-231)

Má fama à parte, Garnier contribuiu muito para o desenvolvimento da indústria livreira no Brasil, além de melhorar a qualidade das impressões, foi o primeiro a pagar direitos autorais para tradutores e autores com regularidade, oferecendo inclusive participação nas vendas. Também foi o primeiro a investir na produção de livros escolares, assumindo um risco comercial levando-se em conta o mercado ainda bastante pequeno. É a ele também que devemos os formatos da maioria dos livros daquela época, o livreiro instituiu dois tamanhos oficiais (16,5 x 10,5 cm e 17,5 x 11 cm), uma padronagem que se generalizou de tal modo que não é possível encontrar um só livro no período que não se encaixe nesse tamanho. (HALLEWELL, 2012, p. 245)

Além de suas contribuições para o melhoramento da indústria livreira no Brasil, sua livraria foi palco de reuniões e encontros literários, era o lugar onde todos corriam em busca de novidades. A Livraria Garnier “era palco da sociabilidade com poderes de reconhecimento, celebração e consagração de todo autor aspirante à glória”. (LEÃO, 2007)

Com grande tino comercial, Garnier empenhou-se também em conquistar o público feminino, sua livraria passou a publicar o *Jornal das Famílias*, periódico no qual Machado passou a colaborar. Com o sucesso alcançado, Machado foi reconhecido por Garnier e assinou seu primeiro contrato, publicando *Crisálidas*; depois de uma grande vendagem, assinou contrato para publicar *Contos Fluminenses*, *Falenas* e *Histórias da meia-noite*. Interessante notar que os livros publicados por Machado pela Livraria Garnier eram de ciclos de curta duração, postos no mercado para vender rápido, devido à fama do escritor. Com o passar dos anos, alguns deles foram reeditados e Machado passa a figurar no catálogo da livraria. Segundo Bourdieu (2010), “quando um livro prolonga sua carreira além do primeiro ano, entra no “acervo”, constituindo uma “reserva” financeira que fornece as bases de uma previsão e de uma “política” de investimentos a longo prazo”. O primeiro livro de poemas publicado por Machado de Assis, *Crisálidas*, teve uma tiragem inicial de mil exemplares, que se esgotaram rapidamente, algo completamente fora dos padrões da época. Segundo Hallewell (2012), edições no México, por exemplo, raramente superavam 500 cópias; mil exemplares era um número grande até mesmo para padrões europeus.

Isto fica mais claro após a morte de Baptiste-Louis Garnier e a livraria passa a Hippolyte, mais conservador que seu irmão. Machado torna-se com o segundo irmão Garnier um autor cujas publicações pertencem aos ciclos longos, denotando uma mudança na política editorial da livraria, além de uma mudança no status do escritor.

Como dito anteriormente, Garnier foi o primeiro a remunerar seus escritores pelos direitos dos livros publicados. Machado de Assis, por exemplo, recebia pela venda dos direitos da obra e por cada livro vendido, algo inédito até então. Para Hallewell (2012), a longa ligação entre Garnier e Machado de Assis é uma prova de que o livreiro era capaz de identificar o talento de um escritor que nunca se esforçou para alcançá-lo. Este comentário talvez se deva ao fato de Machado nunca ter vivido das letras, pois possuía um emprego público; assim, suas publicações podem ser entendidas como um projeto literário e não um meio de subsistência.

4. Os principais textos de crítica literária

Com a publicação desses livros e com todo o sucesso alcançado, Machado passou a ser considerado um bom romancista, poeta e cronista, mas é também nessa década que ele publica “Instinto de Nacionalidade”, “A nova Geração” e “Eça de Queiros: Primo Basílio”. Já consagrado como crítico de respeito, ele tem espaço para fazer diversas considerações sobre o campo literário e as produções do período.

“Instinto de Nacionalidade” foi publicado em março de 1873 em *O Novo mundo*, um periódico brasileiro impresso em Nova Iorque, a pedido de José Carlos Rodrigues. O texto deveria ser um estudo sobre o caráter geral da literatura brasileira, abrangendo as boas e más tendências na literatura no aspecto literário e moral. Em 1910, abriu um volume de críticas de Machado para a editora Garnier e organizado por Mário de Alencar. O texto foi republicado por Garnier em 1921 e 1937. Alguns fragmentos circulavam com o título *Paladinos da linguagem* em 1926, 1937 e 1942. Não é novidade que esse texto é bastante conhecido e considerado um cânone da crítica no período.

“Instinto de Nacionalidade” surge num momento em que a literatura no Brasil ainda é vista pelas lentes do Romantismo, por isso a discussão sobre a nacionalidade da literatura brasileira é pertinente. Machado inicia seu texto afirmando que quem examina a literatura daquele momento enxerga certo “instinto de nacionalidade”, busca as raízes da li-

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

teratura passando por Santa Rita Durão e Basílio da Gama e afirma que esse traço característico é “abono de futuro e sintoma de vitalidade”. Apresenta suas considerações sobre a possibilidade de dar espaço a obras que não tratem exclusivamente de temas ligados a cor local, cultura indígena ou natureza. Busca apresentar a ideia de que é possível escrever obras que se detivessem na análise de caracteres, traça um panorama do romance, poesia, teatro e língua e fala sobre o papel da crítica.

“Eça de Queirós: Primo Basílio” foi publicado em abril de 1878 em *O Cruzeiro*, Machado inicia esse texto comentando sobre o livro anterior de Eça, *O crime do Padre Amaro*, tecendo uma série de duras críticas ao recém lançado livro do autor, *Primo Basílio*, aproveitado também para comentar sobre o movimento que se desenhava no período, o Realismo. Embora reconheça o genuíno talento de Eça, ataca veementemente o estilo e a escola seguida pelo autor. Afirma que seus personagens, em especial Luisa, são mal construídos, ela não passando de um títere, sem caráter e sem moral. Para Machado, o maior pecado do Realismo, e do livro de Eça, é sua “vocação sexual”. Moralista e defensor dos “bons costumes”, Machado não poupa esforços para deixar clara sua opinião:

Com tais preocupa es de escola, não admira que a pena do autor chegue ao extremo de correr o reposteiro conjugal; que nos talhe as suas mulheres pelos aspectos e trejeitos da concupiscência; que escreva reminiscências e alusões de um erotismo, que Proudhon chamaria onissexual e on modo; que no meio das tribula es que assaltam a heroína, não lhe infunda no cora o, em rela o ao esposo, as esperanças de um sentimento superior, mas somente os cálculos da sensualidade e os “ mpetos de concubina”; que nos d e as cenas repugnantes do *Paraíso*; que não esqueça sequer os desenhos torpes de um corredor de teatro. (ASSIS, *Eça de Queiros: Primo Basílio*)

O fato de Machado enxergar e validar a influência de cânones na produ o de Eça (Zola e seu *Assommoir*, além das influências de Balzac e Flaubert) – o que são reafirma a posi o de destaque do autor português –, somado ao fato de Machado criticar um autor que ocupa um lugar tão central quanto o dele no campo literário,   prova que ele não combatia moinhos de vento, mas sim era um crítico que ocupava uma posi o de destaque, tornando-o capaz de ditar caminhos. (BUENO, 2013)

Críticas tão duras não são novidade para Machado de Assis. Em seu texto “Instinto de Nacionalidade”, afirma que o papel do crítico   justamente corrigir e animar a inven o, para que “o gosto se apure e eduque, para que a literatura seja mais forte e viçosa, e se desenvolva e caminhe aos altos destinos que a esperam”. Há nele uma crença de que   papel do crítico traçar os caminhos que a literatura deve seguir, e   isso

que faz ao assumir o papel de crítico. Nesse período, é necessário ressaltar, o escritor já possui o poder e o espaço necessários para ser ouvido e levado em consideração por seus convivas.

Em “A Nova Geração”, publicado em dezembro de 1879 na *Revista Brasileira*, Machado de Assis apresenta um estudo das produções de treze poetas contemporâneos, chamando-os *Nova Geração*. Para ele, esses poetas fazem parte de um movimento que procurava a descontinuidade das ideias do Romantismo, uma espécie de transição para uma nova escola que ainda se desenhava, mas que segundo ele, é “uma tentativa de poesia nova – uma expressão incompleta, difusa, transitiva, alguma coisa que, se ainda não é o futuro, já não é o passado”. O estudo feito por Machado era baseado em um profundo conhecimento de causa; possuidor de uma longa e próspera carreira em várias vertentes, sua opinião era sempre levada em consideração no campo literário.

Mas apesar de todo o espaço e reconhecimento como crítico, aos poucos ele deixa de publicar crítica literária, permanecendo apenas com as crônicas. Aliás, ele abandonou este gênero apenas em fevereiro de 1897, após trinta e oito anos de frequentes contribuições na imprensa. Na época, publicava crônicas semanais para *Gazeta de Notícias*, jornal de muito prestígio, onde escreveu a coluna dominical de primeira página “A Semana” de 1892 a 1897, chegando a um total de 248 crônicas nesses cinco anos. Sua coluna final não dá detalhes dos motivos de seu afastamento, mas é provável que ser cronista estava se tornando muito dispendioso com “as constantes e seguidas transformações no âmbito político, ritmo de vida, pensamento, costumes e aparência do mundo à sua volta” (FRANÇA, 2008, p.182). No entanto, a produção de Machado nesta última década foi muito importante para a ficção brasileira, pois é nesse momento que ele publica seus principais livros. Sendo assim, é possível concluir que:

Machado teria descoberto que a ficção era uma maneira muito mais vigorosa e eficaz de se dizer o que pensa. Fazendo morrer sua atividade crítica, o autor ressuscitou-a em sua obra ficcional, onde podia atacar não apenas a ideologia cientificista¹⁰, mas também os próprios fundamentos da crítica literária brasileira. (FRANÇA, 2008, p. 188)

¹⁰ No Romance *Quincas Borba*, há uma mordaz crítica ao Naturalismo e ao Positivismo, que ocorre através da invenção do *Humanitismo* por parte do personagem que dá nome ao livro. Segundo essa filosofia, o universo estaria reduzido a enunciados e leis científicas.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

5. *A virada: Machado*

Na década de 1880 e de 1890, Machado de Assis publica seus romances mais significativos: *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), *Dom Casmurro* (1889), *Quincas Borba* (1891), *Esaú e Jacó* (1904), *Memorial de Aires* (1908).

A conhecida “virada” de Machado de Assis, caracterizada pela publicação do segundo bloco de seus livros de ficção, é o momento em que o autor passa a exercer um papel cada vez mais central no campo literário no século XIX. A publicação de *Quincas Borba* pode exemplificar isso muito bem. *Quincas* foi publicado em primeiro lugar na revista *A estação* entre junho de 1886 e setembro de 1891, em formato de folhetim. Este era um periódico de moda, destinado ao público feminino, o que causa de início um estranhamento pela presença desta obra. Para Silva (2008),

Tal choque possivelmente é fruto de um longo processo de canonização na qual aprendemos que Machado é o maior representante da alta cultura e que jamais participaria do efêmero e fútil mundo da cultura de massa. Além disso, podemos atribuir grande parte deste espanto à crença de que esse romance famoso, escrito pelo que é considerado o maior autor da literatura brasileira, deveria ser publicado unicamente na forma de livro, para um público masculino e intelectualizado, e não para mulheres, consumidoras de moda e leitoras de um gênero de história, precursor de telenovelas. (SILVA, 2008, p. 166)

No entanto, a presença de *Quincas Borba* nesta revista se deve a motivos literários, midiáticos, mercadológicos e políticos. Em 1879, a revista recebe uma nova orientação editorial, a fim de dar ao periódico um caráter mais nacional. Assim, os colaboradores deveriam escrever resenhas, contos, romances, matérias sobre a vida em sociedade no Brasil daquele momento, enquanto que a parte de modas continuava seguindo as orientações da filial francesa. A presença de Machado de Assis dava legitimidade e prestígio à publicação, como pode ser visto no editorial de 1879:

Confiamos a parte literária da *Estação* a pessoas de reconhecida habilidade e neste e neste número encetamos a publicação de uma produção de um dos nossos mais talentosos e festejados romancistas, que especialmente para o nosso jornal a escreveu e cuja coroa brilhante vai, por este motivo, adquirir mais um luzido florão. (*Estação*, 15/01/1879, apud SILVA, p. 168)

É realmente espantoso que Machado tenha escolhido este periódico para publicar *Quincas Borba*, pois a *Estação* era um jornal ilustrado, para mulheres, que não se interessava por notícias como tantos outros.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Composto por três blocos distintos, fora a parte de modas, a revista trazia textos de aconselhamento, que defendiam o papel da mulher em sociedade enquanto mães, donas de casa, procurando inculcar um *modus operandi* em suas leitoras; outra parte do periódico era destinada às crônicas da sociedade, o que conhecemos nos dias de hoje como a coluna social; a terceira parte eram os textos machadianos, demonstrando sua popularidade e a capacidade de sua figura de atrair público.

Quincas Borba foi publicado em formato de livro tempos depois, após uma longa edição, sofrendo vários cortes, inclusive de capítulos inteiros.

O acontecimento literário dispensa a historicidade como algo estritamente relacionado à época em que nasce a obra, pois o essencial é privilegiar a articulação entre as ocorrências desse contexto com os modos pelos quais os efeitos atravessam os momentos recepcionais. (JAUSS, *apud* BORBA, 2008, p. 109)

Sendo assim, a rotulação de o que é cultura de massa e o que não é, depende e é influenciado por uma série de processos não apenas literários, mas também mercadológicos e midiáticos. Dessa forma, Machado de Assis era ainda em vida um autor aclamado pelo público, que vendia muito, rendendo muito lucro a seu editor, B. L. Garnier.

Na década de 1890, após a morte de B. L. Garnier, a livraria foi para o comando de seu irmão mais velho Hippolyte Garnier, que inicialmente dirigiu a livraria do irmão da França, o que acabou deixando-a em segundo plano por alguns anos. Os primeiros anos de sua gestão foram marcados por poucas publicações, por conta também do delicado momento político que passava o país. Sendo assim, Hippolyte investiu apenas em livros de vendagem consistente, sem a pretensão de arriscar a saúde financeira de sua livraria com jovens escritores. A única decisão de peso de Hippolyte foi a impressão das obras de Aluísio de Azevedo.

Mas, no fim desta década, Hippolyte, já no Brasil, decide reformar as instalações da livraria para manter-se em posição de briga pelo mercado com a livraria Laemmert. Para inauguração do novo estabelecimento, uma festa de gala foi oferecida e cada convidado ganhou um livro autografado de Machado de Assis, o autor de mais prestígio da livraria.

Machado de Assis tornou-se o principal romancista brasileiro do século XIX, a criação da Academia Brasileira de Letras e sua eleição como presidente só reafirmam sua posição de destaque. A ABL foi feita nos moldes da academia francesa, inaugurada em 20 de julho de 1897,

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

contava com quarenta membros e teve o nome de Machado de Assis aclamado como presidente logo nas primeiras reuniões preparatórias. Tornar-se o presidente de uma instituição de consagração só o coloca ainda mais em evidência no campo literário, fazendo-o ocupar uma posição cada vez mais central. Em seu discurso inaugural, Machado agradece a sua escolha e afirma o desejo de conservar a unidade literária para além de modas e escolas literárias:

Investindo-me no cargo de presidente, quisestes começar a Academia Brasileira de Letras pela consagração da idade. Se não sou o mais velho dos nossos colegas, estou entre os mais velhos. É simbólico da parte de uma instituição que conta viver, confiar da idade funções que mais de um espírito eminente exerceria melhor. Agora que vos agradeço a escolha, digo-vos que buscarei na medida do possível corresponder à vossa confiança.

Não é preciso definir esta instituição. Iniciada por um moço, aceita e completada por moços, a Academia nasce com a alma nova e naturalmente ambiciosa. O vosso desejo é conservar, no meio da federação política, a unidade literária. Tal obra exige não só a compreensão pública, mas ainda e principalmente a vossa constância. A Academia Francesa, pela qual esta se modelou, sobrevive aos acontecimentos de toda a casta, às escolas literárias e às transformações civis. A vossa há de querer ter as mesmas feições de estabilidade e progresso. Já o batismo das suas cadeiras com os nomes preclaros e saudosos da ficção, da lírica, da crítica e da eloquência nacionais é indício de que a tradição é o seu primeiro voto. Cabe-vos fazer com que ele perdure. Passai aos vossos sucessores o pensamento e a vontade iniciais, para que eles os transmitam também aos seus, e a vossa obra seja contada entre as sólidas e brilhantes páginas da nossa vida brasileira. Está aberta a sessão.

A posição de neutralidade que sempre foi a marca da carreira de Machado se reafirma nesse discurso, em que se põem em evidência questões que o autor defendeu por anos: a posição neutra da literatura; a responsabilidade de manter a língua forte e a unidade literária. Pontos, que segundo ele, deveriam ser preocupações de todo homem de letras.

6. *Crítica póstuma*

Mário de Andrade em seu *Aspectos da Literatura Brasileira* escreveu um texto intitulado *Machado de Assis* em que tece comentários sobre a obra do autor e alguns aspectos de sua personalidade. O mais interessante desse texto se deve ao fato de não ser apenas elogioso, ao contrário, Mário de Andrade inicia o texto dizendo:

Talvez eu não devesse escrever sobre Machado de Assis nestas celebrações de centenário... Tenho pelo gênio dele enorme admiração, pela obra dele um fervoroso culto, mas. Eu pergunto, leitor, pra que respostas ao segredo da

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

tua consciência; amas Machado de Assis?... E esta inquietação me melancoliza. (ANDRADE, p. 107)

Com esse comentário, voltamos ao questionamento que se faz ao se descobrir que *Quincas Borba* foi publicado em uma revista feminina: Machado de Assis é cultura de massa ou sua obra é apenas para academia?

É inegável que ao longo dos anos o autor tornou-se cânone; mas em vida, como vimos, sua obra era popular; sua imagem num periódico aumentava a vendagem da revista. A pergunta que se faz é: em que momento ele passa de cultura de massa ao extremo oposto, tornando-se um cânone, quase que intocável, quase que incriticável? Mário de Andrade escreve seu texto apenas trinta anos após a morte de Machado de Assis, teria esse processo de canonização começado ainda em vida? Deixo essa questão em suspenso e retorno ao texto de Mário de Andrade, que apresenta outros comentários bastante interessantes. Um desses comentários diz respeito a figura de Machado de Assis:

consigo ver com alguma nitidez arrependida e incômoda, a genial figura do Mestre. Ele foi um homem que me desagrade e que eu não desejaria para o meu convívio. Mas produziu uma obra do mais alto valor artístico, prazer estético de magnífica intensidade que me apaixonou e que cultuo sem cessar. (ANDRADE, p. 123)

Andrade nos diz que é preciso reconhecer o talento do autor, embora isso lhe desagrade. E mais adiante comenta sobre suas conquistas no campo literário:

Consegui uma vitória intelectual raríssima, alcançando que o considerassem em vida o representante máximo da nossa inteligência e o sentassem no posto então indiscutivelmente mais elevado da forma intelectual do país, a presidência da Academia. (ANDRADE, p. 123)

Seria essa então a resposta para a questão proposta acima? Possivelmente. Ter sido aclamado ao posto de presidente perpétuo da ABL o elevou a um patamar altíssimo, mas isso só ocorreu pela inegável qualidade de sua obra. Qualidade esta, reconhecida por Andrade, mas de uma maneira peculiar. Ele afirma que Machado nunca foi um bom poeta; mas que dominava a forma do conto, embora não sua psicologia; sendo assim, ele não seria nosso maior contista, assim como também não seria nosso maior romancista, pois lhe faltaria também a psicologia. No entanto, logo adiante nos ajuda a compreender como todos esses “poréns” ajudaram a construir a figura de Machado de Assis como uma referência, como um cânone:

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

É que Machado de Assis, se não foi nosso maior romancista, nem nosso maior poeta, nem sequer maior contista, foi sempre, e ainda é, nosso maior escritor. E por isso deixou em qualquer dos gêneros em que escreveu, obras-primas perfeitíssimas de forma e fundo, em que, academicamente, a originalidade está muito menos na invenção que na perfeição. (ANDRADE, p. 127)

A questão não ficou plenamente respondida, ainda há que se refletir muito sobre o tema e sobre a figura emblemática de “nosso maior escritor”, mas fica claro que a posição de eixo gravitacional do campo literário brasileiro no século XIX não foi dada a ele em vão. Todos os anos de contribuição em periódicos e revistas; suas inteligentes e prósperas relações literário-comerciais, começando com Paula Brito e passando por B. L. Garnier; sua produção de crônicas, contos, poemas e romances; somados ao seu trabalho no posto de presidente da ABL conferiram a Machado de Assis a posição de destaque que ocupa até os dias de hoje. Termino com um trecho de Mário de Andrade sobre Machado de Assis, que resume os fatos quando diz: “Mas as obras valem mais que os homens. As obras contam muitas vezes mais que os homens. As obras dominam muitas vezes os homens e os vingam deles mesmos”. No caso de Machado de Assis, sua obra fala por si.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, [s/d.].

ASSIS, Machado de. *Obras completas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008, 4 vols.

BERGAMINI, Atilio. “Instinto de nacionalidade” na imprensa liberal. In: *Machado de Assis em linha*, vol. 6, n. 12, p. 15-31. Disponível em: <<http://machadodeassis.net/download/numero12/artigo02.pdf>>.

BORBA, Maria Antonieta Jordão de O. Considerações sobre a recepção de Machado de Assis. *Matraga: Revista do Programa de Pós-graduação em Letras/ Universidade do Estado do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro: Casa Doze, ano 15, n. 23, p.107-121, 2008.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad.: Maria Lucia Machado. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

BUENO, Luís. Influência estrangeira: Augusto Meyer e os casos de Machado e Eça. In: CORDEIRO, Rogério et al. (Org.). *A crítica literária brasileira em perspectiva*. Cotia (SP): Ateliê, 2013.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

FRANÇA, Júlio. A aporia do conselheiro: o fim da linha do cronista Machado de Assis. *Matraga: Revista do Programa de Pós-graduação em Letras/Universidade do Estado do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro: Casa Doze, ano 15, n. 23, p.179-193, 2008.

HALLEWELL, *O livro no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.

LEÃO, Andréa Borges. A Livraria Garnier e a história dos livros infantis no Brasil: gênese e formação de um campo literário (1858- 1920). *História da Educação*, Pelotas, n. 21, p. 159-183, jan./abr. 2007. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/asphe/article/view/29396>>.

MASSA, Jean-Michel. *A juventude de machado de Assis, 1839-1870: ensaio de biografia intelectual*. Prólogo de Antonio Candido; posfácio Paulo Rónai; tradução de Marco Aurélio de Moura Matos. 2. ed. rev. São Paulo: UNESP, 2009.

MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o Romantismo*. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

_____. *História das livrarias cariocas*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Machado de Assis: por uma poética da emulação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

SILVA, Luis Antonio. História, sistema literário e sociedade na versão folhetinesca de Quincas Borba. *Matraga: Revista do Programa de Pós-graduação em Letras/Universidade do Estado do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro: Casa Doze, ano 15, n. 23, p. 165-178, 2008.

WEBBER, João Hernesto. Machado: do discurso romântico da nacionalidade à crítica radical da nação. *Machado de Assis em linha*, vol. 6, n. 12, p. 32-45. Disponível em: <<http://machadodeassis.net/download/numero12/artigo03.pdf>>.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
CRUZ E SOUSA, O POETA “MALDITO” E “DECADENTE”:
ANALISANDO O POETA
A PARTIR DAS OBRAS DE BOSI (2012) E MERQUIOR (1979).

Thaís Nascimento Cunha da Soledade (UFRPE)
thais.soledade@gmail.com

RESUMO

Neste trabalho, analisamos, a partir das obras *História Concisa da Literatura Brasileira* (BOSI, 2012) e *De Anchieta a Euclides: Breve História da Literatura Brasileira* (MERQUIOR, 1979), como é observada a obra do autor simbolista João de Cruz e Sousa (1861-1898). Tal análise também terá como ponto de discussão a sua história e como esta influencia sua poética, no percurso da formação de seu legado "no qual oito anos haviam bastado (...) para a construção de uma das mais fulgurantes obras poéticas das literaturas latinas". (MERQUIOR, 1979). Justifica-se tal análise pela necessidade de se observar a imagem de Cruz e Sousa além das "lendas" e estereótipos a ele atribuídos, como um autor "obcecado pelo branco" e "alienado às lutas abolicionistas".

Palavras-chave:

Cruz e Souza. Literatura brasileira. Análise crítica. Simbolismo. Historiografia.

1. Introdução

Neste trabalho, analisamos a partir das obras *História Concisa da Literatura Brasileira* (BOSI, 2012) e *De Anchieta a Euclides: Breve História da Literatura Brasileira* (MERQUIOR, 1979), como é caracterizada a obra do autor simbolista João de Cruz e Sousa (1861-1898). Tal análise também terá como ponto de discussão a sua biografia e como esta se articula a sua poética, no percurso da formação de seu legado – no qual “oito anos haviam bastado [...] para a construção de uma das mais fulgurantes obras poéticas das literaturas latinas”. (MERQUIOR, 1979)

Justifica-se tal análise pela necessidade de observarmos a imagem de Cruz e Sousa além das “lendas” e estereótipos a ele atribuídos, como um autor “obcecado pelo branco” e “alienado às lutas abolicionistas”. A isso, vale o estudo de diversos críticos, conforme dito por Capobianco (2014), que abriram esclarecimentos acerca destas visões:

Desde os primórdios da crítica, encabeçada no século XIX pela truculência de José Veríssimo ou pela rejeição de Araripe Jr., equívocos de leitura e o estigma do descrédito permaneceram arraigados. Em 1900, Alberto de Oliveira atribuía à “comiseração” diante dos infortúnios do autor de *Broquéis* o elogio de Sílvio Romero – que considerara Cruz e Sousa o maior poeta que o país

havia produzido, e “o ponto culminante da lírica brasileira após quatrocentos anos de existência”.

[...]

Foi preciso que um sociólogo e crítico francês, Roger Bastide, publicasse os “Quatro Estudos sobre Cruz e Sousa”, reunidos em *Poesia Afro-Brasileira*, de 1936, para abrir novas perspectivas e aprofundar alguns aspectos da lírica cruzesousiana. Mesmo criticado por partir de questões polêmicas ligadas à etnia e obsessão pelo branco, alçou o catarinense às mais altas esferas da poética mundial, equiparando-o a Mallarmé, o que não foi pouco. O ensaio de Bastide, retomado em quase todos os trabalhos de vulto sobre o poeta, abriu campo a novas e necessárias leituras. Exaustivo seria enumerar as obras posteriores a Bastide que modificaram substancialmente o olhar que pairava sobre Cruz e Sousa naquele tempo. Os artigos “Poesia versus Racismo”, de Alfredo Bosi, “A noite de Cruz e Sousa”, de Davi Arrigucci Jr., “Do Polichinelo ao Arlequim, ou de Cruz e Sousa a Mário de Andrade”, de Gilberto Mendonça Teles, e “Um Canto à Margem – uma leitura poética de Cruz e Sousa”, de Ivone Daré Rabello; foram vitais nessa renovação, bem como as pesquisas sempre incansáveis de Andrade Muricy, Iaponan Soares, Nereu Corrêa, Lauro Junkes, Henrique da Silva Fontes, Zahidé Lupinacci Muzart e os trabalhos biográficos pioneiros de Abelardo Montenegro, em 1954, e Raimundo Magalhães Júnior, com seu *Poesia e Vida de Cruz e Sousa*, de 1961, que chegou até à 3ª edição em 1975. (CAPOBIANCO, 2014)

É a partir desses autores que veremos se desenhar uma imagem complexa do poeta, considerado Cruz e Sousa que faz com que o Simbolismo “exploda” no Brasil (MERQUIOR, 1979), mesmo sendo o autor vítima do preconceito inerente à sua condição de negro, mesmo com a instrução privilegiada que possuiu.

Para que possamos ter uma observação mais detalhada no corpo do estudo, veremos o posicionamento dos referidos autores deste trabalho a partir de tópicos específicos, por eles destacados: a vida, sua obra e seu posicionamento frente à questão do racismo por ele enfrentada ao longo de sua existência.

2. Desenvolvimento

2.1. A história de vida de Cruz e Sousa

Bosi (2012) e Merquior (1979) apresentam uma biografia de Cruz e Sousa a partir do seu nascimento, tendo como seus pais escravos alforriados pelo Marechal Guilherme de Sousa, que se torna seu tutor e lhe fornece uma educação excepcional, aprendendo também as línguas inglesa e francesa; a peregrinação pelo país, junto a uma companhia teatral itinerante; o retorno a Desterro, em Santa Catarina, onde é nomeado (e

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

impedido de assumir, por conta da “resistência de políticos locais, tingida de racismo”; MERQUIOR, 1979) promotor em Laguna; sua participação nos jornais catarinenses, além da sua direção em um periódico, batizado como *O Moleque*, em claro desafio ao preconceito da época.

Também mostram o fixar-se do poeta no Rio de Janeiro, em 1890, onde consegue um “emprego mísero na Estrada de Ferro Central” (BOSI, 2012) como arquivista neste espaço, constitui família junto à Gavita, de saúde psicológica “frágil”, nas palavras de Bosi, ou “enlouquecida”, conforme Merquior, e seus quatro filhos – dois deles falecidos antes da morte de Cruz e Sousa, em Minas Gerais, um ano após deixar a Corte por conta da tuberculose, doença que o mataria aos trinta e seis anos de idade.

A biografia do poeta, em Bosi, nos é apresentada em rodapé, visto que o crítico se preocupa, como procedimento geral em sua obra, apresentar a obra com maior destaque. Já no caso de Merquior, a história de Cruz e Sousa serve como introdução e a fim de assinalar que o seu destaque literário, iniciado em 1890 e “revelado” com o lançamento de *Missal* e *Broquéis*, ambos de 1893, tornando-se também marco inicial do Simbolismo brasileiro.

2.2. Legado poético

Em relação à análise da obra de Cruz e Sousa, os críticos estão alinhados em seu discurso de considerar o autor como o primeiro representante oficial do Simbolismo. Bosi ressalta, inclusive, que:

Os Simples, de Guerra Junqueiro, e *o Só*, de Antônio Nobre, ambos de 1892, eram, no fundo, obras neorromânticas, signos do saudosismo que iria vincar a poesia em Portugal antes dos anos modernistas. Mas a linguagem de Cruz e Sousa foi revolucionária de tal forma que os traços parnasianos mantidos acabam por integrar-se num código verbal novo e remeter a significados igualmente novos. (BOSI, 2012)

Importante colocar em destaque, aqui, as palavras do crítico: “*os versos parnasianos mantidos*”. O que, ao ver deste, Cruz e Sousa ainda mantinha, ao menos inicialmente, os resquícios do Parnasianismo, movimento literário ainda presente dentro do período em que o simbolista escrevia, e que continuará a vagar no Brasil, diferentemente da escola que o poeta representa. Sobre isso, Merquior também menciona, mais especificamente ao analisar um dos seus primeiros livros, o *Broquéis*.

Muitos dos poucos poemas de *Broquéis* ainda têm bastantes aspectos parnasianos (o próprio título – “broquel” era um tipo de escudo espartano – estava bem no espírito “antiquizante” do Parnaso): a prosódia correta, a rima rica, a “chave de ouro”, certa predileção pelo marmóreo ou metálico – e também um quê de *kitsch*, isto é, de mau gosto declamatório. (MERQUIOR, 1979)

No entanto, o mesmo ensaísta também fala acerca das características que, repetindo Bosi, formam um novo “código verbal”:

[...] Com tudo isso, porém, o livro já contém o autêntico Cruz e Sousa. [...] Aí está a musicalidade: assonâncias, aliterações, rima e ritmo envolventes; a sinestesia das “correspondências” baudelarianas (*harmonias da Cor e do Perfume*); o cromatismo carregado de simbolismo; o léxico tão raro quanto o parnasiano (mádidias, flébeis, volúpticos); o sestro da concretização do substantivo abstrato pelo plural (dolências, dormências); enfim, as augustas, indefectíveis, iniciais maiúsculas. (*Idem*)

É o acréscimo das características que faz de Cruz e Sousa, portanto, o poeta que consegue fugir das regras parnasianas e criar uma nova dimensão poética. Na análise que faz dos poemas “Clamando” e “Acrobata da Dor”, ambos pertencentes ao *Broquéis* (1893), Bosi também chega a tal conclusão:

Para o parnasiano, tudo pode ser dito com clareza: não há transcendência em relação às palavras, pois estas se apresentam em estreita mimese com a realidade empírica. Mas um poeta como Cruz e Sousa, *que se vê dilacerado entre matéria e espírito*, dará à palavra a tarefa de reproduzir a sua própria tensão e acabará acusando os limites expressivos do verbo humano. (BOSI, 2012, grifo nosso)

É igualmente importante a colocação da convergência das características únicas de Cruz e Sousa entre os dois críticos. Desses pontos, há de se fazer uma análise mais aprofundada.

1. *A sensualidade ou “angústia sexual”*: Para Bosi e Merquior, o simbolista manifesta, em sua poética, uma sensualização que tem um “tronco romântico: a idolatria da natureza, a feição naturista do Ideal cruzesouziano” (MERQUIOR, 1979). No entanto, segundo Bosi (2012), este naturalismo não é único, tendo em vista que “recebe, em geral, tratamento platonizante”, o que abre caminho para o segundo ponto, o da sublimação.

2. *A sublimação*: Forte característica do poeta simbolista, tal particularidade é destacada como uma forma de “censurar” o pensamento racional de situação de opressivo social, por conta de sua cor, o que faz com que, em uma análise superficial, tenhamos a errônea certeza de que Cruz e Sousa, ao admitir à cor branca um sinônimo de virtude e ao preto

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

todos os elementos negativos; quando, na verdade, sua posição de “dilaterado”, conforme o grifado anteriormente, ele procura não colocar sua posição de forma sintática e consciente, embora seja nítido o *sofrimento semântico*, tão presente dentro das poesias do simbolista.

3. *A maturidade literária em Últimos Sonetos (1905)*: Ambos os ensaístas destacam a obra como máxima, a de maior complexidade de Cruz e Sousa. Bosi destaca a obra como “um livro maduro e complexo” em que “a palavra seria portadora de todo um universo de humilhação que teve por nomes a cor negra, a pobreza, o isolamento, a doença, a loucura da mulher, a morte prematura dos filhos” (BOSI, 2012), isto é, saindo da transcendência e apresentando o sofrimento do poeta em relação à sua realidade. Merquior (1979) fala que, nesta obra, “A espiritualização sublimatória da experiência dos sentidos se mostra af em toda a sua plenitude, pois a *pathos* do livro sobrepuja o dos volumes anteriores”, em que a dor, o prazer, a natureza, o amor e a redenção se fundem à vivência transcendental simbolista.

2.3. Cruz e Sousa, o racismo e sua luta

Um destaque importante à vida de Cruz e Sousa, citado tanto por Bosi como por Merquior, é como o autor enfrenta o racismo, o que o faz ser considerado, nas palavras do último crítico, “poeta ‘maldito’”.

Segue um trecho de Merquior (1979), que comenta sobre o tema:

Do ponto de vista da aceitação social, a biografia do preto Cruz e Sousa, poeta “maldito”, é o inverso da do mulato Machado de Assis, que teve sua carreira de escritor glorificada pelo *establishment* cultural. [...] Negro puro, terá ele sentido na carne a opressão de uma sociedade bem tolerante para com os mestiços (que deram braços e ministros ao Império, e alguns presidentes à República Velha), mas ainda, no dia seguinte à Abolição, cheia de restrições ao homem de cor. (MERQUIOR, 1979)

Ou seja, ainda que o poeta simbolista fosse beneficiado por ser livre de nascença (e mais ainda por, 27 anos depois, testemunhar a liberdade, na forma da Lei Áurea, de seus “irmãos de cor”), bem-educado e com uma vasta cultura exposta em sua poesia, lhe era vedado o direito de participar da sociedade, sendo humilhado a cada momento em que ousasse “transgredir a regra”.

No entanto, Cruz e Sousa não fica totalmente indiferente à sua condição de cor. Bosi, ao expor a sua biografia, nos apresenta a sua participação, tanto dentro da imprensa, como na sua poesia Pré-Simbolista:

[...] milita na imprensa catarinense, escrevendo cônicas abolicionistas [...]. Os versos que escreve nos anos 80 ressentem-se de leituras várias, que vão dos condoreiros e da poesia libertária de Guerra Junqueiro aos parnasianos [...]. Em 1885, de parceria com Virgílio Várzea, escreve as prosas de *Tropos e Fantasias*, onde se alternam páginas sentimentais e anátemas contra os escravistas. Todo o período catarinense de Cruz e Sousa foi, aliás, marcado pelo combate ao preconceito social de que fora vítima em mais de uma ocasião [...]. (BOSI, 2012)

Merquior também nos apresenta este lado abolicionista do autor: "Dos vinte aos vinte e dois anos, cruza o país como 'ponto' de uma companhia teatral itinerante, e profere, em várias capitais, conferências abolicionistas". (MERQUIOR, 1979)

Além disso, como citado anteriormente, Cruz e Sousa também provoca a sociedade, com a direção do jornal *O Moleque*, em seu retorno à Desterro.

Com isso, o autor simbolista perde o estereótipo de “um autor obcecado pelo branco”, conforme muitos o classificavam. Merquior nos mostra Cruz e Sousa como alguém que

nunca parece ter trocado o orgulho por qualquer humildade acomodatória; ao contrário: o cantor da "obsessão pelo branco" não foi só episodicamente abolicionista – será sempre e profundamente libertário, mesmo em sua obra aparentemente evasivista e evanescente. (MERQUIOR, 1979)

Ainda que este, em “sua forma inconsciente”, adotasse a cor branca como algo puro e virtuoso – que ambos os críticos classificam como “*sublimação*”, não podemos desconsiderar, com o que é descrito, a figura do poeta simbolista como não somente consciente, mas também uma figura ativa na luta pela abolição e pelo seu posicionamento perante a rejeição que sofria por ser negro.

3. Considerações finais

A partir dos pontos analisados, podemos concluir que a vida e obra de Cruz e Sousa, ainda que vista de forma convergente por Bosi e Merquior, a forma com que os historiadores da literatura trabalham acerca do simbolista é distinta.

Enquanto Bosi busca dar maior atenção à análise da obra como parte maior de seu estudo acerca do poeta, colocando as informações referentes à biografia como um texto suplementar; Merquior procura juntar

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

a vida e a obra de Cruz e Sousa em sua análise, a fim de justificar a sua complexidade enquanto grande autor, por este considerado.

Mesmo com essas distinções, os autores buscaram fazer uma análise complexa e abrangente do simbolista, retirando dele as impressões que, aparentemente, são destacadas nos seus escritos, e apresentando um poeta que, ao mesmo tempo em que lutava contra o preconceito, foi responsável por introduzir no Brasil um movimento literário que o tempo (e os modernistas) consagrou, ainda que, em vida, Cruz e Sousa não tivesse tido tanto reconhecimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 48. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

CAPOBIANCO, Juan Marcello. *As múltiplas dimensões de Cruz e Sousa: uma leitura crítico-biográfica interdisciplinar e fragmentada*. 2014. Dissertação (de mestrado). – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, Niterói.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*, 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olímpio, 1979.

**DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS:
O CINQUENTENÁRIO DO ROMANCE
E A CONSTRUÇÃO DA PERSONA DE JORGE AMADO**

Benedito José de Araújo Veiga (UEFS)
bveiga@uol.com.br

RESUMO

Nos cinquenta anos do romance *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1966-2016), de Jorge Amado, com publicação pela Livraria Martins Editora, homenagearemos o autor, mostrando parte das pesquisas em periódicos sobre sua obra. Amado se serve dessa narrativa para se mostrar um escritor localizado na Cidade da Bahia, com época de acontecimentos datáveis, nos fins da ditadura de Getúlio Vargas. Os fatos apresentados ajudam a interpretar as perspectivas marcantes na compreensão da realidade, indiciando cinco campos de leitura: no performático, antenando as influências de Dona Flor na criação de imagens do escritor, focalizo o emblemático da colocação em cena dessa ficção, em Salvador, avaliando o emprego dos recursos ritualístico-performáticos e comerciais necessários à permanência do envolvimento público-leitor/ficção; no literário, preocupo-me com o instante do aparecimento do romance e suas repercussões iniciais, mostro as peripécias de Vadinho, primeiro marido e amante desejado, sua figura é trabalhada também como símbolo de rebeldia e afronta às normas estabelecidas; no cinematográfico, mostro as possibilidades de transposição do literário para a mídia do cinema: os entraves da censura ditatorial, o pioneirismo da Dona Flor de Bruno Barreto enquanto produtor cultural, a repercussão pelo mundo afora; na memória, vejo o quadro das manifestações artísticas no momento da chegada de Dona Flor, suas ligações com o mercado cultural, os principais acontecimentos, o papel de Amado como articulador e promotor de incentivos, discuto a censura militarista; no turismo, considero o interesse governamental na instalação de um polo turístico em Salvador, a apropriação de traços da cultura negra para se criar representações da baianidade, as visitas de estrangeiros à Bahia com suas leituras pré-conceituadas: a Dona Flor de Barreto é coetânea da implantação do turismo no Brasil.

Palavras-chave: Dona Flor e seus dois maridos. Jorge Amado. Crítica literária.

Edward Said, na "Introdução" de seu *Orientalismo*, adverte para a riqueza ou engodo na delimitação de um ponto de partida escolhido por qualquer autor, na ânsia de fixar um impulso inicial, dentro das metas desejadas (ou indesejadas), com todas as exclusões ou acréscimos inerentes a cada opção:

A ideia de começar, de fato o ato de começar, implica necessariamente um ato de delimitação por meio do qual algo é cortado de uma massa de material, separado dessa massa e transformado em uma representação do ponto de partida, do começo, além de ser esse começo. (SAID, 1990, p. 27)

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

Seria impensável para mim, com dezoito anos de pesquisa de fontes, não estar presente no cinquentenário do lançamento de *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, de Jorge Amado, movido por um duplo aspecto: o aniversário da heroína e o caráter emblemático dessa obra na construção biobibliográfica da personalidade de seu autor. Creio que o texto seguinte servirá de ligação às minhas vontades pela interpenetração de temas.

*

A construção da *persona* de Amado, tomada esta na concepção de Carl Gustav Jung, como escreve Glauco Ulson, em *O Método Junguiano* – “algo acessório à nossa essência individual”; como aquilo que à “medida que o processo de individuação avança, vai tornando mais nítida a distinção entre o que somos para os outros e aquilo que somos para nós mesmos” (ULSON, 1988, p. 63; p. 64), ou seja, o preparo de sua amostragem, enquanto indivíduo e enquanto artista, tem início desde sua estreia como escritor, com a publicação de *Lenita*, em 1930, por A. Coelho Branco Filho, uma novela feita a seis mãos, por Amado, Edison Carneiro e Dias da Costa, todos os três membros da Academia dos Rebeldes, de existência na Bahia, “nos anos de 1928 a 1930”, como assinala o autor de *Dona Flor*, em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras (AMADO, 1972, p. 4), publicada no Rio de Janeiro e considerada por Amado como “livro ruim de três adolescentes influenciados pelos maneirismos modernistas” (RUBIM; CARNEIRO, 1992, p. 33); ou ainda, como oficialmente registram os biógrafos amadianos, com a publicação de *O País do Carnaval*, em 1931, pela Editora Schmidt (AMADO, 1999). No presente ensaio, delimito minhas observações quando os periódicos cobrem “*a chegada de Dona Flor*” (VEIGA, 2000), no ano de seu lançamento, em 1966, e o cenário é Salvador.

Os caminhos dessa empreitada se desdobram e se reforçam mutuamente em duas vertentes, insistentemente usadas pelo escritor: a afirmação continuada da terra e da gente baianas e de suas peculiaridades no viver e no sentir, e o emprego dos recursos ritualístico-*performáticos* no preparo e nos lançamentos de suas produções literárias.

O elemento fundamental de toda essa tarefa arquitetônica se centra na pessoa de Amado, um baiano, também cidadão do mundo, que não desconhece as polaridades de sua proposta, que se entrecruzam e terminam por atingir o universal, vincado no viver e no sentir da baianidade,

como ele afirma, por exemplo, em “Carta a uma leitora sobre romances e personagens”:

Só o conhecimento vivido, o conhecimento de dentro para fora, aquele que não é aprendido nos livros nem na fria observação do fino repórter de faro infalível, só aquele conhecimento que se viveu dia a dia, minuto a minuto, no erro e no acerto, na alegria e na tristeza, no desespero e na esperança, na luta e na dor, na gargalhada e no choro, na hora de nascer e na hora de morrer – só esse conhecimento possibilita a criação. (AMADO, 1972, p. 24)

Ao encarar sua proposta de produzir sua *persona*, Amado traz ainda, como acréscimo, as marcas de suas andanças pelo mundo afora, contando, inclusive, com o aval de sua experiência do convívio de muitos anos na Europa e de seus retornos em viagens continuadas. De 1948 a 1953, por exemplo, no longo exílio de quase cinco anos, que lhe foi bastante proveitoso como conhecimento, enquanto homem e enquanto escritor, reside na França e, depois, na Checoslováquia. Jorge e Zélia Amado fizeram muitas viagens, inclusive a quase todos os países socialistas, como relata Itazil Benício dos Santos, em *Jorge Amado: Retrato Incompleto*:

Conheceram muitas personalidades de projeção e fizeram amizades, ou conviveram, com tantas outras – Paul Éluard, Alexandre Fadeiev, Jean-Paul Sartre, Ferreira de Castro, Mulk Raj Anand, Pablo Neruda, Anna Seghers, Nicolás Guillén, Ilya Ehrenburg. (SANTOS, 1993, p. 152)

Amado também participa de congressos internacionais e se faz presente em lançamentos de traduções de livros seus, em diversos países. Não estariam sendo recolhidos insumos para retoques posteriores de sua *persona*?

No período de elaboração do romance *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, “escrito nos anos de 65 e 66” (AMADO, 1997, p. ix), o escritor retorna à Europa, como notícia Alaor, em *A Tarde*, de 7 de janeiro: “O escritor Jorge Amado e toda a sua família (Zélia, Paloma e João) viajaram a bordo do ‘Monte Umbe’, para uma circulada de dois meses pela Europa” (ALAOR, *A Tarde*, 2 jan. 1966). Há um noticiário continuado sobre o périplo do autor da nascitura *Dona Flor*, nos periódicos da localidade, mantendo o público informado de todos os seus supostos passos, procedimento conveniente aos moldes ritualístico-*performáticos*, quando se busca uma presença permanente nos vínculos autor/público. O encaixe dos acontecimentos futuros relacionados à ficção *in fieri*, sobretudo quanto a sua divulgação e a seus lançamentos em Salvador, sem o liame continuado de tais informes do produtor e/ou do produto, ficaria prejudicado.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

Portanto, encontram-se, entre outros, registros noticiosos: no *Diário de Notícias*: “em Lisboa, o casal Jorge Amado geralmente se hospeda com a atriz portuguesa, tão conhecida e querida no Brasil, Beatriz Costa” (LAMENHA, *Diário de Notícias*, 11 jan. 1966); no *Jornal da Bahia*: “Chegou ontem à Itália o romancista Jorge Amado, que viajou acompanhado da família. Desde Lisboa que manda cartões para os amigos baianos” (INTERINO, *Jornal da Bahia*, 29 jan. 1966); no *Diário de Notícias*: “Jorge Amado chegou à Itália, está em dúvida se de lá estica ou não até o Oriente. Em Portugal foi homenageadíssimo. Voltará março próximo” (LAMENHA, *Diário de Notícias*, 3 fev. 1966). A lembrança da obra amadiana em formação é trazida expressamente, vinculando-se o escritor ainda a fatos de sua vida literária e a seu próximo retorno à terra natal, como se constata nos escritos do *Diário de Notícias*:

O romancista Jorge Amado, ora apontado como provável vencedor do Prêmio Nobel de Literatura, retornará ao Brasil, em março vindouro, devendo, entre os meses de junho a julho, lançar seu novo romance “D. Flor e seus dois maridos”. (NOTA DA REDAÇÃO, *Diário de Notícias*, 28 jan. 1966)

A sequência de informações e o entrelaçamento entre elas produzem um clima – como se fosse – de abertura dos bastidores da oficina de Amado: todos, supostamente, conhecem e participam de tudo. Tal ritmo de pleno despojamento se torna mais do domínio, quanto mais próximo o escritor estiver de sua gente, tomada como uma constante temática, do convívio coletivo.

O regresso amadiano a sua terra é cuidadosamente anunciado, passo a passo. Por exemplo: na coluna “Na alça da mira”, no *Jornal da Bahia*: “Já chegou a Lisboa, depois de um giro pela Europa, o escritor Jorge Amado. Hoje ou amanhã ele ocupará um camarote em navio italiano em busca do Rio. De lá ele virá direto para a Bahia” (GARCIA, 1º mar. 1966). E mais: O colunista social, no *Jornal da Bahia*, comenta a previsão do desembarque de Amado e família do navio “Monte Umbe”, no porto de Salvador, e ajunta:

Ao que fomos informados o referido senhor autografou em Lisboa, na Sociedade de Belas Artes num dia, nada menos de 3.000 exemplares dos seus diversos romances. No dia seguinte, já na cidade do Porto, subscreveu mais 2.000 livros. As notícias que chegam de lá dão conta de que foi o maior dia de autógrafos registrados por lá. (SIMÕES, *Jornal da Bahia*, 9 mar. 1966).

A constância desse noticiário, além de manter seu autor em destaque, garante espaço para lembranças da vindoura *Dona Flor*. Aliás, o relato do deslocamento dos Amado cresce, quando da volta da família, em reportagens desde o cais do porto da capital baiana, como em *A Tarde*, de

14 de março; nessa oportunidade, o escritor resume: “[...] permaneceu na Europa cerca de dois meses, visitou a Itália, França, Espanha e Portugal”. Na presença de familiares, intelectuais e artistas baianos que foram recebê-lo, Amado disse que “sua viagem foi proveitosa, desde que reviu muitos amigos e pôde com os mesmos trocar impressões as mais diversas”; que “manteve contato, inclusive com Jean-Paul Sartre e Ferreira de Castro, o qual apontou como o romancista merecedor do Nobel”. Afirmou ainda que “autografou cerca de 6.000 livros em Portugal e que durante a sua ausência do País, não pronunciou nenhuma conferência. Justificando, revelou: ‘Não gosto de ouvi-las, como poderia eu pronunciá-las?’”. (NOTA DA REDAÇÃO, *A Tarde*, 14 mar. 1966)

Amado, como de costume, se mostra duplamente despojado: definindo-se como não merecedor de premiações (“Ferreira de Castro, o qual apontou como o romancista merecedor do Nobel”) e excluindo-se de círculos intelectualizados (“Não gosto de ouvi-las [conferências], como poderia eu pronunciá-las?”). Mas, no prosseguir dos noticiários, outras intenções do autor aparecem. O *Diário de Notícias*, de 13-14 de março, estampa na primeira página: “Jorge Amado regressa mais preocupado com *Dona Flor*, do que com o Prêmio Nobel”, quando se insere no corpo da notícia nota-se ter o escritor revelado “particular interesse pelo próximo lançamento, em abril, do seu novo romance, *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, já no prelo, ilustrado pelo artista Floriano Teixeira”.

Após tecer breves comentários sobre o movimento literário no continente europeu, o autor diz ter firmado “contratos para novas publicações de seus romances, traduzidos para o italiano, francês e espanhol”. Por último,

embora encarando com simpatia o gesto dos seus amigos, lançando-lhe o nome para disputar o Prêmio Nobel de 1966, concluímos, por observação, que Amado, como afirmou, não escreve livros preocupado em ganhar prêmios, mesmo possuindo muitos deles. (NOTA DA REDAÇÃO, *Diário de Notícias*, 13-14 mar. 1966)

Antenado com os novos rumos da cultura em geral e, em especial, das letras, o balanço amadiano não rejeita as benesses do mercado, aceita-as como um produtor de bens culturais, buscando tirar o maior proveito delas: a fatura é liquidada, sem desprezo dos valores intrínsecos dos bens postos no comércio.

Néstor García Canclini, em *Culturas Híbridas*, reforça esses novos rumos da cultura, refletindo sobre o papel do culto e do popular tra-

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

dicionais, no conjunto do mercado simbólico, que são redirecionados sem, contudo, serem supressos:

O que desvanece não são tanto os bens antes conhecidos como cultos ou populares, quanto a pretensão de uns e outros de configurar universos autossuficientes, e de que as obras produzidas em cada campo sejam unicamente "expressão" de seus criadores. (GARCIA CANCLINI, 1998, p. 22)

No aspecto das premiações, por exemplo, talvez se encontre uma diretriz no sugerido por Eduardo Portella, em "A fábula em cinco tempos", quando considera o escritor como um romancista da condição humana em seu condicionamento temporal-espacial, o que o faz possuidor de uma das maiores e das mais diversas populações da nossa novelística. Coerentemente, portanto, essa

[...] inclinação pela solidariedade, mais do que inclinação, esse irrevogável compromisso com a solidariedade o conduz menos ao mundo dos heróis que ao universo dos pícaros e dos vagabundos. Jorge Amado possui, como nenhum outro dos nossos romancistas, o extraordinário poder de extrair heroicidade do anti-herói. Daí haver construído uma fascinante galeria de pícaros. (PORTELLA, 1972, p. 73)

No que se refere ao exercício do ofício de escritor, desde *O País do Carnaval*, Amado adverte: "Eu não tenho veleidades literárias. [...] Não me preocupa o que diga do meu livro a crítica. Este romance relata apenas a vida de homens que seguiram os mais diversos caminhos em busca do *sentido* da existência" (AMADO, 1999, p. xii-xiii). Igualmente, no "Prólogo" de *Cacau*, escreve: "Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do Sul da Bahia" (AMADO, 1987). Essa procura de escrever com sinceridade, sobretudo, a vida do povo pobre e negro da Bahia, permanecerá em toda a produção amadiana.

Miécio Tati, em "Estilo e revolução no romance de Jorge Amado", questionando sobre a possibilidade do surgimento de um romance proletário na literatura brasileira, traz a afirmação transcrita do prólogo do segundo romance do escritor e inaugural do ciclo do cacau, comentando os critérios de "mínimo de literatura" e de "máximo de honestidade". Para ele,

[...] esta última virtude deve ser característica de todos os bons romances, tenham o feito que tiverem. E quanto ao *mínimo de literatura*, parece pretender-se incluir nesse conceito o direito a uma linguagem de todo desabusada – e aí teríamos uma concepção falsificada de *literatura proletária*, em que o romance se reveste de uma importância básica: realçar o lado heroico e progressivo da realidade, sem que caiba o primado, nesta, a nenhum de seus lados

negativos, onde, sem dúvida, ocupa lugar de destaque toda a infinita variedade da depreciação humana. (TATI, 1972, p. 127)

Todos esses enunciados levam a pensar na recepção crítica de *Dona Flor* como uma empresa múltipla que engloba a compreensão da divulgação e dos lançamentos dos primeiros momentos, com destaque para o *lançamento d' Ajuda*. Seriam tais tarefas iniciais uma produção de competência e atualidade, fundamentadas em tudo aquilo de novo que já acontecia fora do País, como a *action painting*, que, como história Jorge Glusberg em *A Arte da Performance*, foi exercida por Paul Jackson Pollock (1912-1956), nos seus últimos dez anos de vida, e por outros artistas americanos e europeus – considerados como precursores da *performance* – que praticavam “uma adaptação da técnica de ‘collage’ – idealizada por Max Ernst – que transforma o ato de pintar no ‘tema’ da obra, e o artista em ‘ator’”? (GLUSBERG, 1987, p. 27). Esses procedimentos eram considerados de contracultura e envolviam poetas, pintores, músicos, dançarinos, escultores, cineastas, dramaturgos e pensadores que buscavam um reestudo dos objetivos da arte.

Tais conhecimentos, sugeridos pelas idas constantes de Jorge Amado à Europa, são reforçados pelo fato de o escritor ter fixado residência no Rio de Janeiro – a ex-capital, ainda centro cultural importante do País – até setembro de 1962 (GATTAI, 1994, p. 35). Tudo isso – de *performático* e de ritualístico – ganha relevo na construção da *persona* amadiana, com sua decisão de voltar a morar em Salvador. *Dona Flor* é o segundo livro publicado, a partir da localidade. Amado já assume o papel de articulador das manifestações culturais na Bahia; ele já conta com o apoio dos artistas, dos intelectuais, dos órgãos de imprensa da terra. E permanece com a inestimável parceria de Zélia Amado (Gattai), sua esposa e secretária de todas as horas, coparticipante (coautora) no processo de dar imediatidade à *persona* do companheiro. Mais tarde, os livros *Navegação de Cabotagem* (AMADO, 1994), de Amado, filho de Oxóssi, símile de São Jorge, o deus da caça (CARNEIRO, 1991, p. 65) e *A Casa do Rio Vermelho* (GATTAI, 1994), de Gattai, filha de Euá, símile de Nossa Senhora das Neves, santa guerreira, muito valente e muito bela (MAGALHÃES, 1974, p. 49-50), mostrariam quanto de imbricado existe na compreensão dos bastidores e cenas dos Amado, como uma afirmação continuada da terra e da gente baianas e de suas peculiaridades no viver e no sentir.

Trata-se da escolha de um momento oportuno no estudo da produção de Amado, tomadas como metas o resgate e a leitura de documen-

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

tos da memória cultural, frutos do rastreio de periódicos (jornais e revistas), em busca de depoimentos e outros registros ligados à recepção crítica de *Dona Flor*, ficção que vem na sequência de Gabriela, Cravo e Canela (1958), de *Os Velhos Marinheiros* (1961) e de *Os Pastores da Noite* (1964), romances posteriores ao rompimento do escritor com o Partido Comunista, ocorrido “em dezembro de 1955” (SANTOS, 1993, p. 159), romances que amadurecem seu autor, em temáticas produtoras de imagens/representações da baianidade/brasilidade, portas de entrada ou de saída da persona amadiana como: a mulher, a vida marinheira, os encantos e os desencantos de Salvador, a “Cidade da Bahia” – sua cidade amada.

A linguagem de *Dona Flor*, com seus jogos de poder e com seus empregos, se perfila a serviço da viagem semântica, ao menos de mão dupla: na recepção crítica de seu enredo, de seus personagens, e naquela outra recepção da persona amadiana. Estaria tudo creditado ao imaginário da baianidade/brasilidade?

No processo de criação do ator-autor (*performer*), o trabalho com as personagens é muito peculiar: o intento é buscar personagens a partir do próprio ator-autor, um procedimento mais de extrojeção do que de introjeção. O autor-*performer* vai representar partes de sua visão do mundo; é um trabalho mais como atuante e menos como representante. Podem aparecer pessoas físicas similares às personagens; parte-se de um *physique-du-rôle*, não só físico como também existencial, podendo conduzir, por vezes, quase às raias do paroxismo, como nas leituras de proximidades e de reflexos, presentes nas notícias de Sylvio Lamenha (o inspirador do *Silvinho Lamenha*, em *Dona Flor*). Melhor dizendo, na *performance* geralmente se trabalha com *persona* e não com personagem, pois aquela diz respeito a algo mais universal, mais arquetípico, enquanto esta é mais referencial. Na verdade, uma *persona* é uma galeria de personagens. O trabalho do autor-*performer* é o de levantar sua *persona*; isso, na maior parte dos casos, se dá pela forma, de fora para dentro; é um trabalho a partir do exterior, faz com que, na maioria das vezes, as *personae* não sejam realistas, muito embora tenham energia própria, guardem ve-róssimilhança com um modelo.

Uma amostra: o *Diário de Notícias*, órgão dos Diários Associados, e estes, também proprietários da jovem TV Itapoan, em sua edição de 26-27 de junho, comunica, via Sylvio Lamenha, a entrevista acontecida em seu programa “Plásticos no vídeo”, “com personalidades locais que são também ‘personagens’ do romance do grande Jorge Amado,

‘Dona Flor & seus dois maridos’¹¹. A efabulação da notícia, com intenções performáticas, mistura vivências existenciais com ficcionalidade: as personalidades são tomadas para servirem à construção das personagens – emprestam nomes, traços físicos, ocupações profissionais, às vezes modificados ou desdobrados –, mas não existe em nenhum momento identificação entre o dado concreto e o simulacro artístico. Dona Flor, antes de tudo, continua uma realização da linguagem.

No instante do programa, o olho fica em primeiro plano de importância, por ser o meio que registra e instaura a ilusão. De tal potencialidade visual, o comunicador se vale, direcionando-a para o efervescer do próximo lançamento na província; todos os recursos possíveis são investidos no convencimento da audiência, montados, como escreve Muniz Sodré (1994, p. 17), em *A Máquina de Narciso*, na “veleidade de um poder de visão universal”: os personagens vivos de *Dona Flor*. A nota é concluída com o aviso de que toda a semana será a “Semana de D. Flor”.

A exemplaridade documental conduz seu significado para dizer do primeiro lançamento de *Dona Flor*, em Salvador, e para contribuir na construção da persona amadiana, reportando-se à fusão das mídias – a jornalística e a televisiva –, à coparticipação de pessoas da comunidade na realidade da ficção, à provável vendagem dos livros e às repercussões desta produção do autor.

As notícias de *Dona Flor*, ampla e persistentemente divulgadas, sobretudo pelos jornais de Salvador, podem ser analisadas em um amplo contexto, misto de publicitário, mercadológico e *performático*. Aparecem, de todos os lados da “Cidade da Bahia”, pessoas, ditas similares às personagens amadianas: parte-se não só do físico como também do existencial, para conduzir as ações.

Amado, na nota introdutória a sua *Dona Flor*, já alertara ou criara a expectativa quanto aos fatos ou personagens presentes na narrativa:

Assim, quando nas páginas das aventuras matrimoniais de dona Flor o leitor encontrar um(a) fulano(a) cujo nome, profissão e aspecto lhe recordem conhecido(a) com o mesmo nome, a mesma profissão e o mesmo aspecto, fica sabendo desde já: o(a) personagem do romance não retrata seu conhecido(a), e qualquer semelhança entre eles não é culpa do autor e, sim, do tal sujeito(a) que anda por aí a parecer-se com figuras de romance como se isso fosse ocupação de gente séria. Mania de grandeza de certos tipos, doidos por se mos-

¹¹ *Dona Flor & seus dois maridos*: forma costumeira de Sylvio Lamemba denominar o romance amadiano, em sua coluna social.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

trar. Agora, com esta nota, fica tudo esclarecido e o assunto encerrado de uma vez. Ainda bem. (AMADO, 1997, p. viii).

O autor mostra-se consciente das implicações de sua criação: abre caminhos que melhor direcionem as recepções futuras, mostrando os equívocos que poderiam surgir. E, claro, desempenha seu papel sorrindo, com a convicção de que a arte é parecida com o jogo, mesmo que desambe para o de azar!

Sylvio Lamenha, na sua coluna do *Diário de Notícias*, em 1º de setembro – meses após o lançamento da narrativa –, parece ficar no jogo do imaginário, ou cair no paroxismo: “Enquanto isso, Jorge Amado prepara para a ‘MARTINS’ a biografia das personagens de ‘D. Flor & seus dois maridos’, livro [em] que, como dizia meu caro Oscar Wilde, a ‘vida imita a arte’”. (LAMENHA, *Diário de Notícias*, 1º set. 1966)

Aliás, até o momento, não se conhece a produção de tal livro de biografia das personagens de *Dona Flor*, incluindo-se aí o levantamento feito pela Fundação Casa de Jorge Amado e publicado sob o título de *Jorge Amado 80 Anos de Vida e Obra*. (RUBIM; CARNEIRO, 1992)

Contudo, a atuação pode produzir seu público (de personagens!?), próximo na semelhança e marcante no envolvimento: *Dona Flor* não se dissocia da vida em Salvador. No esquentar das proximidades do lançamento de *Dona Flor*, as pessoas, com seus nomes ou alguns traços de seu perfil individual utilizados na narrativa, começam a ser convocadas para marcarem presença, como se fossem as próprias personagens em cena. A chamada à atuação ritualístico-performática se vai intensificando, atendendo ao convite do próprio autor da ficção, que insiste em não abandonar o performático, ludibriando colonistas e/ou leitores desavisados: *A Tarde*, na coluna Sociedade, de July, anuncia: “Norma Sampaio, que é um dos personagens do livro, foi convidada pelo escritor para com ele autografar os exemplares” (JULY, 4 jun. 1966); e, no mesmo periódico, a coluna Ronda dos Fatos, de Alaor, reprisa para a localidade: “O lançamento na Bahia será no dia 1º de julho, na Civilização Brasileira onde pelo menos cinco personagens também autografarão o romance, já que todos eles estão aí vivinhos da silva”. (ALAOR, *A Tarde*, 4 jun. 1966)

Em 18 de maio, Renot noticia, no *Estado da Bahia*, que continuam sendo fotografadas as principais personagens de *Dona Flor*, entre elas: “os pintores João Alves, Jenner Augusto, Cardoso e Silva, o banqueiro Antônio Celestino e D. Norma Sampaio, que, no romance, é a conselheira de D. Flor”. (RENOT, *Estado da Bahia*, 18 maio 1966)

Trata-se de coleta de dados, inclusive fotografias, para a reportagem de Walter Lessa, “Os personagens vivos de Jorge Amado”, que seria publicada em *Manchete*, revista semanal carioca de circulação nacional, em seu número 740, com data de 25 de junho. A notícia diz que, apesar das advertências de Amado, ele transforma (ou as pessoas se querem transformar) em personagens de seu livro grande número de personalidades da vida baiana, que são retratadas com seus nomes, profissões e aspectos verdadeiros, embora em situações criadas pelo romancista, numa curiosa mescla de ficção e realidade: Os personagens vivos de Amado são todos amigos de velha data, aos quais o escritor quis pegar uma divertida peça e, ao mesmo tempo, homenagear ao longo da história de *Dona Flor*, que é um retrato de corpo inteiro da pequena burguesia baiana de alguns anos atrás.

Sob o estímulo do título da reportagem, reforçado pelo subtítulo “Toda a Bahia está no romance de *Dona Flor e Seus Dois Maridos*” e pelas colocações teóricas escorregadias, há destaque, nos caminhos publicitários da nota, para ligeiras referências sobre dados biográfico-ficcionais e para fotos de algumas personagens/personalidades/*personas*/ pessoas. Por ordem de entrada no documento, são elas:

Dom Clemente Nigra, monge beneditino e diretor do Museu de Arte Sacra de Salvador: no romance, é o capelão da Igreja de Santa Teresa – onde na realidade se localiza o Museu de Arte Sacra –, “que oficia o casamento de Dona Flor com Vadinho e celebra a missa de sétimo dia quando este morre”.

Marilda Alves, atriz do filme *Seara Vermelha*, extraído do romance homônimo de Amado: na ficção, “é uma das vizinhas de Dona Flor e muito agarrada com ela. O seu sonho é cantar no rádio, o que consegue depois de algum tempo, apesar da proibição materna”.

Mário Cravo Jr., escultor baiano mundialmente conhecido: aparece em *Dona Flor*, em uma “legenda baiana moderna”, como ladrão de santos: “[...] velhas imagens de santos, afanados nas igrejas por um grupo de gatunos especializados, sob a chefia de um tipo de reputação duvidosa, um cochichado Mário Cravo, aliás, amigo e companheiro de Vadinho”.

Jenner Augusto, outro baiano que nasceu fora da Bahia, veio ao mundo em Sergipe, e está entre os pintores mais famosos do Brasil: na narrativa, “Jenner Augusto participa de uma serenata que Vadinho organiza para Dona Flor, então sua namorada”.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

Cardoso e Silva, funcionário público aposentado, pintor, poeta: como personagem de *Dona Flor*, aparece na última parte do romance. É com ele que o livro se encerra: “Mestre do Absurdo, Profeta do Indostão, o místico Cardoso resume, ele próprio, a magia e o mistério da Bahia”.

Antônio Celestino, português, gerente de banco, colecionador de pintura, amigo dos artistas e excelente papo: na narrativa, aparece como “comendador, banqueiro e exportador. Amigo dos dois maridos de Dona Flor, o personagem Antônio Celestino assiste a seus dois casamentos e a ajuda por mais de uma vez”.

Odorico Tavares, jornalista, pernambucano de nascimento, vive na Bahia há mais de vinte anos, onde é diretor-geral dos Diários Associados: no romance de Amado, é Odorico, “quem descobre a identidade do poeta que escreve discutida ode à morte de Vadinho” e aparece “– ‘numa outra legenda baiana’ – como receptor dos santos furtados pela quadrilha de Mário Cravo”.

João Alves, modesto engraxate, depois, pintor primitivo, famoso nacionalmente, descoberto por Pierre Verger: “Mas é ainda como limpador de sapatos que ele aparece no romance de Jorge Amado, cercado de uma multidão de ‘netos adotivos’ – meninos negros, brancos, mulatos”.

Carybé e Dona Nancy Bernabó – Carybé, pintor e desenhista argentino de fama internacional, “é baiano há mais de vinte anos, por amor à terra e decreto da Câmara Municipal da Cidade do Salvador”: na ficção, serve a duas personagens distintas: o argentino Hector Bernabó e o pintor Carybé: “O primeiro é dono de uma fábrica de cerâmica, vizinho de Dona Flor, orgulhoso e inimigo do jogo”; o outro, “um tal de Caribé, especialista em retratos de negras e mulatas”. Diferentemente da vida real, Dona Nancy, na narrativa é esposa só de Hector Bernabó; “deseja muito jogar na roda de suas amigas, mas Bernabó não deixa”.

Willys e Dona Lita Pôrto – Willys, pintor ingênuo de grande aceitação e cotação; seu verdadeiro nome é Thales Porto, antigo homem de teatro e professor aposentado de desenho: “No romance ele aparece – e aparece muito – com seu nome de batismo, casado com Dona Lita (sua esposa verdadeira), tia de Dona Flor. O Thales Pôrto do livro de Jorge Amado também gosta de pintar”. Quanto a Dona Lita, é o contrário da irmã, Dona Rozilda, mãe de Dona Flor: “é bondosa e doce”.

Mirabeau Sampaio e Dona Norma – Mirabeau, homem múltiplo, é escultor, desenhista, professor, médico, comerciante: no romance, ele

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

aparece sob a pele de duas figuras diferentes: “É Seu José Sampaio, dono da Casa Stella, marido de Dona Norma e vizinho de Dona Flor”; e é, também, “Zequito Mirabeau, ‘o belo Mirabeau’, emérito dançarino de tangos”. Dona Norma Sampaio, mulher de Mirabeau, “a quem é dedicado o romance, é uma das personagens mais importantes. Vizinha e amiga de Dona Flor, ela e Dona Gisa (Gisela do Prado Valadares, diretora de uma conhecida escola de inglês, na Bahia) são as suas conselheiras”.

Há outros nomes referidos, sem fotos e com brevíssima indicação: Vasconcelos Maia, escritor; Didi (Deoscóredes [sic] M. dos Santos), escritor, escultor; o banqueiro Fernando Góes; o Professor João Batista de Lima e Silva; Zitelmann de Oliva, professor universitário e escritor; o jornalista Walfrido Morais; o professor Luís Henrique; o jornalista Flávio Costa; Paulo Nacife, diretor-gerente dos Associados na Bahia; o banqueiro João Falcão; Clemente Mariani, ex-ministro da Fazenda; o ex-deputado e escritor Nestor Duarte; o arquiteto Lev Smarcevsky; o poeta Godofredo Filho; o crítico de cinema e jurista Walter da Silveira; Dorival Caymmi; o deputado Raimundo Reis; o jornalista Giovanni Guimarães; o cineasta Robatto Júnior, o editor José de Barros Martins; Camafeu de Oxossi, tocador de berimbau; Sílvio Caldas, cantor muito importante; Moisés Alves, fazendeiro de cacau. (LESSA, Manchete, 25 jun. 1966).

Como se todos os caminhos da *performance* e do ritualístico não bastassem, na construção de sua *persona*, Amado vai ao encontro do beneplácito da baianidade, para que todos os becos, todas as ladeiras e todas as encruzilhadas de Salvador – a “Cidade da Bahia”, sob a guarda de Exu – estejam abertos.

Em seu livro, *Bahia de Todos os Santos*: guia de ruas e mistérios, de 1945, o escritor afiança sobre a cidade, onde se desenvolve, ficcionalmente, a história de *Dona Flor*:

Verás igrejas, grávidas de ouro. Dizem que são trezentas e sessenta e cinco. Talvez não sejam tantas, mas que importa? Onde estará mesmo a verdade quando ela se refere à cidade da Bahia? Nunca se sabe o que é verdade e o que é lenda nesta cidade. No seu mistério lírico e na sua trágica pobreza, a verdade e a lenda se confundem. (AMADO, 1996, p. 12)

Predominantemente, é essa leitura da verdade e da lenda que se confundem, nas produções amadianas sobre a “Cidade da Bahia” que estão avivadas.

Na entrevista a Guido Guerra, em 4 de junho de 1966, no *Correio da Manhã*, ele firma pé e assenta sua satisfação de viver na Bahia: “Vivo

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

na Bahia, o que é um privilégio para quem sabe viver”. (AMADO, *Correio da Manhã*, 4 jun. 1966)

Por outra, valemo-nos também do emprego dos recursos ritualístico-*performáticos* no preparo e nos lançamentos de suas produções literárias. Tomamos de encaixo Renato Cohen, em *Performance como linguagem*, quando escreve: “A relação entre o espectador e o objeto artístico se desloca, então, de uma relação precipuamente estética para uma relação mítica, ritualística, onde há um menor distanciamento psicológico entre o objeto e o espectador”. (COHEN, 1989, p. 98)

A estrutura do espetáculo “Jorge Amado” passa a ser lida como uma organização em torno de seu criador (autor-*performer*), que, nesses momentos, responde pela junção dos papéis de encenador, de diretor e, às vezes, de ator; a fruição do produto *Dona Flor* se torna ritualística, com o público se sentindo predominantemente atuante e não espectador, participante e não um mero assistente. Os fatos narrados aconteceram no cenário “Salvador” – em suas praças, em suas ruas, em seus becos, em suas ladeiras, e no interior de seus casarões; as personagens, na grande maioria, são inspiradas em pessoas da comunidade local, ou delas trazem, de empréstimo ou simulação, o mesmo nome; os usos e costumes narrados são tomados à comunidade baiana.

Amado não se mostra indiferente nem rejeita essa construção do espetáculo *Dona Flor*, também oportuno à construção de si mesmo, mostrando-se como um autor que, às escâncaras, abre os bastidores da elaboração privada das cenas de seu romance, fazendo-as parecer como se fossem públicas: os espectadores-atuantes creem-se cientes das supostas cenas de bastidores. Por exemplo: na entrevista concedida a Arley Pereira, em São Paulo, e publicada pelo *Diário de Notícias* de 5 de maio de 1966, o escritor inicia a conversa com certo despojamento ficcional, mostrando-se – bem a seu gosto – como mero contador de histórias:

Dona Flor e Seus Dois Maridos viveram na cidade da Bahia há uns vinte anos atrás. O problema da viúva que volta a casar-se e acaba de topar com o “finado” após o segundo matrimônio, vendo-o – e somente ela vendo-o – intrometer-se no leito conjugal, etéreo ser, a atrapalhar o não muito atuante segundo esposo, foi por mim presenciado e dele parti para a criação do romance que talvez tenha dado mais trabalho que qualquer outro.

O distanciamento autor/personagem/público é quebrado. O convite à atuação já está feito.

Basicamente, coloca-se uma preliminar sobre as leituras de *Dona Flor*, possíveis em dois modos: a própria dos nativos ou residentes de Salvador, e a dos originários de outros lugares, regiões ou países. O modo de ser da leitura da terra toma por base todo o contexto – o como e o onde se construiu e divulgou *Dona Flor* –, próximo do projeto de *performance* e mais perto de um evento da contracultura, com a saída da “mídia estática” para uma “mídia mais dinâmica”. O autor[ator] é o “elemento diferenciador”; ele acumula funções como se fora um diretor, um ator, um participante no processo de produção, de interação com a sociedade, de uso de atores [personagens]. “*O performer*” – ressalta Cohen, em sua obra – “vai se assemelhar ao romancista, que escreve seu romance”. (COHEN, 1989, p. 100)

Os nativos de Salvador, como afiança o entrevistado, recusam a leitura de *Dona Flor* como representação; a proximidade dos cenários/personagens leva à leitura participativa, à leitura ritual, que torna os da terra não espectadores, mas atuantes, com uma visão coparticipativa: “Sei que na Bahia o livro não vai ser tomado como romance”.

Amado prossegue, no texto, com o esconde-esconde entre a verossimilhança de suas personagens e seus futuros leitores – o que muito lhe apraz –, afirmando, em tom de brincadeira/seriedade, que “qualquer semelhança entre os personagens do livro e a realidade, é mera coincidência, às vezes divertida coincidência”. Com argúcia, entrega a responsabilidade de qualquer envolvimento com a narrativa aos devaneios narcisistas dos incautos: “Eu lá tenho culpa que essa gente ande a se parecer com personagens do romance, como se isso fosse atividade decente?” (AMADO, 1997, p. viii)

Indo adiante na análise da “leitura autóctone” de *Dona Flor*, observamos como o processo ritualístico-*performático* atua na passagem da representação para a atuação. Acontece a acentuação do instante presente, do momento da ação (por exemplo, a proximidade do lançamento do romance faz do autor, ator), do que acontece no tempo real ou histórico. O público não é só espectador, sente-se numa espécie de comunhão. A relação espectador *versus* objeto artístico se desloca da predominância do estético para a do mítico, do ritualístico; há menor distanciamento psicológico entre o objeto artístico – *Dona Flor* – e o espectador; o público assume uma espécie de cumplicidade, de testemunha do que acontece e presencia. “À medida que se quebra com a ‘representação’, com a ficção”, reforça Cohen, “abre-se espaço para o imprevisto, e portanto para o

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

vivo, pois a vida é sinônimo de imprevisto, de risco”. (COHEN, 1989, p. 97)

Ao encerrar o encontro, Arley Pereira salienta aquele mundo tão baiano, cujo centro é *Dona Flor* e ao redor do qual gravitam as vizinhas comadreiras – D. Norma, D. Gisa –, Dionísia de Oxóssi, o pai de santo Didi, o boêmio Mirandão, e inúmeras outras personagens, todas elas tão Amado, tão Bahia, como se preparasse espaço para o dito conclusivo do escritor:

Quis, através dele, mostrar as relações entre a pequena burguesia brasileira e o povo, o que se tornou mais fácil focalizando a Bahia, onde aquelas relações são mais estreitas que em qualquer outro lugar do Brasil, e por me ser muito mais fácil contar a Bahia, minha íntima, minha casa, minha mãe. (AMADO, *Diário de Notícias*, 4 de maio de 1966)

Performativamente, é dada ênfase à atuação. O autor – criador e intérprete de sua obra – faz o discurso da *mise-en-scène*, onde ele próprio – tal um *performer* – torna-se parte e não o todo do espetáculo (“aquele mundo tão baiano, cujo centro é D. Flor”); o autor poderia ser o todo enquanto criador, mas não o é enquanto atuante. Esta característica de obra suportada na *mise-en-scène* fá-la parecer como se fora uma obra de colagem, quando o trabalho dos atores-personagens é o de criar figuras vivas, quadros vivos, que transitam pela cena-texto: “meia cidade da Bahia está passeando no livro”. (AMADO, *Diário de Notícias*, 4 de maio de 1966)

O próprio processo de propaganda do espetáculo da *performance* (como ocorre na chegada de *Dona Flor*, em Salvador, no lançamento *d’Ajuda*) vai-se vincular à figura do artista (autor Amado) e não a outra coisa; anuncia-se uma *performance* de um ator-autor, como se verifica no evento *d’Ajuda*, e não uma *performance* da personagem Dona Flor ou de quaisquer personagens, ou, também, do que possa ou possam vir a fazer. É importante destacar que a *performance* requer toda uma preparação, por vezes meticulosa; não existe lugar para o sem preparo, para o que se chama de intervenção: a espontaneidade se aproxima mais do *happening* do que da *performance*. E as coisas e os fatos relacionados com *Dona Flor* e seu autor são, meticulosa e minuciosamente anunciados nos periódicos, com as devidas antecedências, ou enquanto ainda elas se processam.

O fato de o *performer* lidar com o aqui-agora e ter um contato direto com o público conduz para que seu trabalho – como uma força energética – ganhe maior significação. Essa energia diz respeito à capacidade de mobilização do público-atuante para estabelecer um fluxo de contato

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

com o artista-autor; a energia vai se dar tanto na emissão (escrever o livro, conceder entrevistas, presença em lançamentos e outros eventos sociais) como na recepção (aquisição/leitura do livro, leitura ou conhecimento de entrevistas, de artigos, presença em eventos sociais ligados ao autor do livro, em bate-papos).

No caso de Amado, seu nome estava, quando do término de *Dona Flor*, acoplado a duas outras notícias, com um pipocar quase diário na imprensa: a viagem de passeio, com a família, à Europa, e a candidatura ao Prêmio Nobel de Literatura de 1966, proveitosos auxílios ao *performático* do aqui-agora.

Quanto ao périplo amadiano, com embarque e desembarque no cais do porto de Salvador, respectivamente em 3 de janeiro (LAMENHA, *Diário de Notícias*, 4 jan. 1966) e em 14 de março (NOTA DA REDAÇÃO, *A Tarde*, 14 mar. 1966), praticamente toda a excursão foi divulgada, constando de passagem por Portugal, Espanha, Grécia, Itália, Iugoslávia e Hungria. (ALAOR, *A Tarde*, 7 jan. 1966)

Como informa Giovanni Guimarães, companheiro inseparável de Jorge Amado, como este atesta em *Navegação de Cabotagem*, de memórias não escritas/escritas: “Amigos desde a infância, nos conhecêramos no Colégio Antonio Vieira dos padres jesuítas” (AMADO, 1994, p. 460) —, em seu texto, recordando o passado amadiano:

Depois de muitos anos de interdito pela censura [do governo Salazar] no país luso, o escritor brasileiro promoveu, agora, em Lisboa, na Sociedade Nacional de Belas Artes, uma tarde de autógrafos (sucesso estrondoso), tendo como colaboradores os artistas Beatriz Costa e Raul Solnado, amigos do escritor. (GUIMARÃES, *A Tarde*, 3 mar. 1966).

E assim prosseguiu *Dona Flor* em seus encontros *performáticos* com seus variados e múltiplos leitores...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALAOR [Giovanni Guimarães]. Ronda dos fatos. *A Tarde*, Salvador, p. 2, 7 jan. 1966 e p. 2, 4 jun. 1966.

AMADO, Jorge. *O país do carnaval*. 49. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

_____. [Entrevista concedida a Guido Guerra]. Dona Flor e seus dois maridos. *Correio da Manhã*, Guanabara (Rio de Janeiro), 4 jun. 1966. Caderno 2, p. 1.

_____. [Entrevista concedida a Arley Pereira]. Jorge Amado volta a se-mear seus personagens geniais: Dona Flor e Seus Dois Maridos viveram na Bahia há 20 anos. *Diário de Notícias*, Salvador, 4 maio 1966. Caderno 2, p. 3.

_____. *Bahia de Todos os Santos*: guia de ruas e mistérios. 40. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

_____. *Cacau*. 47. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.

_____. Carta a uma leitora sobre romance e personagens. In: _____. *Povo e terra*: 40 anos de literatura. São Paulo: Martins, 1972. p. 23-36.

_____. Discurso de posse na Academia Brasileira. In: _____. *Povo e terra*: 40 anos de literatura. São Paulo: Martins, 1972. p. 3-22.

_____. *Dona Flor e seus dois maridos*: história moral e de amor. 48. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

_____. *Navegação de cabotagem*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1994.

_____. Visita a Dionísia de Oxossi. *Realidade*, São Paulo, Abril, ano 1, n. 2, p. 98-106, maio 1966.

_____. Nariz de cera de amigos e xeretas. In: AMADO, Jorge. *Dona Flor e seus dois maridos*: história moral e de amor. 48. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997. p. viii-ix.

CARNEIRO, Edison. *Candomblés da Bahia*. 8. ed. Rio de Janeiro: 1991.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*: criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva: Edusp, 1989.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade. 2. ed. Tradução Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: EDUSP, 1998 (Ensaio latino-americanos, 1).

GARCIA, Orlando. Na alça da mira. *Jornal da Bahia*, Salvador, p. 5, 1º de mar. 1966.

GATTAI, Zélia. *A casa do Rio Vermelho*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1994.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Tradução Renato Cohen. Revisão e produção Plínio Martins Filho. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GUIMARÃES, Giovanni. Prêmio Nobel de literatura. *A Tarde*, Salvador, p. 5, 3 mar. 1966.

[INTERINO]. Na alça da mira. *Jornal da Bahia*, Salvador, p. 4, 29 jan. 1966.

JULY. Sociedade. *A Tarde*, Salvador, p. 2, 4 jun. 1966.

[LAMENHA, Sylvio]. HI – SO. *Diário de Notícias*, Salvador, 11 jan. 1966. Caderno 2, p. 3; 3 fev. 1966, p. 3; 26-27 jun. 1966, p. 3 e 1º set. 1966, p. 3.

LESSA, Walter. Os personagens vivos de Jorge Amado. *Manchete*, Rio de Janeiro (Guanabara), p. 44-46, 25 jun. 1966.

NOTA DA REDAÇÃO. Equipe associada informa. *Diário de Notícias*, Salvador, 28 jan. 1966. Caderno 1, p. 5.

_____. Jorge Amado regressa mais preocupado com Dona Flor, do que com o Prêmio Nobel. *Diário de Notícias*, Salvador, 13-14 mar. 1966. Caderno 1, p. 1.

_____. Jorge Amado autografou 6 mil livros: Portugal. *A Tarde*, 14 mar. 1966.

PORTELLA, Eduardo. A fábula em cinco tempos. In: JORGE AMADO povo e terra: 40 anos de literatura. São Paulo: Martins, 1972. p. 71-84.

RENOT. Notícias de Renot. *Estado da Bahia*, Salvador, p. 7, 11 de maio de 1966 e p. 7, 18 de maio de 1966.

RUBIM, Rosane; CARNEIRO, Maried (Orgs.). *Jorge Amado 80 anos de vida e obra*: subsídios para pesquisa. Salvador: Casa de Palavras, 1992.

SAID, Edward W. *Orientalismo*: o Oriente como invenção do Ocidente. Trad.: Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

SANTOS, Itazil Benício dos. *Jorge Amado*: retrato incompleto. Rio de Janeiro: Record, 1993.

SILVEIRA, Junot. Livros. *A Tarde*, Salvador, 11 jun. 1966.

SIMÕES, Guilherme. Sociedade, fatos e gente. *Jornal da Bahia*, Salvador, 9 mar. 1966, 2.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

TATI, Miécio. Estilo e revolução no romance de Jorge Amado. In: AMADO, Jorge. *Povo e terra: 40 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1972, p. 125-143.

ULSON, Glauco. *O método junguiano*. São Paulo: Ática, 1988.

VEIGA, Benedito. *A chegada de Dona Flor*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; Quarteto, 2000.

**HISTÓRIA E LITERATURA:
PERSPECTIVAS INTERDISCIPLINARES
NO CONTEXTO DISCIPLINAR**

Cristina da conceição Silva (UNIGRANRIO/Cândido Mendes)

cristinavento24@yahoo.com.br

José Geraldo da Rocha (UNIGRANRIO)

rochageraldo@hotmail.com

RESUMO

O artigo em pauta visa discutir a relação da disciplina história com a literatura, de forma que ambas evidenciem aspectos interdisciplinares, neste contexto traremos a tona um período em que só eram aceitos como fontes históricas documentos como: decretos, atas públicas, relatórios e correspondências diplomáticas. Abordaremos também sobre o movimento francês de renovação histórica tradicional, bem como o marco da revista dos *Annales* que buscou expandir os horizontes da historiografia. Versaremos ainda sobre a visão contemporânea acerca da disciplina história, suas mudanças e inovações ao decorrer dos séculos. Ademais, finalizaremos o artigo abordando acerca de aspectos que descrevem a afinidade entre história e literatura, e suas vertentes contemporâneas que abarcam discursos distintos que ambicionam representar os conhecimentos dos homens no tempo.

Palavras-chave: História. Literatura. História cultural

1. Introdução

O presente artigo busca descrever a relação entre história e literatura, a partir da perspectiva da narração em que a história nos seus primórdios se posicionava como uma disciplina de verdade absoluta. Neste contexto os autores Fábio Luiz Arruda (2013), Gabriela de Lima Grecco (2014) e Patrícia Martins Alves do Prado (2012) vão abordar feitos que versam sobre a influência da *História dos Annales* acerca de novas interpretações e leituras dos fatos históricos. Além de evidenciarem os olhares que se tinham frente à disciplina de história, e seus documentos comprobatórios dos adventos que envolvem a história do homem no universo.

Traremos em evidência, às novas formações de historiadores que abriram um novo leque na disciplina de forma eleva lá aos estudos culturais, fato que leva a disciplina a dialogar com a cultura e outras ciências como: literatura, a linguística, a sociologia, a antropologia e a psicologia. Além de descrevermos os movimentos historiográficos, conhecidos como a nova história e a história cultural, e suas particularidades no sentido

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

da nova forma de escrita da história, que tornou se mais acessível ao leitor, uma vez que o historiador deu mais atenção e cuidado na capacidade estilística e na elaboração do texto.

Ao final do artigo discutiremos as possibilidades interdisciplinariades, entre a história e a literatura através de discursos distintos, em que ambas podem representar os conhecimentos do homem no tempo e no espaço, de forma a esclarecer o presente, inventar o passado e imaginar o futuro.

2. *Diálogo entre história e literatura*

Fábio Luiz Arruda (2013) identifica que ao passar dos séculos ocorreram alterações entre a literatura e a história, sobre as quais a primeira está pautada na narração do que poderia ter acontecido, enquanto a segunda narra o que de fato ocorreu no passado.

Nas discussões contemporâneas, sobre o tema, percebem-se mudanças e inovações no decorrer dos séculos uma vez que a história vai de encontro com novas perspectivas.

Fábio Luiz Arruda (2013) identifica que no século XIX a disciplina história era institucionalizada, e que tal aspiração neste momento se apresentava de forma assombrosamente acentuada na verdade absoluta. Nesse momento, entusiasmada pelos movimentos da época, especialmente pelo positivismo, a história se almeja “dona” da verdade, mediante artifícios tomados de empréstimo das ciências da natureza. Porém, no século XX e início o século XXI, observa-se alterações ponderáveis a respeito dessa ambição e, por conseguinte, na maneira como o historiador narra a História. O autor observa que no século XIX, a história ambicionava representar o passado como uma verdade irrestrita e objetiva, fundamentada no historicismo e no positivismo. Assim sendo, o julgamento da história verídica era inquestionável, pelo menos era essa a pretensão que, diga-se de passagem, nunca se viu concretizada. No entanto, François Simiand e Emile Durkheim profetizaram uma primeira mudança, que foi materializada pela conhecida Escola dos Annales. Espaço esse que fez uma concisa apresentação sobre o desenvolvimento do trabalho histórico que influenciou em consideráveis mudanças no período em pauta. (ARRUDA, 2013)

Vale reforçar novamente que, mesmo tendo tantas semelhanças entre história e literatura, uma não deve ser confundida com a outra, pois cada uma tem

um ponto de especificidade. A história jamais poderá recuperar um passado intacto, ao passo que suas parciais respostas aos problemas investigados se apresentam como uma hipótese do que aconteceu. (ARRUDA, 2013, p. 83)

O autor ainda relata que com relação ao escritor literário, nota-se o aumento das probabilidades narrativas, que admitem as mais alteradas formas de representar o mundo, que muda segundo as expectativas de cada época. É autêntico, observar que, assim como a história muda sua forma de edificar o passado, a literatura também modifica sua forma de representar o mundo e que, em ambas, essas modificações pesam de maneira expressiva em suas narrativas.

3. História cultural como representação humana

Segundo Gabriela de Lima Grecco (2014), é fato que desde as derradeiras décadas do século XIX, quando a história se tornou disciplina acadêmica, o emprego da expressão fonte estava baseado na ideia de que os documentos empregados pelo historiador deveriam ser oficiais (como atas públicas, relatórios, correspondência diplomática, decretos, entre outros). Este ponto de inflexão na disciplina da história se deu com a réplica do historiador alemão Leopoldo Von Rankel ao determinar o famoso *wieesentlich*, ou seja, o retraçado dos fatos, como eles aconteceram. Dentro desta miragem, a autora observa que os textos literários, bem como outras fontes artísticas, não eram considerados documentos fidedignos para comprovar a verdade histórica. Aplica-se, assim, à disciplina da história como ciência, e a literatura como ficção. A literatura necessitaria estar vinculada com o imaginário e o admissível, enquanto história com o concreto e o real, ou seja, com um passado restaurado perfeitamente e de forma autêntica, sem espaço para a imaginação ou a subjetividade do historiador. (GRECCO, 2014)

Identifica Gabriela de Lima Grecco (2014) que no ano de 1920 nasce na França, um movimento de renovação historiográfica, conduzido pelos professores da Universidade de Estrasburgo, Marc Bloch e Lucien Febvre, que almejou expandir o repertório das fontes históricas. A revista que criam, *Annales d'Histoire Économique et Sociale*, em 1929, assinou-se pela análise da historiografia tradicional e, por conseguinte, ao comando da historiografia político-factual. Logo, Bloch e Febvre investiram seus esforços no sentido de arquitetar uma história que fosse mais ampliada, a qual abarcaria todas as atividades humanas, abrangendo outras áreas como a literatura, a linguística, a sociologia, a antropologia e a

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

psicologia. Tal artifício foi um impulso admirável à interdisciplinaridade na disciplina da história. Descreve a autora que a criação da revista *Annales*, em 1929, foi um marco no que se refere à procura para se expandir os horizontes da historiografia. Mediante a esse argumento, a história se assentou sob uma nova estratégia: abriu espaço a novos objetos e territórios de pesquisa sugeridos nas ciências humanas. Assim, no período que compreende os anos de 1960 a 1980, as novas gêneses de historiadores expandiram o leque concernente aos objetos e aos enfoques da disciplina, influenciados pela elevação dos estudos culturais. Neste contexto, novas temáticas brotaram, por exemplo, os estudos de crenças, rituais, memória, sensibilidades, lutas simbólicas, entre outros, os quais afluíram no retorno da proposta inicial dos *Annales*. Gabriela de Lima Grecco (2014) ensina que,

Desta forma, destacam-se os movimentos historiográficos conhecidos como a Nova História e a História Cultural – cada um com suas particularidades, mas que esboçam continuidades existentes. Tais correntes inovaram o conceito de documento, promovendo revisões na forma da escrita da história e, mais do que isso, transformou o livro de história em mercadoria mais acessível, exigindo-se do historiador atenção e cuidado na elaboração do texto e capacidade estilística. (GRECCO, 2014, p. 41)

Nesta conjuntura, a autora relata que a história cultural vai conferir o estudo das formas de representação do mundo no seio de grupos humanos. Este juízo é chave para o aumento do diálogo entre várias disciplinas, redimensionando as relações entre história e literatura. A literatura adquire um novo papel dentro da disciplina da história, como de expressiva fonte de análise das diferentes visões de mundo que o homem proporcionou em cada tempo e espaço.

4. Literatura como fonte histórica

Segundo Patrícia Martins Alves do Prado (2012) a afinidade entre história e literatura é uma das vertentes contemporâneas da história cultural; a história e a literatura são discursos distintos que ambicionam representar os conhecimentos dos homens no tempo, assim: as duas são formas de esclarecer o presente, inventar o passado, imaginar o futuro. Ambas são formas de representar ansiedades e questões que movimentam os homens em cada época de sua história, e, neste conceito, possuem um público destinatário e leitor.

Neste sentido, vislumbramos a interdisciplinaridade como possibilidade de enriquecimento tanto no ensino da disciplina História como no desenvol-

vimento da historiografia, tendo em vista que toda produção cultural possui sua historicidade, sendo construída num tempo e espaço. Além disso, é inegável a existência de uma estética da recepção, isto é, a forma como cada indivíduo lê e interpreta, recebe, apropria-se dos significados oferecidos nos textos históricos, literários, sociológicos, antropológicos, geográficos e a partir dessas inúmeras interpretações remoldura sua forma de representar a sua própria realidade, assim subsidiado pelo mundo simbólico ofertado em textos e imagens; os indivíduos constroem novas aprendizagens e ressignificam a própria existência. (PRADO, 2012, p. 01)

Assim sendo, a autora identifica que estudiosos do discurso literário também raciocinam junto com a história, à medida que lançam em suas obras ficcionais mensagens acerca de um dado advento histórico. Os historiadores, por sua vez, têm um compromisso com os fatos que interpreta, e esses produzem possibilidades de conhecimentos através da representação narrativa acerca de fatos do passado. Descreve Patrícia Martins Alves do Prado (2012) que a literatura é a narrativa de modo remoto, pelo mito, pela poesia ou pela prosa romanesca e fala do mundo de forma indireta, simbólica e peculiar. Por vezes, a conexão de sentido que o texto literário apresenta é o suporte imperativo para que o historiador se oriente para outras tantas fontes e nelas alcance enxergar aquilo que ainda não viu.

No entanto, é a partir das investigações que o historiador faz mediante um conhecimento precedente do contexto histórico, é que se torna aceitável essa relação frutífera entre as disciplinas, e assim é possível que ele se debruce sobre a literatura como fonte de aquisição de informações.

5. *Considerações finais*

Considerando que a história se apresentou como detentora da verdade sobre o desenvolvimento humano, quiçá do universo, observou que a história e suas correntes com o passar do tempo buscaram informações em outras fontes das ciências. Desta forma o ganho que a disciplina teve foi imensurável, uma vez que o diálogo com outras disciplinas, somaram e trouxeram mais informações para o leitor das narrativas históricas. Neste contexto, o diálogo da disciplina história com a literatura é de um enriquecimento significativo, uma vez que o texto literário, pode muitas vezes amparar o contexto histórico de um dado período ou advento de uma sociedade.

Este modelo de história contemporânea faz da disciplina um instrumento de conhecimento cultural, que veem na atualidade auxiliando

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

questões que movem os homens para informações em cada época da história da humanidade.

Neste sentido o diálogo entre a história e a literatura é um ganho para os leitores de escritos que narram momentos e fatos não vivenciados pelo homem contemporâneo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRUDA, Fábio Luiz. *Duas formas de narrar: a representação histórica e literária*. *Fronteiras: Revista de História*, Dourados, vol. 15, n. 26, p.95-108, 2013. Disponível em:

<http://ojs.ws.ufgd.edu.br/index.php?journal=FRONTEIRAS&page=article&op=view&path%5B%5D=2685&path%5B%5D=1871>.

GRECCO, Gabriela de Lima. História e literatura: entre narrativas literárias e históricas, uma análise através do conceito de representação. *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais*, Belo Horizonte, vol. 6, n. 11, p. 39-53, jul. 2014. Disponível em:

<https://www.rbhcs.com/rbhcs/article/viewFile/201/195>.

PRADO, Patrícia Martins Alves do. História e literatura: um diálogo possível. *Territorial: Caderno Eletrônico de Textos*, Goiás (GO): UEG, vol. 2, n. 2, jan./jun.2012. Disponível em:

<http://www.cadernoterritorial.com/news/historia-e-literatura-um-dialogo-possivel-patricia-martins-alves-do-prado>.

**O CONTO “O ESPELHO” DE MACHADO DE ASSIS
E OS VEÍCULOS CULTURAIS DE COMUNICAÇÃO:
O JORNAL, O LIVRO E A HISTÓRIA EM QUADRINHOS**

Fabiana da Costa Ferraz Patueli (UERJ)
fpatueli@hotmail.com

RESUMO

O conto “O Espelho” de Machado de Assis foi publicado pela primeira vez, em 8 de setembro de 1882, na *Gazeta de Notícias*. No mesmo ano, o conto foi editado no volume *Papéis Avulsos*. Assim, após um século de canonização literária do autor, suas obras passam a ser adaptadas para a linguagem quadrinhística. Em uma primeira análise: o periódico, o livro e a história em quadrinhos (HQ), como produtos culturais de suas respectivas épocas, trazem consigo seus próprios códigos simbólicos, inerentes à sociedade e as suas práticas de leitura. Daí, interpor tais produtos, frutos do relacionamento humano com o mundo, como objetos de significação. Nos quais se imprimiram o conto “O Espelho”, tornando suas perspectivas de leituras diferentes, mesmo que se trate da mesma obra.

Palavras-chave: Conto. Machado de Assis. Jornal. Livro. Histórias em quadrinhos.

O conto “O Espelho” de Machado de Assis foi publicado pela primeira vez, em 8 de setembro de 1882, na *Gazeta de Notícias*.

No final do mesmo ano, o conto foi editado no volume *Papéis Avulsos* pelos Srs. Lombaerts, junto a outros onze contos, que também foram primeiramente publicados em periódicos, entre 1875 a 1882: “O Alienista”; “Teoria do Medalhão”; “A Chinela Turca”; “Na Arca”; “D. Benedicta”; “O Segredo do Bonzo”; “O Anel de Polycrates”; “O Empréstimo”; “A Sereníssima República”; “Uma Visita de Alcibíades” e “Verba Testamentária”.

Assim, após a consolidação da crítica literária sobre a obra machadiana, que se deu no século XX, seus textos passaram a ser adaptados para a linguagem quadrinhística. Precisamente, em 2002, a partir da adaptação do conto “Pai Contra Mãe” pela Universidade de Juiz de Fora (UFJF-MG), que foi publicado em *Contos em Quadros 1*.

Todavia, as adaptações das obras literárias de Machado de Assis para história em quadrinhos (HQ) somente ganharam maior fôlego com a publicação da série “Literatura Brasileira em Quadrinhos”, da editora Escala Educacional. Esta coleção abrangeu as adaptações das seguintes obras: “O Alienista”, “A Cartomante” e “A Causa Secreta”, em 2006;

**II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA**

“Memórias de Brás Cubas”, em 2008; “Uns Braços” e “O Enfermeiro”, em 2010. Consequentemente, surgiram outras editoras no mercado editorial que também adaptaram as obras machadianas, tal como a Ática, a Peirópolis e Mercuryo Jovem.

O conto “O Espelho” em história em quadrinhos, foi publicado em 2012, na coleção “Clássicos Realistas/HQ” da Mercuryo Jovem, com a adaptação de Jeosafá e desenhos de João Pinheiro.

Nesse ensejo, consideramos tais adaptações das obras de Machado de Assis como produtos de cultura, frutos do relacionamento humano com o mundo. Ou melhor, como objetos de significação sobre os quais se performatizaram as obras literárias, tornando suas perspectivas de leituras diferentes.

Assim, em uma primeira análise: o periódico, o livro e a história em quadrinhos, como produtos culturais de suas respectivas épocas, trazem consigo seus próprios códigos simbólicos, inerentes à sociedade e às suas práticas de leitura. Neste caso, consideramos a definição de cultura de Iuri Mikhailovich Lotman, em “Sobre o Problema da Tipologia da Cultura”: “[...] conjunto de informações não hereditárias, que as diversas coletividade da sociedade humana acumulam, conservam e transmitem”. (LOTMAN, 2010, p. 31)

Assim, discurremos pelos suportes que permitiram a transmissão e a recepção do conto “O Espelho” em suas respectivas épocas, elencando o *modus operandi*.

Da publicação do conto “O Espelho” no jornal *Gazeta de Notícias* para o livro, ambas publicados no mesmo ano, foram poucas as modificações textuais que podemos pontuar. No quadro abaixo, segue a exemplificação das diferenças textuais existentes entre as versões:

Edição na <i>Gazeta de Notícias</i> (8 set. 1882)	Edição em <i>Papéis Avulsos</i> (1882)
p. 1, 2ª coluna, l. 18-21: [...] Essa alma exterior pôde ser um espírito, um fluido,/ um homem, muitos homens, um objecto,/ uma operação. [...]	p. 243, l. 21-23: [...] A alma exterior pôde ser um espírito, um/ fluido,/ um homem, muitos homens, um objecto, uma/ operação. [...]
p. 1, 4ª coluna, l. 57-58: [...] Os factos explicarão/ melhor as cousas ; os factos são tudo. [...]	p. 248-249, l. 27 e l. 3: [...] Os factos explicarão melhor os/ sentimentos ; os factos são tudo. [...]

Todavia, independente das modificações textuais que poderíamos encontrar cotejando ambos os textos, estamos analisando os referidos su-

portes escritos como veículos de comunicação de cultura, nos quais, o jornal e o livro possuíam suas respectivas finalidades primárias, imbuídos das regras de composição editorial de sua época, mas que agora viriam servir de testemunhos à transmissão da obra machadiana.

Assim, ao jornal é resguardada a efemeridade diária, tonando-se um lugar propício ao diálogo sobre as questões do momento. Características essas defendidas por Machado de Assis em suas crônicas, por exemplo, em “A Reforma pelo Jornal”, que foi publicada no jornal *O Espelho*, em 23 de outubro de 1859:

Ora pois, a palavra, esse dom divino que fez do homem, simples matéria organizada, um ente superior na criação, a palavra foi sempre uma reforma. Falada na tribuna é prodigiosa e criadora, mas é o monólogo; escrita no livro, é ainda criadora, é ainda prodigiosa, mas é ainda o monólogo; esculpida no jornal, é prodigiosa e criadora, mas não é o monólogo, é a discussão.

E o que é a discussão? A sentença de morte de todo o *status quo*, de todos os falos princípios dominantes. Desde que uma coisa é trazida à discussão, não tem legitimidade evidente, e nesse caso o choque da argumentação é uma probabilidade de queda. (ASSIS, 2009, p. 60)

Outra questão é a percepção do jornal, quanto ao seu todo, como produto de seu tempo, que guarda resquícios da sociedade da época, na qual a impressão de um texto literário não escapa, mas, converge. Pois, o seu leitor o lerá, como lerá: “OBITUÁRIO” (lista de sepultamentos); “GAZETINHA” (pequena nota sobre leilão); “INDICADOR DE LEILÕES” (anúncios de atuais e futuros leilões); “AVISOS” (pequenas notas de anúncios de consertos de relógio, vendas de roupas, de médicos de variadas especialidades, venda de talheres, notícias do correio, pregação do Evangelho e venda de romance de Lermina na própria tipografia do periódico); “PUBLICAÇÕES A PEDIDO” (propagandas; comentários e denúncias de cidadãos e comerciantes com uso de pseudônimos ou não); “ALMANAK” (relação de médicos, oculistas, parteiras, advogados e artigos para dentista); “DECLARAÇÕES” (anúncios de festas, espetáculos de gremiações e confraternizações de irmandades, assembleias das associações e sociedades, e avisos); “AVISOS MARITIMOS” (de saídas de vapores de carga e passageiros); “ANNUNCIOS” (pequenos anúncios de venda, anúncios de trabalhos e de consertos em geral, de regularização de documentos para casamentos, alfaiataria de fardamentos, anúncio de hotel, notas de óbitos); e “PARTE COMMERCIAL”, relacionados aos “VAPORES ESPERADOS” e “VAPORES A SAHIR”.

Nessa perspectiva, se no periódico, fazem parte da mancha tipográfica outros textos, além do literário, pelos quais os olhos do leitor des-

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

lizarão, podemos concluir que a publicação do jornal por si só se torna diferente da publicação em livro. Tendo em vista que se trata de um veículo de comunicação de massa, que possui seus próprios códigos signícos, que organiza e dissemina a obra literária.

E como cultura de massa, o periódico tem a peculiaridade de alcançar maior número de pessoas, de *status* social diferente, o que podemos depreender das próprias palavras de Machado de Assis:

Assim, o operário que se retira ao lar, fatigado pelo labor quotidiano, vai lá encontrar ao lado do pão do corpo, aquele pão do espírito, hóstia social da comunhão pública. A propaganda assim é fácil; a discussão do jornal, reproduz-se também naquele espírito rude, com a diferença que vai lá achar o terreno preparado. (ASSIS, 2009, p. 60)

Devido essas características do periódico (diálogo diário, intertextualidade, pluralidade de leitores), em uma comparação mais acirrada entre “O Jornal e o Livro”, que foi publicado no *Correio Mercantil*, em 10 e 12 de janeiro de 1859, Machado de Assis deixa claro a sua predileção editorial na época:

O livro era um progresso; preenchia as condições do pensamento humano? Decerto; mas faltava ainda alguma coisa; não era ainda a tribuna comum, aberta à família universal, aparecendo sempre com o sol e sendo como ele o centro de um sistema planetário. A forma que correspondia a estas necessidades, a mesa popular para a distribuição do pão eucarístico da publicidade, é propriedade do espírito moderno: é o jornal. (1994, não paginado)

Decerto, o jornal atinge um público leitor maior do que às impressões de um livro, pelo qual nossos olhos de leitores encontram um frescor. Isto, porque ao ler um livro, devido à robustez de seu conjunto, a prática de leitura se difere:

[...] o corpo do leitor é uma livre escolha e uma imposição, pois revela atitudes-modelo, ou tipos (semelhantes aos modelos da distinção, de determinismos biológicos, de um dispositivo adequado ao próprio gênero do livro, mas também de uma liberdade em que intervém, em uma medida que lhe é adequada e que não pode ser quantificada, o singular. (GOULEMOT, 2001, p. 109-110).

Mas, de maneira geral, sobre o impresso recaem as regras de constituição e de comercialização, pertinentes ao mercado editorial de sua época e de seu gênero, que longe do controle do autor, também são responsáveis pela transmissão e pela recepção do texto literário. Por isso, Roger Chartier, em “Do Livro à Leitura”:

[...] não considera mais o impresso como um suporte neutro, nem como uma unidade válida para ser colocada em série, mas como um objeto cujos elemen-

tos e estruturas remetem, de um lado, a um processo de fabricação cujas dificuldades eram grandes na época da composição manual e da impressão manual e, de outro, a um processo de leitura ajudado ou derrotado pelas próprias formas dos materiais que lhe é dado a ler [...]. (CHARTIER, 2001, p. 96)

E nesse processo editorial, muitos são os códigos simbólicos envolvidos na reprodução de uma obra literária:

[...] trazidas pelas próprias formas tipográficas: a disposição e a divisão do texto, sua tipografia, sua ilustração. Esses procedimentos de produção de livros não pertencem à escrita, mas à impressão, não são decididas pelo autor, mas pelo editor-livreiro e podem sugerir leituras diferentes de um mesmo texto [...] efeitos maiores sobre as próprias significações atribuídas às obras [...]. (CHATIER, 2001, p. 97)

Já o livro *Papéis Avulsos*, foi o volume no qual foi editado o conto “O Espelho”, cujo pai, o autor, fez assentar à mesa os contos familiares entre si: “[...] Avulsos são eles, mas não vieram para aqui como passageiros que acertam de entrar na mesma hospedaria. São pessoas de uma só família que a obrigação do pai fez sentar à mesma mesa” (ASSIS, 1882, p. I, grafia atualizada).

Com essa advertência de Machado de Assis, o conto “O Espelho” é posto obrigatoriamente em interlocução com os textos que fazem parte do mesmo volume. Novamente, o todo, neste caso em formato livro, também tem sua projeção simbólica condicionada por seu instrumento de veiculação cultural.

Não obstante, a história em quadrinhos possui uma singularidade quanto às modalidades já mencionadas (o periódico e o livro). Pois, trata-se de um misto entre o desenho, as onomatopeias, o texto falado escrito, e a narrativa escrita.

A história em quadrinhos possui uma linguagem própria, evidentemente, diferente da narrativa operada nos demais veículos de comunicação. Mas que sob o signo da adaptação, normalmente é relegada ao espaço do entretenimento pueril e juvenil. Ou seja, não alcança a glória artística das demais mídias, sobretudo, em detrimento ao formato do texto originário.

Por cultura do hábito, preterimos à primeira versão de uma obra literária, sob a qual circundam uma importância demasiada, que nunca poderá ser superada. Mais, mesmo que esse fosse o caso, não podemos deixar de considerar a adaptação literária para os quadrinhos como uma retomada do frescor, que outrora falamos ser possível ao jornal. Isto, porque não sentamos diante da história em quadrinhos de forma sisuda

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

ou carrancuda, pois o corpo se posiciona defronte ao suporte de leitura, tal como o hábito cultural nos demanda.

Figura 1: Quadro do Conto “O Espelho” em HQ, p.41



Em detrimento dessas diferentes edições do conto “O Espelho”, concluímos ser possíveis enquanto obras autônomas, por se tratarem de atualizações que só o tempo exige nas relações culturais.

Destarte, a adaptação do texto literário, tal como a história em quadrinhos, é uma performance textual, cujos leitores assim exigem e de maneira nenhuma quer subjugar o formato originário, mas também não pode ter seus efeitos menosprezados, enquanto expressão cultural em sua época.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Machado de. *Papéis avulsos*. Rio de Janeiro: Lombaerts &C., 1882.

_____. *A cartomante*. Contos de Machado de Assis. Roteiro, desenhos e arte final de Jo Fevereiro. Cores de Jo e Ciça Sperl. São Paulo: Escala Educacional, 2006. [HQ]

_____. *A causa secreta*. Contos de Machado de Assis. Roteiro e desenhos de Francisco S. Vilachã. Cores de Fernando A. Rodrigues. São Paulo: Escala Educacional, 2006. [HQ]

_____. *A mão e a luva*: em quadrinhos. Adaptação: Alex Mir. Ilustração: Alex Genaro. São Paulo: Peirópolis, [20-?]. [HQ]

_____. A reforma pelo jornal. In: FARIA, João Roberto. (Org.). *Machado de Assis: o espelho*. Campinas: Unicamp, 2009, p. 59-62.

_____. *Conto de escola*: em quadrinhos. Adaptado por Silvino. São Paulo: Peirópolis, 2010. [HQ]

_____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Roteiro e ilustrações de Sebastião Seabra. São Paulo: Escala Educacional, 2008. [HQ]

_____. *O alienista*. Contos de Machado de Assis. Roteiro e desenhos de Francisco S. Vilachã. Cores de Fernando A. Rodrigues. São Paulo: Escala Educacional, 2006. [HQ]

_____. *O enfermeiro*. Contos de Machado de Assis. Roteiro e desenhos de Francisco S. Vilachã. Cores de Fernando A. Rodrigues. São Paulo: Escala Educacional, 2010. [HQ]

_____. O jornal e o livro. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, vol. III. Disponível em:
<<http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/cronica/macr13.pdf>>.
Acesso em: 10-10-2015.

_____. *Uns braços*. Contos de Machado de Assis. Roteiro e desenhos de Francisco S. Vilachã. Cores de Fernando A. Rodrigues. São Paulo: Escala Educacional, [2010?]. [HQ]

CAVALCANTE, Djalma (Org.). *Contos em quadros*: 1. Adaptado por Célio Lima e desenhos de J. Rodrigues. Juiz de Fora (MG): UFJF, 2002.

CHARTIER, Roger. Do livro à leitura. In: _____. (Org.). *Práticas da leitura*. Trad.: Cristiane Nascimento. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2001, p. 77-105.

GAZETA de Notícias. Rio de Janeiro: Tipografia da Gazeta de Notícias, 1882.

GOULEMOT, Jean Marie. Da leitura como produção de sentidos. In: CHARTIER, Roger. (Org.). *Práticas da leitura*. Trad.: Cristiane Nascimento. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2001, p. 107-116.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

JEOSAFÁ. *O espelho de Machado de Assis em HQ*. Adaptado por Jeosafá. Roteiro e desenhos de João Pinheiro. São Paulo: Mercuryo Jovem, 2012. [HQ]

LOTMAN, Iuri Mikhailovich. Sobre o problema da tipologia da cultural. Trad.: Lucy Seki. In: SCHNAIDERMAN, Boris. (Org.). *Semiótica russa*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 31-41.

O DISCURSO DO PODER NA OBRA DE RUTH ROCHA

Jackeline Barcelos Corrêa (UENF)

jackeline.barcelos1@hotmail.com

Liz Daiana Tito Azeredo da Silva (UENF)

lizdaiana@ig.com.br

Dhienes Carla Ferreira (UENF)

dhienesch@hotmail.com

Marcela Vieira Coimbra (UENF/RJ)

marcela-vcoimbra@hotmail.com

RESUMO

A literatura escrita para crianças evoluiu bastante desde a década de 70 e a produção para os pequenos leitores está, a cada dia, mais voltada para a realidade da criança, mas isto não significa que o lado mágico e lúdico está perdido. Muito ao contrário, muitos livros conseguem fundir uma boa dose do mundo real, com o mundo mágico e o mundo ideal. Por exemplificarem bem o papel da literatura é que as obras *O Reizinho Mandão*, *O Que os Olhos Não Veem* e *Sapo Vira Rei Vira Sapo* da escritora Ruth Rocha foram escolhidas para contextualizarem os objetivos deste trabalho, que são: provar que a literatura tem papel importante na formação social da criança; examinar como e por quem o discurso do poder é construído e desconstruído; mostrar que as obras literárias feitas para crianças têm o mesmo engajamento social e político que as obras feitas para adultos. Confirmou-se que as obras analisadas tratam de temas com enfoque social e político, falando de democracia e autoritarismo. É claro que as narrativas se dirigem o tempo todo, às crianças, mas tratam sim dos mesmos temas que obras dirigidas aos adultos.

Palavras chave: Literatura infantil. Discurso. Poder.

1. Introdução

Esta comunicação justifica-se pelo fato de ser necessário compreender que as obras literárias feitas especificamente para as crianças, entendidas como um gênero específico do discurso nada deve à literatura, sem adjetivos ou rótulos, pois abordam os mesmos temas das obras literárias ditas para adultos. Muitos pais questionam e dizem aos professores “este tema não é para criança”, é preciso desmitificar que existam temas para as crianças e temas para os adultos.

O discurso do poder faz parte de todas as relações sociais, é ele que mantém a ordem na sociedade, na família, em todas as relações sociais. Porém, há pessoas que fazem mau uso deste poder, ou seja, abusam

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

do poder que têm, exercendo coerção sobre outras pessoas, violando seus direitos.

Para Barthes, somente na literatura podemos ver a língua fora do discurso do poder, pois se um texto for imposição de ideias ele perde seu “status” literário. Por outro lado, a literatura é utilizada como forma de denúncia para os discursos ideológicos presentes na sociedade.

As obras de Ruth Rocha foram escolhidas para análise, pois alguns de seus livros chamam a atenção do leitor por conta dos temas engajados social e politicamente. Pretende-se, através da análise de três obras da autora, primeiramente, provar que a literatura tem um papel importante na formação do leitor criança, mas para isso é necessário, com base nos trabalhos dos pesquisadores da área, mostrar que a obra de ficção representa socialmente a realidade, trazendo vivências importantes para o leitor criança.

O segundo objetivo é examinar o papel da linguagem na construção e desconstrução do discurso do poder. Analisar-se-á quem constrói e desconstrói o discurso do poder e de que forma ele é construído e desconstruído.

O terceiro e último objetivo é mostrar que a literatura feita para crianças tem o mesmo engajamento social e político que as obras feitas para os adultos, para isso serão analisadas as alegorias apresentadas por Ruth Rocha, relacionando-as com o momento histórico em que as obras foram produzidas.

Não há como dissociar discurso de língua, uma vez que este é a materialização da língua e é através dele que manifestamos nosso pensamento. A partir dela é possível chegar à conclusão de que não há pensamento fora linguagem.

A vida em sociedade faz com que o homem esteja sempre em contato com os mais variados tipos de discurso, já que o discurso é a base de todo relacionamento social: entre aluno e professor, entre pais e filhos, entre médico e paciente.

Ingedore Villaça Koch nos diz que a linguagem humana se afirma a partir de três concepções principais: “como representação (espelho) do mundo e do pensamento; como instrumento (ferramenta) de comunicação; como forma (lugar) de ação ou interação”. (KOCH, 1992, p. 9)

De acordo com a primeira destas concepções, a linguagem “espelho” reflete o pensamento e o conhecimento que temos do mundo; a segunda concepção é que a linguagem tem como principal função transmitir informações, e a terceira concepção define a linguagem como “interação”, ou seja, ação e reação.

Nesta pesquisa trabalhar-se-á discurso enquanto campo de interação social, levando em conta sempre o contexto de produção do mesmo, no espaço e no tempo, assim como as formações ideológicas que nele residem. A definição de discurso que se encontra no livro “A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso” é uma das que melhor se enquadra neste trabalho

O uso que estou fazendo do conceito de discurso é o da linguagem em interação, ou seja, aquele em que se considera a linguagem em relação às suas condições de produção, ou, dito de outra forma, é aquele em que se considera que a relação estabelecida pelos interlocutores, assim como o contexto, é constitutiva da significação do que se diz. Estabelece-se, assim, pela noção de discurso, que o modo de existência da linguagem é social: lugar particular entre língua (geral) e fala (individual), o discurso é lugar social. Nasce aí a possibilidade de considerar a linguagem como trabalho. (ORLANDI, 1987, p. 157)

Nesta definição verificamos que o discurso leva em conta as três concepções de linguagem citadas por Koch. Ele é espaço de comunicação, “espelho” do mundo onde as ideologias aparecem a todo tempo e, também campo de “interação” social. Segundo Orlandi, a construção do sentido só se faz através do discurso. Não há sentido (significação) fora do campo interacional que há nele, ou seja, o sentido se faz através da contextualização do que se diz e da posição que os interlocutores ocupam.

Segundo Fiorin, o discurso não é algo feito de qualquer forma, muito pelo contrário, ele é muito bem articulado para que se atinja um objetivo: “(...) o falante organiza sua estratégia discursiva em função de um jogo de imagens: a imagem que ele faz do interlocutor, a que ele pensa que o interlocutor tem dele, a que ele deseja transmitir ao interlocutor etc.”. (FIORIN, 2003, p. 18)

Todos os tipos de discurso visam, de alguma forma, a persuadir o seu leitor, mas o discurso autoritário ou discurso do poder “... é a formação discursiva por excelência persuasiva [...]. O discurso autoritário lembra um circunlóquio: como se alguém falasse para um auditório composto por ele mesmo [...]”. (CITELLI, 2004, p. 39)

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

O poder nem sempre é utilizado para propósitos maléficos. Os pais fazem uso dele para educar adequadamente seus filhos. Bons professores também o utilizam para orientar seus alunos, de acordo com Teun Adrianus van Dijk “... a sociedade não funcionaria se não houvesse ordem, controle, relações de peso e contrapeso, sem as muitas relações legítimas de poder”. (2008, p. 27)

O poder praticado de forma legítima, como afirma van Dijk na citação acima, é uma necessidade social, porém sua forma ilegítima ou “abuso de poder” tem papel altamente coercitivo, que reprime e, frequentemente, tira do cidadão qualquer ação, inclusive o direito à livre expressão.

O abuso de poder, então, significa a violação de normas e valores fundamentais no interesse daqueles que têm o poder e contra os interesses dos outros. Os abusos de poder significam a violação dos direitos sociais e civis das pessoas. (DIJK, 2008, p. 29)

Todos os tipos de discurso visam, de alguma forma, a persuadir o seu leitor, mas o discurso autoritário ou discurso do poder “... é a formação discursiva por excelência persuasiva [...]. O discurso autoritário lembra um circunlóquio: como se alguém falasse para um auditório composto por ele mesmo [...]”. (CITELLI, 2004, p. 39)

O poder nem sempre é utilizado para propósitos maléficos. Os pais fazem uso dele para educar adequadamente seus filhos. Bons professores também o utilizam para orientar seus alunos, de acordo com Teun Adrianus van Dijk, “... a sociedade não funcionaria se não houvesse ordem, controle, relações de peso e contrapeso, sem as muitas relações legítimas de poder”. (2008, p. 27)

O poder praticado de forma legítima, como afirma van Dijk na citação acima, é uma necessidade social, porém sua forma ilegítima ou “abuso de poder” tem papel altamente coercitivo, que reprime e, frequentemente, tira do cidadão qualquer ação, inclusive o direito à livre expressão. “O abuso de poder, então, significa a violação de normas e valores fundamentais no interesse daqueles que têm o poder e contra os interesses dos outros. Os abusos de poder significam a violação dos direitos sociais e civis das pessoas”. (DIJK, 2008, p. 29)

Definir o que torna um discurso literário ou não-literário não é tarefa das mais fáceis, mesmo para os especialistas da área. Segundo Lajolo, “Não existe *uma* resposta correta, porque cada grupo tem sua resposta, sua definição para literatura” (1989, p. 25). O discurso literário é a es-

sência da literatura; é nele que os escritores manifestam seu pensamento acerca do mundo.

Para Lajolo (1989) a definição para o que é ou não literário dependerá do tempo e do grupo social. É uma definição que não pode estar pronta em livros teóricos. Esta definição até pode existir, mas logo se esvazia e outra definição vem e a substitui.

O discurso para ser literário não pode ser prescritivo, literatura não é receita de bolo, nem tampouco é lei. O discurso literário é aquele que se conecta diretamente com o imaginário do leitor, fazendo com que este crie um universo fictício dentro de seus espaços mentais. Lajolo diz que a literatura não é transmissora, mas que ela dá asas e traz significação para coisas antes sem significado:

Literatura não transmite nada. Cria. Dá existência plena ao que, sem ela, ficaria no caos do inomeado e, conseqüentemente, do não existente para cada um. E, o que é fundamental, ao mesmo tempo cria, aponta para o provisório da criação. (LAJOLO, 1989, p. 43)

É importante salientar que não é o que está contido no texto que o torna literatura, o que o define enquanto literatura não é a forma, nem o conteúdo. O que torna um discurso literário está muito mais no resultado da interação leitor e escritor do que qualquer outra característica que a obra possa ter.

O mundo representado na literatura, simbólica ou realisticamente, nasce da experiência que o escritor tem de uma realidade histórica e social muito bem delimitada. O universo que autor e leitor compartilham, a partir da criação do primeiro e da recriação do segundo, é um universo que corresponde a uma síntese – intuitiva ou racional, simbólica ou realista – do aqui e agora que se vive. (LAJOLO, 1989, p. 65)

Segundo Barthes, “a língua implica uma relação fatal de alienação. Falar, e com maior razão discorrer, não é comunicar, como se repete com demasiada frequência, é sujeitar: toda língua é reição generalizada” (BARTHES, 1983, p. 13), sendo assim, surge a questão dentro do ponto de vista do discurso literário: não existe literatura? Sabemos que literatura não é sujeição, muito pelo contrário é interação, é recriação... No mesmo livro, Barthes esclarece que só existe um lugar onde podemos “ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura”. (BARTHES, 1983, p. 16)

A partir das afirmações de Lajolo e Barthes, conclui-se que a língua está sempre marcada por ideologia e autoritarismo, mas que tais dis-

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

curios não cabem na literatura, pois a presença deles tiraria da obra o *status* de literatura. Por outro lado, a literatura, ou melhor, o discurso literário deixa marca dessa sujeição ao rebelar-se contra o poder, contra os discursos autoritários e a favor de uma visão mais crítica da sociedade.

2. *Ruth Rocha e suas ideias*

Ruth Machado Lousada Rocha nasceu em São Paulo no dia 02 de março de 1931, tem quatro irmãos e teve uma infância repleta de livros e gibis. Desde muito jovem já tinha muita vontade de escrever, mas só em 1976 escreveu seu primeiro livro *Palavras Muitas Palavras*. Tem uma formação educacional bastante sólida: é graduada em ciências sociais na Escola de Sociologia e Política e pós-graduada em orientação educacional pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

É imprescindível falar da importância da família na formação de Ruth Rocha, pois sabemos que a família é a base da nossa educação, principalmente da nossa formação moral, como também essa formação norteia nossos passos futuros. Em função dela sempre sabemos que caminhos seguir, para onde ir, ainda que não nos sintamos predestinados a isto ou a aquilo.

Sua produção literária conta com mais de cento e quarenta títulos publicados no Brasil, entre livros de ficção, didáticos, paradidáticos e um dicionário. É importante dizer que é uma produção em série, o que, segundo a doutora Luci Ruas Pereira, provoca um sobe-desce de qualidade literária. Sabe-se ainda que Ruth Rocha foi indicada ao Prêmio Hans Christian Andersen¹², mas não fora premiada, talvez isto possa ser um indicativo de que apesar da escritora ter alguns livros de excelente qualidade literária, nem todos mantêm boa qualidade.

Ruth Rocha recebeu várias premiações por suas obras, foi 5 vezes ganhadora do Prêmio Jabuti¹³, ganhou o Prêmio João de Barro, foi premi-

¹² O Prêmio Hans Christian Andersen é considerado o Nobel da Literatura Infantil e Juvenil: a FNLIJ (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil) indica desde 1970, a cada dois anos, os candidatos (um escritor e um ilustrador) vivos pelo conjunto da sua obra. Disponível em: <http://www.fnlij.org.br/principal.asp?cod_mat=27>. Acesso em: 04-06-2009.

¹³ O Prêmio Jabuti foi lançado em 1959, idealizado por Edgard Cavalheiro quando presidia a Câmara Brasileira do Livro. Na atualidade é o mais tradicional e importante prêmio literário do Brasil. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Pr%C3%AAmio_Jabuti_de_Literatura>. Acesso em: 04-04-2009.

ada pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil da Câmara Brasileira do Livro, ganhou o prêmio Moinho Santista de Literatura Infantil, foi condecorada pelo presidente Fernando Henrique Cardoso com a Comenda da Ordem do Mérito Cultural do Ministério da Cultura. Ruth Rocha tomou posse na Academia Paulista de Letras, onde ocupa a cadeira de número 38.

Ruth Rocha se mostra sempre disposta a escrever sobre qualquer tema para o público infantil, deixando claro que não existe uma divisão entre temas para adultos e temas para as crianças: “[...] Quero reclamar de governos autoritários. Quero mostrar a existência de desigualdade entre o homem e a mulher. Não fujo muito de temas que, supostamente, não pertencem ao universo infantil”. (ROCHA, 1995, p. 48)

Ruth foi sempre uma mulher engajada nos problemas sociais e políticos do seu tempo e produziu seus livros mesmo durante a ditadura militar, período que vai do ano de 1964 a 1984. As obras produzidas neste período traduzem, através de metáforas, o descontentamento da escritora com as injustiças e os desmandos cometidos pelos “reizinhos mandões” da época, isto só foi possível porque a literatura para crianças, vista como um gênero menor, escapou aos censores naquela época.

A autora busca, na maioria de seus livros, responder aos questionamentos e aos medos do público infante-juvenil. Seus temas e histórias são todos retirados do mundo de hoje, do real, do moderno, ainda que falem de sapos que viram reis. Ela consegue passar valores muito importantes às nossas crianças, valores dos quais a nossa sociedade anda extremamente carente, a forma que ela consegue passar tais valores é bastante interessante, ela o faz através de sua linguagem lúdica, sem ter que ser moralista.

É essencial que os temas de alguns de seus livros sejam mencionados para entender-se que ideias Ruth andou semeando no imaginário dos nossos pequenos leitores ao longo de sua carreira como escritora.

Marcelo Marmelo Martelo (1976) traz a reflexão das crianças quanto à questão da arbitrariedade do signo linguístico, neste livro, Marcelo questiona por que não podemos chamar travesseiro de “cabeceiro”, se nele repousa-se a cabeça. De um modo muito divertido e encantador a escritora traz a criança para o mundo da linguagem, falando inclusive de significante e significado.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

Em *Histórias Malcriadas*, Ruth narra, através de um narrador criança, a visão da criança acerca das convenções sociais e religiosas, citando inclusive as mentiras que os adultos frequentemente contam às crianças, mentiras que muitos de nós ouvimos e que, não se sabe por que, alguns insistem em continuar contando para as crianças. Em *Faca Sem Ponta* a reflexão também é voltada para as convenções sociais, mas desta vez o foco está nos papéis feminino e masculino, que cerceiam a liberdade do homem e da mulher, desde a infância.

Em *Nicolau Tinha Uma Ideia e Bom Dia, Todas as Cores*, o tema é a troca de experiências que podemos passar na relação com o outro, sem que tenhamos prejuízos, sem que haja necessidade de sermos omissores, pelo contrário, podemos e devemos crescer com tais experiências, mas sem perdermos a nossa individualidade.

Como dito pela própria Ruth, ela não teme os temas mais difíceis e fala até sobre relacionamento familiar, em *De Repente Dá Certo*, as brigas, disputas e discussões que ocorrem quando dois adolescentes, filhos de pais separados, se veem formando uma nova família.

Os medos das crianças são tratados com muito humor pela escritora, que tem a capacidade de transformar um medo de verdade em um medinho de nada, parece que Ruth torna-se criança, pois ela consegue desvendar o universo interior da criança. Há uma série de livros que tratam destes medos, os quais são compartilhados pelos adultos: *Quem Tem Medo do Ridículo?*, *“Quem Tem Medo de Dizer Não?”*, *Quem Tem Medo de Cachorro?*, *Quem Tem Medo de Monstro?* e *Quem Tem Medo de Quê?*.

Sendo uma escritora voltada para a realidade contemporânea, Ruth não poderia deixar de abordar o papel da criança e da mulher na nossa sociedade, em “O reizinho mandão” Ruth dá voz a aquela que não tem voz na nossa sociedade, cabe à menina (criança e também representante do sexo feminino) devolver a voz ao povo que havia se calado mediante o autoritarismo daquele “reizinho mandão”.

Em *O Que os Olhos Não Veem*, Ruth deixa muito claro que está na mão do povo mudar a realidade, o povo é o “gigante” que só precisa unir suas forças para se fazer existir, se fazer ouvir e fazer valer seus direitos. Ruth, como já se observou, é escritora que fala de seus valores éticos, e estes valores, certamente farão que os pequenos, reflitam não apenas sua condição, enquanto criança, mas sua condição, enquanto povo, enquanto cidadãos.

2.1. A encenação dos discursos sociais nas obras de Ruth Rocha

Ruth Rocha aborda em seus livros os mais variados temas, encenando vários aspectos da realidade da criança brasileira. As crianças, no mundo de hoje, vivem a realidade “nua e crua”. Elas são obrigadas a conviver com uma realidade que não difere muito da realidade do adulto: separação, política, miséria, violência...

Em *Quando a Escola É de Vidro*, Ruth Rocha encena de forma cômica, aspectos muito sérios da realidade de muitas escolas atuais, onde o livre pensar não existe. A escritora começa o livro assim, “Naquele tempo eu até achava natural que as coisas fossem daquele jeito” (1986, s./n.). Percebe-se que apesar de criticar duramente o sistema de educação vigente, há nele aspectos pedagógicos, como por exemplo achar natural que as coisas fossem do jeito que eram, ainda que “naquele tempo”. Os alunos, durante as aulas, ficavam em vidros com tampas, onde não havia espaço para qualquer manifestação do pensamento, não havia interação entre aluno e professor. O professor detinha o saber e este saber era transmitido aos alunos como imposição, se o aluno se esticasse, por exemplo, a tampa do vidro saltava e batia no professor que “[...] ficava louco da vida e atarrachava a tampa com força, que era pra não sair mais” (1986, s./n.), ou seja, qualquer manifestação por parte do aluno era totalmente podada pelo professor. A autora diz que as meninas ficavam em vidros ainda menores que os meninos e que, tinha crianças que usavam vidro em casa também, as crianças não tinham o direito de pensar e as meninas então...

Como se Fosse Dinheiro é um livro também bastante engraçado, não fosse o real ali presente. Neste livro, Ruth conta a história que ocorria todos os dias na cantina de uma escola, onde o vendedor dava o troco às crianças em balas ou chicletes, até que um menino resolve pagar o lanche com uma galinha e diz ao dono da cantina “Galinha é como se fosse dinheiro...” (2004, p. 12), repetindo o que ele sempre falava ao dar troco em balas. Sabemos que no comércio hoje em dia, isto é uma prática muito comum, mas muitas vezes às pessoas nem param para pensar que estão sendo lesadas.

No livro *Romeu e Julieta*, a escritora conta uma versão adaptada para a criança do grande clássico de Shakespeare, o tema principal do livro não é o amor como em Shakespeare, mas sim a amizade, porém esta amizade fica sujeita ao preconceito de cor, pois “Todas as coisas eram separadas pela cor” (2003, p. 1), essa história encena várias característi-

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

cas da realidade, para começar a segregação, que pode ser tanto racial, quanto social; o papel da mulher na sociedade atual, pois é a mãe borboleta amarela que decide ir falar com a mãe borboleta azul (mãe de Romeu), solucionando o problema e para fechar ela ressalta a importância da solidariedade entre os povos: “Se todas as borboletas do mundo pudessem dar as mãos, fariam uma grande roda em volta do mundo”. (2003, p. 39)

3. *A manifestação do discurso do poder*

Ao longo deste trabalho, viu-se que Ruth Rocha aborda com muita coerência temas bastante atuais. A escritora não foge aos temas mais difíceis tendo escrito livros que questionaram governantes autoritários em plena ditadura militar.

É necessário contextualizar a época em que as obras analisadas foram escritas. O primeiro livro da trilogia dos reis é *O reizinho mandão* escrito em 1978; o segundo é *O Que os Olhos Não Veem*, escrito em 1981 e finalmente *Sapo Vira Rei Vira Sapo* ou *A Volta do Reizinho Mandão*, escrito em 1982.

Na época em que as obras indicadas foram escritas, o Ato Institucional Nº 5 (AI-5), fase mais radical da ditadura militar, ainda vigia no Brasil, mas já estava em “processo de abertura política”. Sabe-se que a censura na época era muito rígida, incluindo métodos repressivos desumanos e ilegais. Vários intelectuais e artistas da época procuravam burlar a censura para contestar o poder vigente

O Brasil começou nova fase da história, que, no início, autodenominou-se revolucionária, mas que, aos poucos, foi-se mostrando conservadora, autoritária e coercitiva. A degradingolada final acontece em 1968, com a promulgação do AI-5. Proibiu-se o que fosse contrário ao regime, e os desobedientes podiam sofrer toda sorte de punição, desde a perda do emprego e a tortura.

Diante desse quadro, as pessoas se encolheram, e tal repressão afetou a cultura, sobretudo o cinema e o teatro, artes que mais direta e imediatamente dependem de público. (ZILBERMAN, 2005, p. 45-46)

Como já foi visto anteriormente, Ruth Rocha é socióloga e procurou sempre vincular sua obra literária à realidade vigente, e não teve qualquer receio em falar de um certo “reizinho mandão” que vivia num país muito longe daqui. O mais estranho é que, apesar de transgredir claramente o regime vigente, Ruth escapou aos censores da época. Ótimo para ela e, principalmente, para a produção literária dirigida às nossas

crianças. Infelizmente, a obra literária para as crianças só conseguiu sair ileso por ser vista, sobretudo naquele momento, como gênero menor

A literatura não escapou da repressão, no entanto, sofreu menos. E a literatura infantil, que, talvez por não ser vista, não era lembrada, pôde se apresentar como uma dessas válvulas de escape, por onde os produtores culturais – escritores, ilustradores, artistas em geral – tiveram condições de manifestar ideias libertárias e conquistar leitores. (ZILBERMAN, 2005, p. 46)

Alguns cantores se valeram de metáforas para falar de política, de democracia, enfim para fazer valer o direito à livre expressão que era totalmente tolhido na época. Ruth Rocha usou o mesmo artifício, que tinha dupla função na época: aproximar o texto do público alvo e, é claro não deixar tão evidente que se tratava de uma crítica ao regime militar. Por outro lado, não é preciso ser especialista em literatura para perceber que os “reinos distantes” aos quais a autora se refere têm muitos pontos em comum com o nosso Brasil, segue pequeno trecho de uma entrevista dada pela escritora à *Revista Língua Portuguesa*

Na ditadura, percebiam seu “truque” de criar livros sobre reis (como o Reizinho Mandão) para falar dos poderosos do momento?

Fui a uma escola no fim dos anos 70 e um menino, de uns 9 anos, falou: “Esse rei aí é o presidente da República?”. E eu: “Pode ser um presidente da República, um pai ou um professor autoritário...”. E ele: “É, mas esse aí é o presidente da República”. E eu: “É, esse é o presidente”. Ele retrucou: “E você não tem medo da polícia?”. (BONINO, 2008, p. 16)

Como contado pela própria autora, até uma criança de nove anos foi capaz de perceber que aquele “Reizinho Mandão” era o presidente da época, mas certamente naquela época, ninguém pensaria que um gênero visto como menor, abordaria temas tão engajados na realidade social e política da época.

Nossas crianças necessitam de livros que deem a elas o prazer da leitura, que as façam mergulhar no mundo da imaginação, mas que as aproximem da realidade. A criança, muitas vezes, é obrigada a amadurecer antes da hora e a literatura pode facilitar muito nesta tarefa, pois ela pode relacionar a fantasia com o seu mundo real.

Há pais que pensam que à criança só podem ser apresentados temas que falem de coisas boas, mas estes esquecem que a vida não é formada só de coisas boas, há o lado bom e também existe o lado ruim, segundo Bettelheim “[...] esta visão unilateral nutre a mente apenas de modo unilateral, e a vida não é só agradável”. (BETTELHEIM, 1990, p. 17)

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

3.1. O reizinho mandão

Este livro tem traços muito distintos e bastante interessantes, a começar pelo título *O Reizinho Mandão* que é composto por uma palavra no diminutivo e outra no aumentativo. As palavras no diminutivo podem ter valor afetivo ou pejorativo e as palavras no aumentativo têm valor pejorativo, no título do livro, nota-se claramente que as duas palavras têm valor pejorativo, pois ninguém veria este “mandão” com tanto afeto para chamá-lo “reizinho”.

A narrativa começa com versos que lembram a literatura de cordel não apenas pela forma, mas porque tem ritmo e cadência nas rimas muito parecida com a do cordel

Quando Deus enganar gente,
Passarinho não voar...
A viola não tocar,
Quando o atrás for na frente,
No dia que o mar secar,
Quando prego for martelo,
Quando cobra usar chinelo,
Cantador vai se calar... (1997, p. 5)

Percebe-se ainda outro detalhe no último verso: a oralidade do texto, outra característica do cordel. Este último verso também pode referir-se à própria escritora, que parece desafiar a ditadura ao dizer que de forma alguma se calará, uma vez que todas as hipóteses aventadas nos versos anteriores são impossíveis de concretizar-se

O Reizinho Mandão não é, pois, contado, e sim cantado, e esta escolha é importante, porque, na abertura o narrador chama a atenção para as condições – todas impossíveis, como nas vezes em que o “atrás for na frente”, o “prego for martelo”, ou “cobra usar chinelo” – que podem fazer um cantador “se calar”. O que está em jogo, pois, é a hipótese de uma pessoa dar livre curso não apenas a seus pensamentos, mas também a possibilidade de exteriorizá-los verbalmente. (ZILBERMAN, 2005, p. 61)

A cantadora continua em tom oral, contando sua história “Eu vou contar pra vocês uma história que o meu avô sempre contava” (1997, p. 6), mostrando também que é uma história que reflete a tradição oral, pois o avô dela sempre contava.

Ruth, primeiramente, traça um perfil do rei que segue o arquétipo esperado de um rei

Como esse rei
era de história,
era um rei muito bonzinho,

muito justo...
E tudo o que ele fazia
era para o bem do povo (1997, p. 7).

o rei era um homem justo, bom e que fazia as coisas pensando no bem do povo. Em contrapartida, o príncipe, filho daquele rei... “era um sujeitinho muito mal-educado, mimado, destes que as mães deles fazem todas as vontades e eles ficam pensando que são os donos do mundo” (1997, p. 8), o “reizinho mandão” representava não apenas o presidente da República da época, mas também meninos e meninas que foram mimados pelos pais e crescem pessoas autoritárias, o que manterá o livro de Ruth sempre atual, pois sempre haverá reizinhos mandões por toda estrutura social.

O “reizinho mandão” tornou-se rei daquele lugar e sua diversão era “[...] fazer leis e mais leis. / E as leis que fazia eram as mais absurdas do mundo” (1997, p. 10): proibiam as pessoas de dormir de gorro na primeira quarta-feira do mês, proibiam cortar a unha do dedão do pé em noite de lua cheia. Os conselheiros do rei tentam explicar que não é assim que se fazem as leis, que as leis têm que ser feitas para tornar o povo mais feliz. Todavia, o rei mandão e mimado, não podia ser contrariado e logo reage aos gritos: “Cala a boca! Eu é que sou rei. Eu é que mando!” (1997, p. 12)

É importante dizer que este reizinho só tem um amigo: seu papagaio, que passa a história toda repetindo o que o reizinho diz. Como o que o reizinho mais diz é “Cala a boca!”, esta é a frase repetida pelo papagaio. Ter como amigo, alguém que só repete o que diz é ouvir o eco da própria voz o tempo todo. Na verdade, o papagaio é o símbolo do ego-centrismo deste reizinho mandão e tão mimado a ponto de só ser capaz de ouvir o eco da sua própria voz.

Este reizinho, assim como aquele presidente da República, manda que todos se calem “Podia ser ministro, embaixador, professor” (1997, p. 13). Não pensava no povo. É importante ressaltar que o AI-5 tirou a “voz” não apenas do povo, mas o Congresso Nacional e as Câmaras de todo o Brasil foram fechadas.¹⁴ O reizinho exerce um poder coercitivo muito forte sobre todo o reino e todos realmente começam a calar-se

E, de tanto ficaram caladas,
as pessoas foram esquecendo

¹⁴ Informação extraída da Wikipedia. Disponível em:
http://pt.wikipedia.org/wiki/Ata_Institucional_N%C3%BAmero_Cinco. Acesso em: 23-05-2009.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

como é que se falava.
Até que chegou um dia
em que o reizinho percebeu
que ninguém mais no reino sabia falar.
Ninguém! (1997, p. 14)

A primeira reação do reizinho é positiva. Ratifica o seu poder. Podia falar todas asneiras e promulgar leis tolas que não seria interrompido. O papagaio reforça o seu autoritarismo ao dizer “Cala a boca! Cala a boca!”. Como a ação do tempo é incontornável, o reizinho vai enjoando de tanto falar sozinho e começa a tentar conversar com as pessoas “Mas as pessoas não respondiam nada” (1997, p. 16). Louco da vida, o reizinho grita e xinga, mas as pessoas tinham desaprendido a falar. Aos poucos, o reizinho vai percebendo a asneira que fizera com seu povo e conclui que é preciso consertar a situação. Parte em busca de um grande sábio que reside em um reino vizinho, atravessa seu próprio reino (que era grande) até chegar ao tal reino, onde as pessoas brincam e falam com ele, sem que ele mande qualquer pessoa calar a boca.

O grande sábio “era um velho miudinho” capaz de mudar a história daquele reino, pois ele é a primeira pessoa a dar um pito naquele reizinho

E o velho andava de um lado pro outro,
balançava a cabeça, sacudia o dedo,
bem no nariz do rei.

Ruth Rocha dá voz de grande importância primeiramente ao “velho miudinho”, fazendo valer a sabedoria e a voz dos mais velhos.

O reizinho, seguindo o conselho do velho sábio “Se conseguir encontrar uma criança, uma só que saiba falar, ela vai dizer a você o que precisa ouvir. E nesse dia seu reino vai ficar livre dessa maldição” (1997, p. 25), retorna ao seu reino à procura da criança que ainda fale, até que depois de andar bastante, pois naquele reino só havia uma única criança que não se calou, ele localizou uma menina que ainda falava, porém como ela se recusasse a falar, ele resolve exigir que ela fale, deixando cair sua máscara

– Olhe aqui, minha filha! Eu sou o rei sabia?
Trate de dizer alguma coisa já, já!
A menininha não disse nada, mas o papagaio,
Ouvindo a voz antiga do reizinho,
Arrepiou-se todo e gritou:

– Cala a boca! Cala a boca! Cala a boca! (ROCHA, 1997, p. 33)

A palavra tem poder de mandar e fazer silenciar, na voz do “reizinho mandão”, mas a mesma palavra tem o poder de fazer valer “o direito individual”, na voz da menina. O provérbio popular “Cala a boca já morreu! Quem manda na minha boca sou eu!” (1997, p. 34), não só confirma que a palavra pode cumprir um papel libertador, como ressalta que a palavra libertadora virá sempre do povo. A menina é representante do povo e da mulher e, acima de tudo, da criança. Esse grito de liberdade vinculase aos ditos populares, geralmente usados pelas crianças que se revoltam com pessoas que querem tirar sua liberdade. Ele tem o poder de desfazer a “maldição” que o velho sábio disse que teria que ser desfeita

Na tradição das fórmulas de encantamento e desencantamento, a frase que opera o milagre é rimada e rimada. E além disso, nela, enunciado e enunciação coincidem, isto é, ela constitui um ato de fala (condição do desencantamento), que proclama o direito individual à palavra. (LAJOLO & ZILBERMAN, 2007, p. 155)

Essa menina representa no livro a palavra liberta, provavelmente inspirada pela personagem favorita de Ruth Rocha:

Na mistura de universos, a menina de avental e vestido xadrez, à maneira da Emília de Lobato, é a materialidade da mistura do cotidiano com o mágico, semelhantemente à boneca Emília, que era o mágico no meio do cotidiano: presença da irreverência infantil capaz de enfrentar o discurso da autoridade arbitrária. (OLIVEIRA, 2003, p. 82)

Quando a menina pronuncia o provérbio, acontece como nos contos mágicos

No mesmo instante ouviu-se um estalo,
como se fosse um trovão,
e começou um barulho estranho,
que há muito tempo ninguém escutava (1997, p. 35).

As pessoas voltam a falar, a brincar, a cantar e a sorrir. As palavras de um representante do povo, uma menina (criança e mulher), foram capazes de desfazer o autoritarismo, a prepotência e as arbitrariedades daquele governante, deixando claro que Ruth Rocha confia no povo para transformar a realidade e que, durante a ditadura, de forma discreta, ela também gritava “Cala a boca já morreu! Quem manda na minha boca sou eu!”

No desfecho do livro, Ruth abre um leque de finais possíveis para que o próprio leitor os imagine. No primeiro deles, ela diz que, por não aguentar ouvir todo mundo dizendo o que pensava, o reizinho fugiu e

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

nunca mais voltou. No segundo, ele desistiu de ser rei, deixando o seu irmão no lugar dele. E no último e mais interessante, ela diz que “há quem diga que quando o encanto se desfez o reizinho virou sapo e anda por aí pulando, coaxando e esperando que alguma princesa dê um beijo nele e ele vire rei de novo” (1997, p. 39). Este fim retoma os contos de fadas, onde princesas beijam sapos que viram príncipes.

Após dizer que é possível que o reizinho tenha virado um sapo, Ruth dá um conselho “Por isso, se você é uma princesa, vê lá hein! / Não vá beijar nenhum sapo por aí...” (1997, p. 39), Ruth acaba por ser um pouquinho autoritária, mas autoritária não da mesma forma coercitiva, arbitrária e prepotente que os reizinhos mandões que andam por aí, é uma espécie de alerta “vê lá hein!”, reflita antes.

Ruth Rocha propõe de modo bastante sutil e bem-humorado que o leitor reflita com cuidado sobre as coisas que lhe são impostas, nesta história especialmente sobre o autoritarismo e a liberdade de expressão que é um direito de todos, mesmo dos mais pequeninos.

3.2. O que os olhos não veem

O título do livro já é bastante sugestivo, pois é um trecho de um dito popular muito famoso “O que os olhos não veem, o coração não sente”. A escritora consegue fundir o imaginário com o real, permitindo que os leitores vejam e também sintam que eles têm o poder de transformar a sociedade. Ao valorizar ditos populares, a escritora dá voz ao povo, assim como ocorre em *O Reizinho Mandão*.

A oralidade do texto está marcada nos provérbios, como também no tipo de narração, Ruth se aproxima bastante do leitor e parece o tempo todo dialogar com ele, que por sua vez acaba por mergulhar na história. A intenção da escritora certamente é que o leitor possa interagir através do conto.

A escritora vale-se mais uma vez da alegoria, para falar de política e democracia. Desta vez o rei nem é “mandão”, mas tem uma doença muito séria:

Pessoas grandes e fortes
o rei enxergava bem.
Mas se fossem pequeninas,
e se falassem baixinho,
o rei não via ninguém (2003, s./n.).

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Conhecemos bem este tipo de doença. Ela existe desde sempre e sempre existirá. Os governantes sempre fecham os olhos e os ouvidos para ver ou ouvir o povo.

Por conta desta grave doença, os funcionários deste rei não podiam ser quaisquer pessoas, havia critérios importantes para tal escolha:

Por isso, seus funcionários
tinham que ser bem escolhidos
entre os grandes e falantes,
sempre muito bem nutridos.
Que tivessem muita força,
e que fossem bem nascidos.
E assim, quem fosse pequeno,
da voz fraca, mal vestido,
não conseguia ser visto.
E nunca, nunca era ouvido. (2003, s./n.)

O mais estranho disso tudo é que há outros governantes que sofrem desse mesmo mal, parece até que se trata de uma pandemia incurável. Percebe-se claramente que essa doença não é física

E o povo foi desprezado,
pouco a pouco, lentamente,
Enquanto que o próprio rei
vivia muito contente;
pois o que os olhos não veem
nosso coração não sente (2003, s./n.),

sua surdez e cegueira estão no nível da consciência, o rei preferiu ignorar o povo, ignorar que existem pessoas que sofrem, trabalham para ter uma vida digna. O fato é que existem muitas pessoas como este rei e nem é necessário ir tão longe para encontrá-las.

Outra característica da “doença” do rei é que ela logo se espalhou

Quem vivia junto ao rei
logo a doença pegou.
E os ministros e os soldados,
funcionários e agregados,
toda essa gente cegou (2003, s./n.).

O rei e aqueles mais próximos dele são todos acometidos desta “cegueira”; e o povo não é visto, nem ouvido. Há, então, uma divisão clara entre classe dominante e classe dominada; é claro que a classe dominada não tem “voz”, pois a classe dominante não tem ouvidos “sãos”.

A alegoria está formada. De um lado os figurões, pessoas grandes, bem-nascidas, bem nutridas e que falam alto; do outro lado pessoas pe-

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

quenias, que falam baixo, que são mal-vestidas, que trabalham e não têm qualquer reconhecimento por parte dos governantes. Cenário engraçado, não é? Seria “se não fosse triste” (2003, s./n.), como diz a própria autora, é triste porque é a vida real que está sendo parodiada. A ficção se separa, mas não se distingue da realidade social deste país, mesmo nos dias atuais, onde temos uma “democracia”.

A escritora, mais uma vez, faz ver que o poder emana do povo. Os governantes são os figurões, os grandes, os bem nascidos e o povo, quando se encolhe, se amedronta, realmente, é pequeno, não tem voz e nem tem vez, como a narradora diz no livro “Pois quem monta na garupa/ não pega nunca na rédea!” (2003, s./n.). Ruth aposta no povo como solução para a doença de certos reis cuja atitude demonstra completo descaso pelos mais pobres, esta forma de governar é que mantém as estruturas sociais sempre iguais, não permitindo que as pessoas consigam se deslocar de uma classe social para a outra, mas em uma democracia, não se pode governar apenas para “os grandões e bem-nascidos”.

Como socióloga, Ruth Rocha sabe do poder que o povo tem e os governantes também sabem. O povo se manifesta quando quer, mas quando realmente quer se faz ser visto, ser ouvido e faz-se “gigante”, como aconteceu na campanha “Diretas já!” e no “Impeachment” do então presidente Fernando Collor de Mello.

O povo na história se une para resolver a situação

Eles então se juntaram,
discutiram, pelejaram,
e chegaram à conclusão
que se a voz de um era fraca,
juntando as vozes de todos
mais parecia um trovão (2003, s./n.),

para resolver o problema do tamanho eles utilizam pernas de pau e agora podem ser vistos e ouvidos pelos poderosos doentes da tal “cegueira” e “surdez”. O povo faz valer e antecipa um dos principais direitos que vigoram na Constituição da República Federativa do Brasil de 1988 “Parágrafo único. Todo o poder emana do povo, que o exerce por meio de representantes eleitos diretamente, nos termos desta Constituição”¹⁵ (online). Enquanto o “gigante” se dirige ao castelo, o rei continua contente “Pois o que os olhos não veem / nosso coração não sente” (2003, s./n.),

¹⁵ Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constitui%C3%A7ao.htm>. Acesso em: 25-05-2009.

porém ao avistar o gigante, fica muito assustado. O mesmo acontece com os demais:

tremiam como geleia,
daquela grande assembleia,
como eu nunca imaginei! (2003, s./n.).

No fim, toda a corte reinante foge com medo daquele imenso gigante. O rei diz “Se governar era aquilo, / ele não queria mais!”. Ignorar completamente o povo e governar é muito fácil, mas quando o povo se faz ver, ouvir e contesta não é mais tão simples assim. Ruth termina a história, mais uma vez, abrindo o caminho para a imaginação do leitor “O que se seguiu depois/ cada um vá inventando” (2003, s./n.)

Ruth Rocha permite que seu leitor não apenas analise o real a partir do imaginário, mas dá a ele uma visão crítica da realidade, deixando claro que não se pode cruzar os braços, muito menos acovardar-se, cumprindo assim um dos papéis fundamentais da literatura

[...] deverá ser interrogadora das normas em circulação, impulsionando seu leitor a uma postura crítica perante a realidade e dando margem à efetivação dos propósitos da leitura como habilidade humana. Caso contrário, transformar-se-á em objeto pedagógico, transmitindo a seu receptor convenções instituídas, em vez de estimulá-lo a conhecer a circunstância humana que adotou tais padrões. (ZILBERMAN, 2003, p. 176)

3.3. Sapo vira rei vira sapo

Este livro, como diz o próprio subtítulo, *A volta do Reizinho Mandão* é a retomada de *O Reizinho Mandão*, portanto este sapo que se tornará príncipe e depois rei traz algumas características conhecidas do Reizinho Mandão. Ele é mandão, implicante e chato.

O livro começa, como sempre, com muito bom humor, rimas e ritmo, dialogando claramente com o poema de Manuel Bandeira “Os sapos”

Vinha o sapo pela estrada
Avançando passo a passo.
Pula, pulando seus pulos,
Recitando no compasso;

– Meu pai foi rei!
Foi, não foi!
Meu pai foi rei!
Foi, não foi! (BANDEIRA, 2003, s./n.)

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

Segundo Zilberman, a história, ao dialogar com o poema de Manuel Bandeira, “que assume atitude irreverente diante dos representantes da tradição e do conformismo, Ruth antecipa que a personagem não conta com sua simpatia” (2005, p. 63). O sapo, neste conto modernista, não é mais visto como nos contos de fadas, ele não se tornará um ser príncipe como nos contos de fada, que só tem bondade no coração.

O sapo, após ganhar o beijo da princesa, por ter pegado sua bola de ouro que cai dentro do rio, metamorfoseia-se em príncipe, porém

A menina, que era esperta
Não ficou muito espantada...
Pois ela já tinha lido
Muitas histórias de fada (2003, s./n.).

A narradora diz que como nos contos de fadas eles logo se casaram “Mas, como na realidade, / As coisas logo mudaram...” (2003, s./n.), a narradora deixa claro que o conto de fadas para por ali, não há “foram felizes para sempre”. A narrativa dialoga com o conto clássico *O rei sapo*¹⁶ recolhido e fixado pelos Irmãos Grimm no começo do século 19.

Depois da morte do rei que era o pai da princesa, o príncipe vira rei daquele lugar e imediatamente começam suas sandices. A escritora chega a chamá-lo de “bobo” e percebe-se nas ilustrações, tanto em *O Reizinho Mandão*, quanto em *Sapo Vira Rei Vira Sapo*, que ele parece mesmo um bobo da corte e suas atitudes e leis são extremamente infantis:

No fim do mês todo mundo
tem que dar ao rei metade do que
ganha que é pro rei comprar
confetes pro carnaval (2003, s./n.).

Desta forma, as crianças percebem, de modo sutil, que alguns comportamentos não são adequados nem para as crianças, do que fará a governantes.

É conveniente ressaltar que o rei que morreu não era tão bom e o povo não chorou por ele. Ao contrário, o povo fez muitas festas, pois eles tinham a esperança de que o novo rei fosse um pouco “melhorzinho” (mais uma vez Ruth Rocha utiliza o diminutivo pejorativo). Na nossa

¹⁶ Conto dos Irmãos Grimm. Disponível em: <<http://cienciahoje.uol.com.br/3995>>. Acesso em: 05-06-2009.

História também é assim; temos sempre a esperança de que o novo governante seja melhor que o antigo.

O rei continua a fazer suas leis absurdas e as pessoas começam, é claro, a falar mal daquele reininho. O rei começa a esbravejar que era um grande desaforo que todos falassem mal dele, porém a princesa dá razão ao povo e diz que o povo só falava a verdade, então o reininho muito furioso manda que todas as verdades fossem presas “Embrulhadas, amarradas, presas no sótão real! (2003, s./n.)

As verdades começaram a ser presas, conforme solicitado pelo reininho, porém no dia seguinte já havia verdades por toda parte. Quando ele descobriu que as pessoas é que diziam as verdades, mandou que todos fossem presos “Até a rainha! Até os ministros! Até os soldados! Todo mundo” (2003, s./n.). A história (ou a História) se repete, o povo não tem voz e se for para denunciar os desmandos de um governante tirano, nem se fala. Sabe-se que, durante a ditadura militar, muitas pessoas, quando não desapareceram, foram exiladas ou torturadas brutalmente.

4. Palavras finais

As obras de Ruth Rocha contam, com uma linguagem lúdica e bem-humorada, problemas muito sérios que envolvem não apenas aos adultos, mas também as crianças. Ruth Rocha conseguiu fundir o moderno ao conto de fadas, pois ela fala ao mesmo tempo de política, de ética, de democracia, do real, que se misturam ao mundo mágico das maldições, de velhos sábios, reis, sapos que viram príncipes e príncipes que viram sapos.

O poder é apresentado e posteriormente questionado nas obras, este questionamento conduz a uma reflexão sobre o papel do indivíduo na sociedade, seja adulto ou criança, e leva à conclusão de que, à medida que as pessoas se manifestam e se unem formando “o gigante”, elas têm a possibilidade de transformar a realidade na qual elas estão envolvidas. A criança se vê, desde cedo, como cidadã, capaz de mudar sua realidade.

A escritora utilizou a literatura para denunciar o autoritarismo e expressar o que sentia em um momento histórico. Muitos fizeram algo similar, infelizmente, nem todos escaparam ilesos.

Confirmou-se que as obras analisadas tratam de temas com enfoque social e político, falando de democracia e autoritarismo. É claro que

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

as narrativas se dirigem o tempo todo, às crianças, mas tratam sim dos mesmos temas que obras dirigidas aos adultos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- BASTOS, Dau. (Org.). *Ana & Ruth – 25 anos de literatura*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1995.
- BONINO, Rachel. A encantadora de crianças. *Revista Língua Portuguesa*, São Paulo, ano III, n. 32, p. 12-16, 2008.
- DIJK, Teun Adrianus van. *Discurso e poder*. São Paulo: Contexto, 2008.
- FIORIN, José Luiz. *Linguagem e ideologia*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1998.
- KOCH, Ingedore Villaça. *A inter-ação pela linguagem*. 8 ed. São Paulo: Contexto, 2003.
- LAJOLO, Marisa. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. 6 ed. São Paulo: Ática, 2001.
- _____. *O que é literatura*. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira*. 6. ed. São Paulo: Ática, 2007.
- OLIVEIRA, Ieda de. *O contrato de comunicação da literatura infantil e juvenil*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2003.
- ROCHA, Ruth. *Como se fosse dinheiro*. Edição renovada. São Paulo: FTD, 2004.
- _____. *Este admirável mundo louco: uns pelos outros; quando a escola é de vidro*. São Paulo: Salamandra, 1986.
- _____. *Romeu e Julieta*. 14. ed. São Paulo: Ática, 2003.
- ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. 11. ed. São Paulo: Global, 2003.
- _____. *Como e porque ler a literatura infantil brasileira*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

O GAUCHE EM DOIS TEMPOS

Sarita Erthal (UENF)
saritaerthal@gmail.com

RESUMO

Este artigo pretende traçar um breve paralelo entre a visão de mundo de dois escritores brasileiros – Carlos Drummond de Andrade e João Gilberto Noll –, partindo da assertiva de que ambas as obras são conduzidas por um sujeito que não se sente à vontade no contexto da sociedade da qual faz parte. A escrita acaba por sublimar “o indivíduo desajustado, marginalizado, à esquerda dos acontecimentos”, conforme o conceito de *gauche* de Affonso Romano Sant’anna (1992, p. 38). Enquanto Drummond questiona e critica seu “vasto mundo”, Noll trabalha as inquietudes de um narrador misantropo, avesso a qualquer posição alienante decorrente da contemporaneidade. Sobre suas linguagens, no primeiro, prevalece a poesia e, no segundo, a busca de uma prosa poética. Em ambos os casos, a preocupação com a palavra é uma constante, tornando-se objeto privilegiado pelo próprio texto.

Palavras-chave: Temática. Poesia. Prosa. Linguagem. Contemporaneidade.

1. *Os marginais*

Sob os meandros da arte, visões de mundo se constroem. Ainda que o imaginário, com seus princípios de idealização, distorção, fuga e invenção tente descaracterizar o escopo de se retratar algo, a imparcialidade do criador perante o contexto em que nasce a criatura não existe.

A modernidade literária, a partir dos escritos de Baudelaire, tomou novos rumos. Em um período de rupturas e mudanças nas artes em geral, a figura do homem excluído da sociedade é trazida ao centro pelo olhar do artista. Se, no século dezenove a arte conservadora já começa a dar espaço ao não convencional, os próximos centenários tornam-se palco para os párias, para os sujeitos destituídos de heroísmos ou de qualquer privilégio no mundo.

Como um artista produz reflexos do seu tempo, há de se afirmar que Carlos Drummond de Andrade é um poeta afinado com o momento, não só literário, mas político e social do mundo em que viveu. Nessa perspectiva, nasce o *gauche*, traço recorrente e fio condutor em sua obra. Inicialmente, o *gauchismo* aparece como característica do eu lírico. Porém, a abordagem subjetiva cresce por representar os marginalizados como um todo. Assim vão-se desenrolando os assuntos da poesia em

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

Drummond: partindo de um “eu retorcido”, vislumbra-se uma sociedade “torta”, na qual o sujeito não consegue encontrar nenhuma expectativa.

Visto que o *gauche* pressupõe um abismo entre o homem e a sociedade, tal perspectiva se coaduna, de semelhante modo, ao período passado, denominado pós-modernidade. Essa época transitória para novos rumos culturais compõe um cenário literário cuja efemeridade, fragmentação e individualismo são ainda reflexos dos tempos drummondianos.

Se, em 1930, surge alguém que se intitula *gauche*, décadas adiante, se reconhecer como tal não é mais possível. Estar à margem da sociedade é uma das características do narrador-protagonista de João Gilberto Noll. Contudo, devido ao contexto pós-moderno, em que marcas identitárias, memórias e experiências se perdem, não há como o sujeito refletir em torno dessa condição. Por esse motivo, para dialogar com a poesia de Carlos Drummond de Andrade, João Gilberto Noll vem à tona como representante do segundo tempo do século XX, por narrar o anti-heroísmo de um indivíduo que não se sente vinculado ao contexto em que vive.

Este ensaio propõe, por meio de uma breve análise das principais características das obras de Drummond e Noll, observar como o termo *gauche* permanece presente na literatura contemporânea. Sob os meandros de cada tempo, eu lírico e narrador se esforçam para não se inserir em uma sociedade na qual não se sentem acolhidos. Por essa vertente, é possível vislumbrar uma linguagem preocupada com o próprio fazer artístico, desvelada pela visão de mundo de seus genitores.

2. Primeiro tempo do século XX: Carlos Drummond de Andrade

Quando da primeira publicação do *Poema de sete faces*, em 25 de dezembro de 1928, nasce um sujeito amaldiçoado, marcado pelo sombrio que substitui a tradição cristã. Nasce o *gauche* mais famoso de que a literatura brasileira tem notícia: “um eu todo retorcido”, documentado por um poema que o apresenta ao mundo, como sua certidão de nascimento. Esse é o primeiro poema do primeiro livro de Carlos Drummond de Andrade; um dos que compreende a síntese das características da sua obra, como a psicologia, os procedimentos formais e estilísticos que serão desenvolvidos mais tarde.

O indivíduo não abençoado de Drummond reflete um fatalismo que perpassa todos os seus livros. O traço *gauche* define o que Antonio Candido chama de inquietude: a poesia não se aceita, não aceita o mundo

e não aceita seu divórcio com o mundo. Ao encarnar a característica determinada pelo “anjo torto”, o sujeito deixa de comandar seu próprio destino. As rédeas de sua existência deixam de ser de sua alçada e passam a pertencer a um curso regido pela natureza, pelo mito, pelo destino e pela culpa.

Vagner Camilo (2001, p. 227) afirma que a presença desses elementos é uma possível explicação para o não agir do indivíduo. São eles os responsáveis por formar a “cosmovisão trágica” do poeta. Se o modo de conceber o mundo cognitivamente é intrínseco ao ser humano, Drummond o faz pela tragicidade. Tratando das inquietudes na sua poesia, Antonio Candido (2011, p. 69-70) ressalta o desassossego do poeta por abordar o ser ou o mundo. O eu, o mundo e o fazer poético configuram-se como a síntese dos movimentos do legado drummondiano, constituindo, de modo geral, a temática abordada por ele.

Conceber uma obra que abarque uma vasta diversidade de temas é um dos destaques merecidos pelo poeta de Itabira. A primeira antologia organizada pelo autor traz nove partes: o indivíduo, a terra natal, a família, amigos, o choque social, o conhecimento amoroso, a própria poesia, exercícios lúdicos e uma visão da existência. Pode ser que, se cada item for mais abrangente, esses tópicos sejam comuns a toda poesia. A diferença entre Drummond e outros poetas, conforme demonstra Antonio Cicero, no posfácio da edição de 2012, é que o primeiro trafega por esse vasto campo e trata desses assuntos de diversas maneiras, enquanto os outros costumam se restringir a dois ou três desses aspectos.

Se nos dois primeiros livros de Drummond de Andrade, *Alguma Poesia* (1930) e *Brejo das Almas* (1956), a escrita gira em torno do reconhecimento dos fatos, trinta anos depois, em *Lição de Coisas* (1962), o registro, seja sentimental, material ou espiritual, continua, mas seu trabalho com a palavra passa a ter maiores possibilidades. O escritor parece ser mais consciente da sua estilística, e suas inquietações sobre o estar-no-mundo vão ganhando espaço.

Em 1928, na primeira página da *Revista de Antropofagia*¹⁷, aparece uma das grandes marcas do Itabirano: a pedra. “No meio do caminho” põe em destaque um signo fundamental para a compreensão da sua obra. O anjo torto concebe um sujeito esquisito que, além de tudo, encontra bloqueios por onde passa. As limitações acabam sendo não só pertinentes

¹⁷ In: *Uma pedra no meio do caminho*: biografia de um poema (2010).

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

ao ponto de vista do artista, mas à própria recepção que se surpreende com versos curtos, simples e repetidos, cuja erudição, prestigiada por muitos, fora ainda substituída pelo coloquialismo do “tinha uma pedra”, em vez do esperado “havia uma pedra”.

O poema “No meio do caminho” possibilitou diversas interpretações no período de sua publicação, tornando-se, por isso, texto essencial no contexto do Modernismo brasileiro. Se o posicionamento da pedra em sua trajetória poética fora intencional ou não, vale destacar que essa imagem se presentifica ao longo do legado drummondiano como uma possível chave de leitura. Marlene de Castro (2002, p. 39) explica que

o leitor comum intui que “a pedra no meio do caminho” lhe fornece uma etapa daquela inquietação que experimentara no convívio com a poesia de Drummond, daqueles impactos sofridos no seu trajeto de leitura; e o leitor por ofício conclui que a imagem da pedra se converte em signo configurador de uma poética da modernidade, que se define pela tensão dissonante, pela agressiva dramaticidade, pela força traumatizante e relacionamento de choque [...].

Poeta de grande cosmovisão, atento ao destino do homem diante do patético desconcerto do capitalismo, Drummond sabe que o real existe, mas que ele é estupidamente errado. Na sua concepção, não vale se encher de sonhos para fugir da realidade. O real é trágico, não há saída; e se alguma aparecer, ela é falsa.

A forte presença da pedra pode ter sido um acaso em seu caminho inicial, mas a “interrogação-desafio-pedra-básica diz respeito ao próprio ser de sua atividade criadora” (CORREIA, 2002, p. 40) e ressalta os impasses diante da visão prática que Drummond tem do mundo, o que ocasiona sua angústia existencial. Para ele, o mundo não é errado por princípio, mas as pessoas o constroem erradamente. Nada é teatral. Tudo passa pelo crivo da inteligência e da razão, como se percebe em “Os ombros suportam o mundo” (SM):

Chega um tempo em que não se diz mais: meu Deus.
Tempo de absoluta depuração.
Tempo em que não se diz mais: meu amor.
Porque o amor resultou inútil.
E os olhos não choram.
E as mãos tecem apenas o rude trabalho.
E o coração está seco.

Irônico, no sentido fatal, o eu lírico mostra que chega um tempo em que a fé e os sentimentos foram deixados de lado (“não se diz mais: meu Deus”, “meu amor”) e que o trabalho se torna mais importante (“olhos não choram”, “o coração está seco”). O título do poema prenun-

cia o valor da razão, pois a cabeça está acima dos ombros e, nela, a inteligência. Desse modo, tudo o que ocorre no mundo é decorrente de atos humanos, reais, e não cometidos por sonhos ou sentimentos ligados ao coração.

A essência da poesia de Drummond é lírica, mas sua aparência é pesada. Daí, a pedra. Essa dureza transparece em sua obra ao procurar a palavra e o assunto da poesia e demonstra “o impasse entre a impureza da referência ao universo do eu e das coisas e à aspiração à pureza de uma linguagem abstrata e autônoma, que se codifique segundo relações imanentes” (CORREIA, 2002, p. 44). A pedra e as leituras em torno de seu campo semântico reiteram não só as dificuldades da língua, mas as barreiras da própria vida.

3. Segundo tempo do século XX: João Gilberto Noll

O narrador-protagonista de João Gilberto Noll é um tipo que merece atenção. Apesar de sua constante, ele se diferencia entre as narrativas por surpreender o leitor a cada passo que dá. Trata-se de um andari-lo que percorre as imagens que ele próprio cria, em contínuo perambular pelo espaço/tempo, sem que, com isso, as experiências dessas andanças se agreguem a ele e modifiquem, de algum modo, sua maneira de agir perante o mundo e as situações pelas quais passa.

Muitas das transgressões nos romances de Noll não permitem que o leitor decodifique se os acontecimentos narrados aconteceram na trama ou apenas na imaginação do narrador-protagonista. A paranoia presente em sua literatura é um choque por desconstruir os modelos sociais aos quais somos submetidos. Por não se enquadrar nesse estereótipo, o sujeito não tem experiências a contar, não tem o que falar sobre seu próprio eu. Desconhece sua própria história. As digressões do narrador-protagonista se valem do modo com que a linguagem cresce no texto de Noll. Do mesmo modo que o pensamento é uma infinita e aparentemente desconexa sobreposição de falas, imagens, odores e sensações, as impressões que o sujeito narra vêm permeadas de fragmentos que afloram em seu imaginário.

Noll utiliza a linguagem fragmentada para dar vida ao ser que pode ser a representação da angústia do homem contemporâneo, do homem que cultiva as incertezas do momento presente e que, simplesmente, deixa a vida acontecer, conforme a observação de Eric Hobsbawm (1995):

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

No fim deste século [XX], pela primeira vez, tornou-se possível ver como pode ser um mundo em que o passado, inclusive o passado no presente, perdeu seu papel, em que os velhos mapas e cartas que guiavam os seres humanos pela vida individual e coletiva não mais representam a paisagem na qual nos movemos, o mar em que navegamos. Em que não sabemos aonde deve levar-nos, nossa viagem. (HOBSBAWM, 1995, p. 25)

Se esse narrador demonstra estranheza perante si próprio e perante o mundo, o desenraizamento é uma certeza em sua condição social. Trata-se de um sujeito desbiografado que caminha desenfreadamente em busca de algo tão insípido quanto seu viver. O reaparecimento desse narrador-personagem em todos os romances de João Gilberto Noll reforça a imagem de uma vida vazia, sem heroísmo algum que o ampare.

Sempre amnésicos e forasteiros, tanto em estradas do seu próprio país, quanto em outras nações: esse é o traço que amarra os narradores-protagonistas de Noll. Se a desmemória desvincula o sujeito de qualquer paradigma, é a linguagem que o guia por entre os caminhos que percorre em completo anonimato e solidão.

Em Noll, a recorrência desse ser que narra é tão habitual quanto a presença do espelho nos romances. Contudo, o objeto é uma ameaça a um indivíduo que foge dos padrões e de si mesmo. Em *Lorde* (NOLL, 2004a), ver sua própria imagem passa a ser, para esse sujeito fictício, como voltar a um tempo que prefere esquecer: “Começava a compreender que eu tinha fugido de uma situação no Brasil. Não sabia ao certo qual – ‘cadê minha memória?’” (NOLL, 2004a, p. 43) e começa a se transformar no nada: “Corri para o banheiro, peguei o espelho e o pendurei ao contrário. Eu não teria mais face, evitaria qualquer reflexo dos meus traços. Cego de mim eu me aliviaria com quem não se importasse com a minha cara” (*Ibidem*, p. 44). O narrador-protagonista nega os espelhos e confirma sua escolha pela desmemória.

O caráter esquizofrênico toma a escrita pós-moderna e a destitui de chances de narrar um passado memorável, digno de ser inesquecido. Em *Berkeley em Bellagio* (2003), pode-se notar o movimento do momento passado para o presente em uma das reminiscências do narrador-protagonista:

Que importância teria a decifração do mundo para quem já queria só voltar para casa, de onde talvez nem precisasse ter saído? Que importância teria a semântica da prosa mais esclarecida a quem só ansiava se abraçar em seu quintal? (NOLL, 2003, p. 32).

O narrador-protagonista não se ajusta ao universo capitalista. Ele precisa divagar para não se inserir nesse contexto. Parar, ou fincar raízes, seria como se aceitasse a condição desse mundo. Nas andanças, sem parâmetros a seguir e sem memória, ele consegue (sobre)viver.

Apesar da organicidade sugerida pelos atos desse sujeito e pela semântica dos termos empregados nos romances, a linguagem de João Gilberto Noll é melódica, atribuindo ao enredo importância secundária. O corpo/alteridade – o outro se configura como palavra e se move conforme a vontade da linguagem. Como no processo de degradação do narrador-protagonista em *Hotel Atlântico* (NOLL, 2004, p. 109-110), quando a linguagem para, o corpo morre:

Quando Sebastião saiu do quarto comigo nos braços os olhos não aguentaram tanta claridade do sol, e se fecharam. Depois do choque reabri os olhos, e me dei conta de que eu via tudo de cabeça para baixo, porque a minha cabeça pendia para trás.

Eu sabia que Sebastião caminhava, eu sabia de tudo, normalmente, mas já não possuía a audição.

[...]

Depois eu fiquei cego, não via mais o mar nem Sebastião. Só me restava respirar, o mais profundamente.

E me vi pronto para trazer, aos poucos, todo o ar para os pulmões. Nesses segundos em que enchia o pulmão de ar, senti a mão de Sebastião apertar a minha.

Sebastião tem força, pensei, e eu fui soltando o ar, devagar, devagarinho, até o fim.

Para João Gilberto Noll, escrever é como ir desvelando o que será dito durante o próprio ato de escrita, é uma escrita performática na qual a história se faz na medida em que se escreve. Seu trabalho não pressupõe estratégias para sua realização: não há planejamento prévio do que será produzido, do início e de como será o desenlace da narrativa. Noll afirma que gosta “de ter o vazio para começar” e procura experimentar uma urgência em seus textos que decorre da própria necessidade da escrita.

Numa concepção diferente dos tradicionais romances e contos, João Gilberto Noll explora a linguagem num contínuo processo de busca por uma prosa poética. O desafio se propôs num engessado espaço de cento e trinta palavras a serem publicadas duas vezes por semana no jornal *Folha de São Paulo*. Desse trabalho, nasceu o que o próprio escritor chamou de “instantes ficcionais”, micronarrativas que, mais tarde, foram reunidas em livro.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

Wagner Carelli (2003a, p. 20) observa que “os relatos de *Mínimos, múltiplos, comuns* [NOLL, 2003a] fazem uso exclusivo da palavra lavrada como arquétipo – ou, antes, daquele máximo de 130 palavras –, para erguer o romance mínimo; logram compor integralmente a estrutura que o gênero pressupõe, e ganham sua dimensão”. Esse livro foge do projeto literário de João Gilberto, no qual seu protagonista reaparece a cada narrativa, como brevemente relatado nos parágrafos acima. A diagramação dos textos de *Mínimos...* ocorre de modo que o livro pressuponha “uma cronologia da Criação: Gênese, Os Elementos, As Criaturas, O Mundo e O Retorno”, conforme explicação do autor. (NOLL, 2003a, p. 23)

O primeiro texto de *Mínimos, múltiplos, comuns* (*Ibidem*, p. 29) abre também o capítulo “Gênese”. Enquadrado na subdivisão “Nadas”, traz um campo semântico bastante significativo, se dialogado com o fio condutor que entretece os romances do escritor gaúcho. Observemos o relato:

Tecido penumbroso

Como posso sofrer porque as coisas pararam? Elas andavam tão estouvadas! Por que não deixá-las dormir agora um pouco? Tudo se aquietou, é noite, o mundo vive pra dentro, cegando-se ao sol do sonho. Preciso um pouco desse conteúdo inóspito, ermo como um quase-nada. Não, não é morte, é uma espécie de lacuna essencial, sem a aparência eterna do mármore ou, por outro lado, sem as inscrições carcomidas. Pode-se respirar também na contravida. Depois então a gente volta para o velho ritmo; aí já não nos reconheceremos ao espelho explícito, tamanha a qualidade desse tecido penumbroso que provamos.

Esse “instante ficcional” traz, em seus três primeiros períodos, uma pontuação que remete a um tom perturbado, como se o narrador não admitisse sofrimento por causa de “coisas” paralisadas. Apesar da aparência de generalidade do vocábulo “coisas”, é certo que havia falta de cuidado e imprudência, daí elas andarem “estouvadas”. Há obscuridade (“é noite”), há individualismo (“o mundo vive para dentro”), há alienação (“cegando-se ao sol do sonho”). A falta de hospitalidade e o vazio são necessários (“é uma espécie de lacuna essencial”) – por isso: “Como posso sofrer porque as coisas pararam?”.

Parar é como retomar fôlego para recomeçar. O vazio e o sombrio experienciados são valorosos (“tamanha a qualidade”). Nesse sentido, o “tecido penumbroso” é não só urdido pelos relacionamentos e pelo mundo e seus desconcertos, mas principalmente pela linguagem. Em Noll, linguagem e corpo se confundem: a escrita é orgânica, a linguagem ocor-

re como que obedecendo aos fluxos e fluidos corporais, o enredo passa a ser consequência da linguagem.

4. *Pedra e corpo*

Em Carlos Drummond de Andrade e João Gilberto Noll, o jogo da palavra envolve algo muito maior do que os tradicionais significados de pedra e corpo. Nesses autores, a linguagem demonstra sua sensação de estar na contramão desse “vasto mundo”. Se em Drummond, a pedra é obstáculo, em Noll, o corpo é pertencimento. No primeiro, o “Poema de sete faces” anuncia um sujeito marcado pelo bloqueio, fato reforçado por “No meio do caminho”. No segundo, o corpo (do outro) é o único território em que é possível se estabelecer; o estranhamento perante o mundo é total, tanto que pertencer a ele provoca o definimento do indivíduo, como ocorre com o protagonista de *Hotel Atlântico*.

O que Drummond experienciou – seja por meio da observação, vivência ou transmissão – e transpôs para a literatura não deixa de fundamentar que as inquietudes do artista partem de sua vivência subjetiva, aliadas ao contexto mundano. Assim, esse eu retorcido anunciado pelo anjo torto acompanhou criticamente os caminhos desenhados pelo próprio homem torto durante o século passado. A palavra é instrumento, é meio, é caminho. A palavra fixa o instante e, como já notavelmente observado pelo poeta mineiro, também passa a instaurar a incomunicabilidade como signo constante na literatura contemporânea:

Se de tudo fica um pouco,
mas por que não ficaria
um pouco de mim? [...]

(Carlos Drummond de Andrade, “Resíduo”)

Sob esse prisma, no segundo tempo do século XX, a incomunicabilidade gera o desvínculo que acarreta a degradação existencial do sujeito, como no relacionamento entre pai e filho em “Alguma coisa urgentemente”: “[...] eu tinha pena do meu pai deitado ali no sofá, dormindo de tão fraco. Mas eu precisava me comunicar com alguém [...]” (NOLL, 1997, p. 687). O narrador-protagonista de João Gilberto Noll não vê no “outro” um encontro de alteridades. Enquanto o eu lírico drummondiano questiona e se assume *gauche*, o narrador-protagonista de Noll simplesmente vagueia tateando o vazio da sua existência. Ele é incapacitado de exercer a criticidade.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

Como um grande filósofo, Drummond soube observar e relatar liricamente as angústias de seu tempo, ou melhor, de “Nosso tempo”, “tempo de homens partidos”. Sem ação, cabe ao poeta contemplar, prenunciando que o homem do segundo tempo do século XX não mais teria condições para refletir, questionar e propor mudanças ao mundo.

Seu olhar descortina a condição *gauche* que lhe é imposta, que vem de fora (“Vai, Carlos! ser *gauche* na vida.”) e da qual não é possível escapar (“E agora, José?”). Essa característica, contudo, não é exclusiva de quem nasceu em Itabira e foi amaldiçoado, mas se presentifica também nos habitantes de uma grande cidade

Mas se tento comunicar-me,
o que há é apenas a noite
e uma espantosa solidão.

Se, para o moderno, agir já não era possível, assim ainda o será para os narradores daquela época dita pós-moderna. É nessa perspectiva que João Gilberto Noll traz para a literatura brasileira, em uma narração de estado mental, de estado de espírito, a riqueza de uma linguagem que não esgota a experiência. Traz, acima de tudo, o acesso a uma vida caótica, à vertigem no viver e à atrofia dos relacionamentos. O sentimento de estranheza transparece não só na voz do seu narrador como se torna consciência da individualidade do ser humano.

Neste ensaio, buscou-se a aproximação de escritores de diferentes períodos e estilos para pôr em pauta a existência do *gauche* em outras propostas literárias. O brilhantismo de Drummond de trazer o termo a esse contexto reforça o caráter moderno da sua obra. Com essa palavra, abre-se o amplo campo semântico referente a ela, o que faz crescer o trabalho do poeta e comprovar sua afinidade com a literatura do seu tempo.

Assim, ruptura e continuidade permanecem no processo oscilatório do fazer literário. Se Drummond desloca o *gauche* para os meandros da arte literária, Noll, dando segmento ao curso moderno, o faz por um discurso anticonvencional. A criticidade da visão de mundo desses escritores transparece, portanto, em uma linguagem ajustada com seu tempo. Uma linguagem que espelha não apenas o sentimento de seres desvinculados de uma sociedade, mas que reforça a reflexão sobre a própria escrita.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*, organizada pelo autor. 1. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Uma pedra no meio do caminho*: biografia e um poema. 2. ed. ampl. de Eucanaã Ferraz. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.
- CAMILO, Vagner. *Drummond: da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. São Paulo: Ateliê, 2001.
- CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: _____. *Vários escritos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011.
- CARELLI, Wagner. Um painel minimalista da criação. In: _____. *Mínimos, múltiplos, comuns*. São Paulo: Francis, 2003.
- CORREIA, Marlene de Castro. *Drummond: a magia lúcida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Trad.: Marcos Santarrita. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- NOLL, João Gilberto. *Berkeley in Bellagio*. São Paulo: Francis, 2003.
- _____. *Hotel Atlântico*. São Paulo: Francis, 2004.
- _____. *Lorde*. São Paulo: Francis, 2004a.
- _____. *Mínimos, múltiplos, comuns*. São Paulo: Francis, 2003a.
- _____. *Romances e contos reunidos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Drummond: o gauche no tempo*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
O "REMANEJAMENTO DOS SABERES"
NA SEMIOLOGIA BARTHESIANA

Regina Céli Alves da Silva
reginaceli2011@gmail.com

RESUMO

Em 1977, na palestra proferida como aula inaugural da cátedra de Semiologia, do Colégio de França, Roland Barthes citou três etapas relativas ao conhecimento. Sobre a primeira, disse ser a do professor, momento no qual se ensina o que se sabe; sobre a segunda, a da pesquisa, disse ser o momento em que se ensina o que não se sabe; e, na terceira, momento da sabedoria, no qual se faz o remanejamento dos saberes. Nesse sentido, pensamos que, tendo sido o século XX pródigo em estudos da linguagem, desenvolvendo pesquisas que, se comparadas a épocas anteriores, tanto em número quanto em qualidade, trouxeram um enorme avanço, não apenas para a área propriamente dita, mas também para outras áreas, tais como, a literatura, a antropologia, a psicanálise, configura-se já um momento no qual o remanejamento dos saberes poderá ser mais do que bem-vindo. Dessa forma, é no próprio Roland Barthes que iremos nos inspirar para dar início a tal tarefa, buscando em seus muitos estudos aqueles referentes à crítica e à teoria literárias, de forma que, dialogando com eles, possamos verificar o que ainda não se apreendeu de Roland Barthes, e também o que já não suscita mais provocação.

Palavras-chave: Semiologia. Roland Barthes. Remanejamento dos saberes.

1. *Introdução*

A vontade de promover um debate sobre as reflexões que Roland Barthes registrou nos muitos textos publicados vincula-se àquilo que o próprio Barthes anunciou a respeito do conhecimento quando proferiu a aula inaugural na qual tomou posse da cátedra de semiologia, em 1977, no Colégio de França. Nessa aula/palestra, posteriormente lançada em livro (*Leçon/Aula*), o semiólogo citou três etapas relativas ao conhecimento. Sobre a primeira, disse ser a do professor, momento no qual se ensina o que se sabe; sobre a segunda, a da pesquisa, disse ser o momento em que se ensina o que não se sabe; e, na terceira, momento da sabedoria – *sapientia*), no qual se faz o remanejamento dos saberes.

Nesse sentido, pensamos que, tendo sido o século XX pródigo em estudos da linguagem (fato, aliás, que muito se deve ao homenageado do XX Congresso Nacional de Linguística e Filologia/ II Congresso Internacional de Linguística e Filologia), desenvolvendo pesquisas que, se comparadas a épocas anteriores, tanto em número quanto em qualidade, trou-

xeram um enorme avanço, não apenas para a área propriamente dita, mas também para outras áreas, tais como, a literatura, a antropologia, a psicanálise, podemos (e devemos) fazer um remanejamento dos saberes produzidos por aqueles professores e pesquisadores que se dedicaram aos estudos de linguagem, buscando com eles o diálogo.

Essa atitude, para nós, se justifica ainda mais quando verificamos que muitos estudiosos (e Roland Barthes é um deles) são apontados como ultrapassados, mas, na verdade, muitos de seus escritos não foram sequer (bem) compreendidos. Por isso mesmo, é que, nesta oportunidade, lançamos a proposta de se discutir as ideias do próprio Barthes, buscando, no diálogo, rever e reavaliar a herança que nos deixou.

Como era inquieto, segundo ele mesmo o dizia, sua obra oferece inúmeras possibilidades. Podemos buscar reflexões sobre literatura, tanto no campo da crítica quanto da teoria; sobre cinema; sobre fotografia; sobre propaganda; e muito mais. No entanto, o que o fez adentrar por tão ampla gama de territórios foi a paixão pela pesquisa sobre língua/linguagem. Inicialmente atrelado aos estudos linguísticos, Barthes desenvolveu reflexões tão singulares, e, ao expô-las, o fez também de forma tão singular, que, ao nos referirmos a elas, dizemos tratar-se de uma "semiologia barthesiana". Ou seja, conferimos ao autor a responsabilidade de ter o domínio de um campo de conhecimento próprio.

Diante de painel tão vasto que a obra de Barthes nos oferece, precisamos optar pela observação mais detida de algum dos aspectos, ou campo de conhecimento, por ele visitado. Assim, por termos nossa vida acadêmica orientada, especialmente, pelas crítica e teoria literárias, parece-nos quase natural que a elas nos voltemos em primeiro lugar. Nesse sentido, dois textos foram selecionados, *Aula* e *Crítica e Verdade*.

Além desses, traremos à exposição *Noites de Paris*. A escolha se deve ao fato de não ser este um texto muito conhecido do autor, e de permitir que se discuta a respeito de tópicos, como biografia, autobiografia, subjetividade, fala do "eu", memória, corpo, individualidade, por exemplo. Certamente, para a crítica e a teoria literárias essas são reflexões muito relevantes.

E, para sinalizar com as inquietações de Barthes à página, escolhemos fazê-lo em consonância com uma estratégia bastante explorada por ele, que é a da escrita em fragmentos. Como já foi dito, as abordagens do autor apresentam características singulares, peculiares, e o fragmento bem as representa. Por esse recurso, Barthes mostrou a impossibi-

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

idade de se criar um discurso suficientemente fluido e esclarecedor sobre o assunto em pauta; chamou a atenção para a fragilidade de se tentar produzir um conceito, um eixo fixo em torno de algum assunto, desgastando-o.

Visando sempre ao "deslizamento do sentido", ao deslocamento, Roland Barthes procurou mostrar, não apenas através da opção pelo fragmento, que a via de mão única para a explicação de qualquer fenômeno inexistente. Os caminhos são variados e os sentidos, múltiplos.

Por fim, resta esclarecer ainda que a apresentação dos fragmentos não tem por finalidade explicar as ideias lançadas por Barthes, apenas expressam o desejo de trazê-las à discussão, lançando-as ao diálogo. E o percurso escolhido para isso se inicia com os textos de *Aula e Crítica e Verdade*, passando depois, na sequência, a *Noites de Paris*.

Antes de apresentá-los, porém, acolhemos a entrevista concedida em fevereiro de 1975, ao *Le Magazine Littéraire*, conduzida por Jean-Jacques Brochier, e publicada em *O Grão da Voz*, em 1981. Nessa entrevista, algumas palavras-chave para Barthes são postas em evidência. São termos que estiveram em discussão ao longo do seu caminho intelectual, sendo, por isso mesmo, extremamente oportuno sublinhá-los antes mesmo de iniciarmos o percurso pelos textos citados.

2. O Grão da Voz

Diversas entrevistas concedidas por Roland Barthes, (entre os anos de 1962 e 1980) estão reunidas em *O Grão da Voz*. Numa delas, foram selecionadas vinte palavras-chave para o autor. Algumas estão expostas abaixo:

2.1. Prazer

Apareceu de forma "tática" nos escritos barthesianos, para libertá-lo e promover uma retomada de "certo hedonismo" (BARTHES, 1982, p. 203), recalcado há muito tempo – "primeiro pela moral cristã, depois [...] pela moral positivista, racionalista e estava, ou está, infelizmente, de novo em condições de o vir a ser por uma certa ética marxista" (*Ibidem*, p. 203). O termo permite também uma "certa exploração do indivíduo humano" (*Ibidem*, p. 203). Está ligado ao bem-estar, conforto, desafogo,

a uma “consistência do eu” (*Ibidem*, p. 203). Enquanto isso, o sujeito se perde, experimenta o dispêndio: fruição.

2.2. Analogia

Barthes não gostava das formas analógicas da arte e do pensamento. A denúncia da analogia é uma denúncia do “natural”.

2.3. Imaginário

No sentido lacaniano, relaciona-se com a analogia “encontra-se aqui o tema da representação, da figuração, da homogeneidade das imagens e dos modelos” (*Ibidem*, p. 205). Interessa-se pela significância – regime de sentidos, não se resumindo em significado único, indo de significante a significante.

2.4. Arrogâncias

Da doxa, da ciência e do militante. Em alguns de seus textos, Barthes apontava a arrogância de cada uma dessas categorias. Contra elas, o contrassenso.

2.5. Nomes e pronomes

Há uma relação amorosa e enigmática de Barthes com os nomes próprios – “uma avenida nobre do sujeito e do desejo” [...]. (*Ibidem*, p. 211). O pronome “eu” é um pronome do imaginário; o “ele”, da distância; “você” desliga aquele que escreve do sujeito.

2.6. Amador

Como amador, não há preocupação do semiólogo com a imagem que suscitará no outro. Não há consumismo.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

2.7. Romanesco

"[...] uma forma de discurso que não está estruturada segundo uma história; [...] de interesse pelo real quotidiano, pelas pessoas, por tudo o que se passa na vida" (*Ibidem*, p. 219). *Roland Barthes por Roland Barthes* é um discurso romanesco; pela própria "superfície romanesca da vida" (*Ibidem*, p. 219) e por ser um imaginário (a escrita do eu).

2.8. Engaste

"Viagem pelo desejo" (*Ibidem*, p. 227); antinatural. Origina-se na busca erótica e pode ser transportado para a busca dos textos. Relação com o corpo.

Entre as palavras selecionadas na entrevista, buscamos aquelas que parecem ter uma ligação mais direta com os campos que mais nos interessam, a crítica e a teoria literárias. A arrogância, por exemplo, o faz voltar-se para a literatura, preferencialmente, uma vez que esta, em geral, não é impositiva como o discurso da ciência, como a doxa, ou como o militante. À arrogância, Barthes oferece um discurso que preocupado em desfazer hierarquias, restrições, "puxando o tapete" daqueles que queiram fixar sentidos e, por isso, conformar condições hegemônicas. Daí, obviamente, a literatura alcançar lugar especial entre suas reflexões.

3. Aula

Ao finalizar o discurso proferido na aula inaugural, quando tomou posse, em 1977, na cadeira de "Semiologia Literária" do Colégio de França, Barthes declarou ser, talvez, aquela a fase do "remanejamento dos saberes", da *sapientia*. E foi na encruzilhada desse nome que Barthes percorreu, na *écriture* de sua obra, os mais variados signos do mundo, semeando, com sua leitura perspicaz, o campo das significações.

Leyla Perrone Moisés, no posfácio escrito para *Aula*, observa: "A aula inaugural pode ser vista como um prisma ou um caleidoscópio. Toda a obra anterior de Barthes nela está retratada, tudo aí volta". (BARTHES, 1992, p. 55)

De fato, muitas questões levantadas, diversas interpretações e observações recolhidas, ao longo de tantas obras, foram retomadas no discurso-aula barthesiano. É para esse texto, portanto, que se volta, primei-

ramente, o olhar. Nele, o professor-escriptor traçou a relação entre língua e poder, mostrando que aquela é o objeto no qual o poder se inscreve, pois “falar é sujeitar”. (BARTHES, 1992, p. 13). Por isso, para sintetizar o texto de *Aula*, produzimos dois fragmentos: **língua** e **literatura**.

3.1. Língua

“A língua é fascista” (BARTHES, 1992, p. 13), obriga a dizer. Sendo assertiva e gregária, ela tanto expõe a dúvida, a possibilidade, a suspensão de julgamento, quanto, pela necessidade de reconhecimento, repete-se, guardando estereótipos. Nela, o sujeito é, ao mesmo tempo, mestre e escravo. “Servidão e poder se confundem” (*Ibidem*, p. 14). Na linguagem, o homem é prisioneiro; sua liberdade só pode ocorrer fora dela. Mas esta não tem exterior, é fechada. É preciso, pois, trapacear. “Essa trapaça, eu chamo, literatura”. (*Ibidem*, p. 16)

3.2. Literatura

“Nela viso o texto” (*Ibidem*, p. 16). Trabalhando no interior da língua, constrói o “tecido dos significantes” e exercita a liberdade, na medida em que desloca, desvia a “ordem da linguagem”. Três forças – entre outras) residem em e libertam, pelo deslocamento, o texto literário: “*mathesis*”, “*mimesis*”, “*semiosis*”.

Pela “*mathesis*”, a literatura “assume muitos saberes” (*Ibidem*, p. 17), fazendo-os girar e concedendo-lhes um lugar indireto, nisso ela é realista. “Através da escritura o saber reflete incessantemente sobre o saber”, dramatiza-se. Os lugares da fala são postos frente a frente. “Na ciência, o saber é um enunciado; na literatura, uma enunciação”. (*Ibidem*, p. 20)

Enquanto aquele se produz na ausência de um sujeito enunciador, nesta, o sujeito fala de um lugar e suas palavras “não são mais lançadas ilusoriamente como instrumentos. São projeções, explosões, vibrações, sabores”. (*Ibidem*, p. 20)

Na “*mimesis*”, o que ocorre é a representação do real, ou melhor, a tentativa de representação, pois, sendo o real uma ordem pluridimensional e a linguagem unidimensional, não é possível o paralelismo entre ambos. Nesse caso, a literatura é irrealista – “acredita sensato o desejo do impossível” (*Ibidem*, p. 23). Utópica, portanto. A modernidade concebe

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

“utopias da linguagem” (*Ibidem*, p. 24) – por isso é a “figura exata da literatura na 2ª metade do século XIX”. Sua proposta acolhe “tantas línguas quantos desejos houver” (*Ibidem*, p. 25). Mas nenhuma sociedade está ainda pronta a admitir que há vários desejos. A utopia não freia o poder; a utopia da língua pode ser recuperada “como língua da utopia” (*Ibidem*, p. 25). Ao autor resta o deslocamento e/ou a teimosia.

Deslocando, faz-se girar a ordem; teimando, resiste-se ao estereótipo, afirmando “o irredutível da literatura” (*Ibidem*, p. 26). Espia e movimento. Entrada no jogo, dramatização.

A terceira força, “*Semiosis*”, “consiste em jogar com os signos” (*Ibidem*, p. 28). Promove uma heteronímia. Barthes descreve como “cúmulos de artifício” (*Ibidem*, p. 33) – estereótipos – são produzidos por uma sociedade e, a seguir, transformados em “cúmulos de natureza” (*Ibidem*, p. 33) – sentidos inatos.

A semiologia da qual Barthes fala é aquela que se volta ao que é texto (índice de despoter). Este conduz a palavra gregária para outro lugar, atópico, “longe dos *topoi* da cultura politizada” (*Ibidem*, p. 35).

As três forças, *mathesis*, *mimesis* e *semiosis* podem ser tomadas como verdadeiros operadores textuais. Grosso modo, a *mathesis* fala do contexto de uma obra, dos muitos saberes que por ela circulam, daqueles que estão em evidência; a *mimesis* fala do texto, da representação; a *semiosis* diz da produção de sentidos, do trabalho com a linguagem para produzi-los de um jeito e não de outro. Considerando-as, é possível fazer leituras bastante minuciosas, e, ao mesmo tempo, abrangentes dos textos literários. A apreciação delas oferece, inclusive, instrumentos para a discussão sobre o literário.

Por esses dois fragmentos apresentados, **língua e literatura**, pensamos já ser possível vislumbrar a gama de reflexões que Barthes pôs em circulação. E estamos apenas no começo. A seguir, tomemos o texto de 1966.

4. *Crítica e verdade*

No livro, *Nouvelle Critique, Nouvelle Imposture*, Raymond Picard, um dos cultores do classicismo, da crítica clássica, atacou a “nova crítica” e os escritos de Barthes, principalmente, os de *Sur Racine* (1963). Em defesa da “nova crítica”, Roland Barthes redigiu *Crítica e*

Verdade. Embora o discurso da “nova crítica”, no horizonte dos estudos literários, seja considerado como ultrapassado, recolhem-se alguns momentos do texto barthesiano para, com eles, rever, nas oportunas observações do teórico francês, uma conduta crítica, ainda, hoje, apropriada.

4.1. Nova crítica

A “nova crítica” não é algo recente. Surgiu com o objetivo de rever a literatura clássica à luz de novas filosofias. A velha crítica tinha como função julgar. A “nova crítica” quer distinguir, separar e duplicar, elaborando um jogo perigoso de espelhos. Subversivo. A crítica hoje procura redistribuir o papel dos escritores e comentadores (Escritores e escreventes). Isto é o que, de fato, incomoda a crítica clássica.

4.2. Verossímil

O verossímil é o possível aos olhos do público e não, necessariamente, o real histórico ou o possível da ciência. Definido por Aristóteles, o verossímil converteu-se então numa certa estética do público. Existe também um verossímil crítico que não contradiz o que já foi posto pela tradição. É o óbvio e permanece aquém do método, uma vez que este é o ato de dúvida.

4.3. Objetividade

A objetividade é uma regra, entre outras, do verossímil crítico. Qual é a objetividade possível, em termos de crítica literária? Inicialmente, a razão e a natureza, o gosto; mais tarde, a vida do autor, as leis do gênero; hoje, são as evidências, possíveis de serem distinguidas pela “certeza da linguagem, coerência psicológica, imperativos da estrutura do gênero” (BARTHES, 1982, p. 197). Mas as certezas da linguagem são apenas as certezas da língua francesa, dicionarizadas, e o idioma é apenas o material de uma outra linguagem; a coerência psicológica, por sua vez, está contida numa multiplicidade de modos de nomear o comportamento humano. Sob que prisma ler esta coerência? Psicanalítico? Behaviorista? A estrutura do gênero também está vinculada a vários estruturalismos: genético, fenomenológico. Essas evidências não passam, portanto, de escolhas.

**II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA**

4.4. Gosto

Conjunto de proibições que se referem indistintamente à moral e à estética. Esse conjunto proíbe que se fale dos objetos que, transpostos para um discurso racional, são considerados triviais. O *belo* e o *bom* são confundidos numa mesma medida: o gosto. Sua preocupação é discernir entre o pedregulho e a dinamite. Mas o gosto é uma proibição da palavra, na concepção da "nova crítica".

4.5. Clareza

Última censura do verossímil crítico da crítica clássica, ela, a clareza, "se exerce sobre a própria linguagem" (BARTHES, 1982, p. 198). A "clareza francesa" é uma língua originalmente política, "nascida no momento em que as classes superiores desejaram [...] transformar a particularidade de sua escritura em linguagem universal, fazendo crer que a lógica do francês era uma lógica absoluta" (*Ibidem*, p. 199). Essa "clareza" configura um jargão que não se caracteriza por uma precisão de raciocínio, todavia por uma comunidade de estereótipos. Visando ao universal, ele não é mais que o corrente.

4.6. Assimbolia

Em 1965, o que se impõe como verossímil crítico é a objetividade, o gosto e a clareza. Gosto e clareza são regras do século clássico; objetividade, do século positivista. O *belo* clássico e o "bom senso" estabelecem, portanto, uma ponte tranquila entre arte e ciência. A "especificidade" da literatura se constitui como a outra proposição a que se refere a crítica clássica, acusando a crítica que emerge de ser indiferente ao que é literário na literatura. Na visão da "nova crítica", para que seja possível situar a obra no campo do literário, é necessário, antes, sair de dentro do plano da obra, com o auxílio de uma cultura antropológica, reconhecer sentidos múltiplos. A crítica clássica sofre de assimbolia, isto é, para ela é impossível manejar símbolos, admitir a coexistência de sentidos.

4.7. Crise

A compreensão da linguagem como objeto, a sua problematização, a experimentação de sua profundidade, colocam, tanto o escritor

como o crítico, na mesma condição difícil: ambos têm consciência da palavra. Surge daí uma crise do comentário, absolutamente inevitável pela descoberta –ou redescoberta) da natureza linguística do símbolo. Atualmente, a palavra é vista como um signo e uma verdade. Ela está sob questão. Algumas questões devem ser postas em análise, portanto: "Quais as relações da obra e da linguagem? Se a obra é simbólica, que regras de leitura devemos seguir? Pode existir uma ciência dos símbolos escritos? A linguagem do crítico pode ser ela mesma simbólica?" (BARTHES, 1982, p. 212)

4.8. Plural

Cada época procura ou, pelo menos, pensa estabelecer um sentido canônico em relação à obra de arte. Mas facilmente essa singularidade se alarga, pluralizando os sentidos. Nenhuma história esgota a obra. A multiplicidade de sentidos aponta, não um erro de visão, mas a disposição da obra para a abertura. O símbolo é justamente isto: a multiplicidade de sentidos. O trabalho, de certa forma, a Idade Média desenvolveu em termos de liberdade simbólica – codificou quatro sentidos do símbolo: literal, alegórico, moral, analógico), a Época Clássica censurou essa liberdade e esta censura também faz parte, hoje, do sentido do símbolo. Constituída por uma língua simbólica, a obra literária é, por isso mesmo, plural, possui múltiplos sentidos.

4.9. Ciência da literatura

"Possuímos uma história da literatura, mas não uma ciência da literatura, porque, sem dúvida, não pudemos ainda reconhecer plenamente a natureza do objeto literário, que é um objeto escrito" (BARTHES, 1982, p. 216). Uma ciência da literatura só será possível quando se admitir que a obra é feita com escritura. "Não poderá ser uma ciência dos conteúdos" (*Ibidem*, p. 216), mas das condições do conteúdo – das formas; não interpretará os símbolos, apenas sua polivalência. A ciência da literatura não procurará os sentidos plenos, mas o sentido vazio – suporte de todos. O modelo de tal consciência terá que ser linguístico, visando a descrever a gramaticidade das frases, não a significação. Cabe ao cientista da literatura analisar uma mitologia da escritura; não só a obra de um autor, mas o seu discurso. Dois grandes territórios terá essa ciência: o primeiro deles compreenderá todos os traços da linguagem (figuras, fe-

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

nômenos de conotação, anomalias semânticas); o segundo, os signos superiores à frase (a mensagem poética, a estrutura narrativa). Essa nova ciência visará à objetividade do símbolo, o inteligível. Sem dar sentido ou reencontrar um sentido na obra, descreverá apenas a lógica segundo a qual os sentidos são engendrados de forma a serem aceitos pela lógica simbólica dos homens. Tal ciência precisará, ainda, da história (que lhe dirá a duração dos códigos) e da antropologia (que permitirá a descrição lógica geral dos significantes).

4.10. Crítica

Não é ciência. Trata dos sentidos, enquanto a ciência os produz. Tem um lugar intermediário entre a ciência e a leitura; duplica os sentidos; é uma coerência de signos. A crítica faz uma leitura profunda da obra, descobrindo nela um inteligível, participando de uma interpretação. O que ela desvenda não é o significado, porém as cadeias de símbolos, designando uma nova imagem a cada leitura. "Ela não pode pretender encontrar o "fundo" da obra, pois esse fundo é o próprio sujeito, isto é, uma ausência" (BARTHES, 1982, p. 226). É tão improdutivo falar da obra explicitamente, literalmente, quanto procurar nela o que ela poderia dizer, mas não diz, supondo-se nela um segredo que, se encontrado, esgotá-la-ia. Resta sempre na obra, como de início, linguagem, sujeito, ausência. A justeza é a medida do discurso crítico. Com ela, o crítico tentará reproduzir as condições simbólicas da obra. Existem dois modos de perder o símbolo: o primeiro, com a sua negação; o segundo consiste em interpretá-lo cientificamente –por via sociológica ou psicanalítica). À crítica cabe, então, a ironia, não de ver a verdade, mas de sê-la, de modo que esteja no direito de pedir ao escritor, "não: *faça-me acreditar no que você diz*, mas ainda mais: *faça-me acreditar* em sua decisão de o dizer". (Ibidem, p. 228)

4.11. Leitura

O crítico não substitui o leitor. Não é, portanto, delegada a ele a tarefa de ler imperiosamente. O crítico é, segundo uma das funções que girava em torno do livro na Idade Média, um "*commentator*" – "aquele que intervinha no texto recopiado para torná-lo inteligível" (Ibidem, p. 229), pois, por um lado, transmite o que lê e, por outro, "redistribui os elementos da obra de modo a lhe dar uma certa inteligência, isto é, uma

certa distância" (*Ibidem*, p. 230). Enquanto o leitor não tem obrigação com a leitura do livro – cada livro fala a cada leitor de uma certa forma –, o crítico, ao contrário, é obrigado a assumir uma certa postura, sempre afirmativa, porque, se a escritura declara, a crítica não pode ser interrogativa, optativa ou dubitativa. "Ler é desejar a obra, é querer ser a obra, é recusar duplicar a obra fora de qualquer outra fala que não seja a própria fala da obra...". (*Ibidem*, p. 230)

Avaliamos que os fragmentos arrolados ainda são capazes de promover um debate produtivo a respeito dos tópicos destacados (literatura, crítica e teoria literárias). Em época como a atual, em que a o texto (aquele que ainda chamamos de literário) se torna cada vez mais colado à realidade, com apelo, pode-se até dizer, de cunho naturalista, como é o caso dos textos etiquetados como marginais/periféricos, por exemplo, discutir-se o *plural* do literário torna-se muito apropriado e proveitoso. Bem como, rediscutir a *crítica*, ou a *leitura*.

E, com certeza, as assinalações barthesianas, justamente por não terem sido produzidas por um olhar fixo, mas por lentes giratórias, panorâmicas, permitem ainda que se as busquem, tomando-as como referências capazes de instigar inúmeras discussões.

5. *Noites de Paris*

Noites de Paris tem formato de diário. Cada fragmento vem acompanhado de uma data, ao alto. Particular, velador e secreto, a princípio, o diário ganha, pela mão barthesiana, outra dimensão. Seu "narrador" não se furta ao olhar do outro, ao contrário, dá ao público imagens de si próprio, lançando-se na aventura de ver e ser visto. Barthes faz uma ronda noturna pelas ruas da cidade (Paris), reconstruindo-a textualmente a partir de pequenos intervalos de "tempo inútil", para usar sua própria denominação. No teatro, o "*Palace*", palavra que tem origem em um verbo grego que significa "ver", as pessoas trocam olhares. E então, pelo olhar, o escritor se lança na leitura de corpos (e afetos?) que se encontram nas noites parisienses.

Para acompanhar o semiólogo e seus olhos atentos pelas ruas de Paris, a autora deste texto confere um título aos fragmentos: **olhar**. Em seguida, localiza, segundo as datas registradas no diário, os dias, os meses e o ano, nos quais Barthes, exercitando a *flânerie*, leu os signos da ci-

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

dade e produziu, como um amador, a escrita do corpo sexualizado de um intelectual *dandy*.

5.1. Olhar

- 25/08/79** (No *Flore*). “Ninguém para olhar” (BARTHES, 1988, p. 59). Um amigo fica espantado com a quantidade de michês.
- 26/08/79** (No Bonaparte). Enquanto espera, irrita-se com o súbito aparecimento de alguém, pois gosta de “estar um pouco só em um café para olhar aqui e ali, pensar em meu trabalho” (*Ibidem*, p. 61). Falam sobre os desencontros amorosos do rapaz. O companheiro esperado chega e desenrola-se uma conversa entre eles. Barthes sente vontade de falar sobre suas dificuldades de trabalho, mas não o faz – “como sempre, quando pretendo falar de alguma coisa, estou muito consciente dela e não digo nada. Por fim, líquido a coisa [...] em uma frase”) (*Ibidem*, p. 62). A consciência o faz parceiro da solidão; nela, o “outro” falta, transformando o afeto em lacuna. Como sempre, volta para casa, só.
- 27/08/79** (No *Select*). Avista uma mulher desacompanhada: “uma galinha?” (*Ibidem*, p. 63) A cultura sempre implacável com as mulheres. No *Rotende*, com Philipès, voltam à sua ideia de escrever a história da literatura francesa pelo desejo.
- 28/08/79** Sai, sem rumo certo, meio à deriva, pelas ruas. Na *rue de Rennes* encontra um michê novo e lhe dá dinheiro, marcando encontro para mais tarde – “tendo ido para a cama ou não, às oito horas eu me terei encontrado no mesmo ponto de minha vida; e, como o simples contato dos olhos, da fala, me erotiza, foi esse gozo que paguei” (*Ibidem*, p. 65). Gozo do olhar maior do que o do contato físico em si. Tem a ver com a deriva de suas andanças. No *Flore*, mais tarde, outro michê, uma família e crianças. Desencontros ao alcance apenas dos olhos. Nova volta para casa.
- 31/08/79** (Em *Urt*). A beleza do crepúsculo e o pensamento voltado para a mãe (morta), para a vida. A mãe. Sente-se, em qualquer lugar – mesmo em Paris), “sem abrigo verdadeiro” (*Ibidem*, p. 67). Sempre o desamparo, a solidão consciente.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

- 02/09/79** (volta a Paris – no avião). Leitura dos pensamentos de Pascal – “a miséria do homem” (*Ibidem*, p. 69) – a sua própria, sem a mãe. Referência partida.
- 03/09/79** Depois da andança, da ida ao *Flore*, das pessoas olhadas, novamente em casa, sozinho, desejava “limpar a minha vida de todos esses restos de fracasso”. (*Ibidem*, p. 71).
- 05/09/79** (na varanda do *Royal Ópera*). Evita um olhar. Com F. W. e Severo, janta no *Flore*. F. W. quer que ele se explique sobre o sadomasoquismo – partes rejeitadas de sua sexualidade; ele quer uma explicação sobre o que só se pode constatar. Como explicar a falta, normatizá-la? O paradoxo o chama.
- 09/09/79** Por fim, depois de sair e retornar a casa (não encontrou um parceiro), foi ao cinema *Dragon* assistir a um filme pornô. “Descida à sala escura; lamento sempre em seguida esse episódio sórdido em que a cada vez ponho à prova meu desamparo”. (*Ibidem*, p. 80)
- 10/09/79** (chinês da *rue Tournon*). Ele e Paul tinham que resolver um jogo começado em julho. Embora não o desejando mais, não tinha ânimo de pôr fim ao jogo. Então: não dizem coisa alguma – dupla resposta: “Excelente método para enxugar o desejo: contrato a longo prazo; termina por si” (*Ibidem*, p. 81). O difícil jogo das emoções – combate de carências individuais. Apelo temporal para adiar decisões e, então, apenas constatar. Nenhuma explicação, nada a dizer.
- 12/09/79** (depois do jantar no *Bofinger*). Com Oliver G., andava a pé e preocupava-se com a separação, hesitando sobre “a conduta do desejo” (*Ibidem*, p. 83), mas sempre se deixando ir. Separaram-se, sem beijo e ele volta por *Saint-Michel*, pois, embora cansado, ainda quer ver rostos de rapazes.
- 17/09/79** (domingo, em casa, Oliver G. vai almoçar com ele). Pede ao outro que fique ao lado dele na cama, durante a sesta. Sem condescendência, ele mantinha o corpo distante do apelo de sua mão. “Eu via claramente que tinha que renunciar aos rapazes, pois não havia desejo deles por mim, e que eu era ou muito escrupuloso ou muito desajeitado para expor o meu” (*Ibidem*, p. 87). A juventude escorregadia dos corpos dificultando o exercício do gozo corporal maduro.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

A deambulação barthesiana encontra um lugar no texto romanesco do diário. Cada data anuncia um começo (bem a seu gosto) e, a cada começo, registros e imagens do espetáculo do mundo – desamparo e deriva. Em boates, cafés, teatros, restaurantes ou em casa, a solidão o acompanha. E um tédio arrastado pela juventude passada. Nessa escrita (essencialmente corpo e desejo), impressa pelo olhar, Barthes exercitou mais uma vez a leitura oblíqua e plural que sempre marcou seu trajeto na pesquisa semiológica. Corporalmente atingido pelos signos do mundo, escreveu sobre os afetos e a sua falta – afirmações e paradoxos.

Um “narrador *dandy*”, transitando pelas margens do texto e da vida e vivendo o gozo da escritura, nos atos gratuitos, nos afetos de instante, na erótica do olhar, na dinâmica de corpos, na abertura do desejo.

6. *Deslizamentos*

Recolhemos de Barthes, através de seus textos, três momentos: o de *Aula* (1977), o de *Crítica e Verdade* (1966) e o de *Noites de Paris* (1979). Desses três, *Aula* é o único sobre o qual já havíamos trabalhado e preparado para publicação. O motivo da repetição tem a ver com o fato de utilizarmos, em algumas ocasiões, como operadores textuais, as forças, *mimesis*, *mathesis* e *semiosis*, a respeito das quais Barthes se refere, em *Aula*, como responsáveis pela libertação do texto literário.

Nesta oportunidade, a referência, mais uma vez, ao *Aula* se justifica pela própria proposta que trouxemos para o II Congresso Internacional de Linguística e Filologia/XX Congresso Nacional de Linguística e Filologia, ou seja, a de chamar a atenção para a necessidade que temos, a nosso ver, hoje, de se fazer um remanejamento, uma revisão da herança teórico- crítica que vimos acumulando, no campo dos estudos literários, desde o início do século XX. Afinal, é nesse texto, como ficou dito, que Roland Barthes fala sobre isso, esse momento ao qual ele identificou como o da *sapientia*.

Assim, para provocarmos a discussão, trouxemos trechos de uma entrevista de 1975, na qual Barthes lembra, e comenta, algumas palavras importantes para ele, tais como, analogia e romanesco. Essas, e outras palavras, como ele próprio o afirmou, sempre o acompanharam, ao longo de sua vida intelectual, servindo-lhe como espécie de inspiração e estímulo para um contínuo exercício reflexivo. Tal exercício, concentramos nos três textos apresentados, nos quais os termos apontados na entrevista

de 1975 retornam como provocações renovadas, e não como repetições enfadonhas e vazias.

Após a provocação inicial, voltamo-nos ao *Aula*, e dele extraímos dois fragmentos, **Língua** e **Literatura**. Estreitamente conectados, eles permitem que se vislumbre alguns aspectos da inquieta e singular reflexão do mestre francês. Além disso, ao escolhermos esses aspectos, direcionamos a nossa própria reflexão para as áreas de nosso interesse particular, a teoria e a crítica literárias.

Na sequência, apresentamos momentos de *Crítica e Verdade*, texto que consagrou Roland Barthes como mestre da “nova crítica” francesa. Nele, encontremos variados tópicos que devem ser vistos, hoje, com muitas ressalvas, o universo teórico-crítico de Roland Barthes, sempre aberto ao novo, ao atual, e, por isso mesmo, possível de ser reformulado a cada instante, também está presente. E isso permite, segundo o vemos, que continue a ser um momento provocativo dentro da imensa obra deixada pelo autor.

Com *Noites de Paris*, procuramos mostrar ser um texto que permite inúmeras reflexões, algumas delas muito atuais, por trazerem questionamentos acerca da escrita do diário, por exemplo, a escrita do eu que, em geral, está fadada ao anonimato, mas que, pelo acento romanesco, abre-se à apreciação.

Noites de Paris, nesse sentido, assim como *Roland Barthes por Roland Barthes*, ou como *Câmara Clara*, ou mesmo como o famoso *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, é um texto que suscita indagações acerca do discurso do eu, dos nomes e pronomes, do prazer, do imaginário, das analogias, enfim, desses e de outros termos que sempre estiveram presentes nas reflexões de Barthes, e que, sem dúvida, continuam merecendo atenções.

Enfim, deixamos então os fragmentos recolhidos dos textos de Barthes para apreciação e, possivelmente, para provocação de uma renovada rodada de questionamentos sobre as muitas ideias desse autor, postas em circulação, não apenas no âmbito dos estudos literários, que é o que nos interessa mais de perto, mas também num âmbito mais largo, no qual entram outras áreas do conhecimento.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1992.

_____. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

_____. *Noites de Paris*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

_____. *O grão da voz*. Lisboa, Edições 70, 1981.

**TRAGICIDADE E FATALISMO
EM CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE:
REFLEXÕES DE UM POETA *GAUCHE***

Sarita Erthal (UENF)
saritaerthal@gmail.com

RESUMO

Este ensaio aborda algumas reflexões na poesia de Carlos Drummond de Andrade a partir de signos presentes em textos como “Poema de sete faces” e “No meio do caminho”. Como um artista produz reflexos do seu tempo, há de se afirmar que Carlos Drummond de Andrade é um poeta afinado com o momento, não só literário, mas político e social do mundo em que viveu. Nessa perspectiva, nasce o *gauche*, traço recorrente e fio condutor em sua obra. Inicialmente, o *gauchismo* aparece como característica do eu lírico. Porém, a abordagem subjetiva cresce por representar os marginalizados como um todo. Assim vão-se desenrolando os assuntos da poesia em Drummond: partindo de um “eu retorcido”, vislumbra-se uma sociedade “torta”, na qual o sujeito não consegue encontrar nenhuma expectativa. Este estudo é fundamentado em Davi Arrigucci Jr., Marlene de Castro Correia e Eucanaã Ferraz.

Palavras-chave: Tragicidade. Fatalismo. Drummond.

1. O signo pedra

Sob os meandros da arte, visões de mundo se constroem. Ainda que o imaginário, com seus princípios de idealização, distorção, fuga e invenção, tente descaracterizar o escopo de se retratar algo, a imparcialidade do criador perante o contexto em que nasce a criatura não existe.

A modernidade literária, a partir dos escritos de Baudelaire, tomou novos rumos. Em um período de rupturas e mudanças nas artes em geral, a figura do homem excluído da sociedade é trazida ao centro pelo artista. Se, no século dezenove a arte conservadora já começa a dar espaço ao não convencional, os próximos centenários tornam-se palco para os párias, para os sujeitos destituídos de heroísmo ou de qualquer privilégio no mundo.

Como um artista produz reflexos do seu tempo, há de se afirmar que Carlos Drummond de Andrade é um poeta afinado com o momento, não só literário, mas político e social do mundo em que viveu. Nessa perspectiva, nasce o *gauche*, traço recorrente e fio condutor em sua obra. Inicialmente, o *gauchismo* aparece como característica do eu lírico. Porém, a abordagem subjetiva cresce por representar os marginalizados

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

como um todo. Assim vão-se desenrolando os assuntos da poesia em Drummond: partindo de um “eu retorcido”, vislumbra-se uma sociedade “torta”, na qual o sujeito não consegue encontrar nenhuma expectativa.

Quando da primeira publicação do “poema de sete faces”, em 25 de dezembro de 1928, nasce um sujeito amaldiçoado, marcado pelo sombrio que substitui a tradição cristã. Nasce o *gauche* mais famoso de que a literatura brasileira tem notícia: “um eu todo retorcido”, documentado por um poema que o apresenta ao mundo, como sua certidão de nascimento. Esse é o primeiro poema do primeiro livro de Carlos Drummond de Andrade; um dos que compreende a síntese das características da sua obra, como a psicologia, os procedimentos formais e estilísticos que serão desenvolvidos mais tarde.

O indivíduo não abençoado de Drummond reflete um fatalismo que perpassa todos os seus livros. O traço *gauche* define o que Antonio Candido chama de inquietude: a poesia não se aceita, não aceita o mundo e não aceita seu divórcio com o mundo. Ao encarnar a característica determinada pelo “anjo torto”, o sujeito deixa de comandar seu próprio destino. As rédeas de sua existência deixam de ser de sua alçada e passam a pertencer a um curso regido pela natureza, pelo mito, pelo destino e pela culpa.

Vagner Camilo (2001, p. 227) afirma que a presença desses elementos é uma possível explicação para o não agir do indivíduo. São eles os responsáveis por formar a “cosmovisão trágica” do poeta. Se o modo de conceber o mundo cognitivamente é intrínseco ao ser humano, Drummond o faz pela tragicidade. Tratando das inquietudes na sua poesia, Antonio Candido (2011, p. 69-70) ressalta o desassossego do poeta por abordar o ser ou o mundo. O eu, o mundo e o fazer poético configuram-se como a síntese do legado drummondiano, constituindo, de modo geral, a temática abordada por ele.

Conceber uma obra que abarque uma vasta diversidade de temas é um dos destaques merecidos pelo poeta de Itabira. A primeira antologia organizada pelo autor traz nove partes: o indivíduo, a terra natal. A família, os amigos, o cheque social, o conhecimento amoroso, a própria poesia, exercícios lúdicos e uma visão da existência. Pode ser que, se cada item for mais abrangente, esses tópicos sejam comuns a toda poesia. A diferença entre Drummond e outros poetas, conforme demonstra Antonio Cícero, no posfácio da edição de 2012, é que o primeiro trafega por esse

vasto campo e trata desses assuntos de diversas maneiras, enquanto os outros costumam se restringir a dois ou três desses aspectos.

Se nos dois primeiros livros de Drummond de Andrade, *Alguma Poesia* (1930) e *Brejo das Almas* (1956), a escrita gira em torno do reconhecimento dos fatos, trinta anos depois, em *Lição das Coisas* (1962), o registro, seja sentimental, material ou espiritual, continua, mas seu trabalho com a palavra passa a ter maiores possibilidades. O escritor parece ser mais consciente da sua estilística, e suas inquietações sobre o estar-no-mundo vão ganhando espaço.

Em 1928, na primeira página da *Revista de Antropofagia*¹⁸, aparece uma das grandes marcas do Itabirano: a pedra. “No meio do caminho” põe em destaque um signo fundamental para a compreensão da sua obra. O anjo torto concebe um sujeito esquisito que, além de tudo, encontra bloqueios por onde passa. As limitações acabam sendo não só pertinentes ao ponto de vista do artista, mas à própria recepção que se surpreende com versos curtos, simples e repetidos, cuja erudição prestigiada por muitos fora ainda substituída pelo coloquialismo do “tinha uma pedra”, em vez do esperado “havia uma pedra”.

O poema “No meio do caminho” possibilitou diversas interpretações no período de sua publicação, tornando-se, por isso, texto essencial no contexto do Modernismo brasileiro. Se o posicionamento da pedra em sua trajetória poética fora intencional ou não, vale destacar que essa imagem se presentifica ao longo do legado drummondiano como uma possível chave de leitura. Marlene de Castro (2002, p. 39) explica que

O leitor comum intui que “a pedra no meio do caminho” lhe fornece uma etapa daquela inquietação que experimenta no convívio com a poesia de Drummond, daqueles impactos sofridos no seu trajeto de leitura; e o leitor por ofício conclui que a imagem da pedra se converte em signo configurador de uma poética da modernidade, que se define pela tensão dissonante, pela agressiva dramaticidade, pela força traumatizante e relacionamento de choque [...].

Poeta de grande cosmovisão, atento ao destino do homem diante do patético desconcerto do capitalismo, Drummond sabe que o real existe, mas que ele é estupidamente errado. Na sua concepção, não vale se encher de sonhos para fugir da realidade. O real é trágico, não há saída; e se alguma aparecer, ela é falsa.

¹⁸ In: Uma pedra no meio do caminho: biografia de um poema (2010).

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

A forte presença da pedra pode ter sido um acaso em seu caminho inicial, mas a “interrogação-desafio-pedra-básica diz respeito ao próprio ser de sua atividade criadora” (CORREIA, 2002, p. 40) e ressalta os impasses diante da visão prática que Drummond tem do mundo, o que ocasiona sua angústia existencial. Para ele, o mundo não é errado por princípio, mas as pessoas o constroem erradamente. Nada é teatral. Tudo passa pelo crivo da inteligência e da razão, como se percebe em “Os ombros suportam o mundo” (SM):

Chega um tempo em que não se diz mais: meu Deus.
Tempo de absoluta depuração.
Tempo em que não se diz mais: meu amor.
Porque o amor resultou inútil.
E os olhos não choram.
E as mãos tecem apenas o rude trabalho.
E o coração está seco.

Irônico, no sentido fatal, o eu lírico mostra que chega um tempo em que a fé e os sentimentos foram deixados de lado (“não se diz mais meu Deus”, “meu amor”) e que o trabalho se torna mais importante (“olhos não choram”, “o coração está seco”). O título do poema prenuncia o valor da razão, pois a cabeça está acima dos ombros e, nela, a inteligência. Desse modo, tudo o que ocorre no mundo é fruto de atos humanos, reais, e não cometidos por sonhos ou sentimentos ligados ao coração.

A essência da poesia de Drummond é lírica, mas sua aparência é pesada. Daí a pedra. Essa dureza transparece em sua obra ao procurar a palavra e o assunto da poesia e demonstra “o impasse entre a impureza da referência ao universo do eu e das coisas e à aspiração à pureza de uma linguagem abstrata e autônoma, que se codifique segundo relações imanentes” (CORREIA, 2002, p. 44). A pedra e as leituras em torno do seu campo semântico reiteram não só as dificuldades da língua, mas as barreiras da própria vida.

2. *O universo trágico*

No capítulo intitulado “A inteligência trágica do universo”, Marlene de Castro Correia, em *Drummond: a Magia Lúcida* (2002), analisa o poema “Os bens e o sangue” levando em consideração não só o relacionamento entre o poeta e o grupo familiar, mas também a “matéria de poesia” contida nele. Se Drummond indica nove seções como “matéria” de sua poesia, o poema em questão aborda seis delas.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Ainda que “Os bens e o sangue”, poema de confluência e radicalização, trate da realidade vivida pelo autor – a leitura do documento de compra e venda das minas e o regime do patriarcalismo rural –, a tragicidade do universo é substancial e, por isso, escolhida como objeto de análise de Marlene de Castro (2002, p. 55). O caráter trágico de sua obra já fora notado por Mário de Andrade, assim como reforça a “face mítica”, face trágica do artista.

Diante do texto drummondiano, não há como saber se o que ele fala foi real ou imaginado, como ele mesmo diz em “Poema-orelha”:

mas de tal jeito urdidos
o jogo e a confissão
que nem distingo eu mesmo
o vivido e o inventado.

As características desse texto resumem a do livro *A Vida Passada a Limpo*, assim como se refletem em toda a sua obra. A partir dessa observação, Marlene (2002, p. 56) anuncia o que estudará e ressalta que “Os bens e o sangue” está duplamente ancorado na realidade: o próprio documento que o originou e o contexto rural-patriarcal nele contido.

Para estudar o aspecto trágico, Correia (2002, p. 63) inicia sua leitura pela estrutura dramática do texto. O texto se constrói praticamente em um tom quase teatral. Há a simulação de interlocutores e falas, “distribuição do material verbal em falas corais e diálogos”, que o aproximam a um espetáculo. Nessa peça polifônica, Marlene (2002, p. 63) também destaca a sugestão da figura de um arauto lendo em voz alta o documento na parte I do poema.

Na análise do modelo dramático-trágico, Marlene de Castro Correia (2002) nota a queda do clã junto com a queda do herói trágico. O herói trágico paga pelos erros de seus ancestrais, pelas ações do passado. Por isso, o eu lírico é resultado da venda dos bens, da redução do tudo ao nada.

Contudo, o sujeito tem a liberdade para ser o que lhe foi predestinado. É uma liberdade trágica na qual o sujeito age, mas usa a liberdade para chegar ao que estava previamente traçado. Ele não tem saída.

Na parte IV de “Os bens e o sangue”, há o mito da expulsão do paraíso. Há uma matriz de ordem cristã que se estiliza em ordem e maldição, além da semelhança e oposição com o discurso bíblico. Enquanto a Bíblia afirma, Drummond nega: “Não lavrará campo”. De modo análo-

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

go, o “sangue”, presente no título, assume diversas significações, pois pode simbolizar tanto a genética quanto a eucaristia.

Se “a face do artista é sempre mítica” (CORREIA, 2002, p. 105), o diálogo entre o jogo poético e o vivido reforça a dinâmica do poeta. O poeta traz o fato, os nomes, as personagens e ancora na realidade. Há o clã familiar e o mundo patriarcal rural ao qual pertence o clã. Transcende a biografia. Daí o jogo e a confissão. O eu lírico nega a família e a busca, já que ela se presentifica no poema. Ao cantar o clã familiar, Drummond imortaliza-o; nega para afirmar. Ao contrário de Édipo, a personagem deixa a condição do nada para a do eleito.

3. *Dificuldades no trabalho*

Em “O xis do problema”, capítulo inicial de *Coração Partido*, Davi Arrigucci Jr. (2002), analisa o modo com que Carlos Drummond de Andrade constitui sua lírica, cujas características marcantes são a meditação e a reflexão. Em sua obra conflituosa, sempre pautada por dificuldades e contradições, o lirismo meditativo é uma constante.

Se em Minas está a origem da meditação em seu trabalho, para a compreensão da unidade estrutural da obra drummondiana, é necessário contextualizá-la no universo do autor.

Em seu estudo, em meio ao estilo dramático e narrativo do poeta, “o xis do problema” destacado por Arrigucci Jr. (2002, p. 16) é

o modo como a reflexão, que espelha na consciência o giro do pensamento refletindo-se a si mesmo, se une à sua expressão poética, determinando a configuração formal do poema, num mundo muito diferente daqueles dos primeiros românticos e da poesia meditativa que inventaram.

“O xis do problema” busca, portanto, compreender a maneira com que o poeta transpõe sua visão acerca do mundo para a lírica meditativa.

Em um percurso não simplificado – pois ele tange a reflexão –, Drummond leva, à arte literária, a criticidade com que encara seu entorno. Ainda assim, Drummond é o poeta do sentimento. Embora este se defira do romântico, por meio da poesia, é o sentimento de angústia que, sobretudo, se faz representar pelas palavras.

Davi Arrigucci Jr. (2002) destaca o processo cognitivo como chave para o fazer poético do Itabirano. Partindo do pressuposto que a cognição envolve a atenção, a percepção, a memória, o raciocínio, o juízo, a

imaginação, o pensamento e a linguagem, pode-se afirmar que Drummond leva tais processos ao incomensurável. Se dar forma ao sentido é a razão da existência dos artistas, Carlos Drummond de Andrade o faz por uma poesia filosófica numa tentativa de buscar sentido para o mundo.

Pelo ponto de vista que a literatura é performance do contemporâneo, Luiza Lobo (2001), em ensaio sobre o filósofo estadunidense Richard Rorty, conclui que, em função da morte das utopias iluministas, o discurso literário seria como uma filosofia com formato puramente narrativo. Para Lobo (2001), a valorização da linguagem é necessária contra a reificação do mundo objetivo. Drummond concentra em suas poesias, junto com o humor e a ironia, sua visão crítica sobre o mundo, seja ele subjetivo ou social e/ou coletivo. Sua realidade contemporânea é, então, ponto de partida para a tentativa de o poeta dominá-la por meio da linguagem, fato que justifica o valor da literatura frente à filosofia, conforme os princípios de Rorty (in LOBO, 2001). Isso é o que Drummond nos comprova com destreza.

Na sequência dos capítulos de *Coração Partido*, “Humor e sentimento” enfoca a dialética do riso e da seriedade nos textos do poeta. Drummond chegou com a novidade condizente com o modernismo “recém-nascido”, porém seus poemas iam além das pretensões vanguardistas, diferenciando-se de Oswald de Andrade, Manuel Bandeira e Murilo Mendes.

De início, sua ironia fora vista, por Mário de Andrade, como índice de uma obra tímida (ARRIGUCCI JR., 2002, p. 28), mas, na verdade, esse traço demonstra sua capacidade de articulação da linguagem aliada à sua força imaginativa.

Já foi dito que Drummond leva aos extremos o processo cognitivo para expressar seu lirismo. Nessa concepção, Linda Hutcheon (2002) retoma Wittgenstein para dizer que “as palavras expandem seus significados ao longo de extensos períodos de uso em contextos diferentes e específicos”. Com isso, Hutcheon acredita que é necessário levar em consideração o efeito cognitivo quando o objetivo é analisar a ironia. O conceito de ironia é aberto à multiplicidade: por se estruturar em relação a uma diferença, falta um referente, mesmo que semelhante para que o número de significantes seja restrito.

Os referentes drummondianos podem estar em Minas, na família, nas coisas, no próprio mundo. Com relação à sua escrita, a ironia é uma atitude intelectual na qual “o ironista fica sempre no topo, e o interpreta-

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

dor que compreende (atribui) não fica muito abaixo, quer na ironia retórica, quer na romântica” (HUTCHEON, 2000, p. 886). É como se “grupos fechados” fossem criados em prol de uma linguagem enigmática sobre a qual só teriam acesso a seu significado aqueles que tivessem a chave. Trazer a chave. Essa é a necessidade do leitor perante o poeta que monta e desmonta a palavra articulando-a com sua vivência e imaginação.

Davi Arrigucci Jr, (2002, p. 34) chama a atenção para o “Poema de sete faces” por ser o primeiro poema do primeiro livro de Drummond. Esse poema é como a certidão de nascimento do poeta e traz as características gerais da sua obra: psicologia, procedimentos formais e estilísticos que serão desenvolvidos ao longo do seu trabalho.

Na construção do poema, nota-se a fragmentação, o que traz a noção de um eu todo dividido. Daí, as sete faces e a impossibilidade de reuni-las. Em um primeiro momento, as faces/estrofes parecem não ter coerência entre elas, no entanto, “é o sentimento que institui a lógica interna das variações do assunto, pois cada uma o traz latente” e demonstram “a meditação do poeta sobre seu sentimento de estar no mundo” (ARRIGUCCI JR., 2002, p. 40). O eu lírico só consegue ter consciência do próprio sentimento por meio da reflexão e, posteriormente, da expressão. Para se atingir a determinado patamar do sentimento, a reflexão faz-se necessária. Por este movimento, Drummond realiza sua lírica: refletindo e meditando para transfigurar com palavras o que diz o coração.

O sentimento, em Drummond, traz contradições e conflitos, diferenciando-se daquele de origem romântica. Exagero sentimental e lugar-comum dão lugar ao esforço reflexivo que permite que o poeta mergulhe em infinitos pensamentos sobre si mesmo. Diante da reflexão, surge a oportunidade da contemplação, e seu coração reflete “a fraqueza do poeta, e seu sentimento é propriamente o de não-poder do Eu. E, por isso mesmo, se exprime modulado pela ironia e pelo humor”. (ARRIGUCCI JR., 2002, p. 45)

Se a reflexão é característica da obra drummondiana, “No meio do caminho” é um poema fundamental para a compreensão da obra do poeta, devido aos obstáculos que se impõem tanto na vida quanto na arte. Numa releitura de Décio Pignatari, Davi Arrigucci Jr. (2002) traz à tona o “bloqueio” como um dos temas centrais em Drummond. A tentativa de romper barreiras é abordada por meio da análise de “Áporo”, texto que

contrapõe o trabalho do inseto ao do poeta: o cavar, como uma atividade sem saída e insistente.

Desse modo, a dialética entre o fluir e o bloquear espelha a meditação do eu lírico. Como Carlos Drummond de Andrade é um poeta reflexivo, Davi Arrigucci Jr. (2002) faz da reflexão o caminho para encontrar uma saída para a leitura do texto do Itabirano.

4. Os problemas do amor

“Amor: teia de problemas” é o último capítulo dos quatro que compõem *Coração Partido: Uma Análise da Poesia Reflexiva de Drummond* (ARRIGUCCI JR., 2002). Se na primeira parte, “O xis do problema”, o autor delimita a questão central do livro – o modo com que a reflexão e a consciência do mundo são transfiguradas para a poesia meditativa –, nas três partes seguintes são analisados poemas cuja leitura dos textos se vincula à proposta do crítico. Depois de “Poema de sete faces” e “Áporo”, “Mineração do outro” protagoniza sobre como a reflexão da vida é transformada em expressão poética e trazida para a configuração formal do poema.

Para encerrar esse estudo da poesia reflexiva, Davi Arrigucci Jr. (2002) escolhe “Mineração do outro” pela sua singularidade e pela complexidade com que Drummond aborda o tema do amor. Um dos pontos mais problemáticos é o enlace do amor com o conhecimento, como os percalços existentes na impossibilidade de se fundir emoção com razão, reforçando mais um dos aspectos da dialética barroca do poeta mineiro.

Se “minerar” remete a explorar, extrair, garimpar, o poema propõe a “decifração da decifração a que obriga o sentimento”. Arrigucci Jr. (2002, p. 113) ressalta ainda que “o caráter problemático do amor é também o da linguagem poética que se esforça para exprimi-lo: alquimia insólita, que deve transformar em poesia o ouro já transformado em outro ser”. O ouro transformado em outro precisa, então, ser transformado em objeto poético. Minerar retoma, assim, o campo semântico de “Áporo” no que concerne à escavação em busca seja de uma saída, seja da decifração do outro. Decifrar o outro não é tarefa fácil e requer tanta atenção quanto a elaboração do discurso poético.

Ao falar do amor, Drummond demonstra ter consciência dos problemas atrelados a esse sentimento. Contudo, o poeta sabe que não há como fugir deles, além de ter a certeza de que eles não vão surgir. O tom

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

do poema é meditativo, o relacionamento amoroso é visto por uma perspectiva negativa, adversa. Embora corpo e terra sejam elementos simples e concretos, é a partir deles que a reflexão se inicia: o chão deve ser escavado – o ato de minerar; o outro deve ser decifrado – o ato da convivência. Imagens materiais que, pela linguagem, transformam-se no movimento discursivo do poema e, mais tarde, na concepção do poeta sobre o sentimento amoroso.

No primeiro verso, o poeta anuncia uma das barreiras a ser escavada/decifrada: “Os cabelos ocultam a verdade”. Contudo, a máscara cobre não só a matéria (rosto), mas é metáfora do “mistério” que precisa ser desvendado: uma verdade que está escondida. Porém, se os cabelos a ocultam, como garantir se ela é verdadeira? As barreiras são da terra, do corpo e da linguagem.

Os dois movimentos fundamentais destacados por Davi Arrigucci Jr. (2002, p. 115) são “o da penetração dificultosa e o da transmutação do discurso na imagem final”, a da salamandra que arde em chama fria. Com isso, razão e imaginação são utilizadas para a tentativa de desvelar o outro. O último verso (“arder a salamandra em chama fria”) funciona como um enigma que, para Davi, é o fecho de um ciclo, de uma curva reflexiva.

Para tentar adentrar as dificuldades, o poeta vai descrevendo o processo de investigação por meio de tormentos como que refazendo o trajeto da sua própria experiência. Esse movimento vai até o meio do texto, quando dá lugar à figura do amante diante da noite impenetrável e da magia. Apesar de amor e conhecimento sugerirem uma “combinação demoníaca”, há de se atentar que o que o texto drummondiano leva ao incomensurável é a certeza do padecimento ao qual o amor leva.

Garimpar o outro (ou buscar o que há por trás dos cabelos) não é tarefa fácil: como “saber” um corpo? Não se trata do próprio corpo, mas de um corpo distante, tanto que o adjetivo “alheio” está no verso seguinte. Essa busca é tão inútil que gastar tempo com ela é o mesmo que “estar morto” (“Os dias consumidos em sua lavra / significam o mesmo que estar morto”). Minerar o outro é morrer.

É impossível lavar, decifrar, o “peito oferto”. Ao mesmo tempo em que se oferece o corpo à contemplação, como em um mostruário, o corpo é monstro – monstruário –, prestes à agressão. “Um toque” é o suficiente para marcar a pele, para fazer com que o amor se transforme em dor e vício. Davi Arrigucci Jr. (2002, p. 117) chama a atenção que o

transtorno é reforçado pelos efeitos sonoros da própria linguagem, como em “abraço” e “braço”, “existir” e “existente”. O mistério escondido na terra, no corpo e na linguagem acaba se estendendo até à noite, “limite inacessível diante do qual se curva o amante” (ARRIGUCCI JR., 2002, p. 118). “Dormindo em concha”, o amante se mostra curvo, derrotado. A experiência amorosa tende ao trágico, pois a destruição é inevitável.

“Mineração do outro” eleva o tratamento dado ao tema do amor, contudo não o torna sublime:

A elevação se coaduna, neste caso, à gravidade com que o problema é considerado, mas, embora se aproxime do limite do trágico, constitui uma espécie de movimento do pensamento que vai da terra à mente, passando pelo corpo, sempre se mantendo no nível da seriedade problemática do tema, sem elevar-se propriamente ao sublime. (ARRIGUCCI JR. 2002, p. 119)

A linguagem empregada por Drummond reforça a complexidade do amor e aponta para a reflexão. A combinação lexical demonstra o impulso passional, ainda que seja elegante e labiríntica: “gerir um corpo”, “ao peito ofertado”, “fomes enredadas”, “ávidas de agressão”, “erra em tormento”, “voz prima e vera”, “ausente de sentido”. Apesar de algumas marcas clássicas no texto (locuções cultas, inversões e hipérbatos, conceptismo barroco), o poema é altamente moderno e traz invenção vocabular, versos irregulares e rima aleatória.

Para o aprofundamento da leitura, Arrigucci Jr. (2002, p. 121) localiza a organização do poema. “Mineração do outro” faz parte da seção “Lavra” de *Lição das Coisas*, livro de composição experimental. É precedido por “Destruição” e seguido de “Amar-amarelo”; ambos tratam do amor e dialogam com o poema em questão.

O título “Mineração do outro”, jogo paronomástico de “mineração do ouro” leva para a esfera intelectual aquilo que estaria na material; fato coerente com *Lição de Coisas*, visto que a busca pelo conhecimento é sua grande vertente. O ato de minerar reforça a busca por algo nobre. No poema, porém, o valor do ouro é agregado ao outro. Minerar, contudo, não é a certeza do encontro do objeto almejado.

Para Davi (2002, p. 123), o sentimento do amor nasce do chão, da terra, a qual pode ser associada metonimicamente a Minas. Portanto, “o discurso sobre o amor é [...] extraído da palavra terra [...] em que se acha arraigado, assim como o amante busca extrair do corpo, a razão do amor, que é também a origem de sua dor”. O substantivo “lavra” é recorrente

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

em Drummond. Como em um jogo, “lavra” está contido em “palavra” e, assim, som e semântica sugerem referências ao corpo e à linguagem.

A teia é formada pela relação entre terra, corpo, linguagem, tempo e fogo, o que demonstra que os problemas de amor se articulam com os elementos de sua expressão. A garimpagem do outro funciona como uma garimpagem verbal e termos vinculados – de modo denotativo e conotativo – a um determinado campo semântico forma o movimento do poema, o que levará a sua significação.

Assim, pela capacidade de visadas sobre o amor que desenvolve e articula; pela concentração reflexiva, ponderadamente apoiada na sintaxe e no ritmo; pela riqueza das imagens; pela linguagem mesclada e dramática, o poema nos dá em seu lúcido dilaceramento, uma síntese paradoxal do amor enquanto tentativa de conhecimento. (ARRIGUCCI JR., 2002, p. 126)

A reflexão sobre o amor em “Mineração do outro” sugere que a maturidade leva ao saber, ainda que este não seja agradável. A aprendizagem ocorre por um caminho tortuoso e difícil, mesmo que se saiba que o ponto de chegada é o não-saber. “Mito ou aporia, o fim é o recomeço”. (ARRIGUCCI JR., 2002, p. 126)

Mínerar pressupõe buscar, porém o tempo colabora para a dificuldade do encontro do que é almejado. O tempo “sedimenta” resíduos. O tempo traz experiência. Mesmo que a reflexão sobre o amor seja constante, ela é diferente a cada ocorrência. As diferenças se estabelecem entre as repetições já que elas vêm atreladas às experiências subjetivas do sujeito que, automaticamente, não as vê com o mesmo olhar com o passar do tempo. Com o tempo, aumentam também os perigos e os problemas, visto que o raciocínio amadurecido será capaz e prever as dificuldades que, porventura, podem aparecer.

Pensar o medo é fazê-lo crescer, e o discurso se torna um renova-do tormento. Em busca da naturalidade, a poesia não consegue alcançá-la, pois é feita por meio da meditação intelectual. Esta vai acontecendo no ritmo da natureza, trazendo um caráter organicista ao texto. Ainda que essa atitude seja herança romântica, a maneira com que Drummond associa a reflexão com o processo natural do envelhecimento (amadurecimento) não é condizente com o Romantismo. O poeta sabe que com a chegada da maturidade chegarão também as crises.

No poema, à medida que o tempo passa, a “teia de problemas” vai sendo gravada na pele dos amantes. O pensamento associado ao ritmo da natureza e à curva da existência cumpre um ciclo, o qual será bloqueado

pela noite e fechado com o enigma presente no último verso, mas que, de algum modo, atravessa todo o poema. A noite, tópico recorrente dos românticos, *locus horrendus* muitas vezes provocador de sentimentos exagerados e/ou do desejo de evasão, na modernidade de “Mineração do outro”, “imobiliza o amante pela cegueira e o silêncio pela magia” (ARRIGUCCI JR., 2002, p. 134). Enquanto a noite fecha o ciclo da reflexão, a cegueira do amante é transferida à noite, o que intensifica a impossibilidade da busca.

“Arder a salamandra em chama fria”, último verso do poema, consolida a dificuldade da empreitada do pensamento que já se deparou, desde o início, com a dúvida: “Os cabelos ocultam a verdade”. Davi Arrigucci Jr. (2002, p. 135) ressalta que o verso final se transforma em imagem concreta, enquanto o inicial tende à abstração. O verso final tende ao segredo e causa mistério, assim como retoma o desejo de saber causado pelos “cabelos”.

O enigma poético permanece e se consolida como o encontro do conceptual e do visual. Todo o movimento realizado em prol da reflexão sobre a experiência amorosa se paralisa. A magia, portanto, é o inesperado:

O amor de Drummond é um amor contrariado, não amor cordato; em seu coração pensativo, a paixão é também o ardente desejo de inquirir friamente a razão da discórdia. O coração é o centro do enigma. Por sua causa, o lirismo reflexivo, com seu ritmo de associações, volta a consultar o oráculo. Debruça-se sobre si mesmo. E se defronta com o enigma. (ARRIGUCCI JR. 2002, p. 137)

Davi Arrigucci Jr. (2002, p. 139) afirma que,

como em “Áporo”, o vínculo com o trabalho é direto e forte. As dificuldades do amor sugerem as dificuldades da escrita; a barreira que os cabelos e o resto do corpo criam para a indagação amorosa vale igualmente para a própria composição, às voltas com o mesmo objeto problemático. De fato, no poema se aproxima, como se disse, a ideia de minerar ou lavrar, de escavar o corpo, à ideia de escavar a linguagem.

Drummond apresenta a dificuldade aos poucos, metonimicamente, como se faz no ato de minerar. Ao escavar, o poeta se depara com obstáculos, e corpo e palavra encobrem-se até o sem sentido.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

5. *Drummond e a urbe*

Em se tratando de um homem cuja visão transcende o senso-comum, cujas experiências adquiridas por sua vivência ou observação se transformam em matéria-prima para sua escrita, a cidade e seus impulsos não poderiam deixar de estar a par em sua obra. Os signos da urbe permeiam muitos dos poemas de Carlos Drummond de Andrade. Partindo de uma inquietação – “como a cidade aparece na língua e a língua na cidade?” –, Eucanaã Ferraz (1995) escreve “Drummond: a poesia como semiologia da cidade”.

Se a cidade é uma superfície textual, significados e significantes formam uma teia cujos fios dialogam, partindo do pressuposto que estão inseridos em um determinado contexto: o espaço urbano. Com o crescimento desse território em função da ilusão de um futuro promissor, aliado à ideia de progresso, mais o avanço tecnológico, as cidades se modificaram – e se modificam continuamente –, moldaram-se ao ser que nela habita, assim como este está confinado a agir conforme as leis dessa selva de pedras. Leis, não as homologadas em gabinetes e plenários, mas aquelas que o próprio meio impõe.

Eucanaã Ferraz (1995) demonstra, com o poema “Eu, etiqueta”, como a “língua” da cidade apaga os que nela habitam. A língua, nesse caso, é usada em forma de etiqueta, responsável por moldar comportamentos e criar padrões. O corpo é suporte das colagens dos nomes. Desse modo, ocorre a esquizofrenia, a perda do sentido de história, como uma “perda do eixo da contiguidade que afetaria a linguagem e a mentalidade atuais”, nas palavras de Philadelpho Menezes. A indisposição, voluntária ou involuntária, de organizar sequencialmente o discurso da história é a indisposição, então, de se proceder a qualquer formulação discursiva. (MENEZES, 1994, p. 180)

Em “Os materiais da vida”, o campo semântico se vincula a modernos produtos utilizados na arquitetura. Sua seleção lexical evoca os simulacros criados pela vida urbana por conta do avanço da tecnologia. Drummond atribui a essas palavras uma nova significação. Pelo imaginário do poeta, a língua da urbe vai sendo moldada. É o que Eucanaã (1995) chama de superposição de significantes:

é a parte sensível do signo, sua sensorialidade, que se multiplica velozmente, de modo hipertrofiado, como choque, sem que haja tempo, por parte do “leitor”, para uma aprendizagem. Sem meios eficazes para ler, compreender, traduzir, os signos chegam até o homem da cidade como significantes desprovi-

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

dos de significados: a parte inteligível do signo desaparece – “DrIs?” – ou melhor, não pode ser representada psiquicamente.

O apagamento do signo ocorre tal como o do sujeito em “Eu, etiqueta”. Tanto corpo quanto cidade passam a ser não lugares. O corpo, por passar a ser desprovido de identidade devido à alienação ocasionada pelas “etiquetas”. A cidade, por ter perdido suas marcas singulares – “todas as cidades: a cidade”, como diz Renato Cordeiro Gomes (1994). Em busca do progresso, é necessário destruir o velho, que remetia a alguma outra época, para dar espaço ao momento presente, “destruir para construir, apagar o passado identificado como atraso”. (GOMES, 1994, p. 106)

As ruas e avenidas cortam a selva de concreto em que pessoas residem e trabalham, e em vez de serem elementos de ligação e de união entre as distâncias, fazem do “todo” (da cidade e de tudo o que dela emana, inclusive seus habitantes) vários fragmentos. São pedaços e mais pedaços perdidos em meio à desordem de uma arquitetura mutante, cujo cenário passa a ser despercebido devido à velocidade a que estamos submetidos atualmente.

Em consequência, o homem que vive nesses centros urbanos também será um sujeito fragmentado. Essa característica estará tão amalgamada a ele que será praticamente impossível não viver o dia a dia em estilhaços, em cacos, como os próprios pedaços da cidade. Impossível que, partindo desse modelo de vida, a língua também não se torne fragmentada: formada pelos pedaços da vida social, de um eu descentrado em cujas partes são refletidas as cenas que se sobrepõem com eloquência diante dos seus olhos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.

ARRIGUCCI Jr., Davi. *Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

CORREIA, Marlene de Castro. A inteligência trágica do universo. In: _____. *Drummond, a magia lúcida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

FERRAZ, Eucanaã. Poesia como semiologia da cidade. *Terceira margem: Revista da Pós-Graduação em Letras da UFRJ*, n. 3, A cultura das cidades e outros ensaios. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Trad.: Julio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

LOBO, Luiza. *Richard Rorty e a importância do pós-moderno no contexto cultural brasileiro*. 2001. Disponível em: <http://www.lac.ox.ac.uk/sites/sias/files/documents/lobo21.pdf>. Acesso em: 05-01-2013.

MENEZES, Philadelpho. *A crise do passado: modernidade, vanguarda, metamodernidade*. São Paulo: Experimento, 1994.

**UM DEFEITO DE COR E PONCIÁ VICÊNCIO:
DUAS FORMAS DE SE APRESENTAR O NEGRO
E O SEU ESPAÇO NA SOCIEDADE BRASILEIRA**

Aparecida Gomes Oliveira (UEMG)

apagoliver@gmail.com

Lídia Maria Alves Nazaré (UEMG)

lidianazare@hotmail.com

Fabrcia Santos Miguel (UEMG)

fabriciacarangola@yahoo.com.br

Murilo Américo da Silva (UEMG)

muriloamerico@gmail.com

RESUMO

O presente artigo está desenvolvido em torno do eixo temático análise e crítica literária, proposto pelo CíFCuFíL (Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos), 2016. O referido é produto de um projeto maior, desenvolvido no *campus* da UEMG (Unidade de Carangola), ao longo do ano em curso, 2016, intitulado “Poéticas da modernidade: um olhar para a diferença”, orientado pela professora Dra. Lídia Maria Nazaré Alves e coordenado pelo professor Msc. Alexandre H. C. Bittencourt. No artigo objetivou-se a análise comparativa entre duas obras da Literatura brasileira, escritas por autoras afrodescendentes, a saber: *Um Defeito de Cor*, de Ana Maria Gonçalves e *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo, a fim de se observar ideologias convergentes e divergentes na representação social do negro. A pesquisa foi iluminada por teóricos que já trataram e tratam de temas afins, tais como: Alves (2009), Auad (2002-2003), Bakhtin (1997), Barreto (1997), Fanon (2008), Gomes (2005), Lopes (1988), Magalhães (2012), Nicola (1998). No final da pesquisa, concluiu-se que apesar de ambas as obras apresentarem o negro como ponto central, a forma de representação e visão divergem em muitos pontos, bem como convergem em outros. A análise das obras resultou na percepção e compreensão mais acurada da função social do negro no Brasil, muito marcada pelo preconceito, e de como este ser marginalizado tem criado estratégias para desconstruir e reconstruir a referida função.

Palavras-chave: Negro. Alteridade. Identidade. Mulher. Escravidão. Liberdade.

1. Introdução

No que tange ao espaço do afrodescendente na sociedade brasileira, muito se tem falado sobre o assunto, todavia cumpre-se salientar trabalhos como o de Júlia da Motta Salles Carvalho Lopes (1988), Silva & Laranjeira (2007), Frantz Fanon, (2008) e Lídia Maria Nazaré Alves (2009). Todos desenvolveram temáticas em torno da representação do referido.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

Nesses termos, partindo das obras *Ponciá Vicêncio* de Conceição Evaristo e *Um Defeito de Cor* de Ana Maria Gonçalves, criou-se para este trabalho o seguinte problema: Quais aspectos tornam comuns as personagens Kehinde e Ponciá Vicêncio e o que as diferencia? É possível fazer uma comparação entre elas, uma vez que a primeira viveu no período em que a escravidão era lícita e a outra no período em que a mesma era ilícita? O trabalho é relevante para o curso de letras, porque é essencial, aos seus pares, procurar compreender o ser humano, nos âmbitos reais e fictícios - esses que os reproduzem -, o mais possível: quais as intenções que motivaram e determinaram suas atitudes, quais ideologias atravessam a construção de suas identidades e aparecem manifestadas no corpus textual. Tentar compreender o negro em sua amplitude é tentar compreender a nós mesmos, conhecer nossa própria origem, fator determinante na construção da nossa identidade. A relevância deste artigo para a sociedade consiste em se saber que tentar conhecer o negro é uma manifestação de respeito e ao mesmo tempo de reconhecimento e valorização diante de seu papel na construção cultural, social e econômica da pátria brasileira. Objetiva-se, então, adentrar o espaço literário, a fim de se refletir sobre especificidades e influências africanas na cultura, nas crenças e costumes que formaram e formam a sociedade brasileira, bem como as influências da sociedade sobre o negro. Fatores que determinam a construção da sua identidade, dentro desta mesma sociedade, permitindo, assim, uma avaliação quanto ao papel de ambas as culturas, na construção da alteridade mútua. A fim de encaminhar melhor a proposta, foram escolhidos cinco teóricos que versam sobre o assunto: Júlia da Motta Salles Carvalho Lopes (1988), Maria Nilza da Silva e Pires Laranjeira (2007), Frantz Fanon (2008) e Lídia Maria Nazaré Alves (2009). Quanto à metodologia, o trabalho é de cunho bibliográfico, comparativo, com aplicação no corpus textual específico das obras *Ponciá Vicêncio* e *Um Defeito de Cor* das autoras supracitadas.

2. *Revisão bibliográfica*

Júlia da Motta Salles Carvalho Lopes (1988) desenvolveu, pelo Colégio Marista Dom Silvério, um estudo para identificar as raízes do preconceito contra o negro no Brasil, neste ela aborda a ideologia do branqueamento. A autora mostra que a sociedade brasileira não estava disposta a conviver com o negro pacificamente, pelo contrário, sempre houve a presença de uma rejeição muito grande direcionada ao afrodescendente, que de certa forma foi assimilada pelo próprio negro que pas-

sou a ver no embranquecimento a única maneira de penetrar no “lado bom”, assim entre aspas, da sociedade. Essa ideologia eurocêntrica do branqueamento reporta-nos a um estudo bastante citado em artigos sobre afrodescendentes e negros, trata-se de um estudo realizado por Frantz Fanon. Segundo estudos de Lewis R. Gordon, que prefaciou o livro “Pele negra, máscaras brancas” (FANON, 2008, p. 11) Frantz Fanon nasceu na Ilha de Martinica, França, em 20 de julho de 1925 e faleceu de pneumonia em 06 de dezembro de 1961, em Bethesda, estado de Maryland, nos Estados Unidos (FANON, 2008, p. 11-12). Foi psiquiatra, filósofo, mas fundamentalmente revolucionário marxista, anticolonialista. Dividiu a sua curta vida entre a militância independentista, sobretudo na Argélia e a teoria crítica comunista e pós-colonial. Negro, descendente de escravos africanos, Frantz Fanon cresceu no seio de uma classe média ascendente, o que lhe permitiu prosseguir seus estudos. No livro “Pele negra, máscaras brancas”, Frantz Fanon (2008) desenvolve um acurado estudo sobre a trajetória histórica do negro no contexto em que viveu, tendo lutado junto às forças de resistência no norte da África e na Europa, durante a Segunda Guerra Mundial, mais tarde como afirma Lewis R. Gordon “tornou-se membro da Frente de Libertação Nacional da Argélia, entrando assim, na lista de cidadãos procurados pela polícia em todo território francês. Todo o resto de sua vida foi dedicado a esta batalha” (FANON, 2008, p. 12). No livro supracitado, Frantz Fanon (2008) aborda a questão da ideologia do embranquecimento na Europa, afirma que o negro vive um conflito de identidade, por não possuir um passado do qual possa se orgulhar, fica totalmente perdido, sem identidade alguma, já que a sua foi eliminada pelo período da escravidão e a identidade do branco lhe foi negada, sentindo-se assim, sem lugar no mundo. Essa condição o leva a optar por querer embranquecer e viver como os brancos, pois quer usufruir dos privilégios que os brancos possuem.

Silva e Laranjeira (2007), em seu artigo “do problema da raça às políticas de ação afirmativa”, explicam que essa ideologia, a racial, teve fundamento científico no século XIX, “a ciência justificou e norteou o comportamento racista, difundindo ideias como a necessidade de proteção contra o contágio das raças consideradas inferiores” (SILVA & LARANJEIRA, 2007). Segundo os autores, o Brasil já vivenciava o processo de mestiçagem, uma preocupação para aqueles que pensavam dessa forma. Dentre os quais se encontravam políticos, médicos, bacharéis, pessoas que exerciam influência nos destinos da nação. A solução encontrada por eles foi promover uma política de embranquecimento. A mestiçagem “era considerada como um problema nacional capaz de retardar o

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

desenvolvimento do país” (SILVA & LARANJEIRA, 2007). Silva e Laranjeira citam uma previsão feita pelo antropólogo Roquete Pinto que previa que em 2012, “o país não teria mais nenhum negro e nenhum índio. A população seria predominantemente branca, representando 80% e os mestiços seriam apenas 20%”. O branqueamento, continuam, seria “a solução para o Brasil” (SILVA & LARANJEIRA, 2007).

Distantes geograficamente e próximos ideologicamente Silva e Laranjeira concordam com Frantz Fanon (2008), quando este diz que o complexo de inferioridade vivenciado pelo negro tem sua causa em um duplo processo “(...) inicialmente econômico, em seguida pela interiorização, ou melhor, pela epidermização dessa inferioridade” (FANON, 2008, p. 28). Frantz Fanon (2008) acrescenta que ao assumir esse sentimento de inferioridade, o negro perde a motivação de assumir sua negritude. Apesar de se sentir inferior, seu desejo é justamente o oposto. Ele vive uma revolta muda que se manifesta na negação de sua cultura, admiração e obsessão pela cultura dominante. Se “ser” negro significa viver por baixo, humilhado, ele abre mão de si para ser o outro que o repugna, que o humilha. Percebe-se que “a civilização branca, a cultura europeia, impôs ao negro um desvio existencial” (FANON, 2008, p. 30). Uma das características do colonizador europeu, apontada por Frantz Fanon, é a arbitrariedade, ele procura eliminar de todas as formas quaisquer manifestações culturais do povo colonizado, com o fim de minar as forças e enfraquecer aquele sobre quem deseja exercer completo domínio. Com isso destrói toda uma cultura e impõe sobre os escravizados a sua própria cultura, juntamente com a visão de que a sua é melhor, mais forte e soberana.

Vimos proximidade entre as ideias de Frantz Fanon e de Júlia Motta. Ela também concorda com o fato de que o complexo de inferioridade do negro tem sua causa em um duplo processo, inicialmente econômico. Percebe-se isso quando ela diz que os negros do Brasil vivem em “bairros periféricos e favelas” além de serem os que possuem “baixa renda”, diz, ainda que os mesmos são “operários, subempregados e desempregados. A grande maioria de negros brasileiros pertence às camadas pobres e paupérrimas de nossa população”. (LOPES, 1988)

Júlia Motta (1988) e Frantz Fanon (2008) falam também sobre o preconceito. Para Frantz Fanon o preconceito já começa na forma do europeu se dirigir ao negro, modificando a linguagem, como a dizer que o negro não é inteligente o suficiente para compreender a sua linguagem, usam mímicas, sussurram, aparentando gentilezas falsas. E isso acontece

em todos os lugares (FANON, 2008, p. 44). Júlia Motta (1988), conhecedora da realidade brasileira, vai mais além ao afirmar que o preconceito e a discriminação existem de fato. Isso pode ser comprovado nas muitas expressões e ditados populares que utilizamos, nos quais predominam a imagem do negro como inferior. Ela exemplifica com a retomada de termos como “ovelha negra da família” chavão onde palavra negra aparece como sinônima de má; “ele fez um serviço de preto”, dentre outros. Desta forma, continua “estamos afirmando que serviço malfeito é coisa de negro” e, portanto, “identifica o negro como incapaz e preguiçoso, ao contrário, quando nos referimos a algo bem feito, falamos em serviço de branco” (LOPES, 1988). Segundo a autora as crianças crescem ouvindo, repetindo essas expressões, ditados populares, piadas, canções e vão assimilando as ideias que elas contêm. Assim o preconceito entra de forma tão sutil e natural que não é percebido como tal. Ao ouvir constantemente expressões que depreciam sua aparência, a criança negra vai criando uma visão negativa de si mesma, vai percebendo as dificuldades de ser negra numa sociedade dominada pelos brancos e sente isso no seu dia-a-dia. Assimila que “bom é ser branco”, por isso procura embranquecer-se, alisando o cabelo ou procurando mais tarde, casamento com pessoas mais claras. Ou seja, o racismo penetra na própria pessoa discriminada que procura negar sua negritude.

Para o povo colonizado a busca por uma identidade é a busca por sua alteridade, condição esta anulada pelas ideologias do colonizador.

Frantz Fanon (2008, p. 58) acrescenta que a mulher negra é motivada por um ideal: conseguir arrumar um homem branco. Pensa que um relacionamento com um branco vai amenizar o sentimento de inferioridade que as atormenta. Ao conquistarem o olhar, a atenção de um homem branco, ou melhor, se conseguirem gerar um filho dessa relação, este não será negro, mas quase um branco. No fundo ela quer se tornar branca através de um filho mestiço.

Júlia da Motta Salles Carvalho Lopes (1988) afirma que uma das raízes do preconceito racial no Brasil é o fato de que aqui, a escravidão foi associada à cor negra. Alguns chegavam a dizer que os negros eram “filhos do maldito” e constituíam uma raça de condenados, cuja salvação estava em servir ao branco com paciência e devoção.

Lídia Maria Nazaré Alves (2009) em seus estudos discorre sobre as consequências advindas ao povo colonizado, mais especificamente aos índios brasileiros, pelo colonizador europeu, o que confirma a fala de

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

Frantz Fanon. O colonizador impôs junto com sua língua, toda uma cultura, menosprezando assim os conhecimentos e vivência dos povos colonizados, brasileiros e africanos. O estudo de Lídia Alves (2009) nos interessa porque a autora aborda a questão do colonizador/colonizado, também apontada por Frantz Fanon, como uma das causas das dificuldades enfrentadas pelo negro na construção de sua alteridade. Lídia M. N. Alves (2009) reflete “sobre a vivência simbólica que cimentou a ideologia do colonizador europeu no novo mundo” (ALVES, 2009, p. 17), usando como pretexto o desejo de propagar o cristianismo, conseguindo impor sua língua e sua cultura. Segundo a autora, uma dupla transgressão. Pode-se fazer um paralelo com o povo africano na fala da autora, povo que experimentou, como o povo indígena, “o sentimento de perdição” (ALVES, 2009) de suas referências, de suas tradições. A autora vai mais além ao afirmar que os europeus se utilizaram da palavra de Deus para oprimirem e escravizarem, ou seja, eles mesmos demonstraram em seus atos a desobediência àquilo que ensinavam. Cabe aqui um provérbio popular que diz “façam o que eu falo, mas não façam o que eu faço”. Eles disseram para não tomarem o nome de Deus em vão e o tomaram, pois fizeram atrocidades em nome de um “deus” que se dizia amoroso. Como a própria autora diz:

Doravante, toda a história do Brasil com seus sistemas de representação ideológicos, dentre os quais se encontra a estética literária estava marcada por esta imposição. Já que viria escrita, organizada e compreendida a partir destes novos bens culturais. Manter esta dependência cultural significa manter aberta a ferida, cultivar o estigma, civilizar o ímpeto e conter a indignação. Significa ainda salientar a nossa cultura, que tenderia ao desaparecimento por analogia, e traços da nossa identidade, ligados aos elementos naturais da terra. Civilizar-nos a partir do ponto de vista do colonizador é um ato de resignação. Ele nos torna colonizáveis para os próximos exploradores. (ALVES, 2009, p. 20)

Lídia Maria Nazaré Alves (2009) aponta como uma estratégia de descolonização o ato de deixar fluir com força elementos da linguagem do colonizado dando vazão, expressão e valor aos elementos linguísticos próprios da cultura do povo colonizado. Segundo Lídia Maria Nazaré Alves, “essa presença insistente, evidenciada mais na oralidade é o eco daquela língua original do autóctone, que veio se perdendo ao longo do processo de colonização”. Essa característica pode ser percebida na escrita de Conceição Evaristo.

A solução apontada por Frantz Fanon (2008) é o negro construir uma nova consciência de si mesmo, uma nova visão na qual ele seja seu próprio criador, o protagonista de sua própria história, que se dê ao direito de cometer erros, de acertar, de viver o processo da reinvenção de si

mesmo. É preciso que a sociedade ofereça ao negro uma nova possibilidade de existir. Isso de que o negro não possui passado é história de branco para dominá-lo. O negro precisa conhecera história de seus ancestrais e buscar neles a base para a construção de si mesmo, buscar na ancestralidade o elo perdido, ou melhor, o elo roubado pelos europeus.

Júlia da Motta Salles Carvalho Lopes (1988) ressalta que os negros devem se conscientizar sobre a discriminação, reconhecer o valor de sua raça e lutar pelo direito de serem negros, por uma sociedade que aceite a negritude como algo natural e bom.

Silva e Laranjeira afirmam que “a sociedade brasileira ainda não conseguiu ver o negro como pessoa com igualdade de direitos e deveres” (SILVA & LARANJEIRA, 2008). É neste contexto que surgem as políticas de ação afirmativa, uma resposta à constatação do fato de que “as desigualdades sociais e o persistente racismo determinam o destino de grande parte da população brasileira, a negra” (SILVA & LARANJEIRA, 2008)

Os autores apontam que a implantação das políticas de ação afirmativa tem encontrado espaço, uma tímida expansão, mas já é um começo, um avanço na busca de solucionar o grande problema da falta de oportunidades para a população negra.

Lídia Maria Nazaré Alves (2009) aponta um novo caminho: a linguagem como instrumento de afirmação da identidade do povo colonizado, pois apesar do colonizador aniquilar a cultura do povo colonizado, não se pode negar que a existência de uma “presença insistente, evidenciada mais na oralidade é o eco daquela língua original do autóctone, que veio se perdendo ao longo do processo de colonização” (ALVES, 2009, p. 21). Fazendo um paralelo da história do índio brasileiro com a história do negro, percebe-se que ambos foram colonizados pelos europeus, tiveram suas culturas e tradições aniquiladas por eles e ambos perderam sua identidade primeira. Apesar de todo esforço para eliminar a cultura do povo colonizado, pode-se ver que a tradição é mais forte que a opressão, pois sobreviveu ao tempo, à escravidão e se manifesta no meio da sociedade pela oralidade, costumes, músicas e rituais. Lídia Maria Nazaré Alves (2009) então sugere “lutar para fazê-los surgir em nossa linguagem, tanto através do texto literário, quanto através do texto crítico é uma forma de fazer justiça aos nossos antepassados e presentear a posteridade com uma linguagem mestiça”, linguagem segundo a qual é possível se

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

“pensar o pensamento”: única forma de garantir a libertação do homem”. (ALVES, 2009, p. 21)

Os estudos desenvolvidos por Lídia Maria Nazaré Alves (2009) e demais teóricos aqui citados vão contribuir para a compreensão da representação e configuração das personagens Kehinde e Ponciá. Ambas vivem conflitos e dilemas que afligem a população negra. É por isso que este artigo propõe uma análise comparativa das personagens principais das obras: *Ponciá Vicêncio* de Conceição Evaristo e *Um Defeito de Cor* de Ana Maria Gonçalves. Ambas são afrodescendentes e assumiram sua negritude em todas as suas manifestações. A análise se refere às características psicológicas e comportamentais das personagens protagonistas. A escrita de Conceição Evaristo e Ana Maria Gonçalves, apesar de divergirem em determinados pontos, acabam se encontrando no meio do caminho, na encruzilhada do preconceito, da exclusão, do sofrimento e da dor de ter tido sua identidade roubada. Ambas promovem a libertação por parte do negro do estereótipo que lhe foi imposto pela sociedade e contribuem para a construção de um novo olhar, uma nova concepção com relação ao afrodescendente. Nessa análise é possível perceber que as atitudes das personagens são diferentes, pois são realizadas por motivações e circunstâncias adversas, mas em outros momentos elas se tornam uma na fé, na luta, no anseio por liberdade, por espaço social. Moveremos por um instante o nosso olhar para as autoras, em seguida faremos uma análise individual das personagens, depois apontaremos os pontos comuns e incomuns e por fim a parte conclusiva.

3. Ana Maria Gonçalves e Conceição Evaristo

Ana Maria Gonçalves nasceu em Ibiá, Minas Gerais, em 1970. Abandonou a publicidade para se dedicar à Literatura, e publicou o romance *Ao lado da margem do que sentes por mim*. Segundo Millôr Fernandes, que prefaciou a presente obra Ana Maria “é” mineira, de boa e segura família mineira, aquela que sempre é “capaz de criar aventureiros limpos”. Ana já morou em São Paulo, mas “é” mineira. Viveu também em Salvador, mas “é” mineira. “Hoje aí pelos trinta anos é uma mulher extremamente moderna, mas continua mineira. E convenho(!) lembrar: “Mineiro nunca é o que parece, sobretudo quando parece o que é” (UDC, 2012). Ana Maria em sua introdução à obra, diz que “*Um Defeito de Cor* é fruto da serendipidade” (UDC, 2012, p. 10). Termo que segundo a autora, significa encontrar algo quando se está procurando outro. Como ela

mesma narra, em janeiro de 2001, cansada de sua profissão e desejando experimentar algo novo, entrou numa livraria em busca de guias de viagem e por acaso eles caíram da prateleira e apenas um ficou em suas mãos: “*Era Bahia de Todos os Santos – Guia de Ruas e Mistérios*, de Jorge Amado. Foi aí que aconteceu a primeira serendipidade”. Ao ler o prólogo “E quando a viola gemer nas mãos do seresteiro na rua trepidante da cidade mais agitada, não tenhas, moça, um minuto de indecisão. Atende ao chamado e vem. A Bahia te espera para sua festa cotidiana” (UDC, 2012, p. 10). Ana Maria não teve dúvidas, aquelas palavras parecem que lhe foram direcionadas. Bahia passou a ser o seu alvo. Começou a pesquisar sobre sua história e em especial sobre a nação malê. Após um ano de pesquisas e estudo, acontece outra serendipidade quando Ana Maria passando uns dias na Ilha de Itaparica, em visita à igreja, encontrou uma menina que disse adorar fotografias. Certo tempo depois, ao retornar à Ilha, procurou a menina para entregar as fotos e se deparou com papéis antigos que seu irmão usava para desenhar. A mãe explicou que o novo padre dera uma faxina na sacristia e mandou que ela se desfizesse de tudo que estava guardado em um quartinho nos fundos da casa paroquial, então ela trouxe pra casa e deu para o filho menor desenhar nas costas. Como a própria Ana diz: “Virando um dos papéis, amarelado pelo tempo e que deixava vaziar a escrita caneta-tinteiro para o lado dos desenhos, percebi que parecia um documento escrito em português antigo”. (UDC, 2012, p. 16). De posse daqueles documentos antigos, Ana sentiu ter encontrado um verdadeiro tesouro. E foi nesses manuscritos que ela encontrou a história dessa mulher, que se subtende nas entrelinhas, seja a Luísa, mãe de Luís Gonzaga Pinto da Gama, que aos dez anos foi vendido como escravo.

Conceição Evaristo nasceu em 1946, em Belo Horizonte. De origem pobre, passou sua infância numa favela num barraco apertado, compartilhando o mesmo espaço com nove irmãos até que foram obrigados a se removerem, devido a obras do governo estadual. A mãe, apesar de pouco ter frequentado a escola, se preocupava com a educação de todos os filhos. Conceição Evaristo terminou o curso normal com 25 anos. Trabalhava como doméstica para as mais tradicionais famílias de Belo Horizonte, sem perspectiva de continuar os estudos, somava-se a isso o preconceito e o próprio desencorajamento da sociedade burguesa. Conceição Evaristo consegue com muito esforço e dedicação ir ao Rio de Janeiro, onde realiza prova de concurso público, para ingressar no magistério e passa, vindo a tornar-se discente do curso de letras, devido a sua paixão pela literatura, pois sempre fora leitora árdua de Jorge Amado, Jo-

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

sé Lins do rego, Guimarães Rosa, Drummond e, principalmente, Carolina Maria de Jesus, autora com a qual sempre é comparada, devido às origens. Estas e tantas outras influências subsidiaram-lhe o exercício literário, principalmente no que condiz sobre a literatura como arma de lutas sociais. O ano de 1980 marca uma série de movimentos sociais que reivindicavam melhor tratamento aos afrodescendentes, assim como uma tentativa de revitalizar a cultura/costumes. Em São Paulo, Conceição Evaristo participa com contribuições literárias da série *Cadernos Negros*. Em 1990, época do 13º número da revista ocorre a publicação do poema "Vozes-mulheres", considerado um manifesto da voz e memorialista (Becos da Memória). Ao observar a dedicatória da obra "Este livro é de uma de minhas irmãs, a mais velha. A que talvez nunca irá lê-lo, pois há anos que Maria Inês se assemelha a *Ponciá Vicêncio*, e se guarda em seu mundo" (PV, p. 5) percebe-se que Conceição Evaristo se inspirou em vivências que presenciou e/ou participou.

As autoras escrevem ficção, mas inspiradas em fatos reais, portanto dá para entender um pouco da história do e sobre o negro e seu papel social ao conhecer ambas as obras.

4. *Ponciá Vicêncio*

A história de Ponciá tem início na Vila Vicêncio, local onde os negros descendentes dos escravos do Coronel Vicêncio se estabeleceram após o fim da escravidão. Ela não se conforma com a vida que levava, ansiava por oportunidades melhores, queria algo mais para si. O simples ressoar de seu nome lhe dizia que ela era uma escrava. Ela queria ter uma identidade própria. Por isso quando os padres missionários apareceram na Vila se oferecendo para alfabetizar quem desejasse, ela logo se interessou, pois viu nos estudos uma ferramenta para mudar de vida, "Ponciá Vicêncio obteve o consentimento da mãe. Quem sabe a menina um dia sairia da roça e iria para a cidade. Então, carecia de aprender a ler" (PV, 2003, p. 28). Ponciá Vicêncio saiu de sua terra, lugar onde estava estigmatizada pelo estereótipo de filha de escravos do coronel Vicêncio. Ela girava em torno de si mesma, de suas vivências e retornava ao início. Esse ir e vir, e também esse ficar fora do tempo, num entretempo, se dá em virtude do sentimento de perdição, mas não somente, também da tentativa do encontro consigo mesma e com o outro de si. Ponciá vivia, o que Frantz Fanon (2008) explica como sendo um conflito de identidade, por

não possuir um passado do qual se orgulhasse, pode-se ver isso neste fragmento:

Quando mais nova, sonhara até um outro nome para si. Não gostava daquele que lhe deram. Menina tinha o hábito de ir à beira do rio e lá, se mirando nas águas, gritava o próprio nome: Ponciá Vicêncio! Ponciá Vicêncio! Sentia-se como se estivesse chamando outra pessoa. Não ouvia o seu nome responder dentro de si. Inventava outros. Panda, Malenga, Quietí, nenhum lhe pertencia também. Ela, inominada, tremendo de medo, temia a brincadeira, mas insistia. A cabeça rodava no vazio, ela vazia se sentia sem nome. Sentia-se ninguém. (PV, 2003, p. 19)

A busca por uma identidade persegue a protagonista durante toda sua existência. Segundo Lídia Maria Nazaré Alves (2009), ao analisar personagens “Pequena flor” de Clarice Lispector e “Pedro vermelho” de Frantz Kafka,

a palavra instrumental, para fins de comunicação, já não apresenta mais a possibilidade de trazer o objeto nomeado à luz, como ocorreu num primeiro estágio desta nomeação. Pelo contrário, o uso habitual desta palavra sobrecarrega o que com ela foi nomeado. Tanto “Pequena Flor” quanto “Pedro Vermelho” são achatados pelos nomes que receberam para serem divulgados, porque seus nomes já possuem um sentido a priori. (ALVES, 2009, p. 15)

Foi esta a descoberta de Ponciá: seu nome já estava estigmatizado. Vicêncio era o nome do coronel, dono de seus antepassados, ou seja, seu nome significava: Ponciá era propriedade do Coronel Vicêncio. Ela então descobre que enquanto permanecesse na Vila Vicêncio, seria escrava. Por isso vai para a cidade grande na esperança de encontrar uma oportunidade para construir uma história diferente dos seus irmãos da Vila, que continuavam servindo aos descendentes do Coronel Vicêncio a troco de teto e pão. Ponciá vivencia um vazio existencial. A necessidade da busca justifica-se porque como esclarece Frantz Fanon “a civilização branca, a cultura europeia, impuseram ao negro um desvio existencial” (FANON 2008, p. 30). Na cidade, Ponciá descobre que não importava o lugar, estava condenada à exclusão e marginalidade pela sua cor, o que confirma a fala de Júlia da Motta Salles Carvalho Lopes (1988) ao afirmar que uma das raízes do preconceito racial no Brasil é o fato de que aqui, a escravidão foi associada à cor negra.

No Brasil o negro sofre dupla discriminação – econômica e racial. Econômica porque, pertencendo em maioria às camadas mais baixas da população, fica excluído, junto com todos os outros indivíduos nas mesmas condições, do direito à alimentação, habitação, saúde, higiene e educação escolar dignas do ser humano. Racial, porque a sua aparência externa é vista como símbolo de uma série de valores negativos e, por isso, operam entre nós, me-

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

canismos que impedem ou dificultam sua integração à sociedade (LOPES, 1988).

A única oportunidade que Ponciá encontra é um emprego de doméstica, no qual o salário não lhe dá condições de sonhar com alguma mudança. O seu lugar já estava designado pela sociedade e ela não teve forças para mudar sua realidade. Ela confirma mais uma vez o que Júlia da Motta Salles Carvalho Lopes diz:

E foi assim – estigmatizado pela aparência, analfabeto, desprezado profissionalmente, sem terra, sem capital, só tendo condições de sobreviver se trabalhando a serviço dos brancos – que o negro entrou para a condição de homem livre e incorporou-se às camadas mais pobres da nossa sociedade. Saiu da senzala para cair na marginalidade (LOPES, 1988).

Depois de muitos anos de luta, Ponciá conquistou um barraco no morro, sem conforto, sem utensílios domésticos e um marido violento. Ponciá, cada vez mais frustrada com a vida sem sentido que levava, despidida de seus sonhos, esperanças e ilusões, se entrega às recordações do passado, como o dissemos, torna-se apática, ausente de si mesma, perdida, sem forças para viver. Pode-se perceber isso no trecho abaixo:

Toda noite ela contemplava o desleixo da casa, a falta de asseio que lhe incomodava tanto, mas faltava-lhe coragem para mudar aquela ambiência [...] O que acontecera com ela? Teria morrido? Precisava levantar algumas histórias do passado. Mas como? (PV, 2003).

Ponciá se descobre só, mesmo casada, pois ela e o marido não viveram a alegria do encontro, ambos viviam cada qual na solidão de seu próprio mundo. Ponciá se prende às lembranças das reminiscências de um passado escravocrata. Tinha consciência de que apesar da abolição, ela continuava escrava. O tempo e as desilusões lhe roubaram a alegria de viver, pois tinha certeza de que nunca chegaria a lugar algum. Esta constatação a conduziu à total apatia. Até o seu marido, que antes era violento, percebeu seu desalento:

Desde então, ao perceber a solidão da companheira e a sua própria, o homem viu na mulher o seu semelhante tomou-se de uma ternura intensa por ela [...]. Pouco a pouco, mais e mais, Ponciá se adentrava num mundo só dela, onde o outro, cá de fora, por mais que gostasse dela, encontrava uma intransponível porta. (PV, 2003)

Frantz Fanon explica isso muito bem quando diz ser

duro investigar sobre a realidade. Mas quando alguém mete na cabeça que quer exprimir a existência, arrisca não encontrar senão o inexistente [...] na verdade, na verdade vos digo, meus ombros se esquivaram da estrutura do mundo, meus pés não sentem mais a carícia do solo. Sem passado negro, sem

futuro negro, era impossível viver minha negridão [...] Sentimento de inferioridade? Não, sentimento de inexistência. (FANON, 2008, p. 124).

Ponciá experimentou um sentimento de não existir para si, nem para outro, a vida lhe negou o direito de construir sua alteridade na relação com o outro. O outro se fechou para as relações, o branco por considerar o negro um ser inferior, o negro por não possuir uma identidade própria, estava incapacitado de se relacionar de forma saudável. Ponciá então se encontra no início de tudo, no rio, onde viveu sua infância

Naquela época Ponciá Vicêncio gostava de ser menina. Gostava de ser ela própria. Gostava de tudo. Gostava. Gostava da roça, do rio que corria entre as pedras, gostava dos pés de pequi, dos pés de coco-de-catarro, das canas e do milharal. Divertia-se brincando, com as bonecas de milho ainda no pé. Elas eram altas e, quando dava o vento, dançavam. Ponciá corria e brincava entre elas. O tempo corria também. [...] Lá fora, no céu cor de íris, um enorme angorô multicolorido se diluía lentamente, enquanto Ponciá Vicêncio, elo e herança de uma memória reencontrada pelos seus, não se perderia jamais. Se guardaria nas águas do rio. (PV, 2003, p. 128).

As palavras de Lídia Maria Nazaré Alves (2009) trazem luz ao nosso entendimento sobre o que aconteceu com Ponciá, ao dizer que

através da repetição convertida em estereótipo, ideologias arbitrárias estão se convertendo em verdades tão sólidas que torna difícil mesmo questioná-las [...] A marginalização resultante de tais procedimentos pode ser irreversível (ALVES, 2009, p. 20).

5. *Kehinde*

A história de Kehinde começa em Daomé, na África, onde ela vive com a mãe, a avó, seu irmão Kokumo e sua irmã gêmea Taiwo. Guerreiros do rei Adandozan invadem sua casa, acusam a avó de ser bruxa, estupram e matam sua mãe e seu irmão. A menina, a irmã gêmea e a avó são capturadas e trazidas para o Brasil como escravas. Apenas Kehinde sobrevive à viagem. E aos oito anos é vendida no mercado como uma mercadoria para o senhor José Gama.

Os brancos entravam, olhavam ao redor e apontavam os pretos pelos quais se interessavam. Então, um dos empregados se aproximava dos pretos e batia em seus ombros com uma vara ou gritava de longe para que eles se aproximassem, caso já entendessem o português. Não importando se era homem, mulher ou criança, o comprador apalpava-lhes todo o corpo e os fazia erguer os braços e mostrar as plantas dos pés[...] O empregado do armazém batia com um chicote em suas pernas e eles tinham que pular, para ver se reagiam rápido, e depois tinham que abrir a boca e mostrar os dentes, para então gritar o mais alto que podiam. (UDC, 2012, p. 71)

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

Kehinde recebe o nome cristão de Luísa e tem que ser batizada assim que desce em solo brasileiro. Pois os portugueses julgavam estar fazendo um bem ao africano ao lhe proporcionar a conversão ao cristianismo. Como afirma Frantz Fanon “Todas as formas de exploração se parecem. Todas elas procuram sua necessidade em algum decreto bíblico” (FANON, 2008, p. 87). O interesse que estava em jogo era a necessidade de mão de obra para o enriquecimento dos europeus. Kehinde rejeitou o batismo católico, conseguiu se esconder, mas não se livrou do nome cristão. Como ela mesma explica:

para os brancos fiquei sendo Luísa Gama, mas sempre me considerei Kehinde. O nome que minha mãe e minha avó me deram e que era reconhecido pelos voduns, por Nanã, por Xangô, por oxum, pelos Ibêjis e principalmente pela Taiwo. Mesmo quando adotei o nome de Luísa por ser conveniente, era como Kehinde que eu me apresentava ao sagrado e ao secreto [...]. Enquanto comia, com gosto e com fome, ela me olhava com pena e carinho, e quando devolvi o copo vazio, falou em iorubá que eu tinha que aprender logo o português, pois o sinhô José Carlos não permitia que se falassem línguas de pretos em suas terras. (UDC, 2012, p. 73,74)

Os africanos eram proibidos de falar em seus dialetos, tinham que aprender a língua portuguesa quase que instantaneamente. As palavras de Lídia Maria Nazaré Alves (2009) explicam muito bem isso quando ela reflete sobre:

a violência simbólica que cimentou a ideologia do colonizador europeu no mundo. [...] cria-se e inculca-se um desejo aparentemente inocente: o conhecimento de Deus, para, em seguida, dar-se o golpe de misericórdia: a imposição da língua a partir da qual será organizado e/ou reorganizado e veiculado os bens culturais do colonizador. Dupla transgressão porque, no tocante ao código linguístico, os elementos autóctones já tinham sido nomeados, ou seja, a função adâmica do homem já se efetivara e, uma vez criado, mantinha-se em estado de natureza selvagem. (ALVES, 2009, p. 17)

Durante o período que serviu de dama de companhia à sinhazinha, Kehinde aprendeu a ler e escrever com o negro Fatumbi, um muçulmano que foi contratado para ser professor da menina. Ela vê na leitura um instrumento que poderia lhe ser útil na conquista de sua liberdade. Aos doze anos Kehinde tornou-se alvo de seu dono, outro costume dos brancos era o direito sobre o corpo de suas escravas, como a própria relata:

Quando me encontrou sozinha, disse que era para eu me comportar, pois já estava reservada, que tinham me levado para a casa grande exatamente para eu não me deitar com os pretos antes de servir ao meu dono, e que eu deveria ser muito grata por isso. (UDC, 2012, p. 159)

Kehinde é estuprada e deste ato nasce seu primeiro filho que ela chama de Banjokô. Ao consultar os espíritos ela descobre que ele é um abiku, criança destinada a morrer antes de completar sete anos. Para impedir tal fato ela precisa realizar vários rituais para protegê-lo dos espíritos dos abikus que o queriam de volta ao mundo dos mortos. Mesmo assim antes de completar os sete anos o menino cai acidentalmente sobre uma faca que lhe atinge o coração e ele morre. Kehinde foi alugada para uma família de ingleses e aproveitou para aprender não só a língua, mas também a cultura inglesa, que mais tarde lhe foi muito útil como meio de sobrevivência. Ela fez o que Frantz Fanon explica: “Quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará da sua selva. Quanto mais ele rejeitar sua negridão, seu mato, mais branco será” (FANON, 2008, p. 34). Kehinde foi assimilando o jeito de viver dos brancos e se apossando de seus saberes, pois esta era a melhor forma de sobreviver num mundo onde os brancos reinavam. Cedo, cedo ela compreendeu que “ser branco é como ser rico, como ser bonito, como ser inteligente” (FANON, 2008, p.60). O seu segundo filho também foi de um português, só que este era fruto de um relacionamento amoroso que durou muitos anos. Seu nome era Alberto, com medo da reação dele Kehinde abortou a criança, mas depois passou a confiar nele e engravidou novamente. Ela relata a alegria de Alberto com o filho:

Perguntei à Esméria se o Banjokô já tinha ido para a cama e ela saiu para ver, me deixando sozinha com a criança e o Alberto, que depois de olhar para nós dois na cama, com lágrimas nos olhos disse que aquela era a noite mais feliz da vida dele, e que eu era a responsável. (UDC, 2012, p. 400)

Kehinde deu ao filho o nome africano de Omotunde Adeleke Danbiran (UDC, 202, 404), mas Alberto insistiu em dar o nome branco de Luiz. (UDC, p. 401). No mundo dos espíritos era o nome africano que valia e os rituais garantiam a proteção do menino, mas este não era abiku.

Até este momento Kehinde está próxima à sua origem africana, aos seus deuses e à sua fé. Rejeita de todas as formas a religião dos brancos, não quer perder sua identidade primeira. Lídia Maria Nazaré Alves (2009) explica este processo:

Essa presença insistente, evidenciada mais na oralidade é o eco daquela língua original do autóctone, que veio se perdendo ao longo do processo de colonização. Lutar para fazê-lo surgir em nossa linguagem, tanto através do texto literário quanto através do texto crítico é uma forma de fazer justiça aos nossos antepassados e presentear a posteridade com uma linguagem “mestiça”, que viabiliza sempre a capacidade de “pensar o pensamento”. (ALVES, 2009, p. 21)

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

De alguma forma Kehinde queria manter um contato com sua origem, com sua religiosidade africana que a mantinha em contato com os mortos. Ela tinha um compromisso com a avó e com sua irmã gêmea Taiwo, que tiveram seus corpos lançados ao mar, mas estavam sempre presentes em seus sonhos lhe dando avisos e direcionando suas ações. Aos poucos, Kehinde vai se afastando de sua origem e se adaptando cada vez mais ao estilo de vida dos brancos. As palavras de Frantz Fanon se confirmam:

Para ele (o negro) só existe uma porta de saída, que dá no mundo branco. Onde a preocupação permanente em atrair a atenção do branco, esse desejo de ser poderoso como o branco, essa vontade determinada de adquirir as propriedades de revestimento, isto é, a parte do ser e do ter que entra na constituição de um ego. Como dizíamos há pouco, é pelo seu interior que o negro vai tentar alcançar o santuário branco. A atitude revela a intenção. (FANON, 2008, p. 60)

Aos poucos, essa verdade se cumpre na vida de Kehinde, por meio de seus dons e talentos ela vai adquirindo poder aquisitivo, vai driblando e conquistando a confiança dos brancos. Vive um tempo feliz ao lado de Alberto, mas depois descobre que ele é um fraco. Não foi capaz de assumi-la como sua mulher, preferiu deixá-la e se casar com uma branca para obter permissão para continuar no Brasil. Com a revolta dos maleses, da qual Kehinde participou ativamente, os africanos que não foram mortos, foram expulsos da Bahia. Neste período Kehinde teve que se esconder por um tempo, deixando seu filho aos cuidados dos amigos e do pai. Enquanto estava fora, para saldar suas dívidas, Alberto pega o filho e o vende como escravo. Quando ela descobre, já é tarde demais e passa o resto de sua vida a procurá-lo. Após várias tentativas de busca frustradas, aos 37 anos volta para a África, mas deixa pessoas responsáveis por continuar pela busca do filho, para isto investe muito dinheiro. No navio conhece John, um negro nascido livre em Serra Leoa, com o qual ela conversava em inglês, casam-se e constroem um verdadeiro império com o tráfico de armas. Já em sua terra natal Kehinde se descobre brasileira. Pode-se perceber isso em seu relato:

Aos poucos fui conhecendo Uidá e ficando cada vez com mais e mais saudades da Bahia e de São Sebastião [...]. Quando os africanos chamavam os brasileiros de escravos ou traidores, dizendo que tinham se vendido para os brancos e tornado um deles, os brasileiros chamavam os africanos de selvagens, de brutos, de atrasados e pagãos. Eu também pensava assim, estava do lado dos brasileiros, [...] Eu tinha vontade de ensinar a eles a maneira como vivíamos, como nos vestíamos, como cuidávamos das nossas casas, como comíamos com talheres, como nos vestíamos, e até mesmo ensinar a ler e a escrever, que eu achava importante. (UDC, 2012, p. 756)

Kehinde tem ibêjis, isto é, filhos gêmeos e lhes coloca nomes brasileiros. Como ela mesma explica:

Mas eu não queria dar nomes africanos aos meus filhos, pois gostava mais dos nomes brasileiros [...]. Isso também contradizia o que eu pensava antes [...] Mas naquele momento [...] um nome brasileiro seria muito mais valioso para meus filhos. Eu também pensava em voltar para o Brasil, e os nomes facilitariam a vida deles, não seriam tão diferentes, apesar de nascidos em África. (UDC, 2012, p. 766)

João e Maria Clara são seus filhos africanos. Kehinde quer transformar a África em um pedaço do Brasil, torna-se católica e ajuda na propagação do catolicismo, na construção de catedrais, na instituição das festas típicas da Bahia em solo africano, dentre elas do senhor do Bonfim. Batiza seus dois filhos, torna-se branca e muito respeitada. Em África todos que tinham costumes dos brancos eram considerados brancos. Depois que John morre ela decide tornar-se uma mulher virtuosa e não busca mais amores. Ela se orgulha de ser brasileira. “Apesar de ter nascido em África, eu também era considerada brasileira” (UDC, 2012, p. 789). Para concretizar tal fato ela passa a assumir o nome de Luísa Andrade da Silva, mais conhecida como “a dona Luísa, como todos passaram a me chamar em África, alguns também me chamavam de sinhá Luísa”. (UDC, 2012, p. 789)

Pode-se perceber aqui a fala de Frantz Fanon: “Todo mundo já o disse, para o negro a alteridade não é outro negro, é o branco”. (FANON, 2008, p. 93). Ao tornar-se brasileira Kehinde constrói sua alteridade com o branco, mas longe do branco, ela só consegue ser reconhecida como branca em meio aos seus irmãos negros.

Franz Fanon (2008) diz que:

Na medida que o homem branco me impõe uma discriminação, faz de mim um colonizado, me extirpa qualquer valor, qualquer originalidade, pretende que seja um parasita no mundo, que é preciso que eu acompanhe o mais rapidamente possível o mundo branco, que sou uma besta fera, que meu povo e eu somos um esterco ambulante, repugnantemente fornecedor de cana macia e de algodão sedoso, que não tenho nada a fazer no mundo. Então tentarei simplesmente fazer-me branco, isto é, obrigarei o branco a reconhecer minha humanidade. (FANON, 2008, p. 94)

Kehinde consegue, com seu dinheiro, o reconhecimento de alguns brancos que a conhecem, mas não são todos. Na verdade, o que eles reconhecem é sua fortuna. Seu sonho de consumo é uma casa à moda da Bahia. Ela demora anos, mas constrói uma casa nos mesmos moldes dos sobrados da Bahia e com materiais importados do Brasil. Os ricos da

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

África querem uma casa igual à sua. Então ela abre a Empresa Casas da Bahia e torna-se praticamente milionária. Seus filhos vão estudar na França, a menina torna-se professora e abre sua própria escola. O filho só estuda para satisfazê-la, mas seu desejo mesmo é ser fazendeiro e é o que ele se torna. Aos 80 anos de idade Kehinde descobre uma correspondência que não tinha sido aberta por algum motivo, na qual dizia que seu filho fora encontrado, era advogado e estava muito bem. Na carta havia o endereço. Ela então decide voltar ao Brasil para abraçar o filho antes de morrer, o que pretende fazer em solo brasileiro, seu último desejo. Na viagem escreve sua biografia, pois imagina não ter mais tempo de contar tudo ao filho.

6. *Considerações finais*

Apesar de as duas personagens serem mulheres, negras, estigmatizadas, tiveram destinos tão opostos, mas não foi por culpa ou mérito delas mesmas. Pelo contrário, ambas tiveram seus destinos influenciados e/ou determinados pelo sistema social que lhes negou a autonomia do ser. O instinto de sobrevivência direcionou as ações de Kehinde. O desejo de liberdade de Ponciá não nasceu dela mesma, mas de seus antepassados que continuam vivendo através dela. Nós somos a continuidade daqueles que nos precederam, por isso precisamos honrá-los com nossas escolhas. Frantz Fanon (2008) também explica muito bem o título *Um Defeito de Cor*,

Um estropiado da guerra do Pacífico disse a meu irmão: “Aceite a sua cor como eu aceito o meu cotoco; somos dois acidentados. Apesar de tudo recuso com todas as minhas forças esta amputação. Sinto-me uma alma tão vasta quanto o mundo, verdadeiramente uma alma profunda como os mais profundos dos rios, meu peito tendo uma potência de expansão infinita. Eu sou dádiva, mas me recomendam a humildade dos enfermos... Ontem, abrindo os olhos ao mundo, vi o céu se contorcer de lado a lado. Quis me levantar, mas um silêncio sem vísceras atirou sobre mim suas asas paralisadas. Irresponsável, a cavalo entre o Nada e o Infinito, comecei a chorar. (FANON, 2008, p. 126)

Silva e Laranjeira afirmam que

A sociedade brasileira ainda não conseguiu ver o negro como pessoa com igualdade de direitos e deveres. É como se existissem cidadãos de primeira e cidadãos de segunda categoria colocando-se esta população negra na segunda categoria. (SILVA & LARANJEIRA, 2007, p. 132)

Segundo os autores há uma ideologia predominante na sociedade que coloca o negro como o responsável por sua situação “é como se o

próprio indivíduo fosse responsável pela situação em que se encontrava porque não havia se adaptado à sociedade moderna que emergia” (SILVA & LARANJEIRA, 2007). Ou seja, a sociedade impõe ao negro uma situação de opressão e ainda o responsabiliza pela mesma. Fazem-se necessárias atitudes que promovam uma metanoia em todos: brancos, pretos, amarelos, mestiços. A cor não deve ser vista como um defeito, mas sim como uma dádiva da diversidade promovida pelo criador. E essa mudança começa na mente, na formação do caráter, na infância. Aqui se compreende o papel da educação nesse processo de reversão e das políticas de ação afirmativa. Como dizem Silva e Laranjeira, “vê-se que elas representam uma tímida resposta ao tão grave problema da falta de oportunidades para um segmento da população brasileira, sem contar a discriminação racial”. (SILVA & LARANJEIRA, 2007, p. 136). As obras *Um Defeito de Cor* e *Ponciá Vicêncio*, buscam através de suas personagens chamar a atenção para a pessoa do negro e a construção de sua identidade no contexto da sociedade brasileira. Devem servir de luz na procura de estratégias que revertam esta situação de exclusão que já perdura por muito tempo. Apesar de tão distantes no tempo o problema persiste até os dias atuais. É possível concluir que a trajetória das personagens expressa a luta pela libertação do estereótipo que lhe foram impostos pelo colonizador.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Lídia Maria Nazaré. *Clarice Lispector e Franz Kafka em cena: Não tomar seu santo nome em vão*. 2009. Tese (Doutorado em Letras) Instituto de Letras – UFF. Niterói. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br>>. Acesso em: 05-05-2016.

AUAD, Daniela. Educação para a democracia e coeducação: apontamentos a partir da categoria gênero. *Revista USP*, São Paulo, n. 56, p. 136-143, dez./fev. 2002-2003.

BAKHTIN, Mikhail Mjkhailovitch. *Estética da criação verbal*. Trad.: Maria Ermantina Galvão G. Pereira. Rev. da trad.: Marina Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Jornal Zero Hora/Klick, 1997.

BÍBLIA Sagrada. 158. ed. rev. por Frei José Pedreira de Castro. São Paulo: Ave-Maria, 2003.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Mazza, 2003.

_____. *Becos da memória*. Florianópolis: Mulheres, 2013.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad.: Renato da Silveira. Salvador: Edufba, 2008.

GOMES, Nilma Lino. Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil: uma breve discussão. In: *Educação antirracista: caminhos abertos pela Lei Federal 10639/2003*. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005.

LOPES, Júlia da Motta Salles Carvalho. *Preto no branco: em busca das raízes do preconceito contra o negro no Brasil*. Belo Horizonte: Colégio Marista Dom Silvério, 1988.

MAGALHÃES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.

NICOLA, José de. *Literatura brasileira: das origens aos nossos dias*. São Paulo: Scipione, 1998.

REVLET – *Revista Virtual de Letras*, vol. 03, n. 02, ago./dez. 2011.

**A AMBIVALÊNCIA
ENTRE A TEMPORALIDADE NARRATIVA FICCIONAL
E A TEMPORALIDADE HISTÓRICA
NA OBRA *BOCA DO INFERNO* DE ANA MIRANDA**

Ivete Monteiro de Azevedo (UEMG)

imizevedo62@gmail.com

Lídia Maria Nazaré Alves (UEMG)

lidianazare@hotmail.com

[...] tanto na historiografia como nos romances, as convenções da narrativa não são restrições, mas condições que permitem a possibilidade de atribuição de sentido. Ao contrário do romance alegórico-documental que nos anos da ditadura aspirava a contar a verdade, os romances polifônicos que vêm proliferando desde o final da década de 1970 procuram perguntar de quem é a verdade que se conta. (SINDER, 2000, p. 260)

RESUMO

Conceituar o tempo sempre foi um desafio para o homem. Além dos filósofos, Aristóteles, Santo Agostinho e Kant, físicos, matemáticos e sociólogos também se dedicaram ao estudo do Tempo. Isaac Newton (1643-1727) criou o conceito de tempo absoluto, por considerar que essa modalidade era constante e uniforme. Kant (1724-1804), ao contrário do matemático, considerava o tempo como um dado subjetivo, por pertencer à natureza humana, sem a possibilidade de o homem poder controlá-lo ou modificá-lo. No século XX, Albert Einstein (1879-1955) instituiu a teoria da relatividade por acreditar que o tempo é relativo, pelo fato de poder ser sentido, diferentemente, por cada pessoa. Para Nobeit Elias (1998), o tempo não existe em si, ele é antes de tudo um símbolo social e não pode ser visto como um dado objetivo, como pensava anteriormente Newton, ou um conceito relativo ao ser humano, como supunha Kant. Além das discussões que se fizeram do tempo à luz da física, da matemática e da filosofia, outra discussão que se estabelece sobre o tempo, na atualidade, é a dimensão temporal manifestada na linguagem pela discursivização das ações, precisamente no texto narrativo, visto que essa modalidade textual é o simulacro da ação do homem no mundo. O estudo da temporalidade verbal em *“Boca do Inferno”* de Ana Miranda confirma a ambivalência constitutiva entre a temporalidade narrativa ficcional (ponto de vista e voz enunciativa) e a temporalidade histórica (tempo dos acontecimentos, congelado na história), existente na obra e nos leva a observar uma estrutura truncada da temporalidade verbal entre o pretérito perfeito e o imperfeito, tempos que habitualmente expressam o mundo narrado; em que tal ruptura, reflexo dessa ambivalência, instaura uma estratégia argumentativa intencional, provocando, em um mesmo segmento narrativo, um deslocamento do ponto de vista do narrador-historiador.

Palavras-chave: Temporalidade narrativa. Temporalidade histórica.

Narrativa ficcional. Boca do Inferno. Ana Miranda.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

1. Introdução

O objeto em foco é o estudo da temporalidade verbal em um gênero textual específico, o romance histórico, à luz de uma teoria discursiva da temporalização na interface entre literatura e história.

Considerando-se que, segundo Benedito Nunes (1995, p. 27), a narrativa na obra literária dimensiona-se em três planos – o da *história*, do ponto de vista do conteúdo; o do *discurso*, do ponto de vista da forma de expressão, e o da *narração*, do ponto de vista do ato de narrar – optamos por estudar um gênero que interfaceasse essa tríade: o *romance histórico*, gênero da narrativa histórica ficcional, “[...] caracterizado pela reconstrução, com enredo fictício, dos costumes, da fala e das instituições do passado, numa mistura de personagens históricos e de ficção”¹ em um cenário de transformações sociais, políticas e econômicas.

Um dos aspectos singulares do romance *Boca do Inferno*, na avaliação de Eunice de Moraes (2003, p. 98), é a ambivalência constitutiva no mundo da ficcionalidade: esse romance assemelha-se tanto a uma narrativa biográfica (relato da fala de personagem, vida de um poeta desregrado, o Gregório de Matos), quanto a uma narrativa histórica (relato de acontecimento, recriação histórica da ambiência e da época colonial), instaurando, assim, uma duplicidade entre o discurso da ficção e o da história. Nesse romance, o questionamento que se faz sobre a autoridade e sobre a objetividade do discurso histórico depende da existência desse discurso que lhe serve de instrumento:

É preciso, portanto, que o romance primeiro apresente o discurso da história, para depois subvertê-lo e esta subversão deve geralmente ocorrer no nível ficcional. É dando voz aos personagens históricos como testemunhos de um outro possível ponto de vista sobre a história que o romance põe em discussão a autoridade do discurso histórico. (MORAIS, *loc. cit.*)

É esse enfoque discursivo ambivalente do narrador que utiliza o tempo verbal da história narrativa e adota o ponto de vista do poeta Gregório de Matos sobre a história que tornou instigante o estudo da temporalidade no enquadre proposto.

O estudo sobre a expressão do tempo e a projeção discursiva de suas marcas no romance *Boca do Inferno*, levou também em conta o fato de esse romance dualizar a identificação da temporalidade narrativa fic-

¹ENCICLOPÉDIA Britannica do Brasil, 2007, p. 3. Disponível em:
<<http://orbital.starmedia.com/~stargate2/romance.htm>>. Acesso em: 27-04- 2007.

cional (ponto de vista e voz enunciativa) e a temporalidade histórica (tempo dos acontecimentos, congelado na história), permitindo-nos, assim, estabelecer uma correlação entre as duas formas de expressão da temporalidade (emprego dos tempos e modos verbais).

O jogo de interferências entre os tempos do narrador e os tempos dos personagens, ou seja, do posicionamento, foco ou ponto de vista da narração (cf. NUNES, 1995, p. 76): narrativa em 1ª pessoa, criando um efeito de subjetividade (narrador-protagonista = locução interpessoal e subjetiva do discurso dos personagens), e, em 3ª pessoa, criando um efeito de sentido de objetividade ou de neutralidade (narrador onisciente= locução impessoal, objetiva da narração dos acontecimentos).

2. *Ambivalência da narrativa*

2.1. Na estrutura

O termo “ambivalência” foi introduzido pelo psiquiatra suíço, Bleuler, em 1911, segundo o *Critical Dictionary of Psychoanalysis* de Charles Rycroft (1972):

Ambivalência é um conceito que remete para os termos ou enunciados que tenham sentidos opostos, sendo ambos válidos. Trata-se de uma forma particular de ambiguidade. De acordo com o *Vocabulário da Psicanálise*:

O termo “ambivalência” foi por Freud tomado a Bleuler, que o criou. [...]. [...] A originalidade da noção de ambivalência, [...] reside, por um lado, na manutenção de uma oposição do tipo sim-não, em que a afirmação e a negação são simultâneas e indissociáveis; e, por outro lado, no facto de que essa oposição fundamental pode reencontrar-se em diversos sectores da vida. (LA-PLANCHE & PONTALIS, 1970, p. 69)

O romance *Boca do Inferno* apresenta, segundo Eunice de Moraes (2003, p. 95-104), uma ambivalência estrutural, já que num primeiro momento é possível perceber o tom paródico existente no texto, o qual se dá no momento em que o discurso histórico presente no romance é utilizado, ao mesmo tempo, como fonte e instrumento de investigação, com o fito de propiciar o questionamento de seu próprio estatuto de verdade, de sua autoridade e de seu processo de construção.

Dessa forma, o discurso histórico como fonte de pesquisa dispõe de dois focos dentro da estrutura textual do romance. Um, o foco biográfico e o outro, o histórico. Esses dois focos sintetizam no romance o per-

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

fil de seu personagem principal – o poeta Gregório de Matos – caracterizado como um poeta desregrado, no entanto, visto, também, como um ser essencial do espírito da época colonial.

Na narrativa ficcional, a vida e a obra do poeta barroco estão imbricadas e isso contribui para as mudanças políticas e literárias importantes, as quais se constituirão como marco no processo de formação cultural e de identidade da nação brasileira. O romance, ao narrar a vida do poeta Gregório de Matos, considera não só o seu caráter artístico, mas também a sua atividade social, política, religiosa e individual, além de enfatizar a postura do indivíduo que se posiciona firmemente contra a situação política e cultural da colônia e que, por isso, é marginalizado e desprezado pelo sistema.

Para Eunice de Moraes (2003, p. 97), Gregório de Matos é caracterizado dubiamente no romance, pois é visto tanto como colonizador, por formação, quanto como colonizado, pela experiência vivida. Na expressão do colonizador, o poeta se identifica com o poder da elite europeia até por conta de sua própria formação intelectual adquirida na Europa. Por isso, acaba por aspirar a esse poder. Por outro lado, como colonizado e ser brasileiro, possui a consciência da exploração sofrida pelo povo.

Boca do Inferno é um romance dual, pois ele se assemelha tanto à narrativa biográfica quanto à narrativa histórica. De acordo com Eunice de Moraes (2003, p. 98), essa semelhança ocorre no nível da diferença, porque se faz presente no mundo da ficcionalidade, no qual a objetividade, a finalidade e a autoridade narrativa são questionadas, porém não destruídas, pois a discussão que se faz sobre a autoridade e a objetividade do discurso histórico passa pela existência desse discurso que lhe serve de instrumento, por considerar que o romance deva apresentar primeiro o discurso da História e, posteriormente, subvertê-lo em ficção.

No romance, a presença do estilo satírico é perceptível, pois é esse estilo que embasa o discurso do poeta no romance. Segundo Eunice de Moraes (2003, p. 101), nenhum dos estilos de Gregório de Matos é tão bem apresentado na obra quanto o satírico: apesar de o poeta saber ser tão lírico quanto satírico, ele se apresenta, ao mesmo tempo, como um cavalheiro amantíssimo em seus sonetos líricos e como um personagem cruel e desbocado em seus poemas satíricos.

2.2. No foco narrativo

Em meio às dualidades presentes na obra *Boca do Inferno*, pode-se afirmar, ainda, segundo Eunice de Moraes (2003, p. 104), a presença de outra dualidade no texto, a duplicidade discursiva da narrativa. Essa ambivalência também presente na voz do narrador é característica de dois discursos que permeiam a obra de Ana Miranda, o discurso histórico e o discurso fictício (metaficção historiográfica), pois em *Boca do Inferno* a informação surge tanto do campo literário quanto do campo histórico (*Ibid.*, p. 105), o que permite ao narrador se valer de recursos estéticos e estilísticos da literatura e, ainda, de recursos da própria História. Com isso, a onisciência do narrador (cf. LEITE, 1989, p. 25-58) dá condições para que ele transite entre o mundo da história e o da literatura, mudando de posição de acordo com a focalização dada ao poeta Gregório de Matos (artista e indivíduo social e político). (MORAIS, *loc. cit.*).

Nesse sentido, o narrador transita tanto pela historiografia quanto pela narrativa romanesca e, nesse movimento pendular, leva também o leitor, pois há a intenção de contextualizar historicamente esse leitor em relação à continuidade da narrativa. Nesse romance, segundo Eunice de Moraes:

[...] o narrador se afasta de Gregório de Matos para fazer relatos memorialistas, utilizando o discurso indireto, principalmente nas introduções de cada parte do romance, e aproxima-se dele através da rememoração marcada pelo discurso direto e principalmente pela colocação dos verbos no pretérito perfeito. Em certas ocasiões, o narrador se apropria de trechos de poemas de Gregório de Matos, para dar ao discurso a credibilidade que, fora do romance, é dada ao texto do poeta como descrição da época e do contexto emprestado ao romance. (MORAIS, 2003, p. 107)

A alternância verbal ocorrida, abruptamente, no texto (do Pretérito Imperfeito para o Pretérito Perfeito), de acordo com Eunice de Moraes (2003, p. 107), retira o narrador do interior da narrativa e o insere no mundo exterior da ação. Nessa condição, o narrador é, concomitantemente, interior e exterior, ficção e História; objetivo e subjetivo. Eunice de Moraes (2003, p. 107) considera, ainda, que “[...] O que este narrador apresenta ao leitor, nos parágrafos seguintes, são as anotações do poeta, e a narração indireta destas anotações acaba por confirmar a proximidade do narrador em relação ao poeta devido à onisciência”.

Essa onisciência do narrador, observada por Eunice de Moraes (2003, p. 108), torna-o confiável aos olhos do leitor, principalmente, no momento em que o narrador se aproxima de figuras ou de fatos históri-

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

cos, mesmo que esses fatos estejam cheios de imaginação, interpretação e reflexões sobre a narrativa e o ponto de vista da História questionados no romance. Esses questionamentos presentes no romance *Boca do Inferno* conduzem narrador e leitor a reflexões sobre o percurso histórico da formação da identidade brasileira e, ainda, de sua história literária.

A ruptura de temporalidade entre o pretérito perfeito e o pretérito imperfeito, ou vice-versa, é propositalmente elaborada pelo narrador. Nesses segmentos, o poeta Gregório de Matos (cf. MORAIS, p.107) passa a narrar a história sob o ponto de vista do historiador, transvestindo-se de narrador onisciente neutro. Já quando se investe do estatuto de narrador interno (cf. CHARAUDEAU, 2008, p. 194-195), ele passa a atuar, como personagem principal na trama narrativa como narrador onisciente intruso. O excerto a seguir confirma essa mudança de temporalidade ocorrida no interior da narrativa:

A polícia *fazia* a ronda com tochas nas mãos. Maria Berco *caminhou* em silêncio pelas ruas escuras, levando dentro de uma bolsa de pele a trouxa que Bernardo Ravasco lhe dera para que jogasse fora. *Encheu-se* de curiosidade sobre o conteúdo do pacote. *Apalpou-o* e *sentiu* algo rígido porém macio. *Desprendia* um odor desagradável. Não resistindo à curiosidade *abriu* a bolsa, *desenrolou* os panos e *viu*, com grande sobressalto, do que se *tratava*. *Tomou-se* de repulsa e temor: *afina, sabia* de quem era aquela mão. *Eram* muito conhecidos na cidade os detalhes da morte do alcaide. Um valioso anel de pedra verde *brilhou* no dedo anular da mão esquerda. Olhando de perto *viu* que no ouro *havia* a inscrição FTM. Francisco Teles de Menezes. O coração de Maria Berco *disparou*. *Guardou* apressadamente de volta a trouxa na bolsa. *Caía* uma chuva fina. A moça charfudava os pés na lama. Ao cruzar com a gente miserável das ruas apertava a bolsa de encontro ao peito. Jamais pensara que a mão de um homem pudesse ser tão pesada. (MIRANDA, 1989, p. 57)

Narrador onisciente intruso: fala com o leitor ou julga diretamente o comportamento das personagens. Trata-se de um *eu* que tudo segue, tudo sabe e tudo comenta, analisa e critica, sem nenhuma neutralidade:

Ah, aquela desgraçada cidade, notável desventura de um povo néscio e sandeu. Gregório de Matos foi informada sobre a morte do alcaide. Sofria ao ver os maus modos de obrar da governança, mas reconhecia que não apenas aos governantes, mas a toda a cidade, o demo se expunha. Não era difícil assinalar os vícios em que alguns moradores se depravavam. Pegou sua pena e começou a anotar.

O fidalgo do solar ao lado tinha vergonha de pedir dinheiro emprestado, e preferia furtar para manter a aparência honrada. Sua filha, uma donzela embocada, mal trajada e mal comida, parecia preferir roupas bonitas à honra, e emancebara-se. A mulher do fidalgo andava com adornos. Uma casada cheia de enfeites, tendo o marido mal vestido, esse tal marido só podia ser corno.

No outro sobrado vizinho habitava um letrado. O que se poderia dizer de um homem como aquele? Os letrados peralvilhos da colônia faziam réus se tornarem autores e obtinham mercês de ambos. Tal homem prevaricava, e quando chamado a responder por seus atos dizia fazê-los em honra dos parentes. Havia na semana anterior, revogado uma sentença com dinheiro e com abraços.

O irmão do letrado, um mercador avarento, tirava duzentos por cento no que comprava e no que vendia. Morrerá num assalto e deixara uma viúva. Porém, apesar dos grandes lucros, o mercador deixara uma viúva. Porém, apesar dos grandes lucros, o mercador dissipara todo seu dinheiro com mulheres de alcove e deixara a viúva sem um vintém e com a casa empenhada. A mulher recebia a fradalhada que ali ia para manter a honra da casa. E ela gemia, gritava e ardia em brasa. Ele mesmo, o poeta, esperava impaciente sua vez de aproximar-se da viúva, apesar de não ter grande gratidão pela branca e seus doces objetos. Mas uma mulher era sempre uma mulher.

Um dos padres que visitava a viúva era o abade do convento. Dele se dizia que roubava as rendas das instituições para acudir ao sustento de prostitutas; para manter sua honra livrava-se das suspeitas subornando com as rendas roubadas.

Gregório de Matos parou de anotar. Como dissera Gongora Y Argote, era preciso *decir verdades contra estados, contra edades*. Saiu em direção colégio. (MIRANDA, 1989, p. 33-34)

Nesse excerto, destacamos um narrador que se apresenta na seqüência narrativa como onisciente intruso, por fazer interferências com comentários avaliativos subjetivos sobre os acontecimentos e as pessoas. Essa atitude está manifestada no fragmento em destaque. Nessa parte do texto a neutralidade é desfeita, o narrador se desloca da posição de narrador-historiador (posição esta em que tende a se comportar com neutralidade) e passa à posição de narrador onisciente intruso, tecendo comentários avaliativos-subjetivos sobre a Bahia, os governos e o povo.

3. Noção de tempo

Além das discussões que se fizeram do tempo à luz da física, da matemática e da filosofia, outra discussão que se estabelece sobre o tempo, na atualidade, é a dimensão temporal manifestada na linguagem pela discursivização das ações, precisamente no texto narrativo, visto que essa modalidade textual é o simulacro da ação do homem no mundo.

A narração tem por característica intrínseca mostrar o que está passando e que o fato contado já não é mais e ainda não é, pois apenas se encontra presentificado na linguagem.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

Para Rodolfo Ilari (1997, p. 10), a expressão de tempo continua sendo um tema de grande complexidade, como já postulavam no passado os estudiosos.

A palavra *Tempo* cria uma confusão indesejável entre dois planos de descrição que convém manter distintos: o da linguagem, onde se trata de morfemas, palavras e construções gramaticais, e do mundo onde se registram fatos com determinadas relações cronológicas. Em nosso estudo, nos inspiramos em Rodolfo Ilari (1997, p. 11-12), empregando o termo tempo aplicado apenas ao mundo, a durações de relações temporais (simultaneidade, anterioridade e posterioridade). Já com relação aos aspectos estruturais linguísticos do tempo, falamos em tempos e modos verbais.

As noções básicas que subjaziam às formas verbais do indoeuropeu se perderam; do latim chegou até nós um sistema verbal fortemente impregnado da noção de tempo, mas que conserva ainda certas colorações não apenas temporais. Segundo Wladimir Admoni (1970, p. 157): "[...] a categoria de tempo liga o verbo ao ato de fala e ao processo comunicativo como um todo, daí sua importância na frase [...]. Na estrutura morfológica do verbo, unem-se as estruturas gramaticais lógicas e comunicativas".

As discussões tradicionais sobre a categoria gramatical *tempo* não dão ênfase ao fato de ela ser uma categoria dêitica, que relaciona o tempo da ação, estado ou evento referido na sentença ao tempo da enunciação, isto é, ser ao mesmo tempo propriedade da sentença e de enunciação.

No entanto, nas línguas que o possuem, o tempo é parte do quadro dêítico da referência temporal. A categoria temporal não está universalmente ligada ao verbo, nem este a ela.

Mas foi Hans Reichenbach (1947, p. 4), baseando-se na lógica, quem conferiu uma interpretação temporal às línguas naturais. A partir desse ponto, estabeleceram-se as contradições existentes entre a lógica e a língua natural. Depois de Hans Reichenbach, os estudos sobre os *tempora* verbais passaram a estar associados aos três eixos temporais: o momento do evento, o momento da fala e o momento de referência.

No entanto, cumpre destacar que, muito antes de Hans Reichenbach, Jeronymo Soares Barbosa (1862, p. 155) já antevira as três durações temporais.

Tempo é uma parte da duração ou existencia, quer continuada da mesma couza, quer successiva de muitas, que se seguem umas ás outras. Ora, onde há successão continuada e não interrompida, não póde haver *Tempos*, se não relativos a uma epocha arbitraria, que se fixa primeiro, para della se proceder á comparação de um espaço anterior, e de outro posterior.

[...] Não há pois verdadeiramente se não três durações ou *Tempos* a saber, o *Presente* que é o em que se está falando; o *Preterito*, que é todo aquelle, que precedeo ao presente; e o *Futuro*, que é todo o que se lhe ha de seguir. Mas todas estas durações e tempos se podem considerar de dous modos; ou como continuados e não acabados, ou como não continuados e acabados. Daqui a subdivisão dos mesmos tres tempos em *Imperfeitos* ou *Periodicos*, e em *Perfeitos* ou *Momentaneos*.

4. A relação espaço-tempo na estrutura narrativa

De acordo com Luiz Antônio Marcuschi (2002, p. 27-29), quando se nomeia um texto como narrativo, descritivo ou argumentativo, não se está nomeando o gênero e, sim, o predomínio de um tipo de sequência. Um elemento central na organização dos textos narrativos é a sequência temporal. Já no caso de textos descritivos predominam as sequências de localização.

A narração seria dinâmica, segundo (CHARAUDEAU, 2008 p. 157), por estar inserida no tempo, consequentemente descrevendo a sucessão das ações. No que diz respeito ao modo de organização narrativo, considera que seja um processo construído no desenrolar de uma sucessão de ações que influenciam umas às outras e se transformam num encadeamento progressivo.

Para Fiorin e Savioli (1998b, p. 227-231), as sequências narrativas exibem quatro características básicas que estão conjuntamente presentes: é um conjunto de transformações de situações referentes a personagens determinadas, mesmo que sejam coletivas; opera com personagens, situações, tempo e espaços bem determinados, trabalha predominantemente com termos concretos, sendo, portanto, um texto figurativo; há sempre uma progressão temporal entre os acontecimentos narrados (concomitantes, anteriores ou posteriores); ocorre, por definição, no presente, uma vez que este sinaliza concomitância em relação ao momento da fala (fala do narrador); é posterior à história contada, que, por conseguinte, é anterior a ele; o subsistema do pretérito (pretérito perfeito, pretérito imperfeito, pretérito mais-que-perfeito e futuro do pretérito) é o conjunto de tempos por excelência da narração

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

No fragmento abaixo, exemplificamos uma sequência narrativa, na inscrição espaço-temporal:

Gregório de Matos *permaneceu* no Recôncavo ainda algum tempo. *Esqueceu-se* de Maria Berco. Durante o período de governo do marquês de Minas, *teve* paz. *Voltou* a advogar. *Apaixonou-se* por Maria de Povos, uma viúva, negra, pobre, com que se casou. Desse casamento, do qual *recebera* um dote dado pelo tio da noiva, *teve* um filho que *chamou* de Gonçalo, em homenagem ao filho ilustre de Bernardo Ravasco. O amor de Gregório de Matos por Maria de Povos *foi cantado* em lindos versos pelo poeta. (MIRANDA, 1989, p. 321)

Nesse excerto, temos uma sequência narrativa, pois, nela, há relatos e mudanças progressivas que vão ocorrendo com Gregório de Matos, através do tempo. Existe, também, uma relação de anterioridade e posterioridade entre os episódios relatados.

As sequências narrativas contadas no presente do indicativo caracterizam um simulacro, pois a concomitância temporal entre o tempo da narração e o dos acontecimentos induz a pensar que tais acontecimentos estão ocorrendo no mesmo instante em que estão sendo contados. Essa simulação é própria, por exemplo, de uma narração de futebol, já que o narrador narra o que acabou de acontecer (passado), mesmo tendo ocorrido há pouco. Para esse tipo de sequência, os tempos usados são o presente, o pretérito perfeito e o futuro do presente

5. Considerações finais

Este estudo versou sobre a temporalidade verbal para além das discussões gramaticais, pois além do nível frasal, propusemos uma interface entre a literatura e a história. Por isso, escolhemos a obra *Boca do Inferno*, de Ana Miranda, por tratar-se de um gênero – o romance histórico – caracterizado como uma metaficção historiográfica que, acreditamos, possibilitaria o estudo da expressão da temporalidade verbal no entrelaçamento do discurso ficcional e do histórico.

Ao nos propormos desvendar a expressão da temporalidade nos painéis históricos, em que atuam tanto personalidades históricas, citadas ou integrando o pano de fundo das narrativas, ou personagens fictícias atuando na ambiência histórica recriada, pudemos melhor compreender, no dizer de Dominique Maingueneau (1996), o quanto, no romance de cunho histórico, o mundo real que a obra pretende representar como um mundo exterior a ela só é, de fato, acessível através do universo discursivo instituído pela obra e através do discurso oblíquo que mantém sobre ele.

O estudo sobre a expressão da temporalidade no romance *Boca de Inferno*, de Ana Miranda, teve como objetivo analisar o tempo como categoria verbal e a sua projeção discursiva na narrativização, à luz da teoria discursiva da temporalização, examinando a instalação do tempo no enunciado, a demarcação dos intervalos do tempo em que se situa o fato, evento ou estados de coisas expressos pelo verbo (simultaneidade, anterioridade e posterioridade) e a correlação entre tempo verbal, posicionamento enunciativo e voz enunciativa.

A partir da constatação de que, nesse romance, havia uma ambivalência constitutiva, configurada através de uma ruptura entre a figura do narrador-historiador e a do narrador-personagem, empreendemos uma análise da situação comunicativa expressa pelos tempos e modos verbais, visando a estabelecer uma correlação entre ponto de vista, posicionamento enunciativo e voz enunciativa.

Na ambivalência constitutiva entre a temporalidade narrativa ficcional (ponto de vista e voz enunciativa) e a temporalidade histórica (tempo dos acontecimentos, congelado na história), observou-se uma estrutura truncada da temporalidade verbal entre o pretérito perfeito e o imperfeito, tempos que habitualmente expressam o mundo narrado; tal ruptura, reflexo dessa ambivalência, instaurou uma estratégia argumentativa intencional, provocando, em um mesmo segmento narrativo, um deslocamento do ponto de vista do narrador-historiador, codificado pelo pretérito perfeito, para aquele do narrador onisciente intruso, codificado pelo pretérito imperfeito narrativo: assim transvertido, pôde o narrador tecer comentários subjetivo-avaliativos, permeados por um tom satírico, sobre os costumes da época e sobre a cidade de Salvador, seus desmandos e sua devassidão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADMONI, Wladimir. *Der deutsche Sprachbau*. München: C. H. Beck Verlag. 1970
- AGOSTINHO, Santo. *Confessions*. Paris: Les Belles Letres, t. 2, 1989.
- ARISTÓTELES. Poética. In: __. *Os pensadores: Aristóteles*. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p. 37-75.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

BARBOSA, Jeronymo Soares. *Grammatica philosophica da lingua portugueza*: princípios da grammatica geral applicados a nossa linguagem. 3. ed. Lisboa: Typographia da Academia, 1862.

CHARAUDEAU, Patrick. *Linguagem e discurso*: modos de organização. Aparecida Lino Pauliukonis; Ida Lúcia Machado (Org.). São Paulo: Contexto, 2008.

ELIAS, Nobert. *Sobre o tempo*. Trad.: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____; SAVIOLI, Francisco Platão. *Lições de texto*: leitura e redação. 3. ed. São Paulo: Ática, 1998b.

ILARI, Rodolfo. *Gramática do português falado*: níveis de análise linguística. Campinas: UNICAMP, 1992, vol. 2.

_____. *A expressão do tempo em português*. São Paulo: Contexto, 1997.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulário da psicanálise*. Santos: Martins Fontes, 1970.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1989.

MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONISIO, Angela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (Orgs.). *Gêneros textuais & ensino*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

MIRANDA, Ana. *Boca do inferno*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

MORAIS, Eunice de. Boca do inferno: narrativa com duplo centro e narrador bivocal. *Revista Letras*, URPR, Curitiba, n. 60, p. 95-110, jul./dez. 2003.

NUNES, Benedito. *O tempo na narração*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

REICHENBACH, Hans. *Elements of symbolic logic*. New York, Macmillan, 1947.

SINDER, Valter. A reinvenção do passado e a articulação de sentidos: o novo romance histórico brasileiro. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 14, n. 26, p. 253-264, 2000.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

ARISTÓTELES. *Arte poética*. [s./l.]: Virtual Books, 2001.

ENCICLOPÉDIA *Britannica do Brasil*, 2007, p. 3. Disponível em:
<<http://orbita.starmedia.com/~stargate2/romance.htm>>. Acesso em: 27-04-2007.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
A DEPENDÊNCIA DO OLHAR DO OUTRO EM NAIPAUL

Vinicius Schröder Senna (UERJ)
v.s.senna@outlook.com

RESUMO

Os romances de Vidiadhar Surajprasad Naipaul apresentam vários personagens que só conseguem ver a si próprios pelos olhos de outras pessoas. Em *Half a Life* (2001), um homem resolve tornar permanente um comportamento provisório depois de perceber a aprovação de alguém que lhe parece respeitável. Em *Mimic Men* (1967), encontramos habitantes de sociedades pós-coloniais constantemente inseguros quanto ao que representam uns para os outros. Com a publicação de *Mentira Romântica e Verdade Romanesca* (1961), René Girard deu início ao que hoje conhecemos como teoria mimética. Vale dizer, um minucioso trabalho inspirado pela leitura de clássicos da literatura mundial, que terá como uma das suas principais intuições a centralidade do outro na orientação do desejo humano. A obra de Vidiadhar Surajprasad Naipaul se articula naturalmente, nesse ponto, com a teoria mimética de René Girard. No trabalho de ambos encontramos personagens marcados pela dependência profunda do olhar do outro. Desse modo, meu trabalho será avaliar se há um rendimento próprio na aproximação entre René Girard e Vidiadhar Surajprasad Naipaul.

Palavras-chaves: Naipaul. René Girard. Teoria mimética. Dependência. Outro.

1. *Meia vida*

Em *Half a Life*, um funcionário da administração pública de uma cidade da Índia, nos anos 1940, resolve destruir documentos como uma forma de, entre outros objetivos, manifestar sua reprovação ao sistema de castas. Mesmo para quem não conhece a história do personagem de Vidiadhar Surajprasad Naipaul, a iniciativa não parece muito promissora.

O romance começa com a narração em primeira pessoa do personagem. Ele é pai de Willie, um jovem que questiona o motivo de seu segundo nome ser Somerset (NAIPAUL, 2002, p. 9). O pai explicará, durante a primeira parte do livro, o que o levou a se inspirar no nome do famoso escritor inglês W. Somerset Maugham.

O pai sintetiza, numa frase, quais eram os seus sentimentos naquele tempo: “Havia em mim o pequeno demônio da rebelião” (NAIPAUL, 2002, p. 14). Naquela época ele queimou livros na faculdade, além de destruir os documentos da administração pública. Quando as consequências começaram a aparecer, se refugiou no pátio de um templo, tentando escapar do interrogatório de seus colegas, também funcionários do marajá. Além de suas preocupações políticas e do seu demônio revoluci-

onário, havia algo mais determinante: um crescente desânimo com o ambiente de trabalho que estava tomado pelos esquemas de corrupção. (NAIPAUL, 2002, p. 26)

Destruir os documentos não foi a única atitude impulsiva. Ele também escolheu a futura mãe de seu filho Willie por motivos bastante questionáveis. Decidiu casar-se “com a pessoa de origem mais baixa que conseguisse encontrar” (NAIPAUL, 2002, p. 17). Tudo no mesmo espírito, ou demônio de rebeldia; frustrando os planos de um diretor de escola que contava com ele para genro. Em pouco tempo ele encontra a mulher que estava procurando. Depois das primeiras aproximações, bem-sucedidas, descobre que ela é sobrinha de um revolucionário que não aprova a relação entre eles.

O pai de Willie nunca chega a ter verdadeiro interesse por ela, na verdade acontece o contrário. E quando já está no auge da aversão, ela pede para ser raptada, para desse modo proteger-se do tio revolucionário. É nesse cenário que o sujeito resolve se abrigar no pátio do templo, dando início ao seu voto de silêncio.

Em pouco tempo o escritor inglês, Maughan, vai ao lugar e se encanta pelo sábio e calado sujeito que vive no templo em silêncio total. O escritor contempla a profundidade de uma vida humilde e dependente de esmolas, sobretudo por se tratar de um funcionário do marajá que abriu mão de seu posto pela simplicidade (*Ibid.*, p. 11). Ao voltar para o seu país, Maughan inicia a escrita do livro que deixará o suposto sábio famoso. O pai explica ao filho: “Você precisa acreditar que eu não falei a ele nem uma palavra sequer. No entanto, talvez dezoito meses depois, o livro de viagens que o escritor publicou trazia duas ou três páginas a meu respeito”. (*Ibid.*, p. 10)

O que começou de maneira totalmente imprevista se torna uma confusão crescente. A reputação do sujeito dedicado ao ritual de pobreza e sacrifício se tornará invejável. Afinal, pessoas de muitos lugares diferentes vão até o templo para observar o pai de Willie com admiração, ou ao menos curiosidade. Depois de viver assim por algum tempo, ele conclui: “Ficou difícil para mim despojar-me desse papel”. (*Ibid.*, p. 11)

Uma soma de coisas contribuiu para a decisão de se calar. A moça que ele tinha escolhido sugeriu, naquele momento, que seria possível contar com o apoio do tio revolucionário para o inconveniente de uma prisão. O tio poderia convocar uma manifestação em sua defesa.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

A ideia de ser protegido pelo agitador era insuportável. Eu sabia que – depois de todos os golpes que eu já lhe dera – aquilo mataria meu pai. E foi então que, encurralado entre a moça e o diretor da escola, o agitador e a ameaça de prisão, num beco sem saída para nenhuma direção, por assim dizer, comecei a pensar em fugir. Comecei a pensar em abrigar-me no famoso antigo templo da cidade. (*Ibid.*, p., 30).

Podemos pensar que mais do que a dependência do olhar dos outros, foi a previsão de enfrentar as consequências de atos impensados que definiu sua atitude. Contudo, ter que se explicar não poderia ser o motivo para, de fato, tornar-se um pedinte e desse modo passar o resto da vida. Existindo como um subproduto desse ato, uma vez que ele não volta à vida que tinha, tampouco consegue construir outra que não seja a existência improvisada de sábio. Desse modo, além dos problemas que queria evitar, certamente haveria também algo mais para tornar permanente o que era improvável e provisório. Sobretudo quando sabemos quais eram as suas ambições até as coisas se tornarem tão difíceis: “Em outras partes da Índia havia grandes homens. Poder seguir aqueles grandes homens, ou mesmo simplesmente entrevê-los, teria sido a felicidade para mim. Eu daria qualquer coisa para estar em contato com a grandeza deles”. (*Ibid.*, p. 16)

De forma bastante enviesada, chega o momento em que um grande homem vai ao seu encontro.

Certo dia o próprio marajá me enviou seus bons votos por meio de um secretário do palácio. Isso me deixou muito preocupado. Eu tinha esperanças de que após um certo tempo surgiriam outros motivos de entusiasmo religioso na cidade, e eu teria permissão de ir embora e encontrar meu próprio modo de vida. Mas quando, durante um importante festival religioso na cidade, chegou o marajá em pessoa, com as costas nuas ao quente sol da tarde, como uma espécie de pedinte, e com suas próprias mãos me entregou suas oferendas de cocos e tecidos, trazidas por um criado de libré – aliás, um sacripanta que eu conhecia muito bem –, reconheci que era impossível sair e me acomodei para viver a estranha vida que o destino me concedera. (*Ibid.*, p. 11)

Aos olhos do marajá, o sujeito se torna um grande homem. Explicar agora que tudo não passou de uma confusão seria um risco, mas seria também o desperdício da chance de aproveitar um caminho no mundo dos grandes homens. Afinal, aconteceu aquilo que é o sonho de todo fã: tornar-se admirado pelo ídolo. A inversão demonstra a dinâmica das relações miméticas. O desejo é sempre mimético, mas as posições de modelo e sujeito podem mudar indefinidamente. Fazer-se admirar pelo marajá foi o grande e inesperado acontecimento para o rapaz que admirava os grandes homens à distância e que daria tudo para estar em contato com a grandeza deles.

Tudo que foi dito até aqui compõe a primeira parte do livro. Ao final da explicação do motivo para o filho ter recebido o nome do famoso escritor, Willie será bastante franco com o pai: “Eu desprezo o senhor” (*Ibid.*, p. 38). O homem desprezado pelo filho foi capaz de sustentar a pose de asceta que nasceu de um ato de rebeldia. Uma atitude que poderia ser avaliada de duas formas diferentes. Ou ela é a prova cabal da ambiguidade humana, ou um exemplo embaraçoso de até onde podemos chegar por conveniências. O filho vê no pai um exemplo de fraqueza, mas como costuma acontecer quando se acusa alguém de fraqueza, nunca fica muito claro do que se está falando.

A segunda parte do livro mostrará Willie em sua tentativa de conhecer o mundo partindo para Londres. O romance passa a ser narrado em terceira pessoa e o que veremos é um personagem que ficará preso ao olhar dos outros do mesmo modo que o pai.

Na tentativa de encontrar seu caminho, Willie dará início a uma desastrada vida sexual e a uma pouco promissora carreira de escritor. Ele sofrerá o impacto de estar num lugar que nunca o deixa se sentir em casa. Onde não conhece os costumes e as pessoas.

No começo eu apenas desejava ser levado para essa vida de riqueza e segurança, tão além de qualquer coisa que eu imaginava para mim, e por vezes ficava muito nervoso ao encontrar gente nova. Eu não queria ver dúvidas nos olhos dos outros. (*Ibid.*, p. 141)

Quando essa reflexão acontece, estamos nos encaminhando para a parte final do romance. Willie vive na África com uma mulher que conheceu em Londres e que se encantará por ele através da leitura do seu livro de contos. Livro que foi escrito de forma um tanto improvisada, tendo como estímulo os filmes que Willie assistia. Durante os anos de casamento, Willie se acomodará a vida de Ana. Não irá procurar nada para fazer e viverá sob a tensão das constantes guerrilhas e agitações do país. No final do livro, Willie resolve deixá-la alegando não poder mais continuar vivendo a vida dela.

Em meio aos muitos motivos para a escolha do texto de ficção como objeto de estudo, José Luiz Passos condensa em poucas palavras o que nos faz buscar nos romances o material para as nossas reflexões:

Encontrar a palavra ou a descrição para sensações que antes pensávamos inexprimíveis; achar no texto a representação de sentimentos que intuíamos ou julgávamos possíveis; e ver retratadas experiências a que jamais tínhamos acesso, ou que de fato já havíamos experimentado mas julgávamos impossíveis de serem articuladas, eis o que me parece ser a contribuição cognitiva da

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

fruição de mundos de ficção e, em particular, do romance. (PASSOS, 2014, p. 127)

O que acontece com os personagens de Vidiadhar Surajprasad Naipaul, em *Meia Vida*, é exatamente o que René Girard identificou como desejo mimético ao ler uma série de romances clássicos.

2. *Desejo mimético*

Dom Quixote explica para Sancho que Amadis de Gaula foi o maior cavaleiro que já existiu, não apenas um dos grandes, mas o maior de todos (CERVANTES, 2002, p. 155). O que Sancho ouvirá são os motivos de Dom Quixote para sair pelo mundo atrás de aventuras, para que em seguida possa se comportar da mesma maneira que, segundo o seu entendimento, Amadis se comportaria. Em *Madame Bovary* (1857) Emma se encanta com a possibilidade de ter uma vida parecida com a das heroínas que descobre na ficção. Em Stendhal, Proust e Dostoiévski encontraremos o mesmo padrão: personagens que tentam imitar a vida de quem admiram. A dinâmica é a mesma, mas nem sempre os modelos serão personagens de romance. Foi a dinâmica o que René Girard percebeu e apresentou em seu livro *Mentira Romântica e Verdade Romanesca* (1961).

Através da leitura comparada das obras desses cinco escritores, o pensador francês detectou algo em comum sobre o desejo humano. René Girard faz uma constatação simples e desconcertante: desejamos algo porque alguém que admiramos, ou alguém em quem identificamos algum tipo de valor, desejou primeiro e desse modo nos forneceu a direção para o nosso próprio desejo.

Trata-se daquilo que no livro de 1961 foi chamado de desejo triangular e que posteriormente se consolidou com a primeira das três grandes intuições que fundaram a teoria mimética: o desejo mimético ou imitativo. A relação entre o sujeito desejante e o objeto desejado não é uma relação direta, nos diz René Girard, mas uma relação intermediada. O desejo é “meu”, mas para que eu possa lhe dar uma direção eu preciso de um modelo, de um mediador que me aponte o que desejar. Não há apenas uma linha reta entre o sujeito e o objeto. Faz-se necessário o triângulo.

Willie e seu pai, em *Meia Vida*, não são diferentes. O filho reprova o pai por sua incapacidade de ter uma vida própria, para logo em seguida se ver com dificuldades similares. As circunstâncias e proporções

variam indefinidamente, mas a necessidade de um modelo é a constante em todos os casos. René Girard coloca no meio da discussão política, psicológica, filosófica, sociológica, uma hipótese simples: a hipótese mimética. E o romance de Vidiadhar Surajprasad Naipaul é, em nossa época, o panorama propício para as outras hipóteses.

3. *Mentira romântica e verdade romanesca*

A expressão que primeiro se apresenta no título do livro de René Girard, “mentira romântica”, faz referência à característica que distingue dois tipos diferentes de obras literárias. No grupo da mentira romântica estão as obras que ocultam a relação mimética do desejo humano. Ao contrário do que acontece com os personagens de Miguel de Cervantes e Flaubert, nos romances românticos tenta-se apresentar um desejo humano orientado sem a interferência de ninguém. Isto é, um desejo guiado apenas pelo próprio sujeito.

O vaidoso romântico não se quer mais discípulo de ninguém. Ele se convence de ser infinitamente *original*. Por toda parte, no século XIX, a espontaneidade se torna dogma, destronando a imitação. Não nos deixemos enganar, insiste Stendhal, os individualismos professados com tanto alarde escondem uma nova forma de cópia. Os enfados românticos, o ódio à sociedade, a nostalgia pelo deserto, tanto quanto o espírito gregário, não encobrem, na maioria das vezes, nada mais que um interesse mórbido pelo Outro. (GIRARD, 2009, p. 38-39)

A verdade romanesca deriva de uma virada ética. René Girard reconhece em Dostoiévski o autor que expõe o momento em que essa virada se torna inadiável. Em especial com o protagonista de *Memórias do Subsolo* (1864). Como se sabe, o livro é dividido em duas partes. Na primeira, o tom ensaístico confessa todo o amargor do personagem orgulhoso que odeia o mundo e a si próprio. A contradição entre orgulho e ódio é apenas aparente, como veremos. O personagem do subsolo se sente incomodado pelos colegas de trabalho, assim como por todas as outras pessoas. Não é apenas uma incapacidade de perceber problemas no próprio comportamento; a imagem que tem de si mesmo é bastante ruim. Na segunda parte, ele concentra a atenção num oficial.

Eu estava em pé junto à mesa de bilhar, estorvava a passagem por inadvertência, e ele precisou passar; tomou-me então pelos ombros e, silenciosamente, sem qualquer aviso prévio ou explicação, tirou-me do lugar em que estava, colocou-me em outro e passou por ali, como se nem sequer me notasse. Até pancadas eu teria perdoado, mas de modo nenhum poderia perdoar que ele

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

me mudasse de lugar e, positivamente, não me notasse. (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 62-63)

O sujeito se tornará uma obsessão do protagonista.

Para René Girard, *Memórias do Subsolo* marca o momento da mudança de Dostoiévski como escritor, uma passagem da mentira romântica para a verdade romanesca. E tal mudança ocorre quando o autor russo sublinha, de forma clara, a necessidade de atenção do seu personagem – uma necessidade obsessiva.

A ilusão da onipotência é tanto mais fácil de destruir quanto mais total ela for. Entre o Eu e os Outros estabelece-se sempre uma comparação. A vaidade pesa na balança e faz com que penda para o Eu; quando esse peso é retirado, a balança, numa reação brusca, pende para o Outro. O prestígio de que dotamos um rival feliz é sempre a medida da nossa vaidade. Acreditamos manter firmemente o cetro de nosso orgulho, mas ele escapa-nos ao menor fracasso para surgir, mais brilhante do que nunca, nas mãos de outro. (GIRARD, 2011, p. 43)

O personagem odiado, o oficial, é também admirado, e é dele que se espera o reconhecimento de si próprio. Dostoiévski nos mostra claramente o desenvolvimento do ódio e do desejo de ser notado. É justamente o desprezo do outro que exaspera o protagonista. Fica claro que dissimular tal necessidade não resolve o problema. Será necessário desmistificar a intensidade da dependência, e a literatura tem a capacidade exemplar de fazer-nos ver a verdadeira dimensão dessas relações. Algo fundamental, quando sem o outro não sei que valor eu tenho de fato.

O reconhecimento dessa dependência constitui o centro da transformação ética por que passará o romancista, e sua obra se tornará um panorama privilegiado para observação da incontornável presença do mediador¹⁹.

A tentativa, segundo René Girard, de prescindir de modelos para alcançar a originalidade culminará em esterilidade intelectual. (GIRARD, 2011, p. 87). A transformação ética dependerá, antes de tudo, de modéstia, ou simplesmente de lucidez. Afinal, temos nossos modelos mesmo quando tomamos a temerária, e geralmente provisória, decisão de sermos mais originais que os outros. A mera intenção de ser mais original demonstra a dependência do olhar do outro. E é essa dependência, também,

¹⁹ Ao contrário da tendência atual, René Girard não faz qualquer esforço para separar escritor e obra. Todo o livro *Dostoiévski: do duplo à unidade* apresenta a articulação entre vida e obra do autor russo. Indico as páginas 59-64 por tratarem do momento a que me refiro acima.

que marca os personagens de Dostoiévski e Vidiadhar Surajprasad Naipaul.

Em contextos muito marcados pela insegurança, diante de transformações políticas e sociais, os personagens de Vidiadhar Surajprasad Naipaul sentem-se perdidos. Em alguns livros, são indianos ou africanos que se debatem entre os próprios costumes e os costumes que aprenderam dos seus colonizadores. Muitas vezes, tal impasse se converte em desejo de partir para a metrópole e lá começar outra vida, outras no retorno precipitado pela ansiosa necessidade de se sentir em casa.

Voltando ao título já referido do livro de René Girard, os romances de Vidiadhar Surajprasad Naipaul fazem parte do grupo dos romances romanescos. A relação com os modelos nunca é ocultada, tampouco é facilitada, uma vez que tal relação sempre tende a aproximações, afastamentos e intensidades nem sempre confortáveis. Em *The Mimic Men* (1967), o protagonista deixará sua ilha fictícia no Caribe, Isabella, para começar outra vida Londres. Na pensão em que vai morar ele conhece uma zeladora maltesa que resolve instruí-lo para que se torne um personagem respeitável. Os conselhos de Liení para Ralph Singh são, na verdade, para que ele se comporte como um dândi afetado. Desse modo, ele deveria chegar de táxi nos lugares tendo percorrido a maior parte do caminho em algum coletivo. Os conselhos de Liení encorajaram Ralph a ver-se de maneira superior aos outros imigrantes.

Eu exagerava o papel que eles admiravam. – Meu caro – disse eu a um rapaz que, com cachecol da sua universidade, estava saindo de uma casa de chá barata –, meu caro, nunca mais, mas nunca mais mesmo, quero ver você saindo deste lugar. E lembre que o seu cachecol da universidade só serve para engraxar sapatos. – É claro que não foi exatamente isso que devo ter dito; provavelmente fiz apenas um gracejo qualquer. A versão acima foi a que circulou em Isabella alguns anos depois, quando eu havia me tornado uma espécie de celebridade local. E devo confessar que fiquei satisfeito ao constatar que o personagem criado por Liení havia se tornado, ainda que em escala modesta, uma lenda. (NAIPAUL, 2001, p. 26)

Para concluir, gostaria de sublinhar um possível rendimento desse encontro entre a ficção de Vidiadhar Surajprasad Naipaul e a teoria mimética de René Girard. O que vimos nos romances de Vidiadhar Surajprasad Naipaul serve de material para análises psicológicas, sociológicas e políticas, dentre outras, mas a hipótese mimética, isto é, o reconhecimento da dependência do olhar alheio é o que torna possível resistir à sedução da mentira romântica. René Girard contribui para uma leitura que considera relevante o jogo de tentativa e erro dos personagens. Nesse jo-

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

go, eles tentam copiar “os grandes homens” e revelam, em traços largos, o ridículo desses seus modelos. Do marajá que admira publicamente um santo mal improvisado à caricatura do dândi europeu que é tomada como exemplo, tudo contribui para a percepção de que o jogo de superioridade e inferioridade é mimético. Vemos isso pelos olhos daquele que se julga inferior. Uma grande ironia, e uma notável ferramenta literária.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote*. Trad.: Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Nova Cultural, 2002 [1605].

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. Trad.: Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Editora 34, 2009 [1864].

GIRARD, René. *Mentira romântica e verdade romanesca*. Trad.: Lilia Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações, 2009 [1961].

_____. *Dostoiévski: do duplo à unidade*. Trad.: Roberto Mallet. São Paulo: É Realizações, 2011 [1963].

_____. *Anorexia e desejo mimético*. Trad.: Carlos Nougué. São Paulo: É Realizações, 2011 [2008].

NAIPAUL, Vidiadhar Surajprasad. *Os mímicos*. Trad.: Paulo Henriques Britto. São Paulo: Cia. das Letras, 2001 [1967].

_____. *Meia vida*. Trad.: Isa Mara Lando. São Paulo: Cia. das Letras, 2002 [2001].

PASSOS, José Luiz. *Romance com pessoas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014 [2007].

**A LITERATURA E A CRÍTICA LITERÁRIA
NAS CRÔNICAS DE GRACILIANO RAMOS**

Izaura Vieira Mariano de Sousa (UERJ)

izauramariano@yahoo.com.br

RESUMO

A conceituação das crônicas como gênero literário ainda é muito problematizada no meio acadêmico, pois, como Antônio Dimas ressalta, existem principalmente duas razões que colaboram para esse questionamento: o caráter jornalístico imediato da crônica e a sua especificidade temporal. Neste trabalho, situaremos o estudo das crônicas de Graciliano Ramos com base no que defende o crítico Afrânio Coutinho, de que a literariedade das crônicas reside na individualidade do autor e na qualidade literária que elas exprimem. Se considerarmos tais atributos, as crônicas de Graciliano Ramos podem ser incluídas no grupo de literárias, pois apresentam tais peculiaridades. O estilo do autor alagoano não se apaga nesse gênero e suas reflexões não se fixam em uma época específica. Nesse sentido, abordaremos um tema discutido amplamente em suas crônicas: a função da literatura e o processo do fazer literário. Observaremos como o escritor pensou em suas crônicas a literatura e a sua elaboração por um viés crítico intenso, pertinente aos estudos literários até os dias de hoje.

Palavras-chave: Crítica literária. Graciliano Ramos. Crônicas.

1. Introdução

O entrelaçamento da história dos folhetins e crônicas com o seu veículo, o jornal, somado a característica inerente às crônicas de abordarem fatos inclusos em um espaço de tempo específico, foram fatores que contribuíram para a problematização do entendimento da crônica como objeto de estudo literário.

Entretanto, se levarmos em consideração o que diz Afrânio Coutinho a respeito do tema, podemos então repensar essa postura diante da literariedade das crônicas:

De qualquer modo, aceite-se ou não a permanência da crônica, é certo que ela somente será considerada gênero literário quando apresentar qualidade literária, libertando-se de sua condição circunstancial pelo estilo e pela individualidade do autor. (COUTINHO, 2003, p. 110)

As crônicas de Graciliano Ramos possuem tais características. O autor traz à tona temas relevantes à época de suas publicações, importantes também para a discussão da literatura nacional até a atualidade. A escrita nas crônicas ressalta o estilo conciso e incisivo do escritor.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

O percurso da escrita das crônicas em Graciliano Ramos foi extenso. O espaço temporal que abrange a escrita das mesmas é de 1915 a 1952. Todavia, a edição delas em livros só foi realizada postumamente sob os títulos de *Linhas Tortas*, *Viventes das Alagoas* e, mais recentemente, *Garranchos*.

Em *Linhas Tortas*, o leitor de Graciliano Ramos se depara com diferentes assuntos e temas: política, economia, religião, seca, Brasil, literatura, entre outros. Na elaboração desses temas, nota-se uma escrita de cunho crítico, irônico e ao mesmo tempo denunciador. No posfácio de *Linhas Tortas*, Ruy Espinheira Filho ressalta:

Geralmente classificamos *Linhas Tortas* como livro de crônicas – mas sem dúvida são crônicas de características especiais, pois muitas têm profundidade e alcances de rara ocorrência nesse gênero literário.

Um implacável espírito crítico está sempre atento nestas páginas. Ninguém – e nada – lhe escapa. Nem mesmo ele, o cronista. Nem mesmo... o leitor. (RAMOS, 2005, p. 397)

Observa-se também que a estilística graciliana não se apaga nesse gênero. Assim como nos romances, a linguagem apurada e extremamente sintética também é encontrada nas crônicas. É interessante destacar que na escrita dos romances o leitor interage com um narrador ficcional; isto é, ainda que se leve em consideração que esse narrador traz em si características biográficas do escritor, não há como afirmar propriamente que ele representa as ideias do escritor Graciliano Ramos. Nas crônicas da segunda parte de *Linhas Tortas*, encontramos a assinatura do escritor. Logo, lidamos aqui com o que pensa ou o que afirma pensar o próprio Graciliano Ramos.

As crônicas do escritor alagoano remetem-nos a reflexões atemporais, pois as mesmas problematizações levantadas por ele durante a primeira metade do século XX, tais como o papel da escrita literária, o processo do fazer literário e as profundas transformações sociais e econômicas, ainda podem ser relidas e discutidas hoje. Assim sendo, a escrita cronística de Graciliano Ramos pode ser enquadrada como um gênero literário dentro do padrão estabelecido por Afrânio Coutinho, já que o estilo e a individualidade do autor predominam na escrita e a sua temática não se atém a um período de tempo determinado, podendo ser compreendida e perpetuada ao longo dos anos.

2. O fazer literário nas crônicas de linhas tortas

A questão da metaliteratura também foi enfocada na escrita das crônicas. Em *Linhas Tortas* encontram-se diversas crônicas cujo tema principal é a elaboração da escrita literária. Para discutir o fazer literário nas crônicas, tomaremos cinco nas quais este assunto é amplamente difundido: “Romances”, “Os sapateiros da literatura”, “Alguns tipos sem importância”, “Dois mundos” e “O fator econômico no romance brasileiro”.

Na crônica “Romances”, a permanência dos romances da literatura nacional é discutida pelo autor, já que o público parecia preferir os romances franceses tendo em vista a desconfiança no valor da mercadoria da casa. Para o escritor da crônica, apesar do otimismo dos críticos com relação à atual literatura (modernista), a exportação dos livros nacionais ainda não era uma realidade.

Graciliano Ramos põe em evidência o fato de que, apesar de o Brasil ter romances excelentes, eles ainda não eram exportados. Tal fato se agravava ainda mais porque, no próprio território brasileiro, a valorização dos mesmos não era vista: “Os críticos garantem a qualidade deles, os editores fazem uma propaganda terrível em jornal e em cartaz, mas os leitores desconfiam e vão direto à exposição dos livros franceses” (RAMOS, 2005, p. 206). Essa desconfiança do público leitor correspondeu à hesitação do público com relação à transição da literatura até então tradicional para a literatura modernista que estava em pleno curso.

Graciliano Ramos sugere de forma irônica e crítica que se deveriam vender alguns livros para fora e depois comprá-los novamente para que estes pudessem então voltar “melhorados” e “recomendados” por uma gente que julgamos “superiores”. A denúncia de Graciliano Ramos mostra a desvalorização da obra nacional em relação à estrangeira, mais especificamente neste caso, a francesa. A exportação que o escritor defende era necessária para a desmistificação de que “somos uns bárbaros, que só temos percevejos e moleques” (RAMOS, 2005, p. 206). Exportar a literatura brasileira modernista seria uma estratégia para difundir a nossa literatura, bem como os nossos valores e costumes, sem que estes fossem classificados como um retrato de uma sociedade primitiva. Nesse sentido, há também forte crítica ao governo, que deveria se ocupar de tratar desse assunto.

Ligado a isso, outro questionamento que encontramos em “Romances” é a desvalorização da língua falada pelos brasileiros, isto é, a

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

venda dos romances nacionais aumentaria caso estes, apesar de nacionais, fossem escritos em “língua de branco”: “Vendo-as em línguas de branco, o público arregalaria o olho, convencer-se-ia de que estava diante de mercadoria boa e cairia no logro: daria vinte mil-réis por uma brochura que aqui se vende por seis”. (RAMOS, 2005, p. 207)

Como se vê, Graciliano Ramos evidencia em “Romances” um dos problemas enfrentados por escritores nacionais na elaboração da literatura nacional: a barreira da descrença do público leitor e, conseqüentemente, a preferência por obras estrangeiras. Os escritores modernistas enfrentavam, entre muitos percalços, a dificuldade da aceitação de valores que exaltassem a pátria de forma não romantizada e idealizada, tais como a língua e a cultura brasileira na sua originalidade “Senhoras idosas, de óculos, ainda leem o *Guarani* e choram, mas relativamente aos livros modernos é o que se vê. Falta de público” (RAMOS, 2005, p. 206). Era preciso lidar com essa circunstância sem abandonar os ideais pelos quais os modernistas se empenhavam.

Em “Os sapateiros da literatura”, a crônica se inicia com o levantamento de uma pendência literária já então discutida por nomes relevantes da literatura nacional – a necessidade de saber escrever. Para Graciliano, a escrita é comparada à arte de fazer sapatos, na qual se faz necessário dominar a técnica requisitada.

Essa crítica se insere em um contexto no qual muitos pensavam ser mais importante o conteúdo da escrita, negligenciando em alguns pontos a forma como se escrevia. Graciliano Ramos ressalta a condenação feita por Mário de Andrade à literatura que é feita às pressas, abundante naqueles dias, e como um “grande homem de letras” divergiu “azedamente” dessa declaração de Mário de Andrade.

Saber escrever não é somente escrever formalmente, utilizando a “língua de branco” já mencionada anteriormente. O ofício da escrita, para Graciliano Ramos, envolve a habilidade de juntar de forma coesa e clara diferentes sentimentos e ideias:

Difícilmente podemos coser ideias e sentimentos, apresentá-los ao público, se nos falta a habilidade indispensável à tarefa, da mesma forma que não podemos juntar pedaços de couro e razoavelmente compor um par de sapatos, se os nossos dedos bisonhos não conseguem manejar a faca, a sovela, o cordel e as ilhós. (RAMOS, 2005, p.268)

Ao comparar os ofícios da escrita e de fazer sapatos, Graciliano Ramos acaba por colocar em pauta o papel da literatura enquanto merca-

doria. Não que o escritor estivesse destituindo a literatura da sua característica artística, porém a elaboração literária (principalmente jornalística, como no caso das crônicas) não podia ser separada da sua função de objeto comercial: “E espero também que os meus fregueses fiquem satisfeitos com a mercadoria que lhes ofereço, aceitem minhas ideias ou pelo menos, em falta disto, alguns adjetivos que enfeitam o produto” (RAMOS, 2005, p. 268). Graciliano Ramos pontua o fato de que está lidando diretamente com um público leitor específico, com o qual ele estabelece uma relação de satisfação e honestidade.

Outro ponto relevante ressaltado nessa crônica dialoga com “Romances”, no que diz respeito à necessidade das “letras” no país. Graciliano Ramos, mais uma vez, dizia que era importante para o país ter uma literatura nacional, “como qualquer país civilizado”. Entretanto, o autor nos aponta dois tipos de literatos: os que assim foram estabelecidos por nomeação, “que se vestem bem, comem direito, gargarejam discursos, dançam e conversam besteira com muita suficiência”, e “os sapateiros da literatura” (RAMOS, 2005, p. 269). Estes não foram nomeados, para eles o processo da escrita literária é uma elaboração trabalhosa. Os sapateiros da literatura, grupo no qual Graciliano Ramos se insere, não são exaltados como os literatos nomeados, não se vestem bem ou conversam besteira; porém, é deles a função mais difícil: a mais precisa elaboração literária.

Somos sapateiros, apenas. Quando, há alguns anos, desconhecidos, encolhidos e magros, descemos das nossas terras miseráveis, éramos retirantes, os flagelados da literatura. Tomamos o costume de arrastar os pés no asfalto, frequentamos as livrarias e os jornais, arranjamos por aí ocupações precárias e ficamos na tripeça, cosendo, batendo, grudando. Enfim, as sovelas furam e a faca pequena corta. São armas insignificantes, mas são armas. (RAMOS, 2005, p. 269-270)

Os sapateiros da literatura, quando manejam bem seus instrumentos de trabalho e dominam a técnica, apesar de não possuírem o *status* da nomeação, podem gerar uma literatura que é um instrumento eficaz, pois “a faca pequena corta e as sovelas furam”, isto é, ainda que desmerecidas, essas ferramentas podem produzir algum tipo de reação.

Em agosto de 1939, Graciliano Ramos publica “Alguns tipos sem importância”, uma das crônicas em que mais se pode perceber o autor falando de si e da sua própria escrita literária. O escritor começa a crônica questionando as personagens das suas obras: “Eu desejaria não tratar dessa gente que, arrumada em volumes, se distanciou de mim. Na fase de produção era natural que me interessasse por ela, presumisse que lhe da-

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

va um pouco de vida; agora tudo esfriou, os caracteres se deformaram” (RAMOS, 2005, p. 278). Para ele, houve uma deformação por parte do público leitor com relação ao que ele realmente tinha a intenção de criar: “os leitores veem o que não tive a intenção de criar, aumentam ou reduzem as minhas figuras, e isto prova que nunca realizei o que pretendi” (RAMOS, 2005, p. 278). Para o escritor, a não compreensão do que realmente queriam dizer suas personagens fez com que todos falhassem no seu propósito.

Graciliano Ramos se mostra desapontado com tal fato e assume logo em seguida que a escrita lhe foi requisitada como encomenda. Ele admite ter assumido tal tarefa por falta de numerário, isto é, Graciliano Ramos diz ter escrito com fins financeiros. Isso nos remete à questão levantada em “Os sapateiros da literatura”, a respeito da relação entre os que fazem a literatura e os “fregueses”, como Graciliano Ramos mesmo os chama. A literatura como objeto de mercadoria é problematizada por diversos autores, porém, o que se vê na escrita das crônicas de Graciliano Ramos é que, apesar de a literatura se estabelecer em um campo de relação de mercado, e dificilmente poder se separar dele, a escrita literária, aquela feita pelos “sapateiros”, não é subserviente a essa relação. A literatura é mercadoria enquanto objeto de aquisição, porém a escrita literária não depende do mercado para a sua elaboração e continuidade, pois, como o próprio Graciliano Ramos afirmou em uma entrevista: “–Poderia hoje deixar de escrever? – Quem me dera poder deixar...”. (BRAYNER, 1978, p. 55)

Na crônica, vemos Graciliano Ramos discorrer sobre a escrita de seus romances e suas principais personagens. É interessante notar que o parecer crítico do escritor sobre sua própria escrita e que parece acompanhá-lo por todo seu percurso literário, é também mostrado aqui: “Esforcei-me por distrair-me redigindo contos ordinários”, “nessas páginas horríveis, onde nada se aproveita”, “é uma narrativa idiota, conversa de papagaios” (RAMOS, 2005, p. 279). A princípio, o que parece ser uma escrita sem compromisso algum acaba por se tornar em romance. As histórias, cheias de tipos miúdos, como o autor os caracteriza, tomam forma e são publicadas. E, mais uma vez, Graciliano Ramos traz à discussão a posição da língua portuguesa nesse contexto:

Nessas páginas horríveis, onde nada se aproveita, um fato me surpreendeu: as personagens começaram a falar. Até então as minhas infelizes criaturas abandonadas incompletas tinham sido quase mudas, talvez por tentarem expressar-se num português certo demais, absolutamente impossível no Brasil. (RAMOS, 2005, p. 279)

A adequação da língua à realidade brasileira parece ser crucial para que o romance aconteça. Os ideais nos quais o movimento modernista se baseou foram relevantes para que essa conjuntura se firmasse e o movimento por uma literatura que valorizasse a forma como os brasileiros falam ia se concretizando. Graciliano Ramos parece demonstrar que a adequação da língua se faz necessária para que o romance flua e as personagens tenham voz na história.

Nesse contexto de escrita, surgem algumas das mais intrigantes personagens que nossa literatura já conheceu, como Paulo Honório e Luís da Silva, que para Graciliano Ramos são os criminosos dos contos nos quais eles surgiram, antes de serem transformados em romances. Paulo Honório é descrito por Mestre Graça como a reprodução de “alguns coronéis assassinos e ladrões meus conhecidos” (RAMOS, 2005, p. 280). O escritor mais uma vez toca na questão da importância das influências estrangeiras na obra, mas prefere admitir que em sua escrita tal fato não ocorria:

Talvez me fosse útil afirmar que escritores importantes, naturalmente estrangeiros, me haviam induzido a fabricar uma novela. Seria mentira: as minhas leituras insuficientes iam deixando o século passado. Em falta de melhor, estava ali à mão um coronel, indivíduo interessante, embora não fosse abonado por mestres difíceis. (RAMOS, 2005, p. 280)

O outro criminoso, Luís da Silva, de acordo com Graciliano Ramos, era condenado a ser um personagem insignificante, a passar “despercebido”. Para o autor, só não o foi porque “fizeram do livro uma propaganda imerecida”, fato que o escritor credita à sua “emigração” (RAMOS, 2005, p. 281), ou seja, à época em que esteve preso sem culpa formada, sob a acusação de ser comunista.

Por fim, Graciliano Ramos narra o nascimento de *Vidas Secas*. Com o mesmo desmerecimento com que descreve o aparecimento de seus outros romances, ele diz que a obra foi resultado da escrita de algumas linhas sobre a morte de uma cachorra, “bicho que saiu inteligente demais” (RAMOS, 2005, p. 281), e das várias páginas dedicadas aos donos do animal, como se *Vidas Secas* fosse um livro como qualquer outro, assim como *São Bernardo* e *Angústia*.

Como se percebe, para Graciliano Ramos, Paulo Honório, Luís da Silva, a cachorra Baleia, Fabiano e os outros são “alguns tipos sem importância”, que acabaram se tornando protagonistas de suas obras. Um detalhe importante a se notar é que, ao descrever esses protagonistas, o escritor demonstra ter algo em comum com eles, ou seja, pode-se depre-

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

ender que há um pouco do autor na elaboração dos mesmos, como sugere a crítica biográfica. Para o autor, essas personagens são tipos marginalizados e comuns, portanto, “sem importância”, e foram concebidos por meio de observações. Contudo, o próprio Graciliano Ramos admite a possibilidade da influência dele mesmo na construção das personagens:

Todos os meus tipos foram constituídos por observações apanhadas aqui e ali, durante muitos anos. É o que penso, mas talvez me engane. É possível que eles não sejam senão pedaços de mim mesmo e que o vagabundo, o coronel assassino, o funcionário e a cadela não existam. (RAMOS, 2005, p. 282)

Esse jogo de relação entre a obra e vida do autor foi estimulado pelo escritor alagoano não somente nas crônicas, mas também em entrevistas, o que acentua a hipótese de encontrarmos muito da biografia do homem Graciliano Ramos na sua escrita:

– Sua obra de ficção é autobiográfica?

– Não se lembra do que lhe disse a respeito do delírio no hospital? Nunca pude sair de mim mesmo. Só posso escrever o que sou. E se as personagens se comportam de modos diferentes, é porque não sou um só. Em determinadas condições, procederia como esta ou aquela das minhas personagens. Se fosse analfabeto, por exemplo, seria tal qual Fabiano...”. (BRAYNER, 1978, p. 55)

Na crônica “O fator econômico no romance brasileiro”, mais uma vez encontramos uma crítica à efemeridade dos romances nacionais. Nesta crônica, entretanto, a razão apontada por Graciliano Ramos para tal situação é devida ao fato de que falta nos trabalhos de ficção brasileira alguma coisa. Para ele, “nossos escritores não conseguem senão fazer trabalhos incompletos”. (RAMOS, 2005, p. 361)

Essa incompletude se deve à carência dos romancistas brasileiros de “uma observação cuidadosa dos fatos para a formação da obra de arte”, isto é, para se falar dos tipos, das personagens, faz-se necessário entender a base econômica que move a sociedade. Para Graciliano Ramos, o fator econômico de uma conjuntura social determina a mesma e tal observação deve estar inclusa na narrativa:

Os romancistas brasileiros, ocupados com a política, de ordinário esquecem a produção, desdenham o número, são inimigos de estatísticas. [...] Lendo certas novelas, temos o desejo de perguntar de que vivem as suas personagens. Está claro que os autores não conseguem furtar-se a algumas explicações referentes a este assunto, mas fazem-no como quem toca em matéria desagradável, percebemos que eles se repugnam e não querem deter-se em minúcias. (RAMOS, 2005, p. 363)

A não inclusão do fator econômico na narrativa torna a mesma inverossímil, ou seja, quando não sabemos de onde provém o capital de um

personagem ou por quais meios de vida ele sobrevive, parece-nos que falta um toque de realidade à história que lemos. De acordo com Graciliano Ramos, “A riqueza surge criada, como nas histórias maravilhosas, faz-nos pensar no deserto, onde o povo eleito recebia alimento do céu. Torna-se irreal, misteriosa”. (RAMOS, 2005, p. 364)

O que mais parece surpreender Graciliano Ramos é que essa postura de excluir o fator econômico da narrativa não deveria ser tomada por aquela literatura atual, que era diferente da anterior à outra guerra (Primeira Guerra Mundial). A literatura moderna era testemunha do conflito entre o capital e o trabalho, porém não apresentava essa relação conflituosa, e sim mostrava ora o trabalhador, ora o capitalista, como que partes estagnadas de um processo. Para Graciliano Ramos, a possível explicação para esse comportamento entre os autores modernos talvez fosse a dificuldade de um país em que “a profissão literária ainda é uma remota possibilidade e os artistas em geral se livram da fome entrando no funcionalismo público” (RAMOS, 2005, p. 365). Para os escritores, a falta de apoio na carreira literária e a conseqüente busca por uma fonte de renda os afastavam do assunto econômico, sendo a ficção um “refúgio” onde eles poderiam esquecer as suas próprias incertezas financeiras.

Além dessa ideia, Graciliano Ramos problematiza a falta da humanidade. O autor não defende que a arte deva retratar fielmente a vida, como um fotógrafo faria com uma imagem. A humanidade que era exposta nas obras sentia e pensava, mas era desprovida das necessidades essenciais, e por isso, deparamo-nos com seres incompletos: “Abandonando os fatos objetivos, investigando exclusivamente o interior dos seus tipos, alguns escritores geraram uma fauna de seres estranhos em que há um pouco de homens, muito de espíritos e demônios”. (RAMOS, 2005, p. 366)

Graciliano Ramos encerra a sua defesa pela inclusão do fator econômico na literatura ressaltando que, ao lermos, procuramos nas obras tipos que tenham alguma relação conosco, “alguns tipos sem importância”, personagens que se comportem como toda gente e não como seres que possuem alguma divindade ou anomalia. Para o autor, o romancista não é moralista e não defende uma causa, porém tem o dever de analisá-la. Para chegarmos à humanidade completa, necessitamos estudar as coisas nacionais de baixo para cima: “Não podemos tratar convenientemente das relações sociais e políticas, se esquecemos a estrutura econômica da região que desejamos apresentar em livro” (RAMOS, 2005, p. 368). Esse estudo da estrutura econômica de uma determinada região, adicionado à

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

análise da humanidade do indivíduo, alcança nos romances de Graciliano Ramos um auge de coerência e harmonia que é visto em poucas obras, pois, como afirma Carlos Nelson Coutinho:

A universalidade de Graciliano é uma universalidade concreta, ela se alimenta e vive da singularidade, da temporalidade social e histórica. O que lhe interessa não é a exemplificação, através da literatura, de teses e concepções apriorísticas: é a narração do destino de homens concretos, socialmente determinados, vivendo em uma realidade concreta. [...] Seus personagens são sempre *tipos* autênticos precisamente na medida em que expressam em suas ações o máximo de possibilidades contidas nas classes sociais a que pertencem. (BRAYNER, 1978, p. 73-74 e 79)

Em “Dois Mundos”, a reflexão se volta novamente para uma crítica a respeito da linguagem. Trazendo à tona o livro de Aurélio Buarque de Holanda, *Dois Mundos*, Graciliano Ramos procura desmistificar a crença de que a sintaxe e o bom gosto são incompatíveis. Para Graciliano Ramos, a obra de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira prova que personagens simples e humanas que foram construídas com muita lucidez são consequência de uma elaboração organizada sintática e semanticamente. O autor critica duramente a excessiva liberdade gerada pelo movimento moderno literário: “Originou-se uma certeza – e sobre ela se ergueu parte da nossa literatura contemporânea. Liberdade. Carta de alforria. Abaixo o galego. Os direitos do homem. Caímos no exagero”. (RAMOS, 2005, p. 388)

Essa liberdade propagada por alguns escritores do movimento modernista gerou em alguns casos uma balbúrdia e não uma revolução. Graciliano Ramos pontua que se devia renovar a língua, mas não bagunçá-la a ponto de ela tornar-se incompreensível. Graciliano Ramos, que sempre priorizou o trabalho exaustivo da escrita, melhorando-a, modificando-a, traz nomes como Aurélio Buarque de Holanda e o próprio Mário de Andrade (como na crônica “Os sapateiros da literatura”) para ratificar a sua posição a respeito da literatura brasileira e a sua elaboração. Para Graciliano Ramos, a escrita literária não devia ser feita às pressas, como Mário de Andrade criticou, e também deveria ser fruto de uma reflexão paciente e de bom gosto.

Graciliano Ramos não se excluiu do movimento moderno vigente; contudo, não aprovava a literatura que, para ser diferente e revolucionária, causasse, ao invés de revolução, uma bagunça, depreciando assim a escrita literária. Para terminar a sua crônica, Graciliano Ramos defende mais uma vez a utilização dos instrumentos certos por parte de quem lida com a literatura. Como os sapateiros e pedreiros precisam dos instrumen-

tos adequados, o escritor também necessita dos mesmos para o seu trabalho, como por exemplo, o dicionário: “O dicionário, em certos meios, é tão desconsiderado como os palavrões obscenos que a crítica pudibunda repele. Contudo, não poderíamos trabalhar sem ele”. (RAMOS, 2005, p. 390)

Como se percebe, por meio da escrita das crônicas, Graciliano Ramos se posiciona fortemente a respeito do papel do escritor, que deve utilizar sempre os instrumentos certos e trabalhar a língua para que no contexto literário ela se renove e dê origem a obras que possam gerar alguma reação no leitor e permaneçam, pois, como ele mesmo afirmou: “O que sei é que não há talento que resista à ignorância da língua”. (BRAYNER, 1978, p. 55)

3. Conclusão

Há, em muitas das crônicas redigidas por Graciliano Ramos, uma discussão da literatura dentro dela mesma, da sua finalidade e sua realização dentro do contexto literário moderno brasileiro. Pode-se notar que, ao longo da sua trajetória como escritor, tal assunto obteve um espaço considerável dentre as ponderações do autor, estabelecidas em suas personagens ou em sua própria assinatura.

Além de destacar o indivíduo e as tensões que lhe ocorrem, o autor põe em evidência aspectos inerentes à reflexão literária de forma peculiar e crítica, o que torna o estudo de suas obras uma tarefa inexaurível e sempre relevante para o estudo da literatura.

O autor de *Vidas Secas* pode ser incluído no grupo definido por José Luiz Jobim como críticos criadores:

Os críticos criadores dialogam com outros autores e críticos que escreveram antes deles e de alguma forma são uma prova de que a obra literária sempre se insere em múltiplos sistemas significativos, até por sua condição de permanecer muito além da morte de seu autor ou de seu primeiro público, e pode incorporar produtivamente ao seu tecido constitutivo a sua inscrição dialógica com períodos anteriores - com os quais, contra os quais ou a partir dos quais se estabelece - e com a sua contemporaneidade. (JOBIM, 2012, p. 7-8)

Além de escrever textos literários, o autor debruçou-se sobre a própria literatura, pensando-a criticamente tanto nos seus romances quanto nas crônicas.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

Em Graciliano Ramos encontramos esse diálogo entre a obra, o homem, a literatura e a escrita. Não conhecemos na obra romanesca e cronística de Graciliano Ramos apenas o regional nordestino. Conhecemos o homem como ser universal que faz parte de uma sociedade concreta, cheia de problemas e questionamentos. Entendemos que a literatura é um caminho para que esses questionamentos sejam postos e não necessariamente respondidos. É por esse motivo que a escrita de Graciliano Ramos, mesmo se situando em outra época diferente da nossa, nos é tão familiar e atual, de modo que não se torna em nada ultrapassada e permanece viva.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOSI, Alfredo. Graciliano Ramos. In: _____. *História concisa da literatura brasileira*. 44. ed. São Paulo: Cultrix, 2006, p. 400-405.

_____. O modernismo no Brasil depois de 30. In: _____. *História concisa da literatura brasileira*. 44. ed. São Paulo: Cultrix, 2006, p. 383-384.

BRAYNER, Sônia. *Graciliano Ramos: coletânea*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BULHÕES, Marcelo Magalhães. *Literatura em campo minado: a metalinguagem em Graciliano Ramos e a tradição brasileira*. São Paulo: Anablume, FAPESP, 1999.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: história e antologia. Modernismo*, vol. 2. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

COUTINHO, Afrânio. Ensaio e crônica. In: _____. *A literatura no Brasil*, 6. ed. São Paulo: Global, 2003, vol. 6, p. 105-128.

DIMAS, Antônio. Ambiguidade da crônica: literatura ou jornalismo? *Littera: Revista para Professor de Português e de Literaturas de Língua Portuguesa*, ano IV, n. 12, p. 46-51, set./dez. 1974. Rio de Janeiro: Grifo, 1974.

JOBIM, José Luís. *A crítica literária e os críticos criadores no Brasil*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2012.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. 2. ed. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades, 2000.

RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. 21. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
A TRAVESSIA DA LETRA
E DAS PERSONAGENS CLARICIANAS

Lídia Maria Nazaré Alves (UEMG)

lidianazare@hotmail.com

Ivete Monteiro de Azevedo (UEMG)

imizevedo62@gmail.com

O texto literário é verbo que coabita com nossos verbos, significantes que nos constituem, pois somos seres de palavras. Se as personagens são seres de papel (Barthes), o leitor também o é. Duplamente. Na medida em que se constitui da e na linguagem e na medida em que transita na superfície da palavra ficcional.

(Ruth Silviano Brandão)

RESUMO

A partir das pesquisas sobre a história da literatura brasileira, observamos que duas têm sido a maneira de se fazer literatura no Brasil, desde a colonização: uma voltada para a aceitação da “imposição cultural” (CÂNDIDO, 2009) da matriz colonizadora ibérica, ideológica, portanto e, outra, contraideológica, que busca desestabilizá-la, “adaptando-a” (CÂNDIDO, 2009) ou desconstruindo-a, a fim de mostrar seu caráter contingente, arbitrário e, conseqüentemente, colonizador. Usando a terminologia de Barthes (2006), no primeiro caso, temos o que os teóricos chamam *mimesis* da representação e, no segundo, a *mimesis* da produção. A primeira resulta no “texto de prazer” e, a segunda, no “texto de fruição”. Este é aquele tipo de texto que sugere um estado de perda” (BARTHES, 2006, p. 20-1), aquele é o tipo de texto “que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* de leitura” (BARTHES, 2006, p. 20). Alguns escritores trabalham com essas duas escritas ao mesmo tempo. É o caso de Clarice Lispector que nos faz entender que a literatura tem sua maneira peculiar de representação. A partir de tais premissas elaboramos este artigo, parte da tese de doutorado, adaptado para o tema “análise e crítica literária”, proposto pelo II Congresso Internacional de Linguística e Filologia e o XX Congresso Nacional de Linguística e Filologia, na Universidade Veiga de Almeida, cujo objetivo é analisarmos o conto “Amor”, de *Laços de Família* (1960) e o romance *A Paixão Segundo G. H.* (1964), com a finalidade de esclarecer sobre o modo como a escritora trabalha de forma alegórica com a travessia da letra e do “eu” encenados, simultaneamente, modo distinto da tradição, ao questionar o próprio fazer literário e o tema que com ele se encena. Volta-se o olhar para a forma que faz conteúdo.

Palavras-chave: História da literatura. Clarice Lispector. Imposição cultural.

1. Introdução

A produção literária de Clarice Lispector é lida e estudada em vários países. O seu centro de gravidade é, principalmente, o trabalho reflexivo em torno e a partir da limitação da linguagem instrumental herdada do colonizador e do sistema de representação por ela construído. Aspecto que nos leva a inseri-la no rol daqueles escritores que produzem textos de fruição a partir da *mimesis* da produção, ancorada na *mimesis* da representação. Consoante os estudos críticos de Lúcia Helena (2006) Clarice Lispector cria um novo projeto cultural nas nossas letras ao

apossar-se livremente de uma série de modalidades de textualização, de fragmentos e ‘ruínas’ culturais de referência histórica e bíblica, com que elabora uma nova *geografia da imaginação e do espírito* pela intertextualização desse material.

criar uma forma de escrita nômade, na qual o sujeito, a escrita e a história sofrem a mutação típica das alegorias que, segundo Walter Benjamin, nutrem-se de permanente metamorfose, transformando-se em momentos, em fulgurantes lampejos de crítica da cultura. (HELENA, 2006, p. 110)

De fato, esta assertiva pode ser comprovada em maior ou menor intensidade em toda a sua obra. Para verificá-las mais de perto, nos colocamos na escuta do conto “Amor” e “A menor mulher do mundo”, de *Laços de Família* (1960) e do romance *A Paixão Segundo G. H.* (1964). A partir deles podemos esclarecer sobre o modo como a escritora trabalha de forma alegórica com a travessia da letra e do “eu” encenados simultaneamente. Um modo distinto da tradição, ao questionar o próprio fazer literário e o tema que com ele se encena. Voltamos nosso olhar para a forma que faz conteúdo.

Contrariando a estética tradicional “prisioneira da distinção metafísica da ‘forma’ e do ‘fundo’” (KOFMAN, 1996, p. 17) ela articula de maneira *sui generis* tais elementos, que às vezes descolam-se do texto e, outras vezes, interpenetram-se em perfeita harmonia. Neste caso ela está alegorizando a sua “palavra-coisa”, ou seja, o seu “verbo encarnado” e, naquele, a relação arbitrária entre o significante e o significado. Para materializar essa assertiva busco apoio na figura abaixo, de Maurits Cornelis Escher (2006).

Na parte inferior estão os peixes, na superior as aves. Nada mais diferente do que os peixes e as aves “[o]s nossos olhos estão orientados para a fixação dum determinado objecto (*sic*). Nesse momento todo o resto é apenas plano de fundo” (ESCHER, 2006, p. 8). Neste caso, os espaços vazios que se abrem em torno das figuras constituem o seu fundo.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

O pensamento aqui está orientado para reconhecer o fundo e a forma e, por extensão, a diferença entre os elementos.



Fig. 2. *Sky and water I* (ar e água-tradução nossa). Maurits Cornelis Escher (<http://www.artselect.com/1/1/426-sky-water-framed-print.html>)

Contudo, quando fixo o olhar na parte central da figura não me dou conta mais do que é o fundo e a forma, porque os espaços vazios das aves são completados pelos peixes e vice-versa. Então, ambos interpenetram-se. O que antes era diferente, aproxima-se agora, porque as formas dos peixes e das aves tocam-se pelas bordas, permutando sentidos. O pensamento aqui, diferente do anterior, está sendo conduzido para o reconhecimento da semelhança.

O texto de Clarice Lispector lança luz sobre esta diferença e sobre esta semelhança, alegoricamente. Atenhamo-nos à escuta dos textos aludidos, que procuram escrever o instante.

Segundo Silviano Santiago (1999) a boa literatura, anterior à Clarice Lispector, estava comprometida com algum acontecimento histórico, seja “para confirmá-los e dar-lhes peso institucional, seja em descrença deles, para negá-los e, dessa maneira, dar-lhes peso pelo avesso crítico” (MIRANDA, 1999, [s/p.]). A trama novelesca que se afastasse de tal

modelo, continua, “era jogada na lata de lixo da história como *sentimental* ou *condenável*”. (MIRANDA, 1999, [s/p])

Como é do nosso conhecimento, postulou-se que todo meio de representação traduz seu objeto em dimensões espaciais e temporais. Sendo assim, a narrativa deve se ancorar numa sequência temporal: começo, meio, fim. Contudo, essas coordenadas podem ser organizadas de diferentes maneiras, desde que o mundo seja concebido de diferentes maneiras. Em se tratando de narrativas firmadas em acontecimentos históricos, conhecemos bem os modos como tais sequências são organizadas. Mesmo porque, não são narrativas inocentes. Preconizam ser uma escrita da nação, como já argumentou Benedict Anderson (1983) e, naturalmente, a forma como ela é narrada, objetiva unificar o que é, por excelência, heterogêneo. A forma aqui está a serviço de uma ideologia e é ela que constrói e faz valer o real. Já sabemos que “[a]s nações modernas são, todas, híbridos culturais” (HALL, 1987, p. 67). Neste caso a linearidade formal, que concentra um significado por sintagma, não faz jus à esta realidade.

Clarice Lispector inaugura “a possibilidade de se escrever ficção a partir do quase nada cotidiano” (MIRANDA, 1999, [s/p]) e, ao fazê-lo, rasura todo o trabalho da tradição, porque não tendo mais como motivo textual um acontecimento histórico, não encontra razões para escrever em seus moldes. Por quase nada cotidiano entenda-se o “instante-já”. A sua escrita modernista pretende sugerir o imutável na fluidez de tudo o que foi tocado pelo processo de modernização, no cotidiano moderno. Neste caso, a forma de fazê-lo deve estar em consonância com o conteúdo. É ela que vai se converter no conteúdo. Seu texto é feito de fragmentos e - embora acabado, posto que estético - conserva-se interminável em sua abertura. Vejamos sua maneira de trabalhar alguns começos e fins:

_____ estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. Não confio no que me aconteceu... (LISPECTOR, 1967, p. 15)

A vida se me é e eu não entendo o que digo. E então adoro. _____. (LISPECTOR, 1967, p. 183)

Observamos que novas coordenadas são dadas à sequência temporal narrativa rasurando a concepção linear de tempo – da história e da estória – começo, meio, fim, bem delimitados. Ela opta por uma escritura circular, insinuando a necessidade de se consumir, ainda mais, pelo desgaste, o tradicional modelo representativo. Assim tece sua narrativa cal-

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

cada na desconfiança de que a linguagem, enquanto sinal estável, não é capaz de representar o real de fato.

O real parece ser tudo que experimentamos com os nossos sentidos originais, e este tudo é pleno, por isso não pode ser nomeado. O real preexiste à linguagem. Certamente acessamos o real pelo código linguístico construído. Todo escritor tem consciência disso. A matéria prima de seu trabalho assim o confirma. Só que este real vem “pelas metades” e o Sistema de representação trama uma forma de fazer-nos crê-lo inteiro. Todos os seres que habitam este mundo apresentam algo que não pode ser apreendido pela linguagem representativa. Seus sentimentos. A literatura de fruição é capaz de esclarecer esses comentários.

Em virtude das leituras que fizemos, podemos afirmar, na esteira de Benedito Nunes (1973) que em Clarice Lispector “entre o ser e o dizer abre-se um hiato, uma distância permanente que a própria linguagem assinala e na qual ela se move” (NUNES, 1973, p. 155). É assim que Clarice Lispector corrobora as ideias de Mikhail Bakhtin (1998) fazendo da linguagem o “*objeto da representação*” (grifo do autor) (BAKHTIN, 1998, p. 365). Nesse procedimento realiza um trabalho na contramão. Se a linguagem literária forjou a escrita do ser, através do acúmulo, ela desnudará essa linguagem até alcançar o inominável, a ausência de sentido, que é o mesmo que o silêncio. Para realizar tal empresa, trabalha a mobilidade da forma linguística. Assim, sua escrita se encontra com a filosofia de Walter Benjamin.

Como a problemática debruça-se sobre o hiato entre o ser e o dizer, seu universo literário está povoado de personagens, que são levados à busca de seu eu “sem máscaras” (grifo nosso) através de acurado trabalho com a linguagem, “estou enfim caminhando em direção ao caminho inverso. Caminho em direção à destruição do que construí, caminho para a despersonalização” (LISPECTOR, 1967, p. 177). Aliás, personagens e linguagem, debruçando sobre si mesmas neste processo de busca, caminham *pari passu* no *corpus* da narrativa. A metamorfose do ser é análoga à metamorfose da linguagem. A alegoria assim o permite. Vamos à travessia.

Em seu universo literário Clarice Lispector elege personagens femininas para realizar essa travessia. É esta travessia que promove o encontro com o Outro²⁰, tema tão caro a Clarice Lispector e à crítica femi-

²⁰ Esse encontro se dá de várias formas, personagens encontram-se consigo mesmas; personagens encontram-se com o outro; e toda essa atitude literária viabiliza o encontro de Clarice com a

nista. Este encontro, entretanto, só pode se dar concomitantemente com a travessia da letra literária, organizada pela e a partir da linguagem instrumental, para a letra literal. Afinal é esta letra que pretende representar o ser em sua totalidade. É esta letra que os sistemas culturais veiculam. É esta letra que estabelece normas de comportamento e é com ela que se registra o *continuum* da história. Assim, se uma determinada mulher não consegue enquadrar-se nas normas que o sistema preestabelece para o feminino, ela se transformará na diferença. A transgressão dessa letra é a forma de abalar as bases do sistema e mostrar que existem outras possibilidades de organização e concepção da linguagem. Não é gratuito o fato de a descoberta do Outro, interior e exterior, acontecer paralela ao desgaste desta letra.

A travessia se dá da seguinte forma: as personagens se movem de uma situação estável para uma instável, da ordem ao caos, do pertencimento para a procura. Este pertencimento é o que os sistemas culturais lhes oferecem. Tal travessia inscreve-se numa linguagem que também se desloca do literário (*analogon* daquele estado de pertencimento, estabilidade) para o literal (*analogon* daquele estado de procura, instabilidade).

Embora a travessia das personagens não se concretize, é o trabalho com a linguagem que lhes descortina as maravilhas de reencontro consigo mesmas, mediatizado pelo encontro com o Outro. Assim, quando a personagem atinge a quintessência de seu “eu”, a linguagem não pode mais ser trabalhada pelo viés da representação, só pelo viés da produção. Porque neste estágio a personagem encontra-se no que preexiste à linguagem instrumental. Ali só pode existir o não apreensível pela linguagem, motivo pelo qual ela se torna sopra, e pode se converter numa palavra adâmica. Com isso a autora mimetiza o procedimento pelo qual esta palavra é convertida em discurso. Ou seja, o discurso é produzido.

2. “Amor” e “A Paixão Segundo G. H.”

O conto “Amor” está organizado a partir do entrecruzar-se de dois tipos de discursos. Forma, portanto, uma construção discursiva híbrida. Para Mikhail Bakhtin (1998) construção híbrida é o enunciado que, se-

escritora franco-algeriana Hélène Cixous. “Hélène reconhece em Clarice a voz desconhecida que não se dirige a ninguém especificamente, mas que fala a todos, à escritura, numa língua estrangeira, e com uma sonoridade de raízes familiares. Encontrar-se com o outro – uma outra mulher – era como se estivesse se encontrado consigo mesma”. (XAVIER (Org.), 1995, p. 77)

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

gundo índices gramaticais e composicionais, pertence a “um único falante, mas onde, na realidade, estão confundidos dois enunciados, dois modos de falar, dois estilos, duas ‘linguagens’, duas perspectivas semânticas e axiológicas” (BAKHTIN, 1998, p. 111). Neste caso, encontramos no conto a axiologia humanista, racionalista que está na base do sistema de representação e o discurso do Outro, que subjaz em constante tensão com o primeiro. Como o texto mimetiza este Sistema de representação, precisa articular esses dois tipos de discursos, sobre os quais este Sistema encontra-se cimentado.

Esses discursos sempre existiram em qualquer Sistema de representação. Contudo, na literatura representativa – com que se preconiza a representação da realidade “tal qual” - sempre os ouvidos se fizeram moucos para este outro discurso. Neste caso, esta encontra-se cimentada sobre a palavra monológica, autoritária, tomada como sagrada.

A literatura modernista de Clarice Lispector abre-se para este outro discurso, dá voz aos vencidos. Assim, o mesmo choque existente no Sistema de representação entre essas duas ou mais vozes, existe no texto que as mimetiza. É necessário querer escutar esta outra voz discursiva tecida na margem do discurso monológico.

O diálogo, neste caso específico do conto “Amor”, “não é um diálogo do sujeito, nem de uma abstração semântica e sim o diálogo entre dois pontos de vista linguísticos que não podem se traduzir reciprocamente” (BAKHTIN, 1998, p. 390). É por isso que a contradição das vozes permanece e vemos erigir-se, alegoricamente, diante dos meus olhos, a imagem da torre de Babel benjaminiana.

Mas em meio à tensão discursiva, a segunda voz, contraideológica, vai ganhando sentido, se fazendo ouvir nos sulcos dos significados do discurso costumeiro. Este discurso segundo, que se alimenta nas e das fissuras do discurso primeiro, é tão frágil quanto ele. No entanto, sua fragilidade é ambivalente: por não se deixar fixar é efêmero, mas por produzir um sentido no seu vaivém, que só pode ser acessado em processo, é sempre atualizável, eterniza-se.

Essa trama permite-nos dizer que, embora tal desajuste exista e seja encenado, há um desejo manifesto de Clarice Lispector de encontrar um equilíbrio para essas vozes, de modo que uma não se sobreponha à outra. Todavia, nalgumas vezes, observamos a imagem de uma voz sobre a outra, como ocorre no falar hodierno. Isso pode ser inferido ao longo do *corpus* em todos os momentos em que a palavra adâmica aparece,

acendendo para a possibilidade de uma nova forma de agenciar estas linguagens.

A palavra adâmica justifica-se porque, “[a]penas o Adão mítico, que chegou com a primeira palavra no mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua-orientação dialógica do discurso alheio para o objeto”. (BAKH-TIN, 1998, p. 88)

Paralelamente a esta imagem discursiva encenada, encena-se a travessia da personagem Ana, que evolui do amor fusional, ideológico burguês, para o amor sem reciprocidade – para consigo mesma e para com os outros. Contudo o sentido deste amor é muito complexo. Na perspectiva da axiologia humanista, a situação de Ana é estável e, a partir da voz do Outro, instável. Acho pertinente dizer que ambos os estados advêm de sua condição histórica: do seu passado à revelia, do pertencimento que a vida familiar lhe confere e da reflexão daquele passado em comparação com a vida familiar. Cito a imagem de uma cena discursiva que esclarece a questão:

Os filhos de Ana eram bons, uma coisa verdadeira e sumarenta. Cresciam, tomavam banho, exigiam para si, malcriados, instantes cada vez mais completos. A cozinha era enfim espaçosa, o fogão enguiçado dava estouros. O calor era forte no apartamento que estava aos poucos pagando. Mas o vento batendo nas cortinas que ela mesma cortara lembrava-lhe que se quisesse podia parar e enxugar a testa, olhando o calmo horizonte. (LISPECTOR, 1960, p. 17)

A palavra monológica, sagrada, aparece na dianteira e pausada. O leitor despreparado, que a automatizou, é enredado aí mesmo. Nem mesmo a mudança da reação do corpo – talvez a busca do dicionário ou mesmo um breve questionamento – diante da outra voz “sumarenta”, é capaz de fazê-lo compreender o desassossego que é a vida familiar de Ana. A conjunção conclusiva “enfim”, posterior às duas frases que sugerem este desassossego, aparece solta, sem sentido a quem não atentou para esta sugestão. Mesmo assim, o leitor não se dá conta da fresta que esta palavra adâmica abre no texto.

Esta conjunção ou esse “operador argumentativo” (KOCH, 2000, p. 35), que fecha a ideia sugerida anteriormente, mas que está ainda em suspensão no pensamento, posto que mal foi entendido – tudo bem, que os meninos sejam assim, cansativos – se abre, simultaneamente à outra voz, que não se engaja com a que foi sugerida anteriormente. Neste caso ela se metamorfoseia em conjunção adversativa e dá um golpe de miseri-

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

córdia no dito anterior, ou seja, em: “enfim a cozinha era espaçosa” lemos “mas a cozinha era espaçosa”. Trata-se de uma palavra que recusa a ideia anterior. Neste caso, os filhos de Ana lhe roubavam o espaço.

O estado de tensão de Ana, resultante da atenção que os filhos “malcriados”, sob a proteção da axiologia humanista, lhe exigiam, vem sugerido na imagem material do “fogão enguiçado”, que “dava estouros”. Tocando nas fimbrias da sugestão deste “dava estouros” surge outro motivo pelo qual Ana está intranquila, tensa: a prestação do apartamento que “estavam aos poucos pagando” (LISPECTOR, 1960, p. 17), e as outras contas que “crescem”. A de luz que é a primeira é explicitada. A de água, a dos gastos com os filhos que crescem, a do supermercado ficam subentendidas, a partir da primeira explicitada: “[c]rescia sua rápida conversa com o cobrador de luz, crescia a água enchendo o tanque, cresciam seus filhos, crescia a mesa com comidas” (LISPECTOR, 1960, p. 17). Por fim, o acúmulo da água sugere o acúmulo das contas.

É sempre imprescindível lembrar que, sem o reconhecimento desses dois discursos encenados o texto resulta impossível de ser acessado com mais eficiência. O avanço, aos atropelos da compreensão dos textos de Clarice Lispector assinala isso. Afinal a fonte que sacia a sede dos nossos leitores pertence ao pensamento racionalista humanista. É assim que “[t]odo o seu desejo – de Ana – vagamente artístico encaminhará-se há muito no sentido de tornar os dias realizados e belos. Com o tempo, seu gosto pelo decorativo se desenvolverá e suplantará a íntima desordem” (LISPECTOR, 1960, p. 18). Estando no bonde, tranquila, um homem, de pé, com as mãos avançadas – um cego – a fez “aprumar em desconfiança. Alguma coisa intranquila estava sucedendo. Então ela viu: o cego mascava chicles (...) Um homem cego mascava chicles” (LISPECTOR, 1960, p. 20). Noto um engasgamento nesta explicação que nada explica. É notório, pelo engasgamento do narrador, que algo está sendo velado, ou seja, um cego mascando chicles não é motivo para o susto de Ana. De fato, esta explicação está incompleta.

O que tem de extraordinário num cego mascando chicles? A primeira ideia é o fato de ela acreditar estar sendo vista, reconhecida, e a segunda é o fato da linguagem gestual ter lhe chamado a atenção. Análise esta segunda.

Ao que parece, no cego, esta atividade é mais intensa e concentrada, é uma linguagem gestual compassada que fala, como sugere o texto: “[o] movimento da mastigação fazia-o parecer sorrir e de repente deixar

de sorrir, sorrir e deixar de sorrir – como se ele a estivesse insultando” (LISPECTOR, 1960, p. 20). O movimento facial pode ser experimentado na leitura em voz alta da frase acima. É obvio que estamos diante de um despiste, uma fala que nada diz. Uma maneira de distrair o leitor para o real motivo pelo qual Ana muda de atitude, diante do cego. Fixando a mastigação, semi-hipnotizada, lhe sobrevém outro sentimento: a náusea. Diante desta linguagem não verbal, que a *mímesis* da representação jamais conseguiria descrever - que dispensa tal *mímesis* porque não se pretende aqui representar o real, é um despiste que intenciona ludibriar o real - algo novo começa a acontecer: a travessia do oposto de si, mediatizada pela travessia do oposto que é o cego.

Consoante Benedito Nunes (1973), pode-se dizer que “a náusea revela, sob a forma de um fascínio da coisa, a contingência do sujeito humano e o absurdo do ser que o circunda” (1973, p. 114). É por esta razão que Ana, diante da náusea, é invadida pelo mal-estar. Este mal-estar advém da impossibilidade de compreender a linguagem desarticulada do cego. A impossibilidade de acessar o sentido em sua imediaticidade abre um vazio, um estado de emergência, um ponto “cego” (termo de Lúcia Castelo Branco) na linguagem tradicional normativa. Gradativamente, mas aos saltos, o significante gestual vai se convertendo em escritura. Por conta disso agora, numa perspectiva contraideológica, “[m]esmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora de sobreaviso, tinham um ar mais hostil, perecível (...) O mundo se tornara de novo um mal-estar. Vários anos ruíam, as gemas amarelas escorriam”. (LISPECTOR, 1960, p. 21)

O “de novo” sugere a existência deste mesmo estado em sua vida anterior. O vazio aberto na linguagem sugere o vazio aberto em seu próprio ser. Sobre este mal-estar é possível dizer que a preferência pela náusea é forma de anunciar a metamorfose do ser, do tempo, da história. É este o elemento desencadeador da *visão* de Ana, como fazem pensar Chevalier & Gheerbrant (1982) referindo-se à choça nauseabunda pela qual o peúle é conduzido numa fase de sua iniciação. A choça nauseabunda, dizem, citando Hamk “simboliza a tumba, onde se transformam os seres; onde se efetua a passagem da morte para a vida; onde se opera uma metamorfose material, moral, intelectual; onde a ignorância cede ao saber”. (HAMK, *apud*. CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, p. 631)

Diante do cego “a íntima desordem vem” à tona e seu “gosto pelo decorativo” na vida familiar, se esvai. O progresso da vida de Ana – seu amor fusional, nutrido pelo ambiente familiar - montado pelo sistema de

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

genderização, a fim de situá-la, converte-se agora em ruínas que ela olha com espanto, posto que construído sem a participação dela. Neste estado de amor sem reciprocidade – agora que ela reconhece que o cego é cego mesmo – Ana é olhada, mas não é vista. Talvez o cego se lhe afigure como um *analogon* da cegueira existente em seu próprio ser e no ser dos que vivem ao seu redor, por conta da superficialidade deste sistema erigido sob as bases de uma linguagem igualmente inconsistente, contingente, repleta de pontos cegos.

Nesta condição, Ana é narrada a partir de uma perspectiva contraideológica. Daí o motivo deste discurso polifônico, de forma que o que foi afirmado, na perspectiva anterior, continua lá, com seus significados, mas que, neste segundo instante, podem ser vistos como num espelho invertido. Um discurso não anula o outro. Com efeito, não podem conviver sem tensão no mesmo espaço. Ana, agora está instável porque está sendo representada por uma linguagem igualmente instável.

Todo o discurso deste momento se alimentará nos sulcos dos significados do discurso costumeiro, que às vezes se lhe sobrepõe. E este dialogismo se deixará entrever no hibridismo da linguagem. É assim que, “iluminada desse modo pela própria coisa, a consciência experimenta, ao mesmo tempo, a sua contingência, a sua superfluidade e o caráter irreduzível e injustificável do fato de existir”. (NUNES, 1973, p. 115)

O movimento compassado da mastigação, sugerindo o riso que não ri e a inutilidade do olho que não vê, acena algo para Ana e a coloca em atitude de “desconfiança” e de alerta em relação ao mundo ao redor. Ela está diante da linguagem natural, adâmica. Resta-me dizer que é este cego: o estranho, o diferente, o esquecido e este ponto cego da linguagem: a estranha, a diferente, a esquecida que promove o encontro de Ana com o seu passado esquecido dentro de seu próprio ser e, por extensão, com todos que se lhe afiguravam como outro: o próprio cego, a empregada, o mundo vegetal e animal do Jardim Botânico. Tudo o que possui em si a marca da originalidade.

Observamos que somente quando Ana sente renascer em si a náusea doce do amor e da piedade, ultrapassa o ponto de parada e salta assustada do Bonde. Neste caso, ela ultrapassa a si mesma, o seu habitual amor fusional, para o amor sem reciprocidade. Assim também a linguagem, dobra-se sobre si mesma, a fim de conhecer sua face velada, que, manifestada em sua natureza selvagem, não pode ser compreendida de forma habitual, senão pela permuta de sentidos. O olho cego que não vê e

a boca muda que não fala, interpelam Ana. O ponto cego da linguagem, aberto na conjunção “enfim” e a desarticulação do sentido, ao dispensar um significado por sintagma, interpela o leitor. Ana e o leitor, interpelados, desdobram-se para ressensibilizar os pontos cegos e a desarticulação em questão.

Assustada com este deixar as coisas acontecerem, Ana ultrapassa o local da descida e salta numa “rua comprida, com muros altos, amarelos” (LISPECTOR, 1960, p. 23). A ultrapassagem e a rua são alegorias do seu estado psíquico atual. A primeira aponta para a falta de limites que a domina. A extensão e a cor da segunda, apontam para a falta de ancoradouro neste estado de emergência benjaminiano que se abre, além do reconhecimento de que neste estado, encontra-se em perigo e apertada entre os muros.

Neste Outro estado atravessa os “portões do Jardim” (LISPECTOR, 1960, p. 23). Outra alegoria para seu ritual de passagem, de transformação, viabilizado pela travessia do amor fusional, para o amor sem reciprocidade, que teve como ponto de partida a interpelação das linguagens não funcionais do cego. No jardim, “ela amava o cego! Pensou com os olhos molhados. No entanto não era com este sentimento que se iria a uma igreja” (LISPECTOR, 1960, p. 27). Este comentário abre uma fresta no texto que precisa ser ressensibilizada. Tendo sido o verbo amar aqui alterado, qual seria mesma a relação de Ana com o cego e o que tem isso a ver com o “mal-estar” sugerido no termo “de novo” – “o mundo se tornava de novo um mal-estar” (LISPECTOR, 1960, p. 21) - existente no seu passado?

A advertência contraideológica do sentido usual do amor burguês ou seja, do amor recíproco, do qual ela abre mão, por certo tempo, faz-se mister, a fim de que seja entendido que a palavra sagrada, monológica, autoritária, burguesa está sendo questionada. Este aspecto vem reforçado no Jardim Botânico “tão bonito que ela teve medo do inferno” (LISPECTOR, 1960, p. 25), outra expressão sem sentido.

Aqui está uma alegoria do Jardim de Éden, jardim original, prelude de vida. Nele a linguagem perceptiva nos sugere a imagem dos reinos animal e vegetal, em sua condição primeira, através do desgaste da matéria: putrefação. E, ao seu redor a vida exhibe-se em plenitude, vida que brota da morte e morte que brota da vida. Movimento ininterrupto, sem fim, como a “rua comprida”, movimento ativo, perigoso e que por isso requer atenção, como sugerido no amarelo do muro.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

Este jardim em processo, que o amarelo sugere bem, porque aparece próximo do vermelho e de verde, este realçado no “Jardim Botânico” e aquele realçado no “coração”, deixa Ana com medo do jardim estático anterior, da vida familiar e de certo momento de sua vida anterior a esta. Este jardim estático seria um análogo do inferno.

Toda esta imagem impressionista, contrária à “inexpressividade” (LISPECTOR, 1960, p. 28) que os besouros mostravam a Ana, materializa sua travessia, pois “[a] vastidão parecia acalmá-la, o silêncio regulava a sua respiração. Ela adormecia dentro de si” (LISPECTOR, 1960, p. 23). Mas não só, materializa também a travessia da letra literária, representativa, para a letra literal, poética, em condição de escritura. De fato, a imagem também não se deixa fixar, é tão móvel quanto é móvel a travessia da letra e da personagem.

Neste espaço natural distinto do espaço construído, “inferno”, num mundo onde “a decomposição era profunda, perfumada” (LISPECTOR, 1960, p. 25), Ana sente a náusea ambivalente, diante da força da vida e da morte: uma forma extrema de repugnância do mundo, provocada pela experiência de mergulho no real-natural e pela comunhão de Ana com as raízes de si. A náusea é, portanto, conforme eu disse antes, o sinal do encontro com o instintivo, com o sensível e o insensível, com o nada e o tudo, com o sagrado e o demoníaco. A náusea é sinal também do autodilaceramento do ser “[a] vida do Jardim Botânico chamava-a como um lobisomem é chamado pelo luar” (LISPECTOR, 1960, p. 27) – nova imagem, e desta feita, sua metamorfose é nítida – e da linguagem e da tentativa humana de dizer o indizível, de tocar no intocável, de ultrapassar os limites pré-estabelecidos pelo sistema de representação.

Embora Ana não tenha realizado a travessia, pois “antes de se deitar, como se apagasse uma vela, soprou a pequena flama do dia” (LISPECTOR, 1960, p. 30), depois do encontro com o cego “a réde (*sic*) – da vida tecida pela rede da linguagem - perdera o sentido e estar no bonde era um fio partido” (LISPECTOR, 1960, p. 21). Ana não seria mais a mesma, porque descobre que sua vida familiar, construída para substituir a anterior, poderia ser diferente se ela tivesse sido mais autêntica e a linguagem alegórica revelou que há alguma coisa da ordem do real: o excessivo cansaço e sobretudo a vida interior e anterior de Ana, não pode ser representado, quando muito vislumbrado. A consciência desta impossibilidade da representação encontra-se na opção pelo impressionismo das imagens sugeridas pela linguagem perceptiva.

Clarice Lispector procura obter o vazio da letra, o ponto cego da linguagem, com o doloroso amor sem reciprocidade. Se a letra não é capaz de obter o vazio, o ponto cego da escrita, ela não tem a intenção de representar, com exatidão, o real. O cego olha, mas não pode vê. Ele é uma metade. Um *análogo* de um significante em busca de sentido. Este sentido só pode ser atribuído por quem é interpelado. Este, por sua vez, experimentará, na perspectiva da axiologia humanista, a eterna sensação de dar-se infinitamente, sem ter nada material, mensurável, em troca. E esta relação só pode se realizar deste modo.

O ganho aqui, da metade da linguagem cega e desarticulada e do interpelador, se processa na ordem do transcendente e não na ordem do simbólico, embora seja este o ponto de partida para aquele. O beneficiado neste jogo é o pensamento que gira convertendo-se em reflexão. Por isso a tentativa de obter o vazio da letra com o amor de um só. Contudo poderia perguntar: Se o vazio da letra não pode ser obturado no campo do simbólico, por que apontá-lo?

Talvez para sugerir uma nova maneira de conduzir esta linguagem que cimenta o nosso Sistema de representação. Uma maneira que, levando em consideração sua contingência, não exija dela o poder de representar o real de forma monológica, autoritária, absoluta. Neste seu estado fixo tudo que com ela é construído torna-se fixo também. A fixidez nega o jogo da diferença. A modernidade é fluida. A arte deseja mimetizá-la. Talvez seja sua função, apenas abordar o sentido e não aprisioná-lo.

A despeito de tudo isso, ainda não vislumbramos um sentido melhor que nos faça entender a relação de Ana com o cego e deste com seu passado, que tentaremos fazer noutro momento

3. Considerações finais

Como pós-coloniais que somos achamos bastante produtivo o estudo das relações existentes entre a nossa produção literária e o contexto histórico que lhes serve de apoio. Por conta disso, estudamos alguns textos teóricos que abordam questões de tais naturezas.

Debruçadas sobre eles observamos que duas têm sido a maneira de se fazer literatura no Brasil, desde a colonização: uma, ideológica, voltada para a aceitação da “imposição cultural” (CÂNDIDO, 2009) da matriz colonizadora ibérica e, outra, contraideológica, que busca desestabilizá-la, “adaptando-a” (CÂNDIDO, 2009) ou desconstruindo-a, a fim

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

de mostrar seu caráter contingente, arbitrário e, conseqüentemente, colonizador.

No primeiro caso, seguindo o modelo mimético representativo barthesiano, vimos que o texto tende a ir ao encontro das expectativas do leitor, posto ter sido produzido a partir de seus valores culturais. Dir-se-ia - sem muita margem de erros - de uma função pedagógica do texto.

No segundo caso, seguindo o modelo mimético produtivo barthesiano, o texto tende à desestabilização das expectativas do leitor, posto ter sido produzido para desestabilizar os valores culturais que lhe serve de apoio. Vimos que essa desestabilização, entretanto, vem ocorrendo de duas maneiras.

Numa delas o escritor coloca em cheque aspectos culturais, mas o faz com a mesma estrutura sintática utilizada pela cultura que tenta desestabilizar. Ora, sendo o homem um ser constituído pela linguagem, esta já lhe colonizou o pensamento, assim a desestabilização acontece, mas sem o trabalho estético adequado, não resultará em benefícios consideráveis. Dir-se-ia de um inimigo sem habilidades no manejo da espada que deseja lutar contra um espadachim habilidoso.

Noutra delas o escritor coloca em cheque aspectos culturais, mas o faz com outra estrutura sintática. Esse texto causa uma revolução no leitor, porque o desestabiliza por completo. Instigado por ele, o leitor não continua o mesmo e é convidado a rever a cultura que lhe garante a condição de ser o que se está sendo. Prepara-o para a reconstituição de sua identidade, caso o queira.

A fim de ver e entender melhor ou mais nitidamente como esses textos são elaborados nos colocamos na escuta de duas obras de Clarice Lispector o conto “Amor”, de *Laços de família* (1960) e o romance *A Paixão Segundo G. H.* (1964), com a finalidade de esclarecer sobre o modo como a escritora trabalha de forma alegórica com a travessia da letra e do “eu” encenados, simultaneamente, modo distinto da tradição, ao questionar o próprio fazer literário e o tema que com ele se encena.

Lispector elabora ambos os textos, mas não só, também os demais de sua autoria como escritora, de forma quase impossível de ser explicada. Neles as duas formas de representação, mimética e produtiva, são colocadas *tête a tête*, de forma que se vê as duas linguagens num drama de escrita claricianas sem igual. A explicação, quase impossível, foi alegori-

zada pela pintura de Maurits Cornelis Escher (2206, p. 13) “*Sky and water I*”, que vou retomar neste espaço.



Observamos que a pintura representa duas cenas da realidade: aves no céu e peixes na água. Nada mais distante do que esses seres e essas cenas na realidade. Por conta disso quando os olhamos, desprevenidamente, só vemos ou uma coisa ou outra coisa. Isso porque nosso olhar já está colonizado para esse tipo de visão. Vemos uma coisa e outra coisa, e, mais que isso, vemo-las diferentes. Se pararmos para observar, vemos que as diferenças se encontram no centro do quadro. Esse encontro desestabiliza o primeiro olhar e soltamos aquele “oh!” de surpresa. O que houve? Nos perguntamos. Houve uma reorientação do olhar, agora, para a semelhança. Olhar descolonizado.

A elaboração textual de Clarice Lispector é assim também. Ela encena as duas *mímesis*. Vê-se a linguagem representativa “os filhos de Ana eram bons (...)”. Todo leitor entende essa linguagem, de troca, utilizada nos discursos hodiernos. Depois ela é desestabilizada, não depois, mas concomitantemente “(...) uma coisa verdadeira e sumarenta (...)”. Todo leitor há de voar para o dicionário, a fim de ver o significado da palavra sumarenta, que, por sinal, é “que tem muito suco”. Esse significado inexistente nesta palavra, neste lugar, neste texto, está vazia. Para o entendermos precisamos caminhar um pouco mais na leitura e veremos que

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

eles não lhes dão espaço “cresciam, tomavam banho, exigiam para si, malcriados, instantes cada vez mais completos. A cozinha era enfim espaçosa, o fogão enguiçado dava estouros (...)”. O desassossego do leitor diante da palavra, somado ao restante do texto, dá-nos a sentido da palavra – sentido nascido a partir das palavras que a circunscreve –, que, agora, não parece mais com seu sentido denotado. Essa outra palavra faz o contrato da narrativa clariciana e, assim, o seu texto vai dramatizando essas duas *mímesis* ao mesmo tempo que suas personagens, Ana e também G. H. vão atravessando de sua superfície cultural, reconstruída, para as profundezas dos seus “eus” originais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. 4. ed. São Paulo: UNESP, 1998.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. Trad.: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins fontes, 2004a.

BARTHES, Roland. *O rumor da lingua*. Trad.: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.

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

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Trad.: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*, vol. 1 e 2. 9. ed. Trad.: Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad.: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad.: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

BRANCO, Lúcia Castelo. *Literaterras: as bordas do corpo literário* / Lúcia Castello Branco, Ruth Silviano Brandão. São Paulo: Annablume, 1995.

CÂNDIDO, Antônio. *A educação pela noite: e outros ensaios*. São Paulo: Unicamp, 2009.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Trad.: Vera da Costa e Silva et alii. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

COSTA LIMA, Luiz. (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

DE LAURETIS, Teresa. *A tecnologia do gênero*. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

ESCHER, Maurits Cornelis. *Gravura e desenho*. Trad.: Maria Odete Gonçalves-Koller. Holanda: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 2006.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad.: Antônio Ramos Rosa. Lisboa: Portugalia, 1966.

FRYE, Northrop. *Anatomy of criticism*. Trad.: Port. Péricles Eugênio da Silva Ramos. Princeton University Press. 1957.

GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. 5. ed. São Paulo: Ática. 1995.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

HELENA, Lúcia. O drama ilimitado e autodefinidor da ficção. In: *Matruga: Revista do Programa de Pós-graduação em Letras/Universidade do Estado do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Caetés, 2005.

HELENA, Lúcia. *Escrita e poder*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1985.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

KOFMAN, Sarah. *A infância da arte: uma interpretação da estética freudiana*. Trad.: Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *Laços de família: contos*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1960.

NUNES, Benedito. *Clarice Lispector*. 1. ed. São Paulo: Quíron, 1973.

POWELL, Jim; HOWELL, Van. *Derrida para principiantes*. Trad.: Daniela Rodrigues Gesualdi. Buenos Aires, Argentina: Era Naciente SRL, 1977.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia. 1978.

SANTIAGO, Silviano. A aula inaugural de Clarice. In: MIRANDA, Wander (Org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SOUZA, Solange Jobim. Mikhail Bakhtin e Walter Benjamin: Polifonia, alegoria e o conceito de verdade no discurso da ciência contemporânea. In: BRAIT, Beth. (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: UNICAMP, 1997.

O AROMA AGRESTE DA LINGUAGEM ROSIANA

Mylaimi Moreira de Souza (UEMG)

milaimemoreira@hotmail.com

Káren Taloana Florêncio de Souza (UEMG)

karentaloana@gmail.com

Lídia Maria Nazaré Alves (UEMG)

lidianazare@hotmail.com

Ivete Monteiro Azevedo (UEMG)

imizevedo62@gmail.com

RESUMO

Esta proposta está alicerçada no Projeto de pesquisa “Poéticas da modernidade: um olhar para a diferença”, em desenvolvimento neste ano de 2016, na UEMG (Unidade de Carangola), sob a orientação de Lídia Maria Nazaré Alves e coordenação de Alexandre H. C. Bittencourt. O tema deste artigo envolve duas formas de representações miméticas: uma tradicional, imitativa, outra moderna, produtiva. Pela primeira, escreve-se o texto legível, buscando-se imediato entendimento do leitor; pela segunda, escreve-se o texto ilegível, buscando-se a reflexão do leitor que se dará pelo esforço da compreensão. Durante vários séculos, entenderam-se a literatura, a partir de uma leitura equivocada de Aristóteles, como representativa da realidade. Sua escrita segue uma sintaxe rotineira, cujo sentido pode ser encontrado no dicionário, um senão a tal tipologia de escrita é a automatização do pensamento, contribuindo para a formação do sujeito alienado. As modernidades entenderam que a literatura deveria servir-se de sua matéria-prima, a palavra, produzindo nova realidade. Neste caso, a sintaxe seria reorganizada, a fim de que o sentido fosse construído dentro do próprio texto. A sintaxe seria utilizada, mas o seu sentido seria fruto da elaboração do escritor. Algo novo, nascido a partir dos arranjos. Procedimento que promove a desautomatização do pensamento, contribuindo para a construção do indivíduo crítico. Este artigo está desenvolvido em torno de áreas de interesse do estudo da linguagem e da literatura. A opção pela aplicação de conceitos linguísticos e literários à obra de João Guimarães Rosa, justifica-se, porque o referido autor vem atraindo o olhar da crítica e de estudantes de literatura, desde o surgimento de seus primeiros trabalhos. Consideravelmente, grande parte dos trabalhos sobre a literatura rosiana volta-se para a peculiaridade de seu manejo com a língua. Além disso, ecoamos nossa voz do Estado de Minas Gerais, onde nasceu o escritor e nos sentimos na obrigação de fazer ecoar, ainda que em tom menor, a notoriedade de tão produtivo escritor. Nesses termos, o exercício de leitura e escrita articulam-se na área dos estudos da linguagem e da literatura, objetivando-se adentrar às malhas discursivas da literatura rosiana, a fim de identificar aspectos linguísticos e literários inovadores, que apontam para o caráter dinâmico da língua, como matéria-prima da arte literária. A pesquisa é de cunho bibliográfico e para a mesma elegemos Ferdinand de Saussure, Terry Eagleton (1977) Antonio Candido (2006), com aplicação em diferentes contos do autor.

Palavras-chave: Guimarães Rosa. Estudo da linguagem. Linguística. Literatura.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

1. Introdução

Este artigo, cujo tema é a linguagem literária rosiana, alicerça-se sua análise nos estudos da linguagem e na literatura, a partir das leituras para a fundamentação do projeto de pesquisa “Poéticas da modernidade: um olhar para a diferença”, sugeridas pela coordenadora, Lídia Maria Nazaré Alves, neste ano de 2016 na Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG, Unidade Carangola.

A opção pela aplicação de conceitos linguísticos e literários à obra de João Guimarães Rosa justifica-se porque o referido autor vem atraindo o olhar da crítica e de estudantes de literatura, desde o surgimento de seus primeiros trabalhos. Consideravelmente, grande parte dos trabalhos sobre João Guimarães Rosa estão voltados para a peculiaridade de seu manejo com a língua. A pesquisa é de cunho bibliográfico com aplicação em diferentes contos do autor.

De acordo com Antonio Candido (2006), João Guimarães Rosa é um dos autores mais importantes da nova narrativa brasileira. O fato de o mesmo ser mineiro, nos instigou o desejo de nos debruçar sobre seus textos para verificar as peculiaridades de sua escrita. A fim de delimitar o assunto, elaborou-se o seguinte problema: Quais são as especificidades da literatura rosiana que o tornou um dos representantes mais produtivos da nova narrativa brasileira?

Objetiva-se com esse exercício de leitura e escrita descrever as especificidades da literatura rosiana que o torna um dos mais importantes representantes da nova narrativa brasileira. Com o fito de conduzir nossa reflexão, elegemos como teóricos os estudos de Ferdinand de Saussure (1916); David Crystal (1974); Mikhail Bakhtin (1990); Terry Eagleton (2003) e Antonio Candido (2006).

2. Considerações sobre a ciência linguística

A linguística, como ciência, passou a ser definida a partir do *Curso de Linguística Geral*, de Ferdinand de Saussure, publicado em 1916, na França. Todo o conhecimento sobre linguagem produzido no século XX teve sua origem em um ponto comum, a obra de Ferdinand de Saussure. Essa afirmação é procedente, não porque tal conhecimento se baseou no *Curso*, todavia porque a partir da obra deu-se início aos estudos científicos da linguagem proporcionando aos estudiosos tanto a definição do objeto, quanto um método.

Embora considerem questionáveis as circunstâncias de publicação da obra, posto que não fora escrita por Ferdinand de Saussure, mas por alguns de seus alunos da Universidade de Genebra, os quais se valeram de uma coletânea de notas de aula durante os anos de 1907 a 1911, ainda assim, a obra foi tomada como base teórica para os estudos sincrônicos praticados intensamente no século XX, em contraste com os estudos históricos anteriores. O projeto de Ferdinand de Saussure consistia de cortes nos estudos linguísticos para que se tratasse da uma ciência autônoma exclusivamente da linguagem, esta considerada em si mesma e por si mesma

Entende-se como linguística, de acordo com o *Oxford English Dictionary* “a ciência da linguagem; filologia”, porém essa definição é muito vaga. David Crystal (1974, p. 17) a define de forma mais precisa:

[...] a linguística executa pelo menos duas tarefas: preocupa-se com o estudo das línguas em particular como fins em si mesmas, para poder produzir suas descrições completas e corretas; e também estuda as línguas como um meio para um fim posterior, de modo a obter informações sobre a natureza da linguagem em geral.

A linguística, então, é uma ciência que estuda a linguagem e as línguas, mas de uma forma ampla e profunda. Procura entender a estrutura da língua e os mecanismos da linguagem, baseando-se em seu uso. Analisa a comunicação feita pelos usuários e como eles a utilizam, quais são os princípios que os levam a falar de determinada maneira. Isso mostra que a linguística não busca apenas compreender o uso de uma linguagem, formal e literária, mas também aquelas que são usadas no dia a dia das pessoas.

No entanto, para a gramática do português, só existe uma forma correta para se escrever e se falar: aquela que se encontra dentro dos parâmetros gramaticais tradicionais. Com isso, somente essa linguagem é importante e considerada. A escrita e a fala prestigiadas são aquelas normeadas pela norma culta do português.

Dentro dessa visão, a linguagem utilizada por um número considerável de falantes seria inadequada e sem qualidade, ou seja, errada. Ao contrário das normas estabelecidas pela gramática tradicional, a linguística analisa os fenômenos linguísticos como inerentes ao falante, levando em consideração fatores sociais, psicológicos, geográficos, situacionais etc., exatamente por ser a língua seu objeto de estudo.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

A função da linguagem é exatamente a da comunicação, como nos apresenta David Crystal (1974 p. 20) “[...] a linguagem é a forma de comunicação humana mais altamente desenvolvida e de maior uso”. É por ela que expressamos nossos pensamentos e ideias. E ela é utilizada para que isso seja feito com competência. Por isso, o falante a utiliza para alcançar o seu objetivo, comunicar-se.

João Guimarães Rosa é um exemplo dessa competência, pois em suas obras utiliza da linguagem literária que acha mais coerente para transmitir o seu pensamento e suas emoções.

3. *Considerações sobre a literatura*

Terry Eagleton (2003, p. 1) aborda, em seu livro *Teoria da Literatura: Uma Introdução*, as várias definições existentes de literatura. De acordo com o autor, a literatura é concebida, na perspectiva de alguns estudiosos, como uma escrita imaginária, relacionando-se, assim, ao campo da ficção. Entretanto, caso essa definição de literatura seja posta em análise, mesmo que brevemente, pode-se constatar que essa definição não representa todas as formas de escrita, uma vez que, nem todos os textos imaginários podem ser chamados de literários. Pelo que se pode aferir, há, quando se busca uma aceção completa de literatura, a intenção de diferenciar os textos literários de fatos reais; como se histórias não pudessem ser consideradas literárias por se tratarem de fatos autênticos.

Terry Eagleton (2003, p. 2) comenta que a classificação de uma obra como literária ou não, pode depender de como o leitor assimila o texto. Explica ainda que alguns escritores podem ter escritos suas obras, como fatos verdadeiros e, agora, os leitores as considerem obras literárias.

Certamente Gibbon achava que escrevia a verdade histórica, e talvez também fosse esse o sentimento dos autores do *Gênese*; tais obras, porém, são lidas hoje como “fatos” por alguns, e como “ficção” por outros; Newman sem dúvida achava que suas meditações teológicas eram verdades, mas muitos leitores as consideram hoje “literatura”.

Nessa citação, Terry Eagleton (2003) expõe a subjetividade da interpretação de uma obra feita por seus leitores. O fato de ela ser ou não factual, dependerá do entendimento de cada leitor, e, além disso, explana sobre as possíveis e reais intenções dos escritores ao escreverem seus textos. Além desse fato, Terry Eagleton (2003, p. 2) faz um comentário relevante sobre a caracterização que fazem da literatura: “[...] O fato de a

literatura ser escrita “criativa” ou “imaginária” implicaria serem a história a filosofia e as ciências naturais não criativas e destituídas de imaginação?”

Com essa abordagem, a intenção do autor parece ter sido voltada ao esclarecimento do que não deve ser denominado como característica determinante da teoria a qual estudamos. Terry Eagleton (2003), de tal modo, sugere uma análise de outra perspectiva acerca da literatura, avaliando-a por sua escrita peculiar, ou seja, literatura não deve ser caracterizada pela escrita imaginativa, mas sim, pela articulação peculiar e singular da linguagem.

O uso da língua, portanto, está intimamente relacionado à literatura, uma vez que por meio dela, se expressará a habilidade de escrita a qual foge ao comum. Uma linguagem literária se destaca perante um discurso comum. Terry Eagleton (2003, p. 2) afirma que, “[...] A literatura transforma e intensifica a linguagem comum, afastando-se sistematicamente da fala cotidiana”, e ainda completa dizendo que se alguém se dirige a outra pessoa dizendo “[...] Tu, noiva ainda imaculada da quietude”, saberia que esse discurso é literário. Com essa exemplificação usada pelo autor, percebe-se claramente como é singular a escrita literária, que, de acordo com Terry Eagleton (2003, p. 3): "Trata-se de um tipo de linguagem que chama a atenção sobre si mesma e exhibe sua existência material, ao contrário do que ocorre com frases tais como *Você não sabe que os motoristas de ônibus estão em greve?*".

Essa mudança de perspectiva da qual o literário passou a ser caracterizado como um arranjo, uma organização inteligente e peculiar da linguagem foi a ideia defendida pelos formalistas russos, que intencionavam um novo critério para a crítica literária, fazendo com que as críticas não sofressem tanta influência de fatores ligados aos dogmas e simbolismos, mas que pudessem ser feitas no conteúdo do texto. Portanto, essa preocupação com a forma, com o conteúdo, foi a consequência da aplicação da linguística ao estudo da literatura.

A diferença que se pode perceber nessas concepções sobre a teoria da literatura defendidas pelos formalistas russos e Terry Eagleton (2003), é que para este, a literatura se destaca pela forma da linguagem, porém, não faz distinção se o texto é real ou imaginário; o que diferencia é a maneira como é escrito. Já para aqueles, o literário não tem a ver com representação de fatores sociais, alegorias; ou seja, ignora-se a função social

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

que pode ser estabelecida pelo texto literário e passa a se considerar apenas a forma do texto.

4. *A escrita de Guimarães Rosa*

Nas obras de João Guimarães Rosa, podemos observar que o autor busca outra forma de escrita dos livros. A preocupação dele é com a linguagem, enquanto outros escritores focavam escrever para fora, ou seja, se preocupavam em representar a sociedade, os costumes da época em que viviam. Não são obras realista que descrevem a realidade, mas todos os autores visavam sobre o que falar. João Guimarães Rosa se importou como apresentar as palavras, como organizá-las, como fazê-las falar.

Como todos os outros autores até a sua época, havia escrito de forma culta, de forma correta, sem nenhuma alteração gramatical, ele decidiu mexer na sintaxe textual para ganhar o efeito que tanto desejava. Sua intenção era dizer que é impossível criar personagens e histórias de vida tão diferentes, com uma linguagem tão correta. É o que apreendemos no livro *Sagarana*, de João Guimarães Rosa. Quando ele escreve "São Marcos", o qual narra a vida de José, que, no passado, não acreditava em feiticeiro, fato esse que nos deixa em dúvida, ao decorrer da obra.

Para fazer isso, João Guimarães Rosa utiliza muito da deslocação dos advérbios na frase, como na primeira frase do conto "Naquele tempo eu morava no Calango-Frito e não acreditava em feiticeiros". Naquele tempo é classificado como locução adverbial de tempo, a qual deveria estar no final da frase ou no início, precedido de uma vírgula. Mas o autor não se preocupa com isso, até porque a maioria das pessoas nem sabe disso, e o objetivo dele é exatamente mexer na linguagem, garantindo-lhe um *status* regional próprio. Outro ocorrido, e de grande valor, é o uso do advérbio de intensidade no trecho "não falar em raio: quando muito, e se o tempo está bom, *fátsca*".

Depois podemos notar a presença de uma substituição de vírgulas ou pontos, por ponto-vírgula, o que causa muita confusão no leitor, que não sabe o que se quer dizer de verdade. Aqueles que não têm o domínio da norma culta portuguesa não conseguem organizar a escrita de forma mais legível.

Outro aspecto que se percebe é o uso de termos desconhecidos e que são próprios do contexto em que o autor escreve. Modifica e cria classificações das orações.

Na segunda linha do conto, há o acréscimo de uma preposição, juntamente com uma expressão própria da linguagem oral “excluí *da* quanta coisa e souza de nós todos lá, e outras cismas corriqueiras tais”. Ao dizer que excluiu precisa-se expor o que foi excluído. O verbo em questão é transitivo direto, ou seja, necessita de complemento, o qual não traz consigo uma preposição. “Quanta coisa e souza” é utilizada na fala oral coloquial para representar algo quantitativo, expressão que também podemos encontrar numa fala de costume popular de algumas regiões.

Mais abaixo, há um acréscimo de uma pontuação sem necessidade, já que traz, logo após o objeto direto, uma locução adverbial de intensidade ou ainda pode ser feita a análise de oração subordinada adverbial temporal, cujos verbos foram suprimidos de modo que não houvesse repetição: “[...] não falar em raio: quando muito, e se o tempo está bom, *fa-ísca*”. Logo após o advérbio de intensidade, aparece no texto de João Guimarães Rosa uma conjunção aditiva, no entanto a ideia que o escritor traz em sua escrita, atribui à conjunção ideia de explicação. Nesse aspecto, percebe-se, também, a presença da semântica.

Continuando a análise sintático-literária do conto *São Marcos*, nota-se que em vários momentos da narrativa há a alteração na estrutura gramatical, para se alcançar um objetivo literário. Ainda no mesmo parágrafo, o autor expõe a seguinte frase “Vinte péssimos presságios”, a qual também demonstra uma fuga de um padrão determinado. O sujeito da sentença está posposto ao adjetivo, deveria estar após o sujeito-substantivo, tornando-a assim “Vinte presságios péssimos”.

No segundo parágrafo do mesmo conto, observa-se que João Guimarães Rosa brinca com a semântica textual, alterando os significados das palavras sem perder a coesão da narrativa.

Dou de sério que não mandara confeccionar com o papelucho o escapulário em baeta vermelha, porque isso seria humilhante; usava-o dobrado, na carteira. Sem ele, porém, não me aventuraria jamais sob os cipós ou entre as moitas. E só hoje é que *realizo* que eu era assim o pior de todos, mesmo do que o Saturnino Pingapinga [...].

no trecho acima encontram-se duas alterações de termos, cujo papel é representar outro significado.

Em “*Dou de sério*”, quer dizer, finjo de sério, já na expressão “*realizo*” o verbo, na caracterização de seu aspecto, expressa uma ação concluída de tomada de conhecimento. Ambas as palavras têm seus sentidos apresentados pelo contexto em que estão inseridas. Ainda pode-se notar

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

que há uma composição de palavras tornando-as um único substantivo, o que se chama na gramática tradicional de composição. Processo esse encontrado em vários pontos do texto, como “mal de engasgo”, “caso-exemplo”, céu-azul”, “tropical e cai, “levanta e sai”, “aranhas-d’água”, “bicho-de-pé”.

Nesses exemplos, o escritor usa os adjetivos para transformar as duas classes de palavras em um único substantivo, formação essa própria dos dias de hoje, conforme se pode confrontar em Maria Helena de Moura Neves (2011).

Para açambarcarmos mais contos de João Guimarães Rosa, em seu livro *Sagarana*, iniciaremos a análise de outro conto “A hora e vez de Augusto Matraga”. Já nos primeiros parágrafos da história, observa-se que há a presença novamente da formação dos substantivos e adjetivos através da composição das palavras, sendo elas substantivos, adjetivos e advérbios como nos trechos: “[...] filho do Coronel Afonso Esteves, das Pindaibas e do *Saco da Embira*” e “candeias de *meia-laranja*, as duas *mulheres à toa* estavam achando em tudo um espírito enorme”, “uma *falta de lugar*, que se dera entre um velho”. Em seguida, no mesmo trecho, pode-se encontrar a alteração na ordem dos termos, onde se têm um objeto indireto antecedendo a locução verbal “*todo o mundo* com elas querendo ficar”.

Nas obras de João Guimarães Rosa, também, nota-se a aparição de uma linguagem muito regionalista, o que é marcada pelas expressões culturais como *capenga*, *capiau*, *fuxicar*.

O autor retira de algumas frases a presença das preposições, como em “pisando pé dos outros e com os braços”, a regência verbal de pisar é completada por uma preposição em + artigo (se necessário), com isso a sentença, gramaticalmente correta, seria pisando no pé dos outros. Ao mesmo tempo acrescenta palavras em locais sem necessidade para enfatizar a ação “a Angélica preta *se* rindo”, o verbo rindo faz parte do predicado da oração, que tem como o sujeito Angélica preta. O sujeito da oração ativa é quem realiza a ação, por isso não precisa da presença do termo “*se*”.

Podemos perceber outro desvio na obra quando ele escreve “deram apoio os quatro guarda-costas”, encontra-se, nesse trecho há a um sujeito posposto, porém, sintaticamente a ordem dos termos está inversamente na frase, já que a sintaxe moderna se caracteriza pela ordem direta: sujeito + verbo + complemento. Entre os “desvios”, de acordo com

a gramática tradicional, estão as marcas de oralidade “ai”, “deix’eu ver”, “deix’passar”, “n’água”.

Novamente, é possível perceber a manipulação que o escritor faz com a escrita das palavras, instituindo expressões novas e complexas “E a agitação partiu povos [...]”. Partiu povos expressa a ideia de que começou entre o povo. Nessa sentença também é possível perceber a mesma substituição no sentido “E, empurrando a rapariga, que *abriu* a chorar o choro mais sentido da sua vida”, o termo “abriu” traz o sentido de começar.

5. *Considerações finais*

João Guimarães Rosa, ao desvencilhar-se sua linguagem da função puramente proscripiva da gramática, ele assume uma linguagem com características mais subjetivas, que encanta pelo ineditismo das construções sem se perder na vaguidão do sentido. Essa concepção de linguagem é compreendida por Mikhail Bakhtin para além de seus aspectos técnicos, morfológicos e sintáticos, tanto que é apreendida como um indicador de desenvolvimento no nível verbal e não verbal. Nesse aspecto, Bakhtin enfatiza a centralidade da linguagem na vida do homem, tomando a palavra como o material da linguagem interior e da consciência, além de ser elemento privilegiado da comunicação na vida cotidiana, que acompanha toda criação ideológica, estando presente em todos os atos de compreensão e interpretação, porque a palavra é também polissêmica e plural, uma presença viva da história, por conter múltiplos fios ideológicos que a tecem. Para Mikhail Bakhtin (1990, p. 137), “[...] o principal objeto do gênero romanesco é a preocupação do escritor com o homem e sua fala. A originalidade estilística cria-se, assim, através do “homem que fala e sua palavra”, e mais, para esse gênero “[...] não é a imagem do homem em si que é a característica, mas justamente a imagem de sua linguagem”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail (VOLOCHINOV, Valentin Nikolaevich). *Estética da criação verbal*. Trad.: Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad.: Wal-tensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

CRYSTAL, David. *Que é linguística?* 3. ed. Trad.: Eduardo Pacheco de Campos. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1974.

NEVES, Maria Helena de Moura. *Gramática de usos do português*. 2. ed. atual. São Paulo: UNESP, 2011.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. Organizado por Charles Bally e Albert Sechehaye. Trad.: Antônio Chelin, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.

POEMAS ILUSTRADOS NAS PÁGINAS DA REVISTA CARETA

Armando Gens (UERJ)
armandogens@gmail.com

RESUMO

Esta comunicação busca investigar, nas páginas da *Careta* (1908-1960) – *Revista Fluminense Ilustrada* –, as relações entre poema, artes visuais e gráficas, no período compreendido entre 1912 e 1914, tendo por base as ilustrações que J. Carlos (1914-1950) realizou para os sonetos de Olavo Bilac (1865-1918). Partindo da presença marcante do *Art Nouveau* e do *Art Déco*, enquanto estilos decorativos aplicados às artes gráficas, pretende-se colocar em discussão o caráter ornamental atribuído às molduras que guarnecem os poemas bilaqueanos, por entender que a moldura se articula aos sonetos para compor um conjunto em que texto e imagem vão interagir em diferentes perspectivas. Assim, a análise do conjunto irá revelar desvios, rivalidades, dessincronizações e acréscimos hierarquizantes que colocam sob suspeição a convivência pacífica entre eles. Ao mesmo tempo, a análise das molduras promoverá um questionamento sobre a função que elas desempenham, quando entram em contato com os sentidos do poema e com o olhar do leitor-espectador.

Palavras-chave: *Revista Ilustrada*. Poema. Moldura. *Art Nouveau*.

1. A difusão do Art Nouveau

Sobre a importância das revistas ilustradas na difusão do estilo *Art Nouveau*, não há o que se discutir. Não só na Europa como no Brasil, elas fizeram dele amplo emprego tanto em textos quanto em imagens, uma vez que o referido estilo, além de capturar o *zeitgeist* do momento, buscava esbater as fronteiras entre arte e sociedade. Mas, para se entender tal difusão, é importante destacar que, entre 1892 e 1910, o *Art Nouveau* se espalha pela Europa e recebe diferentes denominações nos países em que se instala: *Modern Style*, na Grã-Bretanha, *Stile Floreale* ou *Liberty* na Itália, *Jugendstil* na Alemanha, *Sezessionstil* na Áustria e *Art Nouveau* na França e na Bélgica. Além da nomenclatura plural, o *Art Nouveau* atende às demandas da modernidade, especialmente no que diz respeito à vida nos centros urbanos e às novas práticas de sociabilidade, uma vez que, nas bases de seu ideal, existia a clara intenção de ser uma arte que mirava alcançar as mais diversas dimensões da vida e da cultura humanas: estetizá-las. Por este motivo, é possível acompanhar a propagação do *Art Nouveau* na arquitetura, nas peças decorativas, no mobiliário, na indumentária, nos produtos industriais, na escultura, na pintura, nas artes gráficas, nas joias e nos utensílios domésticos.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

Como estilo integrado à vida social, hostiliza “todas as distinções e qualquer tipo de hierarquia nas artes e nos ofícios” (BARILLI, 1991, p. 51), estetiza produtos industriais, incentiva associações corporativas e mantém compromisso com a educação popular, entre outras tantas possibilidades. Em sua plataforma estética, o *Art Nouveau* defende ainda que o “artista não deveria pretender criar uma única “obra de arte”, mas sim um complexo harmonioso e integrado de partes e elementos que propiciasse um ambiente adequado para a vida social” (BARILLI, 1991, p. 51): uma preocupação muito acentuada e que se reflete no modo como se espalhou por diferentes setores da vida urbana entre o final do século XIX e o início do XX.

Em sendo assim, não surpreende que os artistas do *Art Nouveau* tenham demonstrado grande interesse pelas artes gráficas, já que, através delas, pretendiam alcançar um público bem mais variado, investindo na ilustração de jornais e revistas, assim como na confecção de cartazes. Trata-se de um estilo que se coaduna com a indústria cultural e com os veículos midiáticos que investem no ornamento e na ilustração.

Se, na Europa, alguns periódicos que tinham como proposta difundir o *Art Nouveau* através da combinação texto e imagem se definiam como publicações centralizadas na arte decorativa, como por exemplo, *Deutsche Kunst und Dekoration* (1897) e *Zeitschrift für Innendekoration* (1889), no Brasil do início do século XX, o *Art Nouveau* também teve largo emprego em revistas ilustradas que também investiram na conjugação entre texto e imagem, porém com o claro objetivo de propagar cultura, instrução, sociabilidades e fatos do cenário político, entre outros pontos de interesse público.

Em consonância com este perfil, não se pode esquecer de dar destaque, por exemplo, as seguintes revistas ilustradas: *Kosmos* (1904-1909), *Renascença* (1904-1906), *Careta* (1908-1961). Nelas, o *Art Nouveau* é adotado como identidade gráfica, – às vezes muito forte, às vezes diluído pelo processo de estilização –, que se reafirma no emprego de capas, filetes, vinhetas e frisos com a intenção de dinamizar e ornamentar o espaço branco da página ao tirar o máximo partido da “linha-laço” ou do efeito *coup de fouet*. Não seria descabido acrescentar que o *Art Nouveau*, em parte, atende às necessidades estéticas e aos ares da Belle Époque, especialmente por se configurar como um estilo contemporâneo, leve, alegre, jovial, dinâmico e com toques de refinamento.

2. *O Art Nouveau em cenários para poemas*

Por se firmar como identidade gráfica de revistas ilustradas como *Kosmos*, *Renascença* e *Careta*, o estilo *Art Nouveau* comparece na elaboração de cenários destinados à apresentação de poemas que ocupam, preferencialmente, uma página inteira. É importante destacar que este tratamento gráfico e/ou artístico tem como princípio ilustrar ou ornamentar composições poéticas através de cenografias que, sem dúvida, visam à distinção e ao enriquecimento visual.

No entanto, nem todo conjunto cenográfico estabelecerá um diálogo efetivo com os textos poéticos, como bem exemplifica um modo específico de aparição de poemas nas revistas *Kosmos* e *Renascença*. As molduras que os envolvem, salvo certas exceções, seguindo as diretrizes do estilo *Art Nouveau*, investem em elementos “fitomórficos” e “linhas sinuosas” (BARILLI, 1999) cujo efeito final é mais da ordem da decoração. O esperado diálogo texto e imagem não se realiza de forma plena, uma vez que o exame da cenografia na qual se utilizam molduras florais para “vestir” poemas revela que elas evocam apenas uma estreita relação entre poema e flor, possivelmente respaldada em concepções retóricas, metáforas e dados etimológicos, como, por exemplo, na origem da palavra antologia ou na tendência de certos poetas em oferecer ao público-leitor poemas como se flores fossem. A este respeito, vale evocar o expressivo exemplo que se encontra no “Prólogo” a *Espumas Flutuantes* (1870). Ali, Castro Alves assim se refere à suas composições: “— Uma esteira de espumas...— flores (grifo nosso) perdidas na vasta indiferença do oceano. — Um punhado de versos...” (ALVES, 1997, p. 10). Ou ainda, a título de ênfase, relembrar o enigmático poema de Carlos Drummond de Andrade, intitulado “Áporo”, onde, através de um giro semântico, a orquídea se metamorfoseia em poema.

No entanto, nem sempre a moldura será tão somente um recurso ornamental. Ela pode compor uma cenografia que, extrapolando a mera a função de garantir poemas, irá manter um franco diálogo com as composições poéticas, porque estará a serviço da ilustração. Relevante exemplo sobre este diálogo encontra-se na revista *Careta*, quando ali, entre 1912 e 1914, Olavo Bilac publica vários sonetos cuja ilustração ficará a cargo de J. Carlos. Sem dúvida, trata-se de uma parceria em que texto e imagem podem se conjugar de modo direto e intenso para formar um todo orgânico.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

Contudo, antes de avançar no estudo das relações entre poema e ilustração, convém sublinhar que esta parceria ficou confinada às páginas da revista *Careta*, pois, de acordo com Ivan Teixeira, Olavo Bilac “prepara os originais de *Tarde*, a partir de recortes das edições em periódicos, sobretudo da revista *Careta*” (TEIXEIRA, 1997, p. LXXVIII). Esta informação dá conhecer não só parte do processo organizacional do último livro de Olavo Bilac, mas também promove algumas conclusões importantes, no que se refere ao transporte dos poemas para o livro, uma vez que as ilustrações realizadas por J. Carlos foram descartadas.

A primeira conclusão diz respeito ao valor que o poeta atribuiu aos sonetos que publicara nas páginas do referido periódico ilustrado. Ao selecioná-los para fazer parte de seu último livro, o poeta demonstra que nem sempre os poemas estampados em jornais ou revistas eram considerados artigos de ocasião. Já a segunda, a mais provocativa, concerne à atitude de Olavo Bilac: eliminar as ilustrações que J. Carlos realizou com exclusividade para os seus sonetos, quando os publica em livro.

De certo ângulo, os sonetos, neste trânsito entre revista e livro, foram despedidos e perderam em muito a força expressiva agenciada pelo diálogo entre texto e imagem. O todo orgânico se esfacelou e os sonetos voltaram a habitar de forma tradicional as páginas. A supressão das ilustrações de J. Carlos realizada pelo poeta bem pode revelar uma certa concepção de que a imagem seria apenas um acessório e não parte indissociável de um conjunto, tendo em vista o contexto em que poema e ilustração se conjugaram.

Contudo, não há como saber quais motivos levaram Olavo Bilac a eliminar as ilustrações, embora se saiba que o poeta era um típico representante da sociedade grafocêntrica. E que, como tal, não se eximiu de atacar os desenhistas e a proliferação de imagens em uma crônica publicada na *Gazeta de Notícias*, em 1910. Neste importante jornal fluminense, o autor de “Samaritana” escreveu:

Vem de perto o dia em que soará para os escritores a hora do irreparável desastre e da derradeira desgraça. Nós, os rabiscadores de artigos e notícias, já sentimos que nos falta o solo debaixo dos pés. Um exército rival vem solapando os alicerces em que até agora assentava a nossa supremacia: é o exército dos desenhistas, dos caricaturistas e dos ilustradores. O lápis destronará a pena: *ceci tuera cela*. (BILAC *apud* DIMAS, 1996)

Segundo se observa, o cronista demonstra estar profundamente indignado com o fato de a imagem estar conquistando cada vez mais espaço na imprensa. Fica muito clara a rivalidade vivida entre desenhistas e

homens de letras. As palavras de Olavo Bilac incitam uma guerra entre o “lápiz” e a “pena”. Embora não se deva cobrar coerência dos cronistas, porque suas posições podem variar de acordo com as conveniências de cada momento, não é possível negar que o desabafo de Olavo Bilac fortalece a hipótese de que ele não deu o valor devido às ilustrações que J. Carlos elaborou para os sonetos publicados nas páginas da *Careta*.

As hipóteses são muitas para justificar a supressão das ilustrações e podem estar relacionadas a problemas técnicos, a concepções mais estreitas sobre o papel da ilustração ou ainda a exigências e demandas da revista ilustrada, como, por exemplo, as que envolvem interesses midiáticos mais imediatos para garantir a periodicidade do veículo, o que não ocorre necessariamente com a publicação de livros.

O fato de o poeta ter transposto para o livro os poemas sem as ilustrações de J. Carlos desperta, sem dúvida, muita curiosidade. Haveria muito que se especular sobre tal exclusão; entretanto, na busca de justificativas plausíveis para o procedimento adotado por Olavo Bilac, infere-se que os poemas foram separados das respectivas ilustrações, porque, sendo o poeta um homem de Letras marcado pelas crenças e convicções grafocêntricas do século XIX, talvez não pudesse atribuir à imagem o merecido valor, como bem comprova o ponto de vista que ele assumiu na crônica publicada na *Gazeta de Notícias*, em 13 de janeiro de 1901. O certo é que os poemas sem as ilustrações de J. Carlos perderam a força sêmica que o diálogo entre texto e imagem promovera e que esta cisão interceptou, em parte, a linha histórica do diálogo entre ilustração e poema, uma vez que este conjunto indissociável ficou confinado às páginas da *Careta*.

Por isso, a intenção da pesquisa foi resgatar este conjunto que foi desfeito, recuperando, nas páginas da referida revista ilustrada, os 20 sonetos bilaqueanos que receberam tratamento visual assinado por J. Carlos, a saber: “Os amores da abelha”; “Os amores da aranha”; “Avatara”; “Benedictel!”; “Beethoven surdo”; “Dante no paraíso”; “Estuário”; “Fructidor”; “Hino à tarde”; “Língua portuguesa”; “Maternidade”; “Música brasileira”; “Natal”; “New York”; “As ondas”; “A rainha de Sabá”; “Respostas na sombra”; “Samaritana”; “Sinfonia”; “Os sinos”.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

3. *O processo de transmutação de “Hino à tarde”*

Para que se aquilate o valor histórico do corpus da pesquisa para a história das relações entre poema e ilustração, no campo gráfico brasileiro do início do século XX, tomam-se, como exemplo, o poema “Hino à tarde”, de Olavo Bilac, e a ilustração que J. Carlos propôs para o soneto que viria aparecer na primeira página do livro *Tarde*. Antes, é importante destacar que se trata da transmutação de um conjunto linguístico para um conjunto visual. Assim, com o formato de uma generosa moldura, no que diz respeito ao volume, a ilustração do poema vai acionar aspectos sociais, culturais, afetivos na administração de linhas e cores, transcriando o que se poderia denominar o “mundo do poema”.

Se a hipertrofia do que se está denominando como moldura implica ver uma rivalidade entre o poema e o que parece guarnece-lo, esta mesma hipertrofia também o isola e propõe múltiplos movimentos do olhar na contemplação do conjunto texto e imagem. Em termos espaciais, o poema se situa à esquerda e a ilustração à direita da página em que coabitam, ficando reservado para o primeiro a interioridade e, para a segunda, a exterioridade. E no que concerne aos aspectos cromáticos, a fraca luminosidade da fração de tempo captada pelo olhar da voz poética reflete-se na opção do ilustrador pelo emprego de nuances do branco e preto e do alaranjado, de modo a configurar um conjunto ilustrativo medianamente luminoso, frio, mas que vem temperado por uma cor brandamente quente.

Com base nos pontos anteriormente destacados e que irão nortear a análise do possível diálogo entre poema e ilustração, retorna-se à proposta de estudo da cenografia dos sonetos de Olavo Bilac nas páginas da revista *Careta* e destaca-se, para tal fim, “Hino à tarde”, soneto publicado em 22 de março de 1913, e que, conforme já se ressaltou, abre o último livro de Olavo Bilac – *Tarde* (1919).

Para efeito de ênfase, frisa-se mais uma vez que a apresentação do poema conta com uma moldura assinada por J. Carlos na qual se nota a nítida influência do estilo *Art Nouveau*. A moldura traz uma figura feminina que avança em direção a um céu cheio de nuvens, já invadido pela escuridão da noite e salpicado de estrelas. Sublinha-se que ilustração é policromática, mas as tensões entre as nuances do branco e do preto destacam-se com mais intensidade, realçando visualmente os seguintes versos do soneto:

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Amo-te, ó tarde triste, ó tarde augusta, que entre
Os primeiros clarões das estrelas, no ventre,
Sob os véus do mistério e da sombra orvalhada.

(BILAC, 1997, 269)

Na figura feminina que avança em direção ao céu, os traços do estilo *Art Nouveau* se mostram de forma muito evidente, seja no caráter ascensional e nas transparências, seja na voluptuosidade e na teatralidade com que a figura se dirige ao alto. Compreende-se ainda que J. Carlos, captando o panteísmo que está presente em “Hino à tarde”, materializa o fim da tarde em uma figura de mulher, porque o poema de Olavo Bilac suscita tal condução, como bem ilustram os seguintes versos:

Amo-te, hora hesitante em que se preludia
O adágio vespéral, – tumba que te recamas
De luto e de esplendor, de crepes e auriflamas,
Moribunda que ris a própria agonia!

(BILAC, 1997, p. 26)

Se processo de personificação da “tarde” se explicita no soneto de Olavo Bilac através do léxico — “recamas”, “moribunda”, “ris”, “ventre”—, na ilustração de J. Carlos ela se fortalece e concretiza-se na figura da mulher que se lança em direção ao céu. Neste conjunto ilustrativo encerrado também em uma moldura, prioriza-se o tom crepuscular a que o poeta faz alusão. Através de uma cartela de cores que investe no preto, no branco e no alaranjado, J. Carlos reforça o fim da tarde — esta fração de tempo marcada pela tensão entre luz e sombra — sem muito se afastar das nuances cromáticas presentes ao poema. Confirme-se:

Amo-te, ó tarde triste, ó tarde augusta, que, entre
Os primeiros clarões das estrelas, no ventre,
Sob os véus do mistério e da sombra orvalhada.

(BILAC, 1997, p. 26)

O projeto de ilustração concebido por J. Carlos também permite que nele se veja a sensualidade que se concentra na abordagem pictórica que o poeta faz da realidade exterior, especialmente no processo de personificação. Orientando-se pelas marcações textuais, J. Carlos investe no contorno do corpo, no volume do busto, na expressão de êxtase e nos cabelos longos e revoltos para transcriar visualmente uma dimensão erótica presente ao léxico do poema: “esplendor”; “volúpia”; “véus de mistério”.

O erotismo refletido na diafaneidade da figura feminina desenhada por J. Carlos e na movimentação a ela imposta explora, com proprie-

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

dade, as possibilidades de estilização do *Art Nouveau*, se notadamente contrastadas às figuras femininas que comparecem nos cartazes do tcheco Alfons Mucha. Neste sentido, J. Carlos aciona a retórica da representação de figuras femininas concernente ao estilo *Art Nouveau*, para criar uma figura translúcida e evanescente que funde a personificação ao seu referente: mulher e tarde.

Do ponto de vista cromático, cabe ainda dizer que a ilustração de J. Carlos retoma visualmente a cartela de cores empregada pelo poeta com a finalidade de criar pictoricamente a instalação do fim de tarde sobre a terra. Se o léxico do poema incorpora vocábulos como “ouro”, “chamas”, “fogo”, “auriflamas”, “clarões”, “luto”, “véus”, “sombra” para “pintar” o crepúsculo, a ilustração do poema não se realiza de forma diferente. J. Carlos lança mão de nuances e saturação do claro e escuro, para criar o efeito de que a claridade e a reverberação da luz solar — tom alaranjado — começam a ser eclipsadas pela ambiência noturna que se insinua sobre a terra. Há que se admitir que J. Carlos era mesmo um mestre muito habilidoso quando o assunto era a combinação de cores. Com muita justiça, Cássio Loredano, em *O Bonde e a Linha: Um Perfil de J. Carlos* (2002), exclama:

Com que maestria e felicidade este homem combina porcentagens de duas cores para obter uma terceira e uma quarta. Ou, no miolo da revista, como pode, usando retículas, conseguiu vários tons de cinza para o preto e várias nuances para a cor; e, superpondo as retículas de um e outra, obter ainda novas sugestões cromáticas. (LOREDANO, 2002, p. 62-63)

Já no que toca à elaboração da paisagem, o ilustrador combina elementos descritivos que fazem parte do poema para compor uma cena assentada na narratividade que, por sua vez, dá conta do louvor entoado pela voz poética de “Hino à tarde”: uma figura feminina translúcida que ruma em direção a um céu estrelado. Trata-se, portanto, de uma cenografia na qual se pode contemplar o caráter divino que se manifesta no soneto de base cultural.

Quanto ao caráter dinâmico proposto pela ilustração, pode se dizer que os olhos se exercitam em duas direções: de baixo para cima e de cima para baixo. Se a figura feminina – “tarde” – transformada em um bibelô de *lalique* pela transparência de cristal que lhe dá forma, ascende ao céu, a noite, por sua vez, vem descendo à terra, como a engolir a área em que a luz solar ainda permanece. Buscando aproximar texto e imagem, é importante ressaltar que o caráter dinâmico captado pela ilustração também se apresenta no soneto “Hino à tarde”, tanto no plano da sin-

taxe quanto no do ritmo. Segundo se observa, os versos picotados por vírgula e travessão criam um ritmo aligeirado, uma espécie de *coup de fouet*, enquanto as inversões dos termos sintáticos impõem um dinamismo característico dos torneios frasais, encontrando similitudes com o movimento sinuoso aplicado à linha no estilo *Art Nouveau*.

É importante esclarecer que a relação entre a moldura e o poema de Olavo Bilac promove conclusões importantes sobre o diálogo entre texto e imagem, quando se examina o conjunto visivo. Em um primeiro lance, observa-se que a moldura lembra o formato de “colchetes” que guardam a ilustração de J. Carlos, enquanto uma caixa destina-se a conter o poema. Dessa perspectiva, parece existir uma rivalidade na partilha da página. Se a ilustração ocupa a maior parte do espaço, o poema vem comprimido em um retângulo que avança ilustração adentro. Tal cenografia instaura uma tensão espacial e demonstra com clareza uma espécie de disputa de território no âmbito da página. Além do mais, esta mesma cenografia suscita elaborar a fantasia de que a ilustração irá absorver o poema ou cada vez mais confiná-lo à margem esquerda. Como se pode deduzir, na relação entre imagem e texto as ambiguidades sempre barram conclusões definitivas.

4. As funções da moldura

Salta ainda aos olhos a função dupla da moldura, pois, ao mesmo tempo em que demarca a área da ilustração, ela também reveste o poema. Essa dupla função coloca em evidência que tanto o soneto quanto o conjunto ilustrativo, a despeito do destaque oferecido pelos recursos gráficos (caixa e “colchetes”), encaixam-se em decorrência de uma dinâmica que implica a coordenação de molduras.

No entanto, essa dinamização de molduras não se aplica aos 20 sonetos de Olavo Bilac que foram ilustrados por J. Carlos nas páginas da revista *Careta*. O enquadramento de poemas é bem variável, como se pode perceber através do levantamento do *corpus* da pesquisa. Por exemplo, há molduras que não captam o mundo do poema que estão a ilustrar. São as que investem em motivos geométricos muito empregados pelo *Art Nouveau* e que, de fato, criam margens e demarcam os seguintes sonetos: “Música brasileira”, “Língua portuguesa”, “Rainha de Sabá”. Nelas, o ilustrador ora brinca simplesmente com os movimentos da linha, ora recorre à utilização de filetes, vinhetas e motivos florais típicos do estilo *Art Nouveau* para envolver os sonetos.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

Já em “Samaritana”, a moldura se concretiza através da combinação harmoniosa entre a figura da personagem que dá título ao soneto e os filetes com motivos florais típicos do *Art Nouveau*. Sobre esta moldura é conveniente destacar que, na configuração pictórica da personagem feminina, J. Carlos tira partido de linhas e de motivos geométricos orientalizados para criar diferentes texturas no vestuário e nos adereços da samaritana.

Isto posto, substancialmente, a pesquisa sobre o diálogo entre poema e ilustração, com base nos sonetos de Olavo Bilac ilustrados por J. Carlos, permite algumas conclusões sobre a apresentação de poemas em revistas ilustradas que circularam no campo cultural fluminense ainda na primeira década do século XX.

O enquadramento dos poemas, além de propor rivalidades entre texto poético e imagem, amplia o debate sobre o possível diálogo que se espera existir neste tipo de apresentação. Na verdade, o trabalho do ilustrador resulta de uma leitura autoral da composição poética, porque a ele cabe transcriar um conjunto linguístico para um conjunto visual. E para realizar esta transcrição, o ilustrador olha o poema e dele retira os elementos ou o elemento aos quais dará “vida” através do desenho.

O “mundo do poema” que chega ao ilustrador será sim um mundo visivo. Por isso, J. Carlos ora se detém a recolher elementos dispersos nos poemas e distribuí-los ao redor das molduras, como procedeu em “Fructidoro”; ora se ocupa em dar uma narratividade aos elementos, construindo verdadeiras paisagens ou cenas, como se observa em “Sinfonia” e “Natal”. Outras vezes, a moldura surge apenas como ornamento e recurso isolante para o poema, segundo se pode observar no tratamento visual concedido a “Estuário”. Em outros momentos, o ilustrador serve-se da personificação suscitada na elocução da voz poética, como se pode constatar nas molduras que ilustram “Hino à tarde” e “Amores das abelhas”, por exemplo. Existe mais um tipo de enquadramento no qual o ilustrador combina desenho, filetes e vinhetas, entre outros recursos, com fins mais ornamentais.

O certo é que as ilustrações dos sonetos de Olavo Bilac assinadas por J. Carlos, além do valor histórico e documental para os estudos sobre a relações entre poema e ilustração, atestam o diálogo agenciado por J. Carlos e que diz respeito as relações entre poema e *design*, já que as molduras que propõe colocam o poema como peça de exposição e cumprem a função de embalagem destas peças que serão consumidas pelo

leitor-contemplador. Não seria um exagero pensar, diante do que foi exposto neste estudo, que a conjugação entre texto e imagem arditamente desmonta preceitos caros ao campo artístico: a supremacia da letra sobre a imagem, o influxo da lógica do mercado e do consumo sobre objetos de arte, o a falta de compromisso estético nos veículos midiáticos, a desqualificação das produções midiáticas. Mentiras que caem por terra, quando se examinam as relações estabelecidas entre os poemas de Olavo Bilac e as ilustrações de J. Carlos, pelo tanto de arte que comportam e pelo compromisso altamente estético com o público-leitor. Realmente, ali, entre 1912 e 1914, Olavo Bilac e J. Carlos não fizeram pacto com a mediania.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Castro. *Espumas flutuantes*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1997.
- BARILLI, Renato. *Os estilos na arte: Art Nouveau*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- BILAC, Olavo. *Poesias*. Organização e prefácio de Ivan Teixeira. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- CARETA. Rio de Janeiro, ano VI, n. 251, mar. 1912.
- DIMAS, Antonio. *Bilac, o jornalista: crônicas*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Universidade de São Paulo; Campinas: Unicamp, 2006.
- LOREDANO, Cássio. *O bonde e a linha: um perfil de J. Carlos*. São Paulo: Capivara, 2002.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
RETÓRICA E IDEOLOGIA EM *MACBETH*:
UMA ANÁLISE SEMIOLÓGICA

Carlos Henrique Lima de Souza (UVA)

carlinhossouzalima@yahoo.com.br

Flávia Cunha (UVA)

letras@uva.br

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar a personagem Lady Macbeth na peça *Macbeth* escrita por William Shakespeare entre 1603 e 1607, a fim de comprovar a hipótese que ela pode ser considerada uma bruxa, e que as quatro personagens, ela e as três bruxas que aparecem na peça, compõem a exteriorização do lado mal do herói, ou seja, Macbeth, uma vez que, na peça, o herói e o vilão foram absorvidos pelo mesmo personagem. Elas formam o que Carl Gustav Jung (2008) denominou de “*anima*”, o elemento feminino no inconsciente masculino e uma de suas funções é resolver conflitos no inconsciente masculino. Utilizaremos as teorias semiológicas que tratam da retórica e da ideologia para analisar os diálogos entre Macbeth e Lady Macbeth e as interações entre Macbeth e as bruxas para comprovar tal hipótese.

Palavras-Chave: *Macbeth*. *Anima*. Retórica. Ideologia.

1. *Macbeth*

A tragédia mais curta de William Shakespeare, *Macbeth* conhecida como “a tragédia da ambição” devido as ações dos personagens principais Macbeth e, sua esposa, Lady Macbeth, foi escrita por volta de 1606, ou seja, já sob o reinado de James I. Na peça há referências à Conspiração da Pólvora (Cf. BRYSON, 2007, p. 134) e ao julgamento dos conspiradores no mesmo ano em que foi escrita. Ambientada na Escócia, terra natal de James I, a peça contém elementos sobrenaturais, bruxas e fantasmas para agradar ao rei, que era especialista em demonologia. Também não é coincidência o fato de as bruxas indicarem que os filhos de Banquo seriam herdeiros do trono, James I era seu herdeiro com isso concorda Barbara Heliodora (2004).

Para John Kott (2003, p. 97) “Psicologicamente, *Macbeth* é talvez a mais profunda das tragédias de Shakespeare”, pois ao espectador é apresentado um conflito na mente do herói. Nessa tragédia, diferente das outras, não há a clara divisão bem e mal, protagonista e antagonista, ambos são representados pelo mesmo personagem, segundo Harold Jenkins (2001), essa escolha de William Shakespeare apresenta um problema

dramático por dois motivos: primeiro fazer a plateia sentir simpatia por alguém que é um assassino e segundo encenar o conflito interno de Macbeth no palco entre duas pessoas diferentes. Quando a ação começa, somos informados que haverá um encontro das três bruxas com Macbeth no pântano e em seguida somos informados de todas as ações gloriosas dele em uma batalha e Ross conta ao Rei Duncan da traição do Tane de Cawdor. Duncan, então manda que o mesmo seja executado e que Macbeth receba o título.

De acordo com Harold Jenkins (2001), a preparação para a entrada de Macbeth é característica da habilidade dramática de William Shakespeare, pois esperamos um herói mas sabemos que as bruxas²¹ também o esperam. Quando o encontro acontece elas lhe dão profecias que ele será Barão de Cawdor e rei. Na cena, ele está com Banquo que recebe a profecia que seus filhos serão reis ainda que ele não o seja. A partir desse encontro, o herói que nos foi anteriormente apresentado como um “homem nobre” e “digno de confiança” começa a declinar. Ao receber a confirmação da primeira parte da profecia das bruxas, que ele chama de “insinuação sobrenatural”, Macbeth começa a divagar sobre assassinar o rei e fica absorto nos seus pensamentos até ser chamado por Banquo e então diz: “Perdoai-me minha obtusa cabeça divagava em coisas esquecidas” (I.iii. p. 30) o que nos leva a entender que o assassinato do rei já esteve em sua mente e que a profecia das bruxas apenas fez com que o pensamento voltasse à sua consciência, pois como afirma Harold Bloom (2001, p. 650), “as bruxas nada acrescentam àquilo que já está na mente de Macbeth”. Instigado pela sua esposa, Lady Macbeth e pelas profecias das bruxas a cometer o assassinato, ele então se decide e mata o Rei durante a noite, destacamos que como afirma Barbara Heliodora (2004, p. 169) “As três bruxas jamais sugerem, de forma alguma, aliás, que Macbeth mate ou tenha de matar Duncan”.

Este é o estudo mais profundo de Shakespeare do poder do mal para destruir a alma que lhe dá o nascimento. Isso não quer dizer que a peça marque um aumento do pessimismo em Shakespeare ou mesmo qualquer mudança filosófica em sua perspectiva. Pelo contrário, dá margem para a futura exploração imaginativa da natureza do mal, como Shakespeare agora, com notável penetração psicológica, segue as crises sucessivas em uma mente individual. (JENKINS, 2001, p. 43)

²¹ No original *wierd sisters*. O significado em inglês arcaico de *wierd* está relacionado com *fate* (destino) e o significado ligado ao escocês arcaico com *destiny* (destino) disponível em: <<http://www.oxforddictionaries.com>>.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

2. *O casal Macbeth e Lady Macbeth*

O universo trágico shakespeariano é centrado nas ações dos protagonistas masculinos, porém as ações das personagens femininas são de importância crucial para ação da peça. Em *Macbeth*, de acordo com Harold Bloom (2001), William Shakespeare nos apresenta o casal mais feliz de toda a sua obra dramática e o desejo ardente que sentem um pelo outro é o desejo pelo trono. Lady Macbeth, esposa do protagonista, tem participação decisiva na ação da peça, pois convence o marido a praticar o assassinato.

Chama atenção a personagem feminina ter seu nome igual ao do personagem masculino. Sandra Clark e Pamela Manson (2015) comentam que os editores e a convenção teatral distorceram a peça no que diz respeito a personagem que ficou conhecida como Lady Macbeth. Ela simplesmente não existe na peça de William Shakespeare. A nota do texto na versão do Folio para I.v é “Entra a esposa de Macbeth sozinha com uma carta” e para III.ii “Entra a Senhora Macbeth e um criado”. Destacamos que em *Macbeth* é a primeira vez que a personagem feminina tem solilóquio.

Esses dois personagens são aguilhoados por uma única e mesma paixão de ambição; e são, em medida considerável, semelhantes. Ambos dotados de temperamento ativo, soberbo e imperativo. Nasceram para comandar, se não para reinar. São arrogantes e desprezam seus inferiores [...]. Não surpreendemos neles nenhum amor à pátria e nenhuma preocupação com o bem-estar alheio, mas tão-somente dos seus. Seus únicos e diuturnos objetivos e preocupações são – e, imaginamos, têm sido há muito tempo – posição e poder. E embora ambos possuam algo – sendo que um deles bastante e de valores mais elevados – honra, consciência, humanidade -, não vivem conscientemente sob o influxo desses valores nem empregam seu vocabulário. [...]. Não possuem ambições individuais. Apoiam-se, amam-se. Sofrem juntos. (BRADLEY, 2009, p. 268)

Jekels, citado por Sigmund Freud (1996), afirma que William Shakespeare muitas vezes divide um tipo em duas personagens, as quais tomadas individualmente não são inteiramente compreensíveis e somente vêm a sê-lo quando reunidas mais uma vez numa unidade e Macbeth e Lady Macbeth podem estar incluídos nesse caso, sendo assim, não há como entender os dois de forma independente. Sigmund Freud (1996) destaca pontos da peça de confirmam tal ponto de vista:

Os germes de medo que irrompem em Macbeth na noite do assassinato já não se desenvolvem nele, mas nela. É ele quem sofre a alucinação do punhal antes do crime; mas é ela quem depois adoecede de uma perturbação mental. É ele que após o assassinato ouve o grito na casa: "Não durmas mais! Macbeth

de fato trucidada o sono..." e assim "Macbeth não mais dormirá", contudo, mais! Ouvimos dizer que ele dormiu mais, ao passo que a Rainha como vemos, ergue-se de seu leito e, falando enquanto dorme, trai sua culpa. É ele que fica desamparado com as mãos cobertas de sangue lamentando que "todo grande oceano de Netuno" não as limpará, enquanto ela o consola: "Um pouco de água nos limpa desta ação"; mas depois é ela que lava as mãos durante um quarto de hora e não consegue livrar-se das manchas de sangue: "Todas as essências da Arábia não purificarão essa mãozinha". Assim, o que ele temia em seus tormentos de consciência, se realiza nela; ela se torna toda remorso, e ele, todo desafio. Juntos esgotam as possibilidades de reação ao crime, como duas partes desunidas de uma individualidade psíquica, sendo possível que ambos tenham sido copiados de um protótipo único. (FREUD, 1996, p. 339)

3. O inconsciente de acordo com Jung

De acordo com Carl Gustav Jung (2014) o inconsciente possui as percepções subliminais dos sentidos e também inclui os componentes que não alcançaram o limiar da consciência. Eles constituem as sementes²² de futuros conteúdos conscientes e jamais se encontra em repouso. Ainda de acordo com o teórico, há dois tipos de inconsciente, o pessoal e o coletivo.

Podemos diferenciar um inconsciente pessoal que compreende todas as aquisições da existência pessoal, isto é, o que foi esquecido, reprimido, subliminarmente percebidos, pensado e sentido. Além destes existem outros conteúdos no inconsciente pessoal que não derivam de aquisições pessoais, mas a partir da possibilidade congênita de funcionamento psíquico, por si só, isto é, a partir da estrutura cerebral congênita. Estes são os aspectos mitológicos, motivos e imagens, que podem se desenvolver a qualquer momento e em qualquer lugar sem tradição histórica ou migração. Estes conteúdos eu descrevo como o inconsciente coletivo. (JUNG *apud* LEEMING, MADDEN & MARRLAN, 2010, p. 34, tradução nossa)

Carl Gustav Jung (2008) afirma que o inconsciente também interfere em nossa compreensão de uma palavra, ele denomina de simbólica uma palavra que implica alguma coisa, além de seu significado manifesto e imediato. Uma palavra desse tipo, ainda segundo o teórico, tem um aspecto "inconsciente" mais amplo que não é precisamente definido nem inteiramente explicado. Isso acontece pois

há aspectos inconscientes na nossa percepção da realidade. O primeiro deles é o fato de que, mesmo quando nossos sentidos reagem a fenômenos reais e

²² Banquo usa exatamente essa palavra ao se dirigir as bruxas: "[...] Se o dom tendes ler/ Nas sementes do tempo e de dizerdes / Qual há de germinar e qual não há de, / Falai-me então a mim, que nem vos rogo/ Favores nem me temo de vosso ódio". (l.iii, p.25)

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

sensações visuais e auditivas, tudo isso de certo modo, é transposto da esfera da realidade para a da mente. Dentro da mente esses fenômenos tornam-se acontecimentos psíquicos cuja natureza radical nos é desconhecida (pois a psique não pode conhecer sua própria substância). Assim, toda experiência contém um número indefinido de fatores desconhecidos, sem considerar o fato de que toda realidade concreta sempre tem alguns aspectos que ignoramos uma vez que não conhecemos a natureza radical da matéria em si. (JUNG, 2008, p. 21-22)

Há ainda, segundo Carl Gustav Jung (2008), acontecimentos que não tomamos consciência, aconteceram, mas foram absorvidos sem o nosso conhecimento consciente, mas que brotam do inconsciente, por conta dessas observações é que os psicólogos admitem a existência de uma psique inconsciente. Contudo, eles argumentam que isso implica a existência de “dois sujeitos”, ou seja, “duas personalidades” dentro de um mesmo indivíduo, e é exatamente isto o que as suposições implicam.

4. *Anima*

Em uma perspectiva jungiana, David A. Leeming, Kathryn Madden e Stanton Marlan (2008) afirmam que Adão, o primeiro humano, não foi criado com um ser masculino, mas sim, com um ser total, unindo masculino e feminino. A criação da Eva, representa uma ruptura na totalidade original, mas que idealmente, a totalidade ainda se encontra presente na personalidade humana. Já na Idade Média acreditava-se que todo homem traz dentro de si uma mulher e, a esse elemento feminino que há nos homens, Carl Gustav Jung (2008) denominou *anima*, que em latim significa alma (*psique*), é uma personalidade que o homem esconde dos outros e até dele mesmo. A *anima* é geralmente personificada na forma de mulheres ligadas às “forças das trevas” e ao “mundo dos espíritos” (o inconsciente).

Anima é a personificação de todas as tendências psicológicas femininas na psique do homem – os humores e sentimentos instáveis, as intuições proféticas, a receptividade ao irracional, a capacidade de amar, a sensibilidade à natureza e, por fim, mas não menos importante, o relacionamento com o inconsciente; (FRANZ, 2008, p. 234-235)

De acordo com Emma Jung (2006), para considerarmos a *anima* temos de reconhecer traços nitidamente femininos em suas formas, os seres mais apropriados para tal são aqueles conhecidos de lendas e contos de fadas, e eles geralmente se manifestam em forma múltipla, principalmente em número três. Dentre as funções exercidas pela *anima* está a de

ser mediadora entre o *ego*²³ e o *self*²⁴. De acordo com Marie-Louise von Franz (2008, p. 247) “Essa função positiva ocorre quando o homem leva a sério os sentimentos, os humores, as expectativas e as fantasias transmitidas por sua *anima* e quando ele as concretiza de alguma forma”.

5. *Anima em Macbeth*

Como a *anima* é, de acordo com Marie-Louise von Franz (2009), personificada por mulheres ligadas às forças das trevas e ao mundo dos espíritos²⁵, as bruxas da peça, que de acordo com Andrew Cecil Bradley (2009, p. 262) “são velhas, pobres e maltrapilhas, esqueléticas e detestáveis, cheias de escárnio [...] Nem uma sílaba em *Macbeth* dá a entender que sejam algo além de mulheres”, funcionam como tal e Lady Macbeth que em sua oração (ver anexo A) invoca duas condições não naturais: parar a circulação sanguínea que a torna mais compassiva do que um homem, e parar sua menstruação (“visita da natureza”), ela passa a assemelhar-se às bruxas pois segundo A. R. Braunmuller (1997, p. 34, 35, tradução nossa) “mulheres após a menopausa são pretensas a terem barbas, pelos e mudança na voz”. Basta lembrarmos da fala de Banquo em (I.ii, p.24) “[...] Mulheres deveis ser, embora vossas barbas me impeçam crer que sois mulheres”, A. R. Braunmuller (1997) e Sandra Clark e Pamela Manson (2015) afirmam que as plateias antigas viam Lady Macbeth como uma bruxa ou como possuída pelo demônio. Na sua primeira aparição na peça, Lady Macbeth entra em cena lendo uma carta que Macbeth lhe enviara, Marc C. Conner (2013, tradução nossa) afirma que poucas

²³De acordo com David A. Leeming, Kathryn Madden e Stanton Marlan (2010, p. 274), tradução nossa) “O ego é o centro e a parte executiva da personalidade. É a única parte que está em contato com a realidade, e uma de suas principais tarefas é o teste de realidade”.

²⁴“No mito grego da deusa Psyche, uma mulher humana torna-se elevado ao status de uma deusa através de sua relação tumultuada com Eros, o deus do amor. Ela primeiro perde Eros através das maquinações de sua mãe Afrodite e depois é restaurada para ele através da intervenção de Zeus, rei dos deuses.[...] Em termos junguianos, o mito chama a atenção para a unidade da anima (o aspecto feminino da psique) e animus (o aspecto masculino da psique), o hierosgamos (isto é, a união sagrada de opostos) na busca do ego para se tornar o Self.” *Ibidem*. p. 717

²⁵ Quando nos perguntamos por que é que o dom da visão e a arte da adivinhação são atribuídos especialmente à mulher, pode-se responder que está em geral está mais aberta em relação ao inconsciente que o homem. Receptividade é uma atitude feminina e exige estar-se aberto e vazio, e por isso Carl Gustav Jung a qualifica como o maior segredo feminino. Além disso a mentalidade feminina é menos avessa ao irracional que a consciência racionalmente orientada do homem, que tem a tendência de negar tudo que não é razoável, e que por esta razão frequentemente se fecha ao inconsciente. (JUNG, 2006, p.67)

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

mulheres eram capazes de ler na época de William Shakespeare e as que sabiam eram frequentemente condenadas como bruxas. Ao ligá-la às bruxas, temos uma figura quaternária²⁶ que, segundo Marie-Louise von Franz (2008) está sempre ligado à *anima*.

Shakespeare faz dela muito mais do que uma caracterização da esposa que convence seu marido com a força de sua resolução feminina. Vertendo seus espíritos no ouvido de Macbeth, acalmando seus escrúpulos com a bravura de sua língua, ela parece tomar para si própria o papel de Satanás. E nos lembramos de como, enquanto espera a chegada Macbeth, ela invoca a noite para investir-se com "o mais espesso fumo dos infernos" para que o céu não possa espiar através da escuridão em que a ação deve ser envolvida. Ela, não menos que as bruxas, e por sua própria escolha, se torna um instrumento das trevas. (JENKINS, 2001, p. 48-49, tradução nossa)

A ligação entre Macbeth e as bruxas fica evidente, ele ecoa as palavras delas²⁷, para Frank Kermode (2006, p. 292) "Nos lábios dele as palavras podem ser tomadas literalmente, como referentes ao mau tempo por um lado e ao prazer da vitória por outro; o uso da ideia pelas Bruxas é mais soturno e complexo". Quando escuta as profecias, ele se refere às Bruxas como "faladoras imperfeitas", porém Sandra Clark e Pamela Manson (2015) comentam que o próprio herói fala de modo impreciso especialmente nos solilóquios, destacam que ele fala como as Bruxas, elas chamam atenção para as repetições do "se" "em" e "aqui" (I.vii, p. 42)²⁸ e as sentenças imperfeitas "Essa insinuação sobrenatural/ Não pode ser má, não pode ser boa" e "Nada existe mais senão aquilo/ que não existe". (I.ii, p. 29).

Harold Bloom (2001) afirma que antes de enlouquecer, Lady Macbeth parece não ser apenas a esposa, mas mãe de Macbeth, Carl Gustav Jung (2014) comenta que o homem moderno transfere a anima, sob a forma de imago materna, para a mulher e o ideal do casamento é o desejo inconsciente de encontrar uma esposa que se desincumba do papel mági-

²⁶ O primeiro comando de Lady Macbeth aos espíritos é dividido em quatro reinvidicações: eles devem dessexua-la, enchê-la de crueldade, espessar seu sangue e não permitir o acesso ao remorso, outra menção ao número quatro acontece quando Lady Macbeth recebe Duncan em I.vi, ela diz que o trabalho para recebê-lo foi feito duas e depois redobrado, ou seja, multiplicado por quatro.

²⁷ Ele ecoa "o belo é feio e o feio é belo" quando diz "um dia assim tão feio e tão bonito/ não vi jamais (i.iii, p. 24)

²⁸ Se não houvesse mais que praticá-lo,/ Seria bem fazê-lo sem delonga./ Se o golpe detivesse em suas redes/ Todas as conseqüências, e lograsse/ Triunfar com a morte dele; se o assassinio/ Fosse aqui tudo e o fim de tudo – aqui, / Nestas praias do tempo, eu arriscaria/ Minha vida futura.

co da mãe, o que o homem busca no casamento, na realidade, é a proteção materna e por isso se coloca a mercê do instinto possessivo da mulher e o medo de inconsciente de quebrar o elo com a mulher, já que o elo com a mãe foi quebrado, faz com que o homem outorgue à esposa uma autoridade ilegítima sobre ele.

Durante a peça, o herói recorre a sua esposa (I. Viii, p. 42 -45) para se decidir a matar Duncan, e as bruxas (IV.ii, p. 109-116) para tranquilizar-se em respeito a Macduff. Em ambos os casos entendemos que ele buscava a função positiva da alma de ser a mediadora entre o ego e o *self*²⁹.

6. Perspectiva semiológica

Trazendo tais conceitos psicanalíticos para uma perspectiva semiológica, entendemos que o significado manifesto e imediato de uma palavra é o seu significado denotativo e o que a palavra implica a mais que isso é o seu significado conotativo. “A mensagem (a frase) abre-se a uma série de *conotações* que superam em muito o que ela *denota*” (ECO, 2015, p. 109). Neste estudo adotaremos a dicotomia que faz a distinção entre mensagens com função referencial e mensagens com função emotiva. De acordo com Umberto Eco (2015) a primeira pode ser entendida como mensagens com função denotativa e a segunda como mensagens com função conotativa. Aquele que pronuncia com intenção de suscitar emoções no destinatário

deverá então proteger-se contra as dispersões do campo semântico, orientando seus ouvintes na direção de que deseja; e, se a frase tivesse um valor rigorosamente denotativo, a empresa seria fácil; mas, desde que ele quer justamente estimular uma resposta indefinida, circunscrita entretanto dentro de certos limites, projetar um feixe de conotações, uma das possíveis soluções será acenar certa ordem de sugestões, reiterar o estímulo, recorrendo a referências análogas. (ECO, 2015, p. 109-110)

²⁹ De acordo com David A. Leeming, Kathryn Madden e Stanton Marlan (2010, p. 39, tradução nossa) “anima / animus (ou “pares de opostos”) desempenha o mesmo papel em todas as psiques. Ele faz a mediação entre o ego e “self” (nome de Carl Gustav Jung para a totalidade da nossa ser, incluindo tanto elementos conscientes e inconscientes)

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

7. *Retórica e ideologia*

Na maioria de nossas relações comunicacionais tendemos a formar uma mensagem persuasiva a que chamamos de retórica. Em uma perspectiva semiótica a retórica representa

uma forma assaz complexa de produção sígnica, envolvendo a escolha das premissas prováveis, a disposição dos silogismos retóricos (ou de outras formas inferenciais de lógicas com mais valores) e todos os "revestimentos" externos necessários à expressão classificados sob o nome de "figuras de retórica". Portanto, a retórica, nesta forma constitui o objeto de *uma semiótica de interação conversacional*. O principal requisito desse tipo de interação é que as regras de conversação sejam respeitadas; e uma das mais importantes regras de interação é que *sejam reconhecidas a parcialidade das premissas e suas reatividades às circunstâncias*. (ECO, 2014, p. 235)

Contudo, a retórica apresenta uma contradição pois se de um lado ela tende a fixar a atenção sobre um discurso que de modo inusitado quer convencer a ouvinte a respeito daquilo que ele ainda não sabia, de outro obtém tal resultado partindo de algo que o ouvinte já sabe e quer. Para resolver essa oscilação entre redundância e informação, Umberto Eco (2013) distingue três sentidos da palavra retórica: a retórica como estudo das condições gerais do discurso suasório, a retórica como técnica gerativa e a retórica como depósito de técnicas argumentativas já provadas e assimiladas pelo corpo social. O autor ainda cita a existência de uma retórica consolatória que

finge informar, inovar, simplesmente para atizar as expectativas dos destinatários, mas na verdade reafirmando os seus sistemas de expectativas e convencendo-os a concordar com o que já estavam conscientemente ou inconscientemente de acordo. (ECO, 2013, p. 78)

O que orienta um destinatário a decodificar uma mensagem é denominado ideologia, que segundo Umberto Eco (2013) é o universo do saber e as expectativas psicológicas, experiências e atitudes morais do destinatário. O que uma pessoa pensa e seus desejos só podem ser estudados pela semiologia quando é comunicado, ou reduzido em um sistema de convenções comunicativas. Para tal o sistema do saber precisa se tornar sistema de signos.

Existe, não há dúvida, uma forma de conhecimento presente que poderia fugir à estruturalização em campos semânticos – é o conhecimento individual, a experiência idiossincrática válida para um só sujeito. Mas quando se fala em ideologia, em suas várias acepções, entende-se uma visão do mundo compartilhada por muitos falantes e, no limite, por toda uma sociedade. Portanto, também essas visões do mundo não são mais que aspectos do Sistema Semântico Global, realidade já segmentada. (ECO, 2010, p. 125)

De acordo com Roland Barthes (2012) o significado da conotação é um fragmento da ideologia, ideologia seria as formas do significado da conotação e a retórica seria a forma dos conotadores.

8. *Retórica e ideologia em Macbeth*

As bruxas usam repetição em seus discursos, notamos uma visível aliteração que produz o efeito de encantamento pela musicalidade.

1ª BRUXA: Salve, Macbeth! Salve, Tane de Glamis!

2ª BRUXA: Salve, Macbeth! Salve, Tane de Cawdor!

3ª BRUXA: Salve, Macbeth, que rei sereis um dia! (I.iii, p. 24)

O discurso também é carregado de figuras de retórica para complicar a compreensão

1ª BRUXA: Menos que Macbeth e maior que ele

2ª BRUXA: Não tão feliz e, todavia, muito mais feliz

3ª BRUXA: Serás tronco de reis, embora a rei não chegues.
Salve, pois, Macbeth e Banquo (I.iii, p. 25)

Essas características fazem com que Macbeth lhes peça para serem mais explícitas, chamando-as de “faladoras imperfeitas”, de acordo com Umberto Eco (2015) a informação é associada não à ordem, e sim à desordem.

Após receber o anúncio que foi condecorado Tane de Cawdor, o herói começa a divagar sobre a possibilidade de tomar um atalho, ou seja, matar o rei, para se tornar rei, cumprindo a profecia das bruxas. Em conflito consigo mesmo entre matar e não matar Duncan, Macbeth cita três razões para não or fazer no solilóquio em (I.vii, p. 42-43): o fato de ser parente e vassalo do rei, de o estar hospedando e por isso deve protegê-lo e não ele mesmo matá-lo e o fato de Duncan ser um excelente rei. Porém, o solilóquio é interrompido pela chegada de Lady Macbeth (ver anexo B). Ao comunicar-lhe que não prosseguiria com o plano, ele muda os motivos: o rei acaba de condecorá-lo com um novo título, ganhou respeito das pessoas e eles devem aproveitar tal acontecimento. Ela então utiliza a retórica consolatória, pois o plano de matar Duncan já estava na mente dele como somos informados em (I.iii, p. 29)³⁰, para criar sua mensagem com função emotiva e assim exercer sua função positiva de

³⁰Meu pensamento, onde o assassínio é ainda/ Projeto apenas, move de tal sorte/ A minha simples condição humana,/ Que as faculdades se me paralisam/ E nada existe mais senão aquilo/ Que não existe.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

anima. A providência dela é atacar a masculinidade dele pois sabe que dessa forma pode convencê-lo. Representando a esperança como uma pessoa que ao beber perdeu a força para praticar o que deseja e acorda verde e pálido, que são os efeitos colaterais da bebida. De acordo com Frank Kermode (2006) a piada do porteiro³¹ sobre a bebida que estimula o desejo sexual, mas ao mesmo tempo prejudica o desempenho, tem sentido de desejo e ação, a situação que Macbeth estava no período do ínterim e é exatamente isso que Lady Macbeth insinua. Macbeth é um guerreiro destemido, capaz de matar sem piedade como vemos no relato do oficial³², então, para Lady Macbeth, não havia motivos para ele se comportar como um covarde, pois tinha apenas de fazer o que ele normalmente já faz, matar pessoas.

No momento em que Macbeth junta-se a ela novamente depois de enfrentar perigos sem conta e amealhar todos os louros, sem dizer palavra sobre essas coisas e sem expressões de afeto, ela vai direto ao que interessa, não permitindo que ele fale de outro assunto. Adota voz de comando e assume o controle da situação – assumindo aliás mais do que realmente pode, com o fito de esporeá-lo. Anima-o convencendo-o de que o ato é heroico, "a *grande* empresa desta noite" ou "nosso *grande* crime", ao mesmo tempo que ignora o fato de ser cruel e desleal. Vence a frágil resistência do marido apresentando-lhe um plano bem unido capaz de afastar o pavor e as incertezas da decisão. Instiga-o com uma provocação que nenhum homem seria capaz de tolerar, menos ainda um soldado – a palavra "covarde". (BRADLEY, 2009, p.284)

Sendo homem e guerreiro, Macbeth entende a fala de Lady Macbeth como um verdadeiro insulto respondendo prontamente “quanto cumpre a um homem fazer, fá-lo-ei sem medo:/ Quem se abalança a mais não o é” (I.vii, p. 45), pois para ele homem é um ser humano, porém para ela homem é aquele que cumpre as promessas. Lady Macbeth então o lembra de seu lado mais cruel, seu lado que não deve sentir remorso nem culpa, assim como Macbeth matou Macdonwald sem piedade, ela diz que mataria o próprio filho enquanto o amamentava se assim tivesse jurado, porém, nunca vemos a cena onde Macbeth faz esse juramento, ela ainda

³¹ O PORTEIRO Quanto à luxúria, a bebida incita-a e reprime-a ao mesmo tempo: provoca o desejo, mas impede-lhe a execução. Por isso se pode dizer que a bebida em demasia é um verdadeiro logro para a luxúria, pois suscita-a e frustra-a, instiga-a e corta-a, persuade-a e desanima-a. Em conclusão: engambela-a e adormecendo-a, derruba-a e vai-se embora. (II.iii, p. 61)

³² OFICIAL O implacável Macdonald – bem talhado/ Para rebelde, pois de vilanias/ Tão cumulado pela natureza –/ Das ilhas do oeste recebeu reforço/ Das tropas irlandesas, e a Fortuna/ Sorria-lhe à diabólica empreitada/ Como rameira de soldado. Tudo/ Debalde, pois Macbeth/ Zombando da Fortuna, e com a brandida/ Espada, fumegante da sangrenta/ Carnificina, abre passagem como/ O favorito do valor e enfrenta/ O miserável. Sem lhe dar bons-dias/ Descose-o de um só golpe desde o umbigo/ Até as queixadas, cota-lhe a cabeça/ Crava-a numa seteira. (I.ii, p.18-19)

diz que ele revelou o planos quando nem local nem ocasião eram propícios, sobre isso Andrew Cecil Bradley (2009) sugere que ela se refere a carta que ele lhe escrevera, onde não havia menção ao assassinato, mas se tiveram conversas a respeito do crime, ambos sentiam que havia uma ideia de assassinato na mente um do outro. Em relação a imagem de matar o próprio filho durante a amamentação, de acordo com A. R. Braummuller (1997, tradução nossa) mulheres da aristocracia não amamentavam seus próprios filhos, contratavam amas de leite para fazê-lo, porém era costume das mulheres da nobreza escocesa amamentarem seu próprios filhos, Harold Bloom (2001, p. 648) afirma que “nas fontes utilizadas por William Shakespeare, Lady Macbeth havia sido casada anteriormente, havendo indicações que chorava a morte de um filho, fruto do primeiro casamento” em relação com a peça, esse ato anularia a possibilidade de sucessão real. Lembramos que ela já havia pedido para ser des-sexuada e agora diz que mataria seu próprio filho ato que, segundo Frank Kermode (2006), é a sua resolução antifeminina. No seu primeiro solilóquio, ela afirma que a natureza de Macbeth é cheia do leite da ternura humana e na sua oração ela pede para que seja instigado o que é contrário aos sentimentos humanos³³.

A imagem da criança indefesa sorrindo para mamilo da mãe apresenta vividamente a situação natural dentro da descrição de sua violação. E esta violação da relação natural sugere a falta de naturalidade monstruosa do que esta mulher é capaz. Esta selvageria contra a sua própria prole é ainda associada com o assassinato de Duncan, quando nos lembramos de como Macbeth chamou seus deveres leais para o trono de "crianças"; e a imagem de um bebê aparece novamente quando ele pensa das virtudes do rei que ele está prestes a matar³⁴. (JENKINS, 2001, p. 50, tradução nossa)

Macbeth então preocupa-se com a possibilidade de fracassar, o que ela rapidamente refuta apresentando o plano de incriminar os camareiros que cansados e embriagados estarão dormindo. Ele, então, cede e se decide a cometer o assassinato.

Não seria fácil igualar a intensidade imaginativa dessa cena; sua linguagem tanto explica quanto aprofunda nossa apreensão imperfeita dos personagens – as falas são, no sentido da palavra que Macbeth aplicou às Três Bruxas,

³³ No original, ela diz: “*Come to my woman's breasts/ And take my milk for gall*” em tradução livre “venha aos meus seios de mulher/ E transforme meu leite em fel”.

³⁴ Destacamos que quando Macbeth faz a comparação de seus deveres reais com uma criança em (I.iii, p. 53), Lady Macbeth sequer foi mencionada na peça; e quando a imagem do bebê aparece no solilóquio de Macbeth, ela não está em cena, entra interrompendo o solilóquio.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

"imperfeitas": as palavras se apresentam para processos de interpretação que não podem ser concluídos. (KERMODE, 2006, p. 302)

Após o assassinato de Duncan, a função de Lady Macbeth na peça praticamente acaba, ela pouco aparece e quando o faz, na cena do banquete, é apenas para insistir que o medo de Macbeth é uma afronta a própria masculinidade com o que ele responde “Ousarei tudo que um homem pode ousar”. (III.iv, p. 99)

O crime desagraja também a estreita e inicial união dos dois: depois da morte de Duncan eles ficam cada vez mais separados: há uma cena breve na qual ela reclama que ele se isola (e ela não é sequer informada dos planos dos crimes que vem depois do primeiro), e os dois só ainda aparecem juntos, mas apenas em público, na cena do banquete, quando ela tenta encobrir o descontrolado de Macbeth. A participação dela na tragédia virtualmente acabou: Lady Macbeth só volta à cena no quinto ato, para o pesadelo antes da morte. (HELIODORA, 2009, p. 140)

Temendo a profecia de que os filhos de Banquo serão reis e os dela não, Macbeth contrata três assassinos para matar Banquo e Fleance, porém o segundo escapa. Macbeth, vai, então ao encontro das bruxas que invocam seus mestres. Macbeth, quando vai fazer a pergunta que deseja é advertido pela 1ª Bruxa que diz: “ela lê em teu pensamento”. Macbeth recebe mais duas profecias: nenhum homem nascido de uma mulher poderia fazer-lhe mal, e lhe dizem que ele só seria vencido quando a Birnam avançar rumo a Dunsinane e o alertam contra Macduff. Porém, tais profecias de fato se realizam e Macbeth acaba derrotado por Macduff que nasceu de uma cesariana.

9. *Considerações finais*

Apesar de Harold Jenkins (2001, tradução nossa) apontar que não há no texto que sugere que Macbeth e sua esposa tenham discutido o assassinato antes do encontro com as Bruxas e considerar especulações sobre o assunto irrelevantes, acreditamos que uma leitura psicológica da peça nos revela que, apesar de não constar no texto, tal hipótese é possível e, partindo da premissa que o casal é na realidade, um personagem dividido em duas partes, eles sabem o que está na mente um do outro e, como demonstramos, Lady Macbeth era entendida como uma bruxa após fazer sua oração, ela teve uma participação decisiva para as profecias das bruxas se realizarem.

Esperamos ter demonstrado como a retórica e a ideologia sustentam a ideia de que Macbeth e Lady Macbeth são um personagem dividido

em dois, ideia já apresentada pela psicanálise e como é possível fazer uma leitura de Lady Macbeth e as bruxas representam o que Carl Gustav Jung (2008) denominou *anima*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. 19. ed. Trad.: Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2012.

BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Trad.: José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BRADLEY, Andrew Cecil. *A tragédia shakespeareana: Hamlet, Otelo, Rei Lear, Macbeth*. Trad.: Alexandre Feitosa Rosas; revisão de tradução: Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

BRYSON, Bill. *Shakespeare, o mundo é um palco: uma biografia*. Trad.: José Rubens Siqueira. São Paulo: Schwarcz, 2007.

CONNER, Marc C. *How to read and understand Shakespeare*. Virginia: The Teaching Company, 2013.

ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. Trad.: Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. *As formas do conteúdo*. Trad. e rev.: Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. *Tratado geral da semiótica*. Trad.: Antônio de Pádua Danesi e Glison Cezar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. *Obra aberta: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Trad.: Giovanni Cutolo et al. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FRANZ, Marie-Louise von. O processo de individuação. In: JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Trad.: Maria Lúcia Pinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

FREUD, Sigmund. *Alguns tipos de caráter encontrados no trabalho psicanalítico*. Trad.: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HELIODORA, Barbara. *Reflexões shakespeareanas*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.

_____. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

JENKINS, Harold. *Macbeth*. In: HONIGMANN, Ernest. (Ed.). *Structural problems in Shakespeare: Lectures and essays by Harold Jenkins*. London: The Arden Shakespeare, 2001.

JUNG, Carl Gustav. *Chegando ao inconsciente*. In: _____. *O homem e seus símbolos*. Trad.: Maria Lúcia Pinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

_____. *O eu e o inconsciente*. Trad.: Dora Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2014.

JUNG, Emma. *Animus e anima*. Trad.: Dante Pignatari. São Paulo: Cultrix, 2006.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Editado por Sandra Clark e Pamela Mason. Londres: Arden Shakespeare, 2015.

_____. *Macbeth*. Editado por A. R. Braunmuller. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

_____. *Macbeth*. Trad.: Manuel Bandeira. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

KERMODE, Frank. *A Linguagem de Shakespeare*. Trad.: Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Record, 2006.

KOTT, John. *Shakespeare nosso contemporâneo*. Trad.: Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003

LEEMING, David A., MADDEN, Kathryn, MARLAN, Stanton (Eds.). *Encyclopedia of Psychology and Religion*. Estados Unidos: Springer Science + Business Media LLC, 2010.

ANEXO A:

Oração de Lady Macbeth (I.v, p. 37-38)

Vinde, espíritos sinistros
Que servis aos desígnios assassinos!
Des-sexuai-me, enchei-me, da cabeça
Aos pés, da mais horrível crueldade!
Espessai o meu sangue, prevenindo
Todo acesso e passagem ao remorso;
De sorte que nenhum compungitivo
Retorno da sensível natureza
Abale minha determinação
Celerada, nem faça paz entre ela
E o seu efeito! Vinde, ó vós, ministros
Do Mal, seja onde for que, em invisíveis
Substâncias, instigais o que é contrário
Aos sentimentos naturais humanos!
Vem, noite tenebrosa, e te reveste
Do mais espesso fumo dos infernos
Para que o meu punhal não veja o golpe
Que vibrará, nem possa o céu ver nada
Através do lençol da escuridade
Para gritar: “Detém-te”

ANEXO B:

Diálogo entre Macbeth e Lady Macbeth (I.vii, p. 44-47)

MACBETH:

Não vamos
Prosseguir nesta trama. O Rei acaba
De distinguir-me, e junto a toda sorte
De pessoas ganhei por esse fato
Alto conceito, que convém gozarmos
No seu lustre recente e não jogá-lo
De lado tão depressa.

LADY MACBETH:

Estava bêbada
Tua anterior esperança? Porventura
Dormiu para depois acordar agora
E olhar pálida e verde, o que fizera
Tão livremente? Desde já me ponho
A duvidar do teu amor. Tens medo
De ser na ação e no valor o mesmo
Que és no desejo? Queres ter aquilo
Que estimas como o ornato da existência,
E te mostras em tua mesma estima
Um covarde, dizendo "Não me atrevo"
Depois de “Quero”, como o obre gato

**II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA**

Do provérbio que quer comer o peixe
Mas sem sujar as patas?

MACBETH:

Cessa! Quanto
Cumpra a um homem fazer, fá-lo-ei sem medo:
Quem se abalança a mais, não o é.

LADY MACBETH:

Que bruto
Foi que te fez falar-me desta empresa?
Quando a ousavas fazer, sim, eras um homem!
E querendo ser mais, serias por isso
Tanto mais homem. Nem local propício
Nem ocasião então se apresentavam.
Mas tu os criaste a ambos. Ora existem,
E o ensejo te apavora! Bem conheço
As delícias de amar um terno filho
Que se amamenta: embora! eu lhe arrancara
Às gengivas sem dente, ainda quando
Vendo-o sorrir pra mim, o bico
De meu seio, e faria sem piedade
Salterem-lhe os miolos, se tivesse
Jurado assim fazer, como juraste
Cumprir esta empreitada

MACBETH:

E se falharmos?

LADY MACBETH:

Falharmos! Se susténs tua coragem
Não falharemos. Quando esteja Duncan
Adormecido, ao que o terão depressa
Conduzido as fadigas da jornada,
Distrairei de tal modo com bebidas
Os seus dois camareiros, que essa guarda
Do cérebro – a memória, será apenas
Um fumo, e o recipiente da razão
Mero alambique; quando em suíno sono
Mergulhados os dois como na morte,
Que não podemos fazer nós contra o indefeso
Duncan? Que não podemos pôr à conta
Dos beberrões, que levarão a culpa
Do nosso crime?

MACBETH:

Não concebias nunca
Senão filhos varões; tua alma indomável
O pede assim. Se usarmos os punhais
Dos camareiros e mancharmos a ambos
De sangue, quem não acreditaria
Que os matadores terão sido eles?

LADY MACBETH:

Quem ousará pensar de outra maneira,
Nosso clamor ouvindo e vossas lástimas
Depois da morte dele?

MACBETH:

Estou já agora
Firme na minha decisão; já sinto
Tensa em todo o meu corpo cada fibra
Para cumprir o ato terrível. Vamos!
Respirem inocência, enganadoras,
Tuas feições: falsa aparência esconda
No falso coração a trama hedionda!

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
**A VOZ DO ÚTERO:
QUESTÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADE NA POESIA DE
ANGÉLICA FREITAS**

Jucilene Braga Alves Mauricio Nogueira (CEFET/UFRJ)
lenemauricio@yahoo.com.br

RESUMO

Esta comunicação propõe uma reflexão a respeito do modo através do qual a sexualidade constitui-se como ferramenta de representação de discursos marcados por vozes e silêncios na poesia de autoria feminina. Nesse sentido, partindo-se dos estudos de Michel Foucault, em *A História da Sexualidade*, procuraremos vislumbrar como se estruturam dispositivos de sexualidade e como a explicitação desse tema aponta para uma apropriação de espaços pela mulher. A poesia de Angélica Freitas, sobretudo em *Um útero é do tamanho de um punho*, constituirá o *corpus* literário desse percurso de investigação que salientará questões de gênero revelando elementos que apontem para uma busca pela desconstrução de papéis culturalmente delimitados e opressores, mas também para a reafirmação da identidade enquanto processo em tempos de pós-modernidade.

Palavras-chave: Sexualidade. Gênero. Poesia contemporânea.

Pensar a sexualidade, na contemporaneidade, pode fazer com que o indivíduo se depare com uma forte tensão. Isso porque se observam inúmeros movimentos e atitudes que parecem sugerir autonomia e liberdade sexual confrontados com tantas outras manifestações, acentuadamente, conservadoras.

Nesse sentido, o presente trabalho pretende propor uma reflexão a respeito do modo pelo qual o sexo passa a ser visto como um objeto e é colocado no discurso configurando mecanismos de construção de verdades e revelando hierarquias.

O autor Michel Foucault, no volume I de *A História da Sexualidade*, apresenta uma atenta investigação ao questionar a ideia de que, com o advento do capitalismo, o sexo fora relegado ao silêncio. Ao contrário, ele aponta uma certa proliferação de discursos sobre o sexo que ocorre em função do poder manifestado por instituições sociais.

Michel Foucault afirma que “o que é próprio das sociedades modernas não é terem condenado o sexo a permanecer na obscuridade, mas sim o terem-se devotado a falar dele sempre, valorizando-o como segredo”. (FOUCAULT, 2014, p. 39). Essa insistência em representá-lo dis-

cursivamente aponta para um jogo de falares velados que provoca interesse, curiosidade e desejo de apropriação não só da experiência em si, mas, sobretudo, da discursividade que lhe pode ser atribuída.

Ao pensar a sexualidade, tem-se como importante questão o modo como a mulher é apreendida, representada. Isso porque, por muito tempo, ela fora objeto de desejo, propiciadora de prazeres, predominantemente, elemento passivo no jogo da sexualidade. Contudo, como ela apreendia o sexo? Quais eram os seus desejos? Não se ouvia sua voz.

Sabendo que a sexualidade pode ser entendida como um modo de legitimar vozes e delimitar territórios, busca-se, neste trabalho, apreender alguns dos diferentes modos de representação de um discurso que coloca o sexo como questão e no qual o sujeito das ações é uma mulher. Pretende-se ainda apreender o modo pelo qual essa tarefa constitui-se como um processo de identificação e aponta para a apropriação de espaços culturalmente demarcados.

A voz de mulher que aqui se destaca emerge do discurso poético. Tem-se como recorte para este trabalho poemas selecionados da poeta contemporânea Angélica Freitas. Nascida em Pelotas, em abril de 1973, publicou até o momento dois livros de poesia: *Rilke Shake*, em 2007 e *Um Útero é do Tamanho de um Punho*, de 2013. Poemas escolhidos deste último será o recorte desta investigação.

Por fim, entendendo as tensões do sujeito pós-modernos e todas as inquietações em torno do termo identidade, cabe ressaltar que, sem buscar fixidez, a problematização das questões de gênero estará atrelada à sexualidade durante todo este percurso de análise.

Para tanto, inicialmente, busca-se colocar a sexualidade como questão. Não se deve entender sexualidade e sexo como elementos equivalentes isso porque o que se problematiza não é a prática meramente física, biológica do sexo, mas o modo como ele foi posto em discurso. Ao contrário do que se possa supor, não se propõe uma crítica aos silêncios provocados pelo tema, mas valorizam-se os sussurros daqueles que o verbalizam.

Pela leitura de Michel Foucault, entende-se que a partir do mecenismo religioso da confissão, que exigia detalhes de seus enunciadore, já se estabelecia uma relação hierarquizada através da qual o sacerdote constitui-se como autoridade de um saber. Relação que se manifesta em inúmeras outras instâncias disciplinadoras como a família, a escola, a

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

medicina que buscam, ao longo dos anos, normatizar comportamentos sexuais e, por meio de estratégias de poder, construir verdades.

Segundo Michel Foucault:

um complexo dispositivo foi instaurado para produzir discursos verdadeiros sobre o sexo: um dispositivo que abarca amplamente a história, pois vincula a velha injunção da confissão aos métodos da escuta clínica. E, através desse dispositivo, pôde aparecer algo como a sexualidade” enquanto verdade do sexo e de seus prazeres. A ‘sexualidade’ é o correlato dessa prática discursiva desenvolvida lentamente que é a "scientia sexualis". (FOUCAULT, 2014, p. 76-77)

Essa ficção construída em torno do sexo dissemina-se, lentamente, na sociedade fazendo com que os indivíduos assimilem a tese de que há um ideal concreto sobre o sexo do qual todos devem se aproximar. Ouvidos atentos estarão dispostos não a fazer calar, mas a incitar que se fale cada vez mais no sentido de fazer com que se vasculhe o inacessível dos desejos que se projetam como sombra dos relatos produzidos a respeito do sexo. Isso porque se fabrica a ideia de que tais discursos seriam indutores de prazer, alimentando-se o propósito de adequar-se para afastar-se do que se poderia entender como sexualidades periféricas ou marginais.

Além disso, percebe-se uma forte delimitação dos espaços em que tais falares podem ser conjugados o que alimenta ainda mais o imaginário dos indivíduos no tocante a essa temática.

Entendendo sexualidade como uma ferramenta histórica, Michel Foucault apresenta dois dispositivos que não são excludentes, mas que se conjugam no sentido de continuar viabilizando o controle dos corpos. Trata-se do dispositivo “da aliança” e o “da sexualidade”. O primeiro estrutura-se em torno de um sistema de regras que se preocupa em definir o permitido e o proibido, o lícito e o ilícito; e o segundo funcionando de acordo com técnicas móveis, polimorfos e conjunturais de poder.

O chamado dispositivo da aliança permitiu que se propagasse um modelo familiar que, ao subjetivar o eixo marido-mulher, também implicava a construção subjetiva dos filhos desse matrimônio que perpetuariam a lógica do sexo autorizado nos espaços e momentos oportunos tendo como fim a reprodução. Apesar de seu acentuado caráter normalizador, esse espectro familiar estava ainda sujeito às transgressões.

Assim surge o dispositivo de sexualidade que, ao se ligar à economia, tem o corpo como uma importante articulação. Não tem como ra-

ção de ser a reprodução, mas a proliferação de manifestações, a capacidade de renovar, de reinventar as buscas corporais pelo prazer.

Nesse contexto, apreende-se a figura da mulher como elemento periférico da dinâmica da sexualidade. Ela que fora uma das primeiras a ser sexualizada, aparece como um personagem investigado. Essa representação é descrita do seguinte modo pelo filósofo:

a mulher ‘ociosa’, nos limites do ‘mundo’ – onde sempre deveria figurar como valor – e da família, onde lhe atribuíam novo rol de obrigações conjugais e parentais: assim apareceu a mulher ‘nervosa’, sofrendo de ‘vapores’; foi aí que a histerização da mulher encontrou seu ponto de fixação. (FOUCAULT, 2014. p. 131)

A histerização da mulher é vista pelo autor como um dos quatro grandes conjuntos estratégicos que, a partir do século XVIII, desenvolvem dispositivos específicos de saber e poder. Além desse, há ainda a pedagogização do sexo da criança, a socialização das condutas de procriação e a psiquiatrização do prazer perverso.

Na estrutura de contenção da família burguesa, caberia à mulher enquadrar-se em uma prática de submissão ao marido e de entrega incondicional à família e à casa. “Ociosa”, seu desejo deveria constituir-se na realização do desejo do marido e dos filhos. A mulher “nervosa”, que “sofre de vapores”, possui desejos e foge à norma de valor que lhe fora imposta, constitui uma espécie de “patologia social”, um desenquadramento a que Michel Foucault chamou de “histerização”.

Sabendo que masculino e feminino “são criações culturais e, como tal, são comportamentos apreendidos através do processo de socialização que condiciona diferentemente os sexos para cumprirem funções sociais específicas e diversas” (ALVES & PITANGUY, 1985, p. 35), não se justifica a apreensão de uma mulher “doente” porque inadequada à realidade que lhe fora imposta.

Limitada à esfera doméstica, a mulher de um modo, geral é marcada pelo mutismo de um discurso oficial. Os desejos que lhe foram produzidos, as articulações destes com a realidade que a cerca são, marcadamente, marginalizadas.

Uma vez que se percebe o modo como o saber é conjugado para produzir poder, a figura feminina imerge em um enorme conjunto de “verdades” que contribuem para que ela não se aproprie dos prazeres, ou os experimente furtivamente.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

É nesse sentido que a poesia de Angélica Freitas se apresenta como uma relevante problematização dessas "subjetivações" construídas em torno do corpo da mulher ao longo dos anos. Seus versos, sensivelmente, revelam um olhar que põe em questão o próprio lugar de enunciação em uma forte tensão entre a visão que a mulher pode projetar sobre si e a que os outros têm sobre ela.

A relação entre sexualidade e gênero é inevitável na leitura desses três poemas selecionados já que a apropriação do sexo em discurso sinaliza uma estratégia no sentido de transgredir ou, pelo menos, questionar a regulação social.

Todavia, bem se sabe que tanto os discursos quanto os silêncios são submetidos ao poder por excelência, assim como não se opõe efetivamente a ele. Há, na verdade, um jogo complexo e mutável através do qual um discurso pode ser instrumento de poder, mas também um obstáculo para que este se exerça.

O corpo objetificado da mulher merece destaque na leitura do texto que segue. A simbologia atribuída à cor vermelho permite uma inferência lógica ao olhar do masculino que ressignifica a ideia de propriedade, na família burguesa, estendendo-a ao que se aproxima de uma espécie de apropriação de seu objeto de desejo, o que seria ainda "legitimado" pela sociedade patriarcal.

Mulher de vermelho

o que será que ela quer
essa mulher de vermelho
alguma coisa ela quer
pra ter posto esse vestido
não pode ser apenas
uma escolha casual
podia ser um amarelo
verde ou talvez azul
mas ela escolheu vermelho
ela sabe o que ela quer
e ela escolheu vestido
e ela é uma mulher
então com base nesses fatos
eu já posso afirmar
que conheço seu desejo
caro Watson, elementar:
o que ela quer sou euzinho
sou euzinho o que ela quer
só pode ser euzinho
o que mais podia ser

(FREITAS, 2013, p. 31)

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

a mulher barbada sempre fora
de poucas e precisas palavras
quase nem falava
assentia com a cabeça, balançava-a
se não concordava, como os simples
ou os que perderam a língua

a mulher barbada simplesmente não sentia
aquela necessidade de discutir
cada coisa do dia a dia
e amélia ficava grilada, então
além das pulgas e dos piolhos
era inseto pra caramba

.....
.....
.....

“vivo com uma desconhecida”
disse amélia, certo dia, no barraco
“eu vou comprar cigarros”
disse a mulher barbada
“tu não vais a lugar nenhum”
disse amélia, “senta a tua bunda
peluda no sofá
que eu quero conversar”
a mulher barbada bufou
mas fez o que mandou a companheira

amélia contou de sua infância em pinta preta, rs
e como era a garota mais cobiçada
porque não tinha a menor vaidade
e havia uns cinco rapazes pelo menos
que pensava desposá-la
porque era conhecido o seu custo-benefício
muito mais quilômetro por litro
etc. etc. etc.

“agora me conta de ti”

ti ti ti
ficou ecoando a palavra
que a mulher barbada
mais detestava
(depois de tu)
“e se essa louca
for a minha dalila?
o que eu faço?
Pra onde é que eu corro?”

“sabe uma coisa que é boa pra estômago
é chá de alcachofra”

foi o que a mulher barbada ouviu
sair de sua boca

.....
.....
.....

misteriosos pontinhos pretos
invadiram o espaço aéreo
dos olhos de amélia
e amélia disse: “chega, tu não me valorizas”
e ainda “levanta essa bunda peluda do sofá,
faz alguma coisa”
então a mulher barbada levantou a sua bunda peluda
do sofá e fez uma coisa: pegou um navio de bandeira grega
o kombustaun spontanya, e zarpou para servir
na marinha. Virou o caboseraferfydo
dele ou dela não se teve mais notícia
amélia voltou para pinta preta
onde foi perdoa... promovi... esfaquea...

.....
.....
.....

(FREITAS, 2013, p. 25-27)

Essa narrativa sem final feliz apresenta uma relação homoafetiva com duas personagens caricaturais: a “amélia” e a “mulher barbada”. Ambas grafadas com letras minúsculas representando o caráter metonímico dessas identidades fixas.

A ruptura com a sexualidade reguladora não caracteriza, efetivamente, a concretização da idealizada felicidade, o que salienta o caráter humano dos diferentes modos de relacionamento que possuem o acerto e o erro como elementos comuns que se alternam e geram experiências.

Curiosamente, o mesmo texto que poderia ser lido como uma forma transgressora de questionar a normalidade da relação heterossexual, poderia ainda produzir um discurso acentuadamente conservador no sentido de ilustrar o fracasso do relacionamento “homo”. É nesse sentido que a linguagem cumpre papel-chave ratificando e retificando, simultaneamente, os discursos de poder.

Embora não haja a pretensão de fazer uma análise detalhada dos poemas, vale destacar a delimitação espacial que viabilizou a concretização dessa experiência amorosa. Uma fuga para viverem “num barraco/ às margens do arroio macaco/ em pedra lascada”. A indicação da localização é irônica e reforçada por um traço da realidade contemporânea, o

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

“rs” indicando a conservação da representação ainda marginal de uma relação entre mulheres.

O terceiro e último poema reforça o título do livro “Um útero é do tamanho de um punho” ao sinalizar um “murro”, um rompimento com a polidez verbal exigida à mulher.

era uma vez uma mulher que não perdia
a chance de enfiar o dedo no ânus

no próprio e no dos outros

o polegar, o indicador, o médio
o anular ou o mindinho

sentia-se bem com o mindinho

nos outros, era sempre o médio
por ela, enfiava logo o polegar

não, nenhuma consequência

(FREITAS, 2013, p. 23)

Embora a linguagem coloquial seja a tônica dos poemas de Angélica Freitas, na obra em análise, a autora optou, ironicamente, pelo emprego da palavra “ânus”. A busca pelo prazer é discursivamente marcada ao passo que explora o uso por si de seu próprio corpo. Não se pode deixar de notar, contudo, a leitura simbólica do dedo no ano dos outros, uma representação literal de descaso em relação à opinião alheia.

O último verso sugere, ainda, certa interlocução em “não, nenhuma consequência”, o que pode ser associado a um convite à postura não sujeitada.

Já afirmava Roland Barthes que a literatura é uma trapaça salutar à imposição fascista da linguagem. Nesse sentido, pode-se apreender a poesia e o texto literário em geral como um espaço privilegiado para a construção de discursos próprios, sem a pretensa ingenuidade de que se estaria completamente salvo dos mecanismos de poder.

A liberdade das ações representadas nos poemas selecionados, suas leituras possíveis apontam para a forte tensão propiciada pela colocação do sexo em discurso. Quando o sujeito dessa prática é mulher, a experiência é ampliada ao propor ou impor que se redesenhem espaços sociais. A apropriação das ações, da voz, dos espaços de poder pela figura feminina não é um movimento natural, mas sim resultado de luta, de exigências que se fazem presentes ainda na contemporaneidade.

Entender o sexo como elemento profano, como segredo, como questão está diretamente associado à produção de sentidos que lhe foram atribuídos com o objetivo não de excluí-lo do discurso, mas de fazer com que só, furtivamente, tenha-se contato com ele. Se parecem antinaturais e provocam desconforto esses falares, é porque há uma enorme teia de saberes construídos em torno da sexualidade que desloca o corpo e, sobretudo, o feminino para o imaginário, para o clandestino.

É nesse sentido, que os poemas de Angélica Freitas se colocam, apontando representações plurais que sugerem um entendimento de que a identificação é um processo móvel, instável que deve não se ater às práticas reguladoras, estando ciente de que está sempre inserido nelas. A histeria que tentam ainda hoje atribuir ao corpo feminino assume, assim, significância frágil entendida como um constructo hierárquico que por si só não se sustenta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. *O que é feminismo?* São Paulo: Abril Cultural/Brasiliense, 1985.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1978.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983.

BRANCO, Lúcia Castelo. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.

_____. *O que é escrita feminina?* São Paulo: Brasiliense, 1991.

FOUCAULT, Michel. *A História da Sexualidade, A vontade de saber*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2014.

FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. 5. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). *Tendências e impasses*. O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.

SOARES, Angélica. *A paixão emancipatória: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
DE INTERDITOS E CAMUFLAGENS:
UMA LEITURA DE *TIGRELA*

Tatiana Alves Soares Caldas (CEFET-RJ)
tatiana.alves.rj@gmail.com

RESUMO

"Tigrela", conto de Lygia Fagundes Telles, apresenta uma narradora que relata o diálogo entre ela e Romana, uma amiga, ocorrido durante um encontro casual em um bar. Angustiada e deprimida em função de seus fracassos sentimentais, Romana confia-lhe detalhes de um animal que teria sido adotado por ela, um ser que, segundo ela, possuiria "dois terços de tigre e um terço de mulher". Em uma narrativa que mais insinua do que propriamente revela, vários elementos simbólicos perpassam a trama, que se situa no pantanoso território do fantástico, como a imagem do ser híbrido, que tanto sugere a inserção do maravilhoso quanto a metáfora de um relacionamento homossexual, escamoteado pela condição mágica da fêmea/filhote de tigre. As circunstâncias acerca da chegada de Tigrela, bem como os hábitos e características, tanto do suposto animal quanto de Romana, acabam por corroborar a ambiguidade gerada pelo relato. A partir da análise de aspectos recorrentes no conto em questão, nosso estudo busca pensar a configuração do fantástico na referida obra como representação de um feminino subjugado pela cultura patriarcal.

Palavras-chave: Interdito. Camuflagem. Lygia Fagundes Telles. Conto. Tigrela.

"Tigrela", conto de Lygia Fagundes Telles integrante da obra *Seminário dos Ratos*, apresenta uma narradora que relata o diálogo entre ela e Romana, uma amiga, ocorrido durante um encontro casual em um bar. Angustiada e deprimida em função de seus sucessivos fracassos sentimentais – ela teria se separado do quinto marido –, Romana confia-lhe detalhes de um animal que ela teria adotado, um ser que, segundo ela, possuiria "dois terços de tigre e um terço de mulher". (TELLES, 2009, p. 33)

Durante a conversa, Romana demonstra temor diante da possibilidade de o animal, extremamente ciumento, se suicidar. À medida que a relação entre ambas vai sendo desvelada, percebe-se um comportamento quase humano na tigresa, inversamente proporcional à animalização que parece caracterizar a dona.

Em uma narrativa que mais insinua do que propriamente revela, vários elementos simbólicos perpassam a trama, que se situa no pantanoso território do fantástico, como a imagem do ser híbrido, que tanto sugere a inserção do maravilhoso quanto a metáfora de um relacionamento

homossexual, escamoteado pela condição mágica da fêmea/filhote de tigre. As circunstâncias acerca da chegada de Tigrela, bem como os hábitos e características, tanto do suposto animal quanto de Romana, acabam por corroborar a ambiguidade gerada pelo relato.

Dessa forma, nossa leitura baseia-se na análise de aspectos recorrentes no conto em questão, com o objetivo de pensar a configuração do fantástico na referida obra como representação de um feminino subjogado pela cultura patriarcal.

A narrativa tem início com a informação, por parte da narradora, de que seu encontro com Romana foi ocasional, em um bar, informação crucial, uma vez que as constantes alusões à embriaguez da personagem serão fundamentais para que a credibilidade de seu relato seja comprometida. O fato de ter sido um único encontro, isolado, afastado de suas respectivas realidades, e estando Romana visivelmente sob efeito do álcool, põe em dúvida tudo aquilo que é por ela relatado.

Na imbricada teia de plurissignificações a partir das quais "Tigrela" se articula, vários são os elementos que configuram o fantástico, sendo o primeiro deles a recorrente referência à bebida:

Encontrei Romana por acaso, num café. Estava meio bêbada, mas lá no fundo da sua transparente bebedeira senti um depósito espesso subindo rápido quando ficava séria. (*Ibidem*, p. 33)

Mergulhou o dedo indicador no copo, fazendo girar o gelo do uísque. (...) Interrompeu para acender a cigarrilha, a chama vacilante na mão trêmula. (*Ibidem*, p. 35)

Além da alusão às *mãos trêmulas*, indicativas do efeito da bebida e/ou da instabilidade emocional da personagem, há ao menos cinco passagens em que a narradora menciona o fato de Romana ter pedido outra dose de uísque ao garçom ou de dar longos goles, sugerindo que ela teria ingerido uma alta dose de álcool quando do encontro entre ambas. O álcool viabiliza a primeira marca do fantástico, pois instaura a desconfiança em relação ao relato da protagonista, que poderia estar mentalmente confusa durante a conversa. É importante notar que a narradora informa que Romana já estaria bêbada quando elas se encontraram, sendo impossível precisar o quanto de álcool ela já teria ingerido antes que a outra chegasse. Em uma narrativa relativamente curta, várias são as referências ao fato de Romana ter pedido mais um drinque:

Sugeri que saíssemos, mas ao invés da conta pediu outro uísque. Fique tranquila, estou acostumada, disse, e respirou profundamente. (...) O largo gole de uísque pareceu devolver-lhe algum calor. (*Ibidem*, p. 36-37)

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

Pedi um sanduíche, Romana pediu cenouras cruas, bem lavadas. E sal, avisou, apontando o copo vazio. Enquanto o garçom serviu o uísque, não fazíamos. (*Ibidem*, p. 37)

À medida que a conversa se desenrola, Romana conta à amiga que agora vive em um apartamento de cobertura, acompanhada de um tigre de estimação, situação já, por si, incomum. E é precisamente nesse momento que a história assume os contornos do fantástico, pois a protagonista revela que o animal seria, na verdade, um ser híbrido, parcialmente tigre, parcialmente humano: "Tivera um namorado que andara pela Ásia e na bagagem trouxera Tigrela dentro de um cestinho (...). Dois terços de tigre e um terço de mulher, foi se humanizando e agora". (*Ibidem*, p. 33)

Segundo Tzvetan Todorov, o fantástico residiria precisamente na ambiguidade, na "hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, em face de um acontecimento aparentemente sobrenatural" (TODOROV, 2004, p. 31). Normalmente, o fantástico dura o tempo dessa hesitação, até o momento em que a narrativa apresenta uma explicação lógica e racional – e aí o fantástico cede lugar ao *estranho* – ou quando de fato há uma evidência de que o acontecimento é regido por leis que escapam à explicação natural, caso em que enveredamos pelo terreno do *maravilhoso*. Dessa forma, a narrativa poderia fornecer uma explicação racional – a percepção de Romana está comprometida pela bebida, ou ela está emocionalmente perturbada –, ou assumir-se de vez como um texto que toca no maravilhoso, naquilo que transcende o natural, admitindo que, de fato, haveria um ser híbrido vivendo no jardim da cobertura de um apartamento. Entretanto, a ocorrência simultânea de informações que estabelecem a relação entre Romana e a tigresa como algo que transcende a relação dono/animal de estimação – chegando mesmo a apontar elementos de um relacionamento afetivo e sexual – sugere que a protagonista, infeliz e reprimida, mascara um relacionamento homossexual com a jovem retratando-a como um animal de estimação. Não é possível afirmar categoricamente que se trata de um delírio dela, ou de um jogo compartilhado pelas amantes. O fato é que o texto apresenta uma série de indícios que, se por um lado mantém a hesitação, chegando mesmo a se construir a partir dela, por outro acena com uma ficção utilizada para mascarar um interdito de caráter sexual, sobretudo em se tratando de um texto cuja publicação original remonta ao ano de 1977.

Um aspecto que autoriza essa interpretação é a informação, por parte de Romana, de que houve uma espécie de deslizamento de papéis: num processo inversamente proporcional, Tigrela se vai humanizando, e

Romana parece dar vazão a um lado mais animal e instintivo, abrindo espaço para a hipótese de Tigrela não ser, de fato, um animal:

No começo me imitava tanto, era divertido, comecei também a imitá-la e acabamos nos embrulhando de tal jeito que já não sei se foi com ela que aprendi a me olhar no espelho com esse olho de fenda. Ou se foi comigo que aprendeu a se estirar no chão e deitar a cabeça no braço para ouvir música, é tão harmoniosa. (*Ibidem*, p. 34)

Se a situação apresentada por Romana não é literal, abre-se a dúvida sobre Tigrela ser, de fato, um animal selvagem. No decorrer de seu relato, percebe-se não apenas a sugestão de circunstâncias típicas de um relacionamento amoroso como podem ser detectadas as diferentes fases por que passa a relação.

A primeira referência a Tigrela foi a já citada passagem, em que sabemos que ela foi *trazida na bagagem por um namorado que andara pela Ásia*. Ao que tudo indica, o suposto animal seria uma mulher, trazida bem jovem de uma viagem de Yasbeck, e que se interpôs no relacionamento do casal, ganhando paulatinamente mais espaço. O triângulo amoroso teria, aos poucos, se tornado uma relação homossexual entre Romana e a moça. Diante dessa possibilidade de leitura que se abre, as palavras de Romana assumem novo significado: "(...) Só eu sei que cresceu, só eu notei que *está ocupando mais lugar embora continue do mesmo tamanho*, ultimamente mal cabemos a duas, uma de nós teria mesmo que...". (*Ibidem*, p. 35. Grifos nossos)

A protagonista esclarece que o aumento de tamanho de Tigrela não é físico, o que reforça a hipótese de que se trata de alguém que foi tomando mais espaço na relação, até se tornar a única parceira. Além disso, o nome do suposto animal é Tigrela, aglutinando as imagens de mulher/animal e fundindo, no termo, as possibilidades de leitura apontadas pelo conto.

No relacionamento amoroso que parece ter ali se estabelecido, o discurso de Romana perpassa as diferentes fases da paixão – sedução, envolvimento, ciúme, e, no momento atual, um ressentimento mútuo decorrente do desgaste.

Acerca da fase que classificaremos como *sedução*, expressivas são as imagens apresentadas por Romana, em passagens claramente indicativas de uma relação que ultrapassa a que normalmente se estabelece entre dono/animal de estimação: "(...) Despencou com metade do lustre no almofadão e aí dançamos um tango juntas, foi atroz". (*Ibidem*, p. 34)

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

Em outro momento, tem-se a sensual descrição do momento em que Romana dá à tigresa um colar de âmbar que, a partir de então, será sempre usado por ela:

(...) Gosta, Tigrela? Perguntei e ela veio, pousou as patas no meu colo, lambeu de leve o meu queixo para não estragar a maquilagem e começou a puxar com os dentes meu colar de âmbar. Quer para você? Perguntei e ela grunhiu, delicada mas firme. Tirei o colar e o enfiei no pescoço dela. Viu-se no espelho, o olhar úmido de prazer. Depois lambeu minha mão e lá se foi com o colar dependurado no pescoço, as contas maiores roçando o chão. Quando está calma, o olho fica amarelo bem clarinho, da mesma cor do âmbar. (*Ibidem*, p. 36)

A imagem do colar é extremamente expressiva, porque a um só tempo traz consigo simbolismos que ampliam a ambiguidade contida no relato e permite que o desfecho do conto faça sentido, como veremos a seguir.

No que se refere à simbologia do colar, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, em seu *Dicionário de símbolos*, destacam que tal adorno

(...) pode significar uma função, uma dignidade, uma recompensa militar ou civil, um laço de servidão: escravo, prisioneiro, animal doméstico (coleira). De modo geral, o colar simboliza o elo entre aquele ou aquela que o traz e aquele ou aquela que o ofertou ou impôs. Nessa qualidade, liga, obriga, e se reveste, por vezes, de uma significação erótica. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1990, p. 263)

Desse modo, além de permitir que qualquer ambiguidade se desfaça, pois Romana confessa temer ouvir do porteiro que “uma jovem se teria atirado do terraço, nua, com um colar de âmbar enrolado no pescoço” (TELLES, 2009, p. 40), reforçando a ideia de que a jovem não é outra senão a suposta tigresa, o simbolismo do colar traduz as múltiplas ligações entre Romana e Tigrela, que vão da servidão ao jogo erótico por elas executado. O fato de ser um objeto dotado de múltiplas relações serve a um duplo propósito: estabelece a ambiguidade entre as personagens, podendo confirmar tanto a leitura afetivo-sexual quanto a de posse do animal, referencialmente simbolizada pela coleira, quanto funciona como uma informação-chave na elucidação da verdadeira natureza de Tigrela, que nada mais seria do que a amante de quem Romana agora tenta se livrar.

Na trajetória correspondente à relação amorosa, o ciúme exerce papel fundamental. E é precisamente nesse aspecto, onde o lado mais selvagem da psique aflora, que Tigrela mais se assemelha a uma mulher. Paradoxalmente, o lado mais visceral e impulsivo revela não o animal, mas o humano: "Depois ficou deprimida e na depressão se exalta, quase

arrasou com o jardim, rasgou meu chambre, quebrou coisas. No fim, quis se atirar do parapeito do terraço que nem gente, igual". (*Ibidem*, p. 34)

Ao descrever o ciúme obsessivo manifestado por Tigrela, Romana meio que justifica o desejo de se livrar dela, ao mesmo tempo em que amplia a ambiguidade da narrativa, levando o leitor a cogitar a terceira via de leitura – a de um relacionamento camuflado em função de interdições sociais. O ciúme que ela sente de Romana, bem como outras de suas atitudes, assemelham-se a gestos de uma amante contrariada, como se nota na passagem a seguir:

(...) Aceitara Aninha, que era velha e feia, mas quase agredira a empregada anterior, uma jovem. Enquanto essa jovem esteve comigo, Tigrela praticamente não saiu do jardim, enfiada na folhagem, o olho apertado, as unhas cravadas na terra. (*Ibidem*, p. 35)

O ciúme apresentado por Tigrela não é o ciúme de um animal diante de seu dono, mas um de teor amoroso, o de alguém que se sente ameaçado de perder a pessoa amada. Em outra de suas cenas passionais, o suposto animal enfurece-se ao perceber a recaída de Romana por Yasbeck, seu antigo parceiro:

(...) Nossa briga mais violenta foi por causa dele, Yasbeck, você entende, aquela confusão de amor antigo que de repente reaparece, às vezes ele me telefona e então dormimos juntos, ela sabe perfeitamente o que está acontecendo. (...) Quando voltei estava acordada, me esperando feito uma estátua diante da porta, está claro que disfarcei como pude, mas é esperta, farejou até sentir cheiro de homem em mim. *Ficou uma fera*. (*Ibidem*, p. 39. Grifos nossos)

Além de reiterar a natureza sexual do ciúme de Tigrela, a passagem acima contém a informação de que ela já havia tentado se atirar do terraço antes, dado fundamental, pois revela a expectativa de Romana de que isso venha a acontecer, desejo que se intensifica à medida que o texto se desenrola, e se traduz em sua demora no bar. Significativo é o comentário de que o filhote de tigre teria *ficado uma fera* quando enciumada, metáfora que só faria sentido caso ela não fosse de fato uma, o que reforça a ideia de que Tigrela seria apenas uma mulher possessiva que agora sufoca Romana.

Outro aspecto que confere um teor sexual ao relacionamento é o desgaste que ele parece sofrer com o passar do tempo. Como num ciclo, assistimos à intensificação do relacionamento, quando Tigrela se interpõe entre o casal e conquista seu espaço, ao posterior ciúme doentio, e, por fim, ao momento atual, que retrata uma relação que começa a se deterio-

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

rar, e que se torna tensa a cada reencontro de Romana com o antigo namorado:

Dorme comigo, mas quando está de mal vai dormir no almofadão. (...) Você acredita que ela conhece minha vida mais do que Yasbeck? E Yasbeck foi quem mais teve ciúme de mim, até detetive punha me vigiando. Finge que não liga, mas a pupila se dilata e transborda como tinta preta derramando no olho inteiro, eu já falei nesse olho? É nele que vejo a emoção, o ciúme. Fica intratável. (...) (*Ibidem*, p. 35-38)

Curiosamente, quando Romana é questionada acerca da permanência do animal em sua casa, sobretudo diante do mal-estar trazido pelo atual estágio da relação, suas palavras traduzem uma situação muito similar à de casais em crise e que retardam o afastamento, por conveniência:

(...) Não seria mais humano se a mandasse para o zoológico? Deixe que ela volte a ser bicho, acho cruel isso de impor sua jaula, e se for mais feliz na outra?

(...) Liberdade é conforto, minha querida, Tigrela também sabe disso. Teve todo o conforto, como Yasbeck fez comigo até me descartar. (*Ibidem*, p. 38)

Note-se que novamente a relação entre Tigrela e Romana é colocada no mesmo patamar da que Romana tinha com Yasbeck, sugerindo tratar-se de um relacionamento da mesma natureza. No momento da enunciação vemo-las numa relação já desgastada, em que Romana se sente sufocada com a presença da outra, chegando quase a desejar que ela se mate, para se livrar da situação que tanto a incomoda. Em busca de alívio para a sua angústia, praticamente facilita um possível suicídio de Tigrela, despertando-lhe ciúme, embriagando-a e criando situações propícias para que ela tome uma atitude extrema, dada a sua natureza impulsiva:

Mandei fazer uma grade de aço em toda a volta da mureta, se quiser ela trepa fácil nessa grade, é claro. Mas já sei que só tenta o suicídio na bebedeira e então basta fechar a porta que dá para o terraço. Está sempre tão lúcida, prosseguiu baixando a voz e o rosto escureceu. (...) Quando soube que faltava pouco para a meia-noite baixou o olhar, num cálculo sombrio. (*Ibidem*, p. 34)

De início, as palavras de Romana fornecem informações aparentemente gratuitas, mas que se revelam fundamentais, pois permitem que o leitor perceba, posteriormente, a estratégia adotada por ela para induzir a outra ao suicídio. As marcas indicativas da premeditação de Romana são várias: após haver comentado que Tigrela só tenta se atirar quando está bêbada, Romana induziu-a a pensar que ela estaria com Yasbeck, provocando-lhe o ciúme irracional, encheu-lhe a tigela com uísque, dei-

xou a porta aberta e agora espera, na rua, até que se complete o tempo necessário para que algo aconteça. Romana parece oscilar entre o medo e o desejo de que isso se concretize, como se verifica ao final do conto:

(...) Deve ter acordado às onze horas, é a hora em que costuma acordar, gosta da noite. Ao invés de leite, enchi sua tigela de uísque e apaguei as luzes, no desespero enxerga melhor no escuro e hoje estava desesperada porque ouviu minha conversa, pensa que estou com ele agora. A porta do terraço está aberta, essa porta também ficou aberta outras noites e não aconteceu, mas nunca se sabe, é tão imprevisível, acrescentou, com voz sumida. (...) Volto tremendo para o apartamento porque nunca sei se o porteiro vem ou não me avisar que de algum terraço se atirou uma jovem nua, com um colar de âmbar enrolado no pescoço. (*Ibidem*, p. 39-40)

A passagem acima é expressiva, não somente por explicitar o misto de medo e de desejo de Romana em relação à possibilidade de que Tigrela tente se matar, mas também por conter uma referência a uma jovem nua, reforçando a teoria de que a suposta tigresa é na verdade uma mulher com quem Romana se relaciona afetivamente.

Em determinado momento, Romana sugere não ser a situação tão insólita quanto parece, numa mensagem cifrada, repleta de entrelinhas: "(...) Já sei, você está me achando louca, mas assim de fora ninguém entende mesmo, é complicado. E tão simples, você teria que entrar no jogo para entender". (*Ibidem*, p. 36)

Segundo as palavras de Romana, tratar-se-ia de um jogo, talvez compartilhado por ambas, e que Romana tenta agora revelar para a interlocutora-narradora. O que até então sugeria a incursão pelo território do maravilhoso agora está prestes a ser desvendado. Imediatamente após a referência ao jogo cifrado, mas passível de decifração, a narradora relembra um momento na formatura de ambas em que Romana deu asas a um lado selvagem e indomável, indicativo de um desejo de libertação:

Lembra, Romana? Eu perguntei. Da nossa festa de formatura, ainda tenho o retrato, você comprou para o baile um sapato apertado, acabou dançando descalça, na hora da valsa te vi rodopiando de longe, o cabelo solto, o vestido leve, achei uma beleza aquilo de dançar descalça. (*Ibidem*, p.36)

A narradora, quase cúmplice de Romana, recorda um fato marcante de seu passado e que retrata, a partir de uma situação prosaica, o modo como esta se libertava das amarras que a cerceavam. Muito mais do que os aspectos literais de seu relato, a cena evocada traduz o modo como Romana reagia à repressão, e acaba por dialogar com outros elementos textuais, caracterizando-a como alguém sedento de liberdade. A imagem do sapato apertado, que é literal na formatura, metaforiza a opressão, e a

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

atitude de Romana traduz a sua reação às circunstâncias que a oprimem. As referências à *leveza do vestido* e aos *cabelos soltos*, culminando com a *dança, descalça*, realizada pela personagem, reiteram o seu inconformismo em relação às normas sociais e seu impulso libertário em relação a elas, simbolizando a supremacia do selvagem sobre o civilizado, num momento em que ela despreza as regras de etiqueta e privilegia o conforto, em detrimento de convenções sociais que a cerceiam. O episódio, citado em meio ao relato sobre a tigresa e a frustração amorosa, sugere que, em um contexto de interdição de relações homoafetivas, camuflar a amante num animal poderia ser parte de um jogo erótico e/ou de mascaramento de algo reprimido.

No que se refere à imagem do *animal* em geral, seu simbolismo traduz o que há de mais profundo e instintivo na psique humana:

O animal, em sua qualidade de arquétipo, representa as camadas profundas do inconsciente e do instinto. (...) Formam identificações parciais com o homem: aspectos, imagens de sua natureza complexa, espelhos de suas pulsões profundas, de seus instintos domesticados ou selvagens. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1990, p. 57-59)

E acerca da simbologia da *tigre*, especificamente, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, destacam os instintos e pulsões primitivos por ele evocados:

(...) Ele representa um conjunto de tendências que se tornaram completamente autônomas e que estão sempre prontas para nos atacar inesperadamente e nos despedaçar. Sua poderosa natureza felina encarna um conjunto de forças instintivas, cujo encontro é tão inevitável quanto perigoso. (...) Esses instintos mostram-se sob o seu mais agressivo aspecto porque, presos na selva, tornaram-se completamente desumanos. (...) Ver aparecer um tigre significa estar perigosamente exposto à bestialidade dos seus impulsos instintivos. (*Ibidem*, p. 884)

Dessa forma, ao apresentar o animal de estimação como uma tigresa, a narrativa já sugere o aspecto selvagem despertado em Romana, e o fato de supostamente Tigrela possuir uma natureza híbrida apenas reforçaria tal processo, num impulso dionisíaco potencializado diante da possibilidade de ser um relacionamento homossexual. Se Apolo representa a ordem e o princípio masculino, Dioniso traz consigo a subversão dessa ordem, numa face feminina e transgressora.

Ao analisar a evolução do mito literário de Dioniso, Pierre Brunel destaca o aspecto transgressor e irreverente que o caracteriza. Não por acaso, a catarse propiciada pelo culto a Baco/Dioniso acabou sendo proi-

bida, em função da descaracterização que o culto sofreu em Roma, reduzido ao caráter licencioso e, como tal, reprimido:

(...) Dioniso revela uma força feminina, um poder subversivo e noturno que ele defende como deus afeminado, contrastando com a força diurna, organizada e masculina de Apolo. Ora, esse deus que afasta as mulheres dos seus trabalhos de tecelagem para mandá-las para as montanhas só pode provocar uma contestação da ordem familiar, logo política. O paroxismo é alcançado com *As Bacantes*, onde o deslocamento social e depois político de Tebas é coroado pelo desmoronamento do palácio, símbolo do poder real.

(...) O culto de Dioniso na Grécia antiga tem, pois, uma função de catarse (...) Levada para Roma, a *orgia* irá degenerar-se em festa licenciosa e será proibida. (BRUNEL, 1998, p. 235-236)

Ao fazer referência à proibição que o culto a Baco acabou por sofrer ao ser levado para Roma, o estudo de Pierre Brunel toca em dois pontos fundamentais do conto aqui analisado: é *Romana* a protagonista, numa possível alusão ao caráter libidinoso de seu relacionamento com Tigrela. Sendo de natureza homossexual, numa das leituras propiciadas pela trama, é no mínimo curioso que Romana a camuflasse na figura de um felino, num expressivo polimorfismo que dialoga novamente com o mito dionisíaco. A mitologia clássica mostra o polimorfismo em uma história que parece confirmar a sensualidade presente na figura do tigre, pois teria sido este o animal escolhido por Dioniso para seduzir uma ninfa, o que teria, inclusive, originado o nome de um dos rios da Mesopotâmia:

Para seduzir uma ninfa da Ásia por quem estava apaixonado, Dioniso transforma-se em tigre. Tendo chegado à margem do rio, ela não pôde continuar fugindo e deixou-se agarrar pela fera, que a ajudou a passar para a outra margem. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1990, p. 884)

A condição híbrida de Tigrela, seja ela literal ou simbólica, faz-se notar ainda na configuração dos lugares onde a trama se desenrola. Felipe Furtado, ao pensar o fantástico na literatura, destaca a importância do espaço, a seu ver fundamental à criação de um ambiente que contribua para a indefinição que caracteriza tais narrativas:

Ora, vivendo da indecisão permanente, pressupondo um equilíbrio sempre precário entre uma aparência do real e a sua ilusória subversão, a narrativa do gênero nunca se pode situar por inteiro num espaço determinado, seja ele transfigurado, delirante, “outro” (como faz o maravilhoso), ou rigorosamente conforme as leis naturais, como intenta fazer o discurso “realista”. Pelo contrário, (...) deve escolher um espaço híbrido, descontínuo, formado por associação forçada de elementos dissonantes e reciprocamente exclusivos, que constitua o fundo adequado à incerteza e indefinição da história. Deve também manter-se em constante oscilação entre um e outro, empregando permanente-

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

mente, embora em proporções bastante diversas, elementos dos dois mundos antagônicos que encena. (FURTADO, 1980, p. 125)

Segundo Felipe Furtado, um espaço híbrido, descontínuo, formado a partir de elementos dissonantes, contribuiria para a indefinição da história, simbolizando, no plano do ambiente, os dois mundos que destoa, intensificando a estranheza contida na trama. O jardim da cobertura onde Romana e Tigrela vivem parece se encaixar nesse conceito, pois se apresenta repleto de elementos díspares, oriundos de diferentes lugares, formando um jardim num apartamento, numa situação já por si insólita:

Não tinha vizinhos, um apartamento por andar num edifício altíssimo, todo branco, estilo mediterrâneo. Você precisa ver como Tigrela combina com o apartamento. Andei pela Pérsia, você sabe, não? E de lá trouxe os panos, os tapetes. (...). (TELLES, 2009, p. 35)

(...) Recusa a manta, a almofada, e vai para o jardim, o apartamento fica no meio de um jardim que mandei plantar especialmente, uma selva em miniatura. Fica lá o dia inteiro, a noite inteira, amoitada na folhagem, posso morrer de chamar que não vem, o focinho molhado de orvalho ou de lágrimas. (*Ibidem*, p. 38)

Além da presença de elementos exóticos e dissonantes no jardim, há, por parte de Romana, a tentativa de reprodução de um habitat selvagem, lugar compartilhado por ambas e propício ao convívio humano/animal, transpondo, ao âmbito do espaço, a estranheza da situação que elas vivenciam no âmbito do relacionamento, socialmente reprimido.

Para Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, o jardim simboliza o Cosmo, de que ele é o centro, e, curiosamente, ao se referir aos jardins em diferentes culturas, os pesquisadores destacam o fato de os romanos o terem visto como uma representação da natureza subjugada às vontades do homem: "(...) Os romanos levaram seus jardins ao mais alto grau de refinamento, combinando estátuas, escadarias, fontes, grutas, repuxos ao colorido variegado de uma vegetação obediente às leis e à vontade do homem". (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1990, p.513)

Observe-se que há novamente uma referência aos *romanos*, que teriam sido justamente aqueles que subjugaram as forças da natureza aos caprichos humanos, numa metáfora que dispensa explicações, se aplicada à relação entre Tigrela e Romana. Segundo Nelly Novaes Coelho, em análise sobre a obra de Lygia, alguns aspectos imponderáveis da condição humana surgem, na obra da autora, de forma sutil, situação em que o fantástico entraria em cena, traduzindo os *subterrâneos do ser*:

(...) Verdadeira testemunha de um mundo moral em decomposição, onde todos os valores entram em crise, a obra de Lygia Fagundes Telles fixa a matéria indecisa da vida, não tanto pela pintura objetiva dos fatos, mas principalmente pela sutil apreensão da quase indizível e imponderável relação que se estabelece entre a consciência do homem e os seres ou coisas que o rodeiam. E desse relacionamento, quase sempre doloroso e decepcionante, é que o espírito criador da escritora colhe a matéria da sua ficção... Matéria viva, onde o leitor pode encontrar-se cara a cara consigo mesmo ou avaliar melhor os desencontros e frustrações que podem viver sufocados nos subterrâneos do ser. (COELHO, 1971, p. 145)

Semelhante opinião é emitida por Vera Maria Tietzmann Silva, que, no estudo *Dispersos e Inéditos*, destaca que “(...) ela se vale largamente das imagens simbólicas, responsáveis em grande parte pela universalização e densidade de suas tramas”. (SILVA, 2009, p. 110)

Tendo por base as análises de Nelly Novaes Coelho e Vera Maria Tietzmann Silva, pode-se concluir que em "Tigrela" as representações simbólicas do tigre e do jardim surgem como sugestivas de um desejo de libertação e de acesso a um lado selvagem, ao impulso dionisíaco. Dessa forma, o fantástico atua como marca de um discurso cifrado que mascara, ao mesmo tempo em que revela, uma transgressão. A caracterização de Romana como uma mulher insatisfeita com as limitações impostas pela sociedade respalda a leitura que vê em Tigrela uma mulher que, num primeiro momento toma parte em um triângulo amoroso e, posteriormente, torna-se a parceira em uma relação que aos poucos se desgasta. A aparente subversão da lógica da realidade corresponderia à tentativa de subversão dos interditos sociais, vislumbrando, na ficção, a libertação de um desejo ainda reprimido no mundo real.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRUNEL, Pierre. (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- COELHO, Nelly Novaes. *Seleção – Lygia Fagundes Telles*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1971.
- FURTADO, Felipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte Universitário, 1980.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

SILVA, Vera Maria Tietzmann. *Dispersos e inéditos: estudos sobre Lygia Fagundes Telles*. Goiânia: Cãnone, 2009.

TELLES, Lygia Fagundes. *Seminário dos ratos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DILEMAS DA CRÍTICA LITERÁRIA NO BRASIL

Camillo Cavalcanti (UESB)
camillo.cavalcanti@gmail.com

RESUMO

Este trabalho é a transcrição do manuscrito apresentado no Concurso de Provas e Títulos para Professor Adjunto de Literatura na Universidade Federal da Bahia (2013). Revela as falhas e os problemas da crítica literária, mormente no Brasil, propondo algumas soluções. 1. Problemas gerais: A obra literária vive uma realidade de pouca leitura. Trocar "Estudos Literários" por "Estudos Culturais" não é uma solução, mas um impasse da crítica literária. 2. Problemas específicos: A falta de definição sobre a literatura criou um cânone equivocado, com ensaístas, oradores, jornalistas, e impediu a necessária revisão ou o capítulo urgente sobre literatura contemporânea. À crítica no Brasil urge entender o mundo multimídia, desde o teatro clássico até música, cinema ou telenovela, a fim de corrigir remendos extemporâneos.

Palavras-chave: Epistemologia. Ciência da literatura. Teoria literária.

Crivada de problemas de toda ordem, a crítica literária atravessa uma crise aguda. Até mesmo seu estatuto havia sido ameaçado: qual o lugar da crítica literária? Qual sua contribuição para a constituição do ser humano?

O conhecimento de obras literárias foi visto como estéril movimento do saber para o que é inútil. Ter como objeto o texto literário também se tornou um fardo vergonhoso, por estudar o fictício, a enganação, a velha *mimesis* de Platão. O mesmo fantasma ronda a cidade crítica: a consciência de seu papel distinto na construção do homem em sua plenitude.

O desconforto nasce quando o repertório literário é julgado um manancial de inutilidades, para o qual não houve espaço no jornal durante as últimas décadas do século XX. Esse é o primeiro grande ponto ou dilema que a crítica literária precisa resolver para estancar o sangramento que virulentamente corre para áreas afins, como ciências sociais (na busca pelos estudos culturais), a filosofia (na busca por hermenêuticas) e outras artes (na busca de um refúgio que aliviasse o melodrama do rejeitado e estanho objeto de desejo: a literatura).

Na busca de relação com outras artes, a defesa do literário e sua relevância devem estar sedimentadas no cabedal de conhecimento de todo o profissional de letras, sobretudo em literatura.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

Então, é fundamental a revalorização da natureza literária, para que a crítica subsista e não perca seu material mais complexo de investigação: a obra literária.

Revalorizar a literatura significa primeiramente conhecer sua essência, para depois lhe projetar, identificar, reconhecer e valorizar a presença literária. Para tanto, a velha noção de literatura atrelada ao impresso precisa cair por terra, pois o discurso verbal pode acontecer de outros modos. Não estranha que o principal problema da crítica hoje seja justamente a abordagem sobre a literatura contemporânea, porque exige o conhecimento da literatura, isto é, um conceito além de pensar nas suas relações e problemas com o mundo atual, notadamente cada vez mais ágrafo, embora utilize grafemas. Pode parecer excessivo, mas na verdade a sociabilidade contemporânea ruma para destinos que excluem a escrita, como suporte arcaico. A leitura é tolerada como meio de comunicação disponível. O principal contratempo, no entanto, não é a presença de grafemas, mas essencialmente sua utilização para registrar e comunicar, sob uma forma coloquial, espontânea e imediata. Sua natureza é evidentemente oral, mas começa a se afirmar na escrita, tomando quase todo o espaço da produção textual da grande massa. Esse é o segundo problema que a crítica precisa enfrentar e estudar como fenômeno cultural que impacta na formação do homem pela dimensão do discurso e se relaciona com outras instituições, suportes e tecnologias. Além de reconfigurá-lo pelo discurso, deve fazê-lo mais amplamente pela linguagem. Essa é a língua como exercício de toda a linguagem, isto é, a redução das possibilidades escricionárias e escriturais do homem ao denotativo. Roland Barthes irá dizer que esse domínio é fascista, indicando apenas um caminho obrigatório para a fala e o sentido, produção e leitura. Livrar o homem dessa alienação e reificação através do pensamento sobre língua, literatura e linguagem é apenas um dos “inúteis” objetivos da área de letras. É preciso defender a dimensão criativa, extraordinária e imaginativa que constitui a maior complexidade e a maior relevância do homem.

Superados esses dois problemas fundamentais, ligados à autoestima do campo literário, o dilema principal da crítica literária surge da relação entre os dois problemas: o nível constitutivo e o nível relacional da obra literária. A crítica literária precisa resistir ao esvaziamento do literário e a escassez do exercício crítico para refletir a relação entre literatura e história, isto é, qual o lugar da literatura e o papel do lugar com seus agentes: autor, leitor, crítico. Muitas vezes o objeto literário é pensado como reflexo da sociedade, de modo que a obra de literatura é dessarte

porque o contexto histórico é destarte. Essa ligação (venal em todos os sentidos, desde visceral à venenosa) – essa ligação entre literatura e história põe a literatura a serviço da doxa, institucionalização verbal da complexa dinâmica social. Por aqui insiste Antonio Candido com sua sociologia da literatura, ávida de indiferenciar a literatura frente a outras produções culturais. Tzvetan Todorov, recentemente, no livro *A Literatura em Perigo*, querendo exorcizar a pecha anti-histórica e anticontextual do estruturalismo (do qual participou ativamente), terminou arranjando outros fantasmas, por exemplo, definir literatura como relato da civilização, símbolo nacional e ou cultural capaz de traduzir e informar o espírito da nação e de seus habitantes. Além de ser teoricamente equivocada, a escolha do tema como critério para construir o cânone já vem demonstrando seu desastre agora também em termos práticos e objetivos: verificando o espírito nacional e a capacidade de a obra literária transmiti-lo, estruturou-se repleto de problemas que são reflexo e resultado dos dilemas da crítica literária no Brasil, graças à escassez do debate teórico.

Mal definido ou maltratado, o objeto literário permanece no canto escuro do abominável. A estagnação desse processo corresponde ao estancamento do sangue que abandona o literário pelo fascínio a um outro objeto enfim valorizado. A visão não é delirante: no início do século XXI, os dilemas da crítica literária fizeram com que um crítico-referência como Cesare Segre publicasse um livro cujo título a um só tempo diz o erro e assume a *mea culpa: Ritorno alla Critica*.

De fato, percebeu-se que não adiantaria o monstro no armário ou varrer a poeira para debaixo do tapete: não seria abandonando-o que a crítica mataria o objeto literário, livrando-se do incômodo permanentemente.

A aventura dos estudos culturais, mais recentemente, e das hermenêuticas, há mais tempo, foi patrocinada pela ideia de se identificar outro objeto (seja a esfera pública, seja a filosofia), transformando o literário numa plataforma secundária ou mesmo ressignificando-o, entre outras formas culturais, a meio caminho do signo e da arte. A linha de força atrelada ao signo fez a literatura transitar como mais um gênero textual entre tantos outros. Já os estudos voltados ao estético (que determinam a natureza artística) preferiram visitar a metafísica para tornar a literatura um objeto demonstrativo de teses e teorias filosóficas, na famosa falácia comunicativa, daquelas *critical fallacies* de Wimsatt.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

Passando de um âmbito mais geral para o particular, a crítica literária terá dificuldades na formação do cânone literário brasileiro, devido aos dois problemas gerais de teoria literária universal: o que é literatura e qual sua relação com o outro, os outros, o contexto.

Resulta diretamente da confusão epistemológica em torno de más definições para literatura a dilatação do cânone com materiais não-literários. Possuindo alguma propriedade de suporte em comum (mas nunca de natureza), textos de vários gêneros não-literários aparecem incoerentemente no cânone: Pe. Antônio Vieira, Euclides da Cunha e Gilberto Freyre, dentre outros. Estes autores aparecem em várias histórias literárias, enquanto outros escritores circulam pela cena literária captada principalmente por uma crítica interessada no momento de produção do texto, a meio caminho entre crítica genética e história, conhecida como vida literária. Nessa abordagem surgem nomes como Rui Barbosa, Carlos Lacerda, Visconde de Ouro Preto etc., participando de grupos literários, tertúlias, reuniões.

É preciso retirar, a exemplo de Rui Barbosa, os autores ensaístas. O ensaio como gênero literário implica uma controvérsia inoportuna para o assunto central – dilemas da crítica – contudo, para considerá-lo no Modernismo, o ensaio terá de constar em todos os outros estilos. Se não há presença costumeira do ensaio nas histórias literárias, certamente é porque esse gênero textual tenha outra natureza, assim como as cartas quinhentistas dos navegantes e jesuítas.

Outro dilema, também decorrente da má definição de literatura, incide no esquecimento quase total do teatro nas histórias literárias. Gêneros incorretamente aproveitados e retirados, a estruturação do cânone literário deve apresentar os três gêneros literários (lírico, épico, dramático) nos seus mais diversos suportes com os seus mais diversos diálogos.

É preciso vencer mais um dilema com relação à preferência dos discursos nacionais como critério para atribuir valor qualitativo à obra literária, destacando Romantismo e Modernismo como estilos mais importantes. Dentro da mesma lógica, aceita-se a literatura de informação não por ser estética, mas por ser um discurso nacional. O efeito é diverso, mas a origem está no mesmo problema de inserir Pe. Antônio Vieira, Euclides da Cunha, Gilberto Freyre, Rui Barbosa entre os escritores de literatura. Confundida com símbolo nacional escrito, a literatura brasileira sofre outro problema estrutural causado pelas incertezas, falhas e despreparo da crítica para resolver dilemas teóricos.

A dificuldade de tratar a literatura contemporânea referenda os argumentos: a crítica literária no Brasil, afundada em dilemas, não consegue elaborar um capítulo verdadeiramente de análise literária sobre literatura contemporânea porque, para fazê-lo, necessita promover o indesejado debate sobre o que é literatura, sob quais modos aparece, dialoga com o quê? É inadmissível, por exemplo, uma abordagem da literatura contemporânea que não assinala a telenovela e a música cantada. No diálogo com outros suportes, outras artes, outras mídias, a literatura comparece ao lado do desenho (HQs), pintura (iconografia), música, animação virtual, fotonovela, radionovela, telenovela etc. Se Paulo Coelho foi trazido ao cânone, mesmo na controvérsia, sua estrutura literária frágil e simplesmente simbólica legitima a inserção de cinema e telenovela como produções igualmente frágeis na estrutura literária e abre o debate para a observância de outros escritores simbólicos já aceitos no cânone, como Antônio Vieira, Euclides da Cunha, José de Alencar, José de Anchieta, Gilberto Freyre, Rui Barbosa etc.

O diálogo com o teatro, que não é novidade, deveria constar da compreensão de todos, mas, mesmo nos capítulos sobre Modernismo, lapsos terríveis são apressadamente corrigidos, sem ao menos um *mea culpa*, nos capítulos subsequentes: pós-modernismo e literatura contemporânea. É o que acontece, por exemplo, com Nelson Rodrigues.

Fato é que, no Brasil, fora da história literária, há uma história do teatro à parte, quando deveriam juntar.

Um dilema que ajudei a desfazer foi o antiparnasianismo. Uma história literária que deprecia um estilo isoladamente é, irrefutavelmente, uma crítica banhada de ideologias.

É preciso vencer as amarras das ideologias, para pensar superlativamente livre das limitações, opressões e obstruções. A ideologia influencia no julgamento crítico, descartando a imparcialidade. Uma história literária não pode ser modernista, antiparnasiana, marxista, socialista, fascista, nem de mercado. A história literária deve ser elaborada segundo critérios especialmente literários, jamais ideológicos.

A superação das ideologias está em curso, confrontando-se evidentemente com a resistência dos grupos compromissados com um programa de esquerda, direita, centro ou margem.

Com a pluralidade de suportes, dinâmica de veículos, diversidade de mídias e inovações de tecnologias, houve uma democratização com-

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

pulsória do conteúdo. A gosto ou contragosto da elite intelectual, a informação passou a ter mais público, o acesso foi ampliado quase universalmente, logo as minorias encontraram o espaço disponível para divulgar seus trabalhos. Seja em blogs, sites, redes sociais ou até mesmo e-mail, a população de um modo geral encontrou a oportunidade de falar; e ouvir é questão de tempo.

De modo que toda uma literatura das minorias surge como “literatura marginal”, por, vindo da periferia, confrontar com o centro totêmico e hegemônico.

Mas, pensando bem, os grupos identificados como minorias nem sempre o são de fato. Por exemplo, as mulheres não formam minoria. Confunde-se aqui, na definição de minoria, o critério estatístico e o critério de acesso. Se juntarmos as minorias, elas formam a maioria e deverão chegar a formar uma totalidade harmônica e plural. Sobre esta questão, a crítica também está despreparada, justamente porque não sabe se deve incluir a literatura marginal por ser direito de classe, justiça social ou por ter qualidade estética. A refutação de um autor marginal pode vir a soar como elitista, justa ou injustamente.

No desejo de reprogramar-se, a crítica literária precisa de um trabalho autocrítico, autoavaliativo e autoconsciente. Torna-se fundamental revisitar as correntes críticas que se confrontaram de modo a resultar no quadro atual. É notório o abandono da forma pelo conteúdo. Aproveitada filosófica ou sociologicamente, a obra literária só é abordada quanto ao seu conteúdo e na medida em que seu conteúdo legitime uma tese, sirva de demonstração. As questões formais, que eclodem pelo intrincamento da expressão, foram sepultadas no jardim do esquecimento. As teses que recorriam à retórica e ou à poética para se estruturarem foram banidas da crítica como anacronismo, eruditismo. Mas é óbvio que a discussão semiótica e os fenômenos textuais contribuem efetivamente para o entendimento sobre literatura. Identificada corretamente a literariedade, ela pode ser procurada em todos os textos, fechados ou abertos a diálogos interartes e multimidiáticos. Nesse caso, a literatura mergulha num processo intersemiótico de alta complexidade: além de poder variar os seus suportes, a literatura pode se somar a outros suportes, de arte ou tecnológicos, provocando a relação (inter) das semioses (tratadas sob a ótica do suporte, do material, do conteúdo). De repente, a literatura está conexas ao teatro, à música popular, à telenovela, num amálgama de suportes, tecnologias e gêneros artísticos (artes performáticas). A crítica literária precisa solucionar dilemas e tratar seu objeto, reconhecendo-o em todo esse tran-

sito. Mas infelizmente, vemos uma crítica ainda voltada ao suporte papel, como se o poema musicado, a telenovela e a peça teatral não tenham surgido de uma fonte previamente escrita. Os capítulos sobre literatura contemporânea prestigiam e favorecem os textos impressos, chegando mesmo a listar escritores desimportantes quando comparados a certos poetas músicos e a certos roteiristas de telenovela, filmes, séries, animações virtuais. Tenho projeto interdisciplinar que prevê a cooperação de várias áreas do conhecimento (como literatura, cinema, comunicação social, editoração, informática, teatro, desenho etc.) para lançar a literatura, especialmente a escrita no papel, ao mar intermediático, incluindo aí a preocupação com acesso e necessidades especiais (impressão em braille, áudio-livro, filme, legenda, dublagem etc.). Será uma experiência interartes, intermídias, intersemiótica.

Mas, embora relevante no cenário cultural, tal atividade extrapola os limites da crítica enquanto discurso sobre literatura, com vistas à interpretação, análise e transmissão de leitura.

Revisitando o formalismo, urge elaborar um método de crítica global, capaz de unir hermenêutica e estruturalismo para melhor aproveitamento da investigação literária. Definir literatura é tarefa auxiliada muito mais pelo formalismo que pela hermenêutica. Identificar tema, assunto, motivo, explicando e comentando possibilita à hermenêutica abrir horizontes cognitivos, mas pouco ajuda na identificação do literário.

O derradeiro dilema da crítica talvez seja a intimidação frente a um trabalho hercúleo em que o cânone, já tão inchado e incorreto, se torne outro repertório. Para seguir à risca os critérios literários, José de Alencar, como autor simbólico, não representa a melhor qualidade estética do Romantismo. O problema é que a noção de qualidade estética, embora contestável, se sustenta nas próprias vicissitudes e nos próprios preconceitos que estruturam o cânone do modo errado em que se encontra.

A crítica literária vai abraçando dilemas à medida que assume ou sustenta compromissos ideológicos. Responsáveis por uma tradição, esses compromissos claramente esquadriharam de forma incorreta a literatura, principalmente quanto ao Modernismo. A criação de um estilo chamado “Pré-Modernismo”, destinado a ensaiar os preparativos do movimento seguinte, o Modernismo, só demonstra a pessoalidade com que os modernistas propuseram uma história literária. Com isso, o Decadentismo, estilo vigoroso na virada entre os séculos XIX e XX, sobretudo na

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

poesia. Nas primeiras décadas do século XX, é certo, houve uma congelação de escolas tradicionalistas e progressistas, conservadoras e vanguardistas, mas direcioná-la para apoteose do Modernismo e a consequente prevalência modernista frente ao conservador são duas questões abertas e, cada vez mais, os estudos vêm incentivando a desconfiança sobre este quadro ideologicamente matizado por Tristão de Athayde.

Os quadros propostos pelos outros críticos diferem em detalhes, mas trazem igualmente vicissitudes, embora de outra monta. A crítica literária precisa de uma vez por todas estabelecer o recorte historiográfico, o *corpus* literário. Afinal, a literatura brasileira começa com as cartas quinhentistas, como quer Ronald de Carvalho? Ou começa com o Barroco, segundo Afrânio Coutinho? Ou só inicia no Arcadismo, consoante a tese de Antonio Candido?

Outros problemas pontuais, a despeito da interpretação mesma das obras literárias assoberbam de polêmicas e dilemas a crítica literária no Brasil. Por exemplo, após a inclusão ou exclusão da literatura informativa, a crítica ainda precisa sedimentar corretamente os autores, porque, como tudo, possui seu lugar, e o lugar o identifica.

A primeira questão pontual é a respeito do Barroco. Começa com Anchieta, como crê Afrânio Coutinho, ou o jesuíta é pré-barroco como propõe Leodegário Azevedo Filho? Começa com Bento Teixeira e sua prosopopeia? Com a publicação dos *Sermões* do Pe. Antônio Vieira? E Botelho de Oliveira: por que tão esquecido ou simplesmente reduzido à Ilha de Maré?

O segundo problema pontual trata do caso Gregório de Matos, cujo sequestro foi protestado por Haroldo de Campos. Os limites do *corpus* literário, sejam quais forem, terão aspectos negativos e positivos. Mas no caso da tese de Antonio Candido, causou reboliço a retirada do Barroco de dentro do *corpus* literário e consequentemente eliminando Gregório de Matos. Outro problema conexo é se suas sátiras eram denúncia social ou simples diversão das elites. João Adolfo Hansen veio a propor essa última leitura, recusando o caráter crítico geralmente atribuído à parte significativa de sua obra. Discordando nesse ponto de João Adolfo Hansen, nada me impede de concordar com as desconfianças suscitadas pela publicação tardia da obra de Gregório de Matos. Seria uma fraude? Seria autêntico, mas mero cancioneiro de muitos anônimos? Seria exclusivamente de autoria de Gregório?

O terceiro problema recai sobre a desvalorização do Arcadismo como estilo alienado. Paradoxalmente, eram esses poetas todos da Inconfidência Mineira, movimento de grande agitação política. Na década de 1990, o Prof. Jorge Ruedas de la Serna, do México, apresentou tese orientada por Antonio Candido, esclarecendo que os valores liberais, críticos e independentistas eram sorrateiramente transmitidos por um senho, isto é, um código que associava a palavras bucólicas o conteúdo nacional, crítico e propagador dos ideais liberais e iluministas.

O quarto problema é o tratamento do épico árcade. Ele não se constitui árcade porque esse estilo foi essencialmente lírico. Melhor seria classificar Basílio da Gama com seu *Uraguay* e Santa Rita Durão com seu *Caramuru*, como autores do estilo Pré-Romantismo, devido ao caráter encomiástico do índio e da terra brasileira.

O quinto problema é sobre o Romantismo. Sua fundação é convencionalizada em 1836. Esta geração de Gonçalves de Magalhães, Araújo Porto-Alegre e Torres-Homem é muito depreciada e pouco estudada. Gonçalves de Magalhães traz um romantismo ligado ao medievalismo e ao cristianismo essencial para o entendimento do que é romântico. Outro problema é o lugar de Gonçalves Dias, pois ele habita o interstício entre Gonçalves de Magalhães (1836) e José de Alencar (1857). Cabe ainda lembrar que a divisão tradicional em três gerações se aplica como de costume à poesia, porém ela se desequilibra em confronto com a prosa. Por exemplo, a primeira fase é chamada indianista e assim se liga a José de Alencar, mas a segunda fase eclode antes do indianismo de José de Alencar, com Álvares de Azevedo e seu mal do século.

O sexto problema é a depreciação do estilo parnasiano, hoje em vias de superação. Concernente a essa questão, a posição do Realismo como abertura do capítulo pós-romântico não deixa claro que o Parnasianismo foi o estilo imediatamente após o Romantismo, antes mesmo da prosa realista de Machado de Assis. Por último, a mania de vitimizar Cruz e Souza dá conotações populares a um estilo, pelo contrário, extremamente elitista.

O sétimo problema, já mencionado, trata do Pré-Modernismo e finalmente o oitavo problema que é a ideologia modernista influenciando a crítica do século XX. De modo que o Modernismo foi contado com lapsos e erros.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. *Síntese crítica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Genarsa, 1971

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2002.

CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2001.

CARVALHO, Ronald. *Pequena história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguet, 1919.

COUTINHO, Afrânio. *Conceito de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.].

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

SEGRE, Cesare. *Ritorno alla critica*. Torino: Einaudi, 2001.

SERNA, Jorge Ruedas de la. *Arcádia: tradição e mudança*. São Paulo: Edusp, 1995.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

WIMSATT, William K. Conferir: COHEN, Keith. O New Criticism nos Estados Unidos. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

LITERATURA E MÚSICA
NOS CONTOS “WUNDERKIND”
E “MADAME ZILENSKI E O REI DA FINLÂNDIA”
DE CARSON MCCULLERS

Júlia Reyes (UERJ)
ilhadehortela@gmail.com

RESUMO

A escritora Carson McCullers (1917-1967) nasceu com o nome de Lula Carson Smith em Columbus, Georgia, nos Estados Unidos. Antes de publicar seu primeiro romance, *The Heart is a Lonely Hunter* (1940), traduzido para o português como *O Coração é um Caçador Solitário* (2007), Carson McCullers rompeu com outra arte a que se dedicou: a música. Carson McCullers empenhou-se no aprendizado de piano com a professora Mary Tucker, mas Mary Tucker precisou mudar-se para a Virgínia quando seu marido foi transferido do Forte Benning. Ao saber da notícia, Carson McCullers respondeu que já havia decidido tornar-se escritora e não pianista concertista. (CARR, 2003, p. xiv) A música, no entanto, reaparecerá em suas obras literárias. Na coletânea *The Ballad of the Sad Café and Other Stories* (1951), encontramos a aluna de piano Frances Bienchen, do conto “Wunderkind” e a professora de música Madame Zilensky do conto “Madame Zilensky e o Rei da Finlândia”. Madame Zilensky passa a vida dedicando-se ao ensino de música e à composição de uma sonata, e Frances Bienchen desiste da música. As análises aqui propostas serão orientadas pela perspectiva teórica do pensador francês René Girard (1923-2015), criador da teoria mimética, uma teoria que aborda a mediação entre indivíduos vistos como sujeitos e modelos uns dos outros, tema que pode ser encontrado na relação entre professor e aluno (Wunderkind) e na relação entre professor e chefe de departamento (Madame Zilensky e o Rei da Finlândia). Espelhamentos, sentimentos de admiração, rompimentos e reconciliações serão discutidos nesta análise.

Palavras-chave:

Carson McCullers. René Girard. Teoria mimética. Música. Literatura.

1. *René Girard e a teoria mimética*

A teoria mimética desenvolvida pelo pensador francês René Girard (1923-2015) é normalmente apresentada a partir de três intuições fundamentais. Em sua primeira intuição, o pensador francês destaca o caráter fundamentalmente mimético do desejo humano. Nós nos relacionamos com pessoas que admiramos elegendo-as como modelos e nosso desejo é mimético, sugerido e influenciado por elas. Em decorrência desse aspecto imitativo do desejo, René Girard percebe que qualquer comunidade humana pode ser ameaçada por disputas entre indivíduos pelos mesmos objetos. Seria impossível para um grupo humano qualquer so-

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

breviver sem cair no contágio mimético, sem passar por um conflito em que um sujeito e um modelo começam a disputar o mesmo objeto e acabam contagiando a todos. Foi necessário encontrar um mecanismo de controle da violência social, o *mecanismo do bode expiatório*: a violência de todos é dirigida contra uma única vítima, como forma de evitar a desintegração social. O sacrifício que supostamente acalmaria a ira de um deus é um mecanismo de controle da violência socialmente engendrada que traz, com a morte de um animal ou ser humano inocente, o retorno da ordem.

Em sua terceira intuição, apresentada em *Coisas Ocultas Desde a Fundação do Mundo* (1978), René Girard diferencia mito e texto bíblico, observando que os mitos de fundação das sociedades arcaicas expressam uma crença na culpa da vítima, enquanto os textos das escrituras judaico-cristãs, ao contrário, fortalecem a consciência sobre atitudes acusatórias ou persecutórias, atitudes que alimentam a imolação de inocentes e o funcionamento do mecanismo do bode expiatório. René Girard recorre a vários momentos da Bíblia, tais como as histórias de Caim e Abel, Esaú e Jacó, a iminência do apedrejamento de Maria Madalena, a narrativa de José e seus irmãos, a escolha do rei Salomão e especialmente o episódio da Paixão de Cristo (em que Cristo é o bode expiatório por excelência) para demonstrar seu argumento.

Em *Eu Via Satanás Cair Como um Relâmpago* (2012), René Girard define a figura de Satanás retomando sua definição bíblica como o pai da mentira, aquele que fomenta a perseguição a inocentes, e Cristo como representativo do amor de Deus-Pai e do sentimento de compaixão. Nesse sentido, investiga o entendimento da dinâmica do desejo e da violência humana descarregada nos bodes expiatórios, e também as possíveis saídas para além da reciprocidade violenta e do revide, da vingança e do ressentimento que Carson McCullers pode acabar fornecendo a seus leitores e leitoras ao trabalhar com o tema da violência. Abordar a violência na literatura implica deixar conflitos resolvidos ou não resolvidos e tecer uma reflexão – mesmo que implícita e sutil – sobre saídas contrárias à violência, ou seja, saídas fraternas e compassivas para os relacionamentos humanos nos quais prevalece não a violência desagregadora das relações e as atitudes reativas e vingativas, mas os sentimentos de arrependimento, amor e compaixão.

Em diversos contos, Carson McCullers cria cenários em que a violência humana está prestes a eclodir, mas é dissolvida, como veremos nas análises a seguir.

2. “Wunderkind”: o abandono da música como via não reativa

“Wunderkind” conta a história de Frances Binchen, uma adolescente estudante de piano clássico que se esforça para se tornar uma pianista concertista com a ajuda de dois professores, o Sr. Laskowitz e o Sr. Bilderbach. “Wunderkind” quer dizer “criança prodígio” tema que ecoa a história da própria Carson McCullers, quando sua mãe, antes de seu nascimento, recebeu uma mensagem de oráculos sobre seu bebê ser uma criança especial. O projeto de carreira de Frances Binchen naufraga depois de inúmeras tentativas e de muita dedicação, ecoando o rompimento de Carson McCullers com sua professora de piano Mary Tucker e a escolha de Carson McCullers pela literatura. No conto, porém, o impedimento de Frances para sua realização não é a mudança de cidade de sua professora, ou a condição social de seu pai, como no caso de Carson McCullers,³⁵ e sim uma dinâmica repleta de tensões que se instala entre Frances e seus professores.

A relação entre mestre e discípulo não é uma relação estanque, desprovida de conflitos, em que basta que o mestre exponha seus ensinamentos de maneira linear para que o discípulo absorva novos conhecimentos e progrida em seu aprendizado. A teoria mimética problematiza essa relação, considerando o grande número de possíveis tensões entre um sujeito e seu modelo.

Quando a relação entre sujeito e modelo envolve um mestre e um discípulo, eles podem estar espiritualmente próximos, o que caracteriza a *mediação interna*, o tipo de mediação mais conflituosa em que sujeito e modelo podem se tornar rivais. Retomando a definição de René Girard, na *mediação interna*, sujeito e modelo estão espiritualmente (não geograficamente) próximos, como irmãos, vizinhos, amigos de infância. Na *mediação externa*, o modelo é uma figura distante, como um cantor, um político, um filósofo já falecido, um esportista famoso etc.³⁶ Nas relações

³⁵ Informações detalhadas sobre o rompimento de Carson McCullers com o estudo de piano podem ser encontradas na biografia de Carson McCullers escrita Virginia Spencer Carr, intitulada *The Lonely Hunter: a biography of Carson McCullers*. Georgia: University of Georgia Press, 2003) e na autobiografia de Carson McCullers, intitulada *Illumination & Night Glare: the unfinished autobiography of Carson McCullers*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1999, p.12-14.

³⁶ João Cezar de Castro Rocha, na introdução de *Mentira Romântica e Verdade Romanesca* (2009) esclarece detalhadamente a diferença entre a *mediação interna* e a *mediação externa* na seguinte passagem: “Na *mediação externa*, o modelo está tão distante do sujeito mimético que o risco do confronto desaparece: Dom Quixote adota Amadis de Gaula como modelo supremo, mas, salvo engano, jamais poderá encontrar-se pessoalmente com o lendário cavaleiro. Por isso mesmo, o

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

de *mediação interna* os conflitos tornam-se mais acirrados, pois sujeito e modelo estão mais próximos e podem disputar os objetos que o outro possui ou deseja possuir, ou almejar ser quem esse outro é. Sobre a relação entre mestre e discípulo, René Girard desenvolve uma discussão fundamental para nossa análise em torno do conceito de *double-bind* (duplo vínculo).

3. *O conceito de double-bind na teoria mimética*

René Girard apropriou-se do conceito de *double-bind* (duplo-vínculo) proposto por Gregory Bateson (1904-1980) para a teoria da esquizofrenia e inseriu esse conceito na teoria mimética.

Em *Coisas Ocultas Desde a Fundação do Mundo* (2008), René Girard explica o *double bind* utilizando a relação entre mestre e discípulo, explicando que no início da relação, o mestre fica encantado com seus discípulos, mas, se a imitação for perfeita demais, o mestre pode mudar de atitude e começar a se mostrar desconfiado, ciumento e hostil. O mestre pode fazer de tudo para desencorajar e desestimular seu discípulo, o que provoca um choque nesse aluno. (GIRARD, 2008, p. 340)

O discípulo, mesmo hostilizado pelo mestre, se questiona sobre seu mestre (modelo) – por ter mais conhecimento ou experiência do que ele ter descoberto alguma falha e ter alguma razão para adotar uma postura de frieza e desprezo. (GIRARD, 2008, p. 346). Como explica René Girard, mesmo perseguido, o sujeito se pergunta se o modelo não teria boas razões para lhe recusar o objeto. O sujeito continua imitando o modelo, e por isso, toma partido do mestre, justificando o tratamento hostil que recebe e descobrindo uma condenação talvez justificada. (GIRARD,

confronto aberto não terá vez. Daí, René Girard deriva o corolário: *quanto mais externa a mediação, mais pacífico será o resultado da imitação*.

Pelo contrário, na *mediação interna* o modelo se encontra perigosamente próximo do sujeito mimético: é seu professor; seu amigo bem-sucedido; seu vizinho, cuja mulher *cobiçamos* – sim, caro leitor, é isso mesmo o que quero escrever: *cobiçamos*: a teoria mimética convida-nos a compreender o mimetismo em nossas ações cotidianas, em lugar de defini-lo como uma abstração sem vínculos com o dia-a-dia. Nessa circunstância, o desejo mimético se converte rapidamente em rivalidade e essa pode originar disputas irreconciliáveis – tema predileto de muitos romancistas. Daí, René Girard deriva o corolário: *quanto mais interna a mediação, mais violento será o resultado da mediação*. Na visão do autor, a análise minuciosa da mediação interna e de seus inúmeros desdobramentos caracteriza o romance moderno". (GIRARD, 2009, p. 20)

200, p. 346). Em outras palavras, o discípulo justifica o mau tratamento e o desprezo do mestre contra ele.

Além disso, o discípulo, diante de uma etapa de seu próprio progresso que provocou hostilidade, medo e desprezo em seu mestre começa a duvidar de sua capacidade. Segundo René Girard: “Para que exista o *double bind*³⁷ mimético em sentido forte é preciso haver um sujeito incapaz de interpretar o duplo imperativo que vem do outro como modelo – imite-me – e como rival – não me imite”. (GIRARD, 2008, p. 341)

Ao entrar nesse círculo vicioso, o sujeito rapidamente acaba se atribuindo uma insuficiência radical que o modelo teria descoberto, e que justificaria sua atitude hostil para com ele. Estreitamente unido a esse objeto que possessivamente ele se reserva, o modelo parece possuir uma autossuficiência e uma onisciência das quais o sujeito deseja se apoderar. O objeto é mais desejado do que nunca. Como seu acesso é obstinadamente barrado pelo modelo, é a posse desse objeto que deve fazer a diferença entre a plenitude do Outro e seu próprio vazio, entre a insuficiência e a autossuficiência. (GIRARD, 2008, p.346)

4. Rivalidade e double-bind em “Wunderkind”

No início do conto, a aluna Frances Bienchen entra na sala de música ouvindo os sons que vinham do estúdio. Seu professor, o Sr. Bilderbach pergunta “É você Bienchen?” (MCCULLERS, 1987, p. 79) e o narrador completa: “Ao tirar as luvas, ela viu que seus dedos estavam contraídos com os movimentos da fuga que havia praticado naquela manhã” (MCCULLERS, 1987, p. 79). A frase guarda um sentido irônico, pois anuncia, no começo do conto, a fuga não em termos musicais, mas no sentido literal que a personagem vai realizar ao final da narrativa. Encontramos outros sinais da dedicação de Frances Bienchen, visíveis no estado de suas mãos, que estão com “tendões palpitações” e com uma ferida num dos dedos coberta por um esparadrapo sujo, e essa visão de suas

³⁷ Pedro Sette-Câmara, no texto “Modelo-obstáculo e *double bind*” observa: “ O termo *double bind* vem de *Hamlet*. No momento em que o rei Claudius deseja rezar, ele admite para si a culpa pelo assassinato do irmão. Ora, tem um assassino o direito de rezar? Assim, Claudius, dividido entre a culpa e a vontade de rezar, fica paralisado, e diz-se “*a man to double business bound*” (ato III, cena 3), “um homem obrigado a duas tarefas”, que, no caso, excluem-se.” Fonte: Miméticos: um blog sobre René Girard e a teoria mimética. Disponível em: <<http://renegirard.com.br/blog/?p=135>>. Acesso em: 17-08-2016.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

mãos “aumentou o medo que tinha começado a atormentá-la nos últimos anos. (MCCULLERS, 1987, p. 79)

O som dos pesados passos do professor ecoa o medo dos monstros das histórias de contos de fadas e certo terror infantil: “Comprimiu os lábios ao ouvir o pesado som dos passos do Sr. Bilderbach atravessando o chão do estúdio, e a porta abriu-se com um rangido” (MCCULLERS, 1987, p. 79). O narrador adiciona vários exemplos de cansaço: “sentia-se cansada, sentiu que se ele a olhasse mais longamente as mãos dela começariam a tremer” (MCCULLERS, 1987, p. 80). “(...) nessa manhã o pai colocara um ovo frito em seu prato e ela sentira que, se o ovo se partisse e então o amarelo viscoso escorresse sobre o branco, começaria a chorar. E fôï isso que aconteceu. A mesma sensação voltava agora” (MCCULLERS, 1987, p. 82). “Cansada, ela estava. E com aquela sensação de girar e afundar em ondas que costumava vir justamente antes de dormir, nas noites em que tinha estudado demais” (MCCULLERS, 1987, p. 82). A pressão para cumprir o talento prometido está inscrita no conto desde o título, “Wunderkind”, a “criança prodígio” que promete tornar-se uma revelação:

A relação entre mestre e discípulo descrita por René Girard pode ser identificada na relação entre Frances Bienchen e seu professor. As exigências do professor não apresentam argumentos claros, só orientações técnicas pouco definidas. No primeiro dia no estúdio, Frances tocou a *Segunda Rapsódia Húngara* de memória e seu professor curva o rosto sobre o piano e diz “ – Agora vamos começar tudo de novo – (...) – Isso de tocar música é mais do que uma esperteza. Se os dedos de uma menina de doze anos cobrem tantas teclas num segundo, isso não significa nada”. (MCCULLERS, 1987, p. 83)

Após a *Segunda Rapsódia Húngara*, Bilderbach diz “Aqui e aqui. Você já tem idade suficiente para compreender”. O Sr. Bilderbach acende um cigarro e sopra a primeira tragada sobre a cabeça de Frances dizendo “ – E trabalho, trabalho, trabalho. Vamos começar agora, com estas invenções de Bach e estas pecinhas de Schumann. (...). Eu vou mostrar a você como eu quero que estude. Escute cuidadosamente agora” (MCCULLERS, 1987, p. 83). Depois de iniciar as lições de música, Frances não tinha tempo para ver os amigos da escola. Heime era seu único amigo da mesma idade, outro aluno de piano, mais novo do que Frances e também definido como um “wunderkind”. Os dois participaram de um mesmo concerto e as memórias da jovem sobre o evento são dolorosas:

Dormindo ou acordada, ela só se lembrava do concerto como algo nebuloso. Apenas muitos meses depois foi saber que não obtivera sucesso. Verdade, os jornais elogiaram mais Heime do que ela. Mas ele era muito mais baixo que ela. Quando estavam juntos no palco, ele mal batia em seus ombros. E isso fazia diferença para as pessoas, ela sabia. Além disso, havia a sonata que tocaram juntos. A sonata de Bloch. (MCCULLERS, 1987, p. 85)

Além da falta de um *feedback* positivo por parte de seus professores, os jornais “disseram que ela não tinha temperamento para aquele tipo de música”, e “depois que chamaram sua maneira de tocar de ‘diluída e carente de sentimento’, ela se sentira uma impostora” (MCCULLERS, 1987, p. 85). O Sr. Lafkowitz, Heime e Frances concordavam sobre a sonata de Bloch se apropriada para fechar o programa, mas o Sr. Bilderbach discorda “Melhor tocar aquela coisa de John Powell, a *Sonata Virginianesca*” (MCCULLERS, 1987, p. 83). Diante das críticas dos jornais, o Sr. Bilderbach afirma: “- Esse negócio de *oi-oi* não é para você, Bienchen – disse o Sr. Bilderbach, sacudindo os jornais na cara dela. – Deixe para o Heime os *vitse*s e os *skys*” (MCCULLERS, 1987, p. 85), evitando expressar reconhecimento pelo o esforço da aluna e sugerindo que certas músicas deviam ser tocadas por Heime.

Frances perde-se em possíveis explicações para sua suposta falha de performance e para justificar as críticas que recebeu, indicando a fase analisada por René Girard sobre o *double-bind* em que, diante do desprezo (ou desatenção) do mestre, o discípulo começa a questionar sua própria capacidade. “Por que Heime havia tocado muito melhor que ela no concerto? (...) a pergunta retorcia-se como uma faca dentro dela” (MCCULLERS, 1987, p. 85-86). Os pensamentos nunca encontram uma resposta clara, e continuam povoando sua mente: “Não era culpa de Bloch nem dela que não fosse judia; não completamente. Seria, talvez, porque Heime não precisava ir à escola e tinha começado a tocar muito cedo? Seria por isso?” (MCCULLERS, 1987, p. 86). Passado o episódio do concerto, o Sr. Lafkowitz pede que ela toque *Fantasia* e *Fuga* de Bach. Ao final, o Sr. Lafkowitz pergunta a Frances quantos filhos tinha Bach, ela responde que ele tinha “um monte, vinte e tantos” e ele responde: “- Bem, então... – os vincos do sorriso dele marcaram suavemente o rosto pálido. – então ele não deve ter sido tão frio”. (MCCULLERS, 1987, p. 86)

O narrador complementa: “O Sr. Bilderbach não gostou daquilo. Sua resplandecente pronúncia gutural de palavras alemãs parecia incluir *Kind* em algum lugar” (MCCULLERS, 1987, p. 86) A palavra “*kind*” quer dizer “criança” em alemão, sugerindo consideração e empatia por

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

parte de Bilderbach e desacordo com aquela crítica seca de Lafkowitz. Antes do concerto, o Sr. Bilderbach preocupa-se em comprar um vestido novo para Frances e sapatos, mas ele gostou de um par de sapatos brancos de menina que ela achou que pareciam sapatos de velha: “uma etiqueta em forma de cruz vermelha no salto dando a impressão de coisa de beneficência. Mas isso não tinha importância. (...)” (MCCULLERS, 1987, p. 87). No entanto, para Frances “A música estava indo bem naquela época. Roupas e festas e coisas assim não tinham feito diferença” (MCCULLERS, 1987, p. 87). “Nada importava muito, a não ser tocar a música como devia ser tocada, (...) tocando até que o rosto do Sr. Bilderbach perdesse aquela expressão de urgência”. (MCCULLERS, 1987, p. 87)

Os comentários críticos dos professores não contribuem para o progresso das músicas e o declínio da performance de Frances acelera-se: “As mãos dela curvaram-se sobre as teclas, depois desabaram. As primeiras notas foram muito barulhentas, as seguintes muito secas” (MCCULLERS, 1987, p. 89). “Ela tentou outra vez. Suas mãos pareciam separadas da música que havia dentro dela”. (MCCULLERS, 1987, p. 89)

Frances esforça-se nas próximas aulas, mas sua performance continua em crise. “Ela queria começar com uma tristeza contida, depois evoluir para uma expressão profunda e transbordante de mágoa” (MCCULLERS, 1987, p. 90). O leitor percebe a diferença de sua intenção com o resultado: “Sua cabeça dizia isso, mas as mãos grudavam-se nas teclas como macarrão mole, e ela não conseguia imaginar como a música deveria ser.” (MCCULLERS, 1987, p. 90)

Durante uma de suas aulas, o Sr. Bilderbach pergunta se Frances ainda toca *O Ferreiro Harmonioso* e comenta: “A voz dele era daquele tipo que se usa para falar com crianças: – Foi uma das primeiras coisas que tocamos juntos, lembra?” E prossegue dizendo: “Você costumava bater nas teclas com muita força, como se fosse realmente a filha de um ferreiro” (MCCULLERS, 1987, p. 91). O contraste entre as expectativas da aluna e os comentários dos professores é quase tragicômico. Em geral, as orientações emitidas para Frances são evasivas. Uma tarde, o Sr. Bilderbach escolheu *Sonata com Variações, Opus 26* de Beethoven e comenta esperar algo dela, já que era a primeira sonata de Beethoven que a aluna tinha estudada: “Tecnicamente, todas as notas estão sob controle, você não precisa fazer nada além de copiar a música. Só a música agora. É tudo em que você deve pensar”. (MCCULLERS, 1987, p. 89)

Novamente, as instruções do Sr. Bilderbach para Frances Bienchen carecem de precisão. Quando Frances responde que está marcando a sonata como um *andante*, o Sr. Bilderbach responde: “Muito bem. Não transforme isso num *adagio*, então. E toque com firmeza nas teclas. Não arraste desse jeito. Um gracioso e expressivo *andante*...” (MCCULLERS, 1987, p. 89) Bilderbach pergunta qual das variações domina o conjunto, e Frances responde que é a marcha fúnebre. O professor, então, responde:

– Então prepare-se para ela. Isto é um *andante*, não uma peça de salão, como você tocou. Comece suavemente, *piano*, e faça ir crescendo até antes do *arpeggio*. Torne-o quente e dramático. E aqui embaixo, onde está marcado doce, faça a contramelodia cantar. Já vimos tudo isso antes. Agora toque. Sinta como Beethoven escreveu. Sinta essa tragédia e contenção. (MCCULLERS, 1987, p. 90)

Por fim, o narrador revela: “Ela sentiu que sua medula óssea se esvaziava e não havia mais sangue em seu corpo. O coração, que durante toda a tarde golpeará contra o peito, de repente estava morto. Ela o via cinza, murcho e arrepiado nos cantos, como uma ostra”. (MCCULLERS, 1987, p. 91)

Antes da reação final da aluna, o Sr. Bilderbach pede a Frances que toque *O Ferreiro Harmonioso* de diversas formas. Primeiro “Toque com alegria e simplicidade” (MCCULLERS, 1987, p. 91), depois “Vigorosamente” (MCCULLERS, 1987, p. 91) em seguida, “Agora com simplicidade” (MCCULLERS, 1987, p. 91) e “Tudo seguido” (MCCULLERS, 1987, p. 91). Frances está afundando em esgotamento: “Seus lábios tremiam como geleia, lágrimas silenciosas pingaram sobre as teclas brancas” (MCCULLERS, 1987, p. 91). Finalmente, Frances Bienchen reage a todo o processo de uma única vez afirmando: “ – Não posso – ela suspirou. – Não sei por quê, mas simplesmente não posso. Não posso nunca mais”. (MCCULLERS, 1987, p. 91)

A jovem pega seu casaco, as luvas e galochas, os livros da escola e a pasta que ganhara do professor e reúne seus pertences, em um movimento de retomar a si e apropriar-se do que é seu, de sua identidade: “Tudo o que pertencia a ela na sala silenciosa. Rapidamente, antes que ele pudesse falar” (MCCULLERS, 1987, p. 91). O parágrafo final de “Wunderkind” expressa a reação de Frances, que decide cuidar de si e escapar da rede de críticas e censuras sobre sua performance:

Ao atravessar o vestibulo, não pode deixar de olhar suas próprias mãos suspensas no corpo apoiado contra a porta do estúdio, relaxadas e sem nenhum propósito. Bateu a porta com firmeza. Arrastando os livros e a pasta, ela tropeçou pela escada de pedra, errou o caminho e, quando chegou ofegante lá

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

embaixo, a rua tinha se transformado nua confusão com o barulho, as bicicletas e as brincadeiras das outras crianças. (MCCULLERS, 1987, p. 92)

Com base na teoria mimética desenvolvida por René Girard, podemos enxergar as tensões entre Frances Bienchen, o Sr. Bilderbach e o Sr. Lafkowitz como uma relação de proximidade entre sujeitos e modelos, portanto uma relação de *mediação interna*. Em “Wunderkind” o Sr. Bilderbach e o Sr. Lakowitz (os mestres) apresentam um comportamento pedagógico inapropriado e hostil em relação a Frances Bienchen (o discípulo).

Podemos supor que com certo tempo de estudo, o Sr. Bilderbach e o Sr. Lafkowitz percebem o potencial de Frances Bienchen e, de modo preventivo, tentam enfraquecer qualquer impulso de emulação. Assim, o Sr. Bilderbach, o mestre, passa a desprezar a performance da aluna, mesmo que sutilmente, pois acompanhar seu aprendizado com orientações vagas, críticas e exigências constante não contribui para o seu progresso.

Talvez as críticas tenham sido expressas por insensibilidade por parte de seus professores, ou talvez o Sr. Bilderbach tenha passado a enxergar a talentosa Frances Bienchen como uma possível rival, mesmo que ela não tenha cogitado entrar em competição com ele, e tenha passa a criticá-la regularmente. De todo modo, as críticas são repetidas incessantemente. No contexto da instrução e da correção, os professores emitiram comentários vagos diversos, apoiados em sua autoridade. O Sr. Bilderbach tornou-se um modelo para a sua aluna, qualquer comentário pode pesar sobre o psiquismo da aluna, destruindo-o aos poucos, deteriorando a confiança de Frances em sua própria capacidade, já que ela leva em consideração as críticas de Bilderbach por ele ser seu mestre e modelo e ela nunca escuta uma palavra de apoio.

O professor, no conto, talvez enxergue na possibilidade de emulação uma quebra de hierarquia, mesmo que esse medo seja paranoico. De sua posição hierárquica superior, o Sr. Bilderbach talvez queira defender aquilo que o distingue do risco de uma apropriação, seu conhecimento e habilidade. Em outras palavras, podemos supor que o medo de ser superado por uma aluna jovem faz com que as orientações do mestre, que deveriam ser pedagógicas, objetivas, e compreensíveis, passem a comportar conteúdos subjetivos e obscuros que não ajudam a promover a melhora da performance. Sempre que ela imita o professor e toca, ele recusa-se a emitir mensagens de estímulo, nunca expressa satisfação e emite uma nova ordem para que ela de outro modo. Se ela o imita, é criticada ou não

é elogiada, e se não obedece ao professor tocando de novo, estaria sendo desrespeitosa. A habilidade de Frances talvez tenha repercutido em seu professor como uma ameaça à sua autoridade. Por outro lado, talvez a questão seja a simples falta de uma pedagogia reconfortante e positiva.

A crise de Frances torna-se cada vez mais aguda porque sua performance nunca é reconhecida como suficientemente boa para seus professores, não importa o quanto ela se esforce. Faltam, no processo de aprendizagem, frases de encorajamento, elogios, indicações e orientações de correções mais definidas e menos abstratas e o reconhecimento do esforço e da dedicação da aluna, além do reconhecimento de que a qualidade de performance pode estar adequada à idade e capacidade de Frances, que tinha apenas quinze anos. Como o Sr. Bilderbach continua sendo o modelo de Frances e continua criticando sua performance, a aluna aos poucos entra cada vez mais em crise, possivelmente por acreditar que algo nessas críticas é mesmo verdadeiro, já que elas estão vindo de seu professor (ou seja, de seu modelo).

Ao final do conto, mesmo sem saber que ela talvez provoque, por seu esforço e talento, uma atitude hostil por parte de seu professor, ou mesmo sem entender que a falta de *feedback* positivo está prejudicando seu rendimento, o esgotamento físico e emocional de Frances indica intuitivamente para ela mesma que é preciso desistir das aulas. Essa reação de rompimento com o processo de aprendizagem de piano com o Sr. Bilderbach e o Sr. Lakowitz é aparentemente uma perda, no entanto, para a aluna, sua desistência é uma saída positiva. Frances liberta-se de um ciclo de críticas e exigências impossíveis de atender que foi destruindo pouco a pouco sua confiança sem revidar ou vingar-se. O risco do aprendizado de Frances Bienchen, a possibilidade de que ela aprendesse com as orientações de seus mestres e viesse a superá-los talvez os amedronte e torne o Sr. Bilderbach e o Sr. Lafkowitz (consciente ou inconscientemente) agressivos. A saída para Frances é escapar.

Frances Bienchen escapa, buscando trilhar seu próprio caminho, mesmo que essa atitude sacrifique sua carreira de pianista concertista. A questão do *double-bind* explorada por René Girard aparece quando o professor pede que a aluna siga suas instruções, mas não consegue passar instruções claras para o progresso de Frances e continua emitindo repetidas críticas à sua performance. O choque entre tentar seguir o que o professor demanda e receber *feedbacks* negativos e ter a impressão de sempre fracassar, mesmo se esforçando, leva Frances Bienchen ao colapso e à uma fuga saudável em busca da preservação de seu psiquismo. A saída

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

sugerida por Carson McCullers diante de uma relação hierárquica violenta é escapar para outro ambiente e preservar a integridade de sua confiança e de sua saúde física e psicológica. Aqui, o tema do arrependimento entra de forma sutil, pois Frances desiste, deixando de realizar seu potencial de “criança prodígio”, o que poderia provocar arrependimento em professores, posteriormente, caso tomassem consciência dos danos que a falta de incentivo e apoio causaram na aula.

5. *Arrependimento e diluição da perseguição em “Madame Zilensky e o Rei da Finlândia”*

No conto “Madame Zilensky e o Rei da Finlândia”, a personagem principal é a professora e compositora Madame Zilensky, uma brilhante musicista que é convidada pelo chefe do departamento de música da Universidade de Ryder, Sr. Brook para lecionar como professora convidada. O Sr. Brook é apresentado como “uma pessoa um tanto singular”, dotado de uma “paciência alerta” (MCCULLERS, 1993, p. 103) desenvolvida depois de anos de estudos musicais. Avesso a tumultos acadêmicos e reuniões, o Sr. Brook é descrito de forma simpática e potencialmente compassiva. O narrador diz que o Sr. Brook tinha “algumas excêntridades” e era “tolerante com as peculiaridades alheias” e “na verdade, até se divertia com o ridículo”. Muitas vezes, diante de uma situação grave e incongruente, o Sr. Brook sentia “uma espécie de pequena comichão interior, que endurecia seu rosto longo, manso, e acendia a luz de seus olhos cinzentos”. (MCCULLERS, 1993, p. 104)

Chegando na estação de Westbridge, o Sr. Brook encontra Madame Zilensky e a reconhece imediatamente. A professora de música é descrita como uma mulher alta, com um rosto pálido e magro, olhos com fortes olheiras, cabelos escuros e maltratados puxados para a nuca. Suas mãos eram grandes, delicadas e estavam um pouco sujas.

Em volta dela havia uma espécie de halo, alguma coisa nobre e abstrata que fez com que o Sr. Brook recuasse por um momento para ficar brincando com as abotoaduras. Apesar das roupas - uma longa saia preta e uma velha e arrebatada jaqueta de couro -, ela passava uma impressão de vaga elegância. (MCCULLERS, 1993, p. 104)

Madame Zilensky chega acompanhada de seus três filhos, meninos entre dez e seis anos, bonitos, loiros e de olhos claros. A bagagem do grupo restringia-se a duas imensas caixas de manuscritos, o resto tinha esquecido na estação de Springfield. No táxi, Madame Zilensky lembra-

se, preocupada e exaltada, de ter esquecido seu metrônomo, provavelmente na troca de trens. Esses pequenos detalhes do início do conto, as olheiras de Zilensky, a bagagem resumida a duas caixas de manuscritos e a preocupação com o metrônomo indicam de maneira sutil que a vida da protagonista gira em torno da música.

Na universidade, Madame Zilensky trabalha com entusiasmo e dedicação. Zilensky poderia se indignar se suas alunas não reproduzissem claramente os trinados de Scarlatti, instalou quatro pianos no estúdio da universidade e fez quatro estudantes tocarem juntos as fugas de Bach. De noite, ela trabalhava em sua décima segunda sinfonia, e o narrador indica “Parecia não dormir nunca: a qualquer hora da noite que o Sr. Brook olhasse pela janela, a luz no estúdio estava sempre acesa. Não, certamente não era por nenhuma razão profissional que o Sr. Brook andava desconfiado”. (MCCULLERS, 1987, p. 106)

O final de outubro marca o início das suspeitas e do desconforto de Sr. Brook sobre as histórias contadas pela professora. O Sr. Brook volta de um almoço em que se divertira ouvindo a descrição de Zilensky sobre um safári na África. No entanto, ao conversar, ele estranha o contraste entre a semelhança física dos filhos de Zilensky e as histórias que ela conta sobre eles terem pais diferentes. Apesar de ser muito viajada, as conversas de Zilensky apresentavam incongruências que deixavam o Sr. Brook confuso.

Certa noite, o Sr. Brook voltou cedo para casa e lembrou-se, enquanto descansava ao pé do fogo, na lareira da sala, de uma frase dita por Madame Zilensky: “Um dia, quando eu estava parada em frente a uma *pâtisserie*,³⁸ o rei da Finlândia passou num trem” (MCCULLERS, 1987, p. 108). O Sr. Brook levanta-se da poltrona, colocou o cálice de licor de lado, e conclui que “Aquela mulher era uma mentirosa patológica” (MCCULLERS, 1987, p. 108). Fora de aula, as histórias de Zilensky eram falsas: “Se passava a noite trabalhando, dizia que fora ao cinema. Se almoçava na Taverna Velha, dizia que tinha almoçado em casa, com as crianças”. (MCCULLERS, 1987, p. 108)

A primeira reação do Sr. Brook foi sentir raiva e ficar furioso com todas as mentiras que tinha ouvido da professora. Depois de uma hora, sentado na frente do fogo, sua irritação se transforma “numa espécie de

³⁸ De acordo com Caio Fernando Abreu, tradutor de *A Balada do Café Triste* (1993), *pâtisserie*, em francês no original quer dizer “pastelaria”. (MCCULLERS, 1993, p. 108)

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

curiosidade científica” (MCCULLERS, 1987, p. 108), e o Sr. Brook tenta analisar a situação distanciando-se de suas emoções, “como um médico olha para um paciente” (MCCULLERS, 1987, p. 108), concluindo que suas mentiras não eram perversas: “As mentiras dela eram sempre inocentes. Ela não mentia com a intenção de enganar nem pretendia tirar qualquer vantagem delas” (MCCULLERS, 1987, p. 108-109). O narrador prossegue: “E era isso o que o desconcertava: simplesmente não havia motivo por trás de sua atitude” (MCCULLERS, 1987, p. 108-109). Os mistérios sobre as histórias mirabolante de Zilensky é decifrado pelo próprio Sr. Brook, que conclui que Zilensky mentia porque trabalhara durante toda a sua vida no piano, dando aulas ou compondo “aquela bela e imensa segunda sinfonia” (MCCULLERS, 1987, p. 109). Assim, “Dia e noite, ela tinha lutado e jogado sua alma no trabalho e não restara muito dela mesma para ninguém mais”. O narrador prossegue explicando que por ser humana, Zilensky sofria com aquela falta e tentava compensá-la. Por isso, se passava a tarde na biblioteca, contava que tinha jogado cartas e assim “era como se tivesse feito as duas coisas” (MCCULLERS, 1987, p. 109). “Através das mentiras, vivia uma vida dupla. As mentiras duplicavam o pouco de existência que lhe restava fora do trabalho” e além disso, as mentiras “aumentavam o pequeno espaço de sua vida pessoal” (MCCULLERS, 1987, p. 109). O Sr. Brook lembra-se então de Zilensky, com seu rosto severo, seus olhos cansados e escuros e a boca delicadamente disciplinada e aos poucos “ele tomou consciência de um calor em seu peito, de um sentimento de piedade, proteção e enorme compreensão”. O narrador finaliza: “Por algum tempo, permaneceu nesse estado de afetuosa confusão”. (MCCULLERS, 1987, p. 109)

Carson McCullers tem uma aguda consciência das flutuações das reações e comportamentos humanos e da alternância entre o impulso para a acusação, a perseguição, o revide e a reciprocidade violenta, e por outro lado, o impulso humano para a compreensão, para o afeto, a amizade e o amor. O Sr. Brook passa da raiva e da fúria, ao descobrir que Madame Zilensky havia lhe contado diversas mentiras, para um sentimento de “afetuosa confusão” (MCCULLERS, 1987, p. 109) e em seguida retorna à tentação do revide, lembrando de histórias soltas que tinha ouvido. Mesmo percebendo que Zilensky estava acordada de madrugada, ele tenta ser prudente, pensando em estabelecer um acordo e numa futura situação problemática que poderia ser criada no departamento. O narrador indica uma possível reação: “O Sr. Brook deitou, ensaiando caras terríveis no escuro e elaborando um plano que colocaria em prática no dia seguinte”. (MCCULLERS, 1987, p. 109)

No dia seguinte, o Sr. Brook chega ao seu escritório cedo e “En-trincheirou-se atrás da escrivaninha, pronto para saltar sobre Madame Zilensky assim que ela passasse pelo corredor” (MCCULLERS, 1987, p. 109). Com calma, o Sr. Brook pede que Zilensky conte novamente o episódio do Rei da Finlândia, e no minuto em que ela está repetindo a mentira, ele a surpreende, dizendo que não existe nenhum rei na Finlândia. Zilensky continua tentando manter a mentira, mas o Sr. Brook é categórico: “A Finlândia é uma democracia. – ele disse. Não é possível que a senhora tenha visto o rei da Finlândia. Portanto, o que a senhora acabou de contar é uma inverdade. Uma mentira pura” (MCCULLERS, 1987, p. 110). Nesse momento, o rosto de Madame Zilensky adquire uma expressão inesquecível para o Sr. Brook: “Nos olhos dela havia surpresa, consternação, e uma espécie de horror encurralado. Ela tinha a aparência de alguém que, de repente, vê todo o seu mundo interior desintegrado” (MCCULLERS, 1987, p. 110). O Sr. Brook recua e diz que sente muito, enquanto Zilensky se recompõe, empina o rosto e diz friamente “Eu sou finlandesa” (MCCULLERS, 1987, p. 111). O diálogo prossegue: “Não duvido – respondeu o Sr. Brook. Mas, pensando bem, duvidava um pouco” (MCCULLERS, 1987, p. 111). Madame Zilensky continua repetindo “Eu nasci na Finlândia e sou uma cidadã finlandesa”. E o Sr. Brook responde: “Muito bem”, em voz mais alta. E então Zilensky derrapa mais uma vez: “Durante a guerra – ela continuou apaixonadamente – dirigi uma motocicleta e fui mensageira”. O Sr. Brook responde: “Seu patriotismo não vem ao caso”. E Zilensky insiste: “Só porque eu estou providenciando os papéis de naturalização...” Já basta para o Sr. Brook que a interrompe, exclamando como as mãos agarradas no tampo da mesa: “Madame Zilensky! (...) Isso é um assunto irrelevante. O fato é que a senhora confirma e assegura que viu... que a senhora viu...” Mas o chefe do departamento de música não consegue terminar a frase, diante do rosto da professora, mortamente pálida, com sombras ao redor da boca e os olhos “escancarados, assustadores...e orgulhosos” (MCCULLERS, 1987, p. 111). Neste momento, temos a reviravolta do conto: “Subitamente, o Sr. Brook sentiu-se como um assassino”. O narrador prossegue dizendo que “uma grande confusão de sentimentos – compreensão, remorso e um inexplicável amor” (MCCULLERS, 1987, p. 111) – o fizeram cobrir o rosto com as mãos: Não conseguiu falar até que se aquietasse a agitação dentro dele. Então disse fracamente – Sim. Claro. O rei da Finlândia. E ele estava bem? (MCCULLERS, 1993, p. 111)

Nessa passagem, Carson McCullers neutraliza o comportamento persecutório do Sr. Brook, contra Madame Zilensky, mostrando como o

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

amor pode irromper mesmo durante uma situação potencialmente violenta, como o pequeno interrogatório no gabinete, através do arrependimento que o chefe do departamento de música sente diante do rosto aterrado da professora pega em flagrante em sua mentira. Nesse conto, portanto, o comportamento acusatório é revertido para uma postura compassiva. O Sr. Brook fica perturbado e furioso com as mentiras que ouviu, mas também compreende que a solidão de uma vida dedicada à carreira musical era encoberta com as histórias mirabolantes de Zilensky. Afinal, o conflito é dissolvido tão completamente, que o Sr. Brook aceita a mentira, e entra no jogo, perguntando finalmente se o rei da Finlândia estava bem, e concedendo assim a oportunidade de Zilensky seguir com suas narrativas estapafúrdias, de agora em diante, provavelmente, sem ser pressionada ou punida por isso. A perspectiva da teoria mimética, aqui, nos auxilia a compreender que, como relembra João Cezar de Castro Rocha comentando o conceito de conversão na obra girardiana, na introdução de *Mentira Romântica e Verdade Romanesca*, diante da potencial rivalidade que o desejo mimético pode fomentar nas relações interpessoais, podemos tomar consciência do potencial desagregador e conflituoso do desejo mimético e evitar conflitos diretos com nossos modelos. (ROCHA, in: GIRARD, 2009, p. 20). René Girard analisa o esnobismo em Proust e a vaidade em Stendhal e também os momentos em que esses escritores chegam a soluções para além da reciprocidade violenta. Da mesma forma, McCullers consegue neutralizar conflitos a partir de sentimentos de arrependimento, amor e afeto de suas personagens.

6. *Conclusão: reação e compaixão x violência*

Podemos afirmar que Carson McCullers é uma escritora *romanesca* porque ela inclui a presença de um modelo/mediador nas relações entre as personagens, mas especialmente porque ela possui uma compreensão do funcionamento das mediações e das tensões entre sujeitos e modelos e descreve a violência que atravessa as relações humanas de uma forma sutil. Em “Wunderkind”, Frances Bienchen desafiou, com seu talento de “criança prodígio” a segurança de seu professor, que temia ser suplantado. Madame Zilensky, com suas mentiras inofensivas e excêntricas, provocou o sentimento de confiança do Sr. Brook, também desafiado em seu papel de superior.

Frances Bienchen consegue fugir da atmosfera claustrofóbica de tensão e competição de seu ambiente de aprendizado, Madame Zilensky,

com sua expressão paralisada e a decisão de contar ainda mais mentiras, mas com seu olhar petrificado e seu brilhantismo e energia comove o Sr. Brook, que retrocede, e pergunta se o rei da Finlândia estava bem, ou seja, admite que é possível entrar no mundo fantasioso de mentiras de Zilensky e compreender que elas serviam para ocupar uma vida social que não existia praticamente fora da música. Como *outsiders*, ou bodes expiatórios em potencial, a adolescente Frances Bienchen não pode ser culpada por todos os seus erros de performance e a excêntrica professora visitante Madame Zilensky não pode ser perseguida por todas as suas mentiras.

Da relação entre Madame Zilensky e o Sr. Brook, nasce a compaixão e o entendimento de que existe algo mais importante do que sustentar e impor seu papel hierárquico sobre o outro: amá-lo na sua especificidade e na sua diferença. Naquilo que o torna único. Em “Wunderkind”, a figura de autoridade, o Sr. Bilderbach comporta-se como modelo autossuficiente emitindo ordens e orientações pouco definidas à Frances Bienchen, criticando constantemente a performance da aluna, confirmando-se como modelo mais digno de admiração e privando-se de ser influenciado pelos saberes e pelo estilo musical de sua aluna. Em “Madame Zilensky e o Rei da Finlândia”, o Sr. Brook, o chefe do departamento de música prepara uma armadilha para flagrar as mentiras inofensivas de Madame Zilensky perseguindo-a, mas arrepende-se e retrocedendo em sua postura. Em “Madame Zilensky e o Rei da Finlândia” o arrependimento e a compaixão talvez restitua a amizade entre os dois, aparecendo como antídotos contra a produção de bodes expiatórios, acusações, perseguições e vinganças.

Nos termos da teoria mimética, os contos de Carson McCullers comentados aqui retratam conflitos miméticos e propõem saídas contra a reciprocidade violenta. Frances Bienchen abandona uma relação deteriorada com seu professor que ficou mergulhada em rivalidade a ponto de provocar uma crise emocional e prejudicar seu aprendizado. O Sr. Brook abandona a postura persecutória e tenta uma reaproximação com Zilensky, percebendo que a amizade e a compaixão valiam mais do que uma confrontação direta com a professora para flagrar suas mentiras.

Através dos referidos contos, Carson McCullers pode ser lida como uma escritora *romanesca*, nos termos girardianos, pois além de descrever a violência que atravessa os relacionamentos humanos, a autora também inverte o rumo de situações orientadas para a perseguição e que estão prestes a cair na violência recíproca, anulando essa mesma perse-

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

guição seja pela fuga (“Wunderkind”) seja pela compaixão (“Madame Zilensky e o Rei da Finlândia”), evocando os sentimentos de arrependimento e amor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARR, Virginia Spencer. *Understanding Carson McCullers*. Columbia: University of South California Press, 1990.

CARR, Virginia Spencer. *The Lonely Hunter: a biography of Carson McCullers* Georgia: University of Georgia Press, 2003, p. 29-30.

GIRARD, René. *Mentira romântica e verdade romanesca*. Trad.: Lilia Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações, 2009.

Girard, René. *A violência e o sagrado*. Trad.: Martha Conceição Gambini. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1990.

GIRARD, René. *Coisas ocultas desde a fundação do mundo*. Trad.: Martha Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

GIRARD, René. *Eu via Satanás cair como um relâmpago*. Trad.: Martha Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

GIRARD, René. *To Double Business Bound: Essays on Literature, Mimesis, and Anthropology*. Baltimore, Maryland: The John Hopkins University Press, 1988.

GIRARD, René. *A crítica no subsolo*. Trad.: Martha Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

JOHNSEN, William A. *Violência e modernismo: Ibsen, Joyce e Woolf*. São Paulo: É Realizações, 2011.

MCCULLERS, Carson. *A balada do café triste e outras histórias*. Trad.: Caio Fernando Abreu. São Paulo: Globo, 1993.

MCCULLERS, Carson. *Collected stories of Carson McCullers*, Flora V. Lasky, Executrix. New York, Houghton Mifflin Company, 1987, p.157.

MCCULLERS, Carson. *Illumination & Night Glare: the unfinished autobiography of Carson McCullers*. Madison, Winsconsin: The University of Winsconsin Press, 1999, p. 12-14.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

ROCHA, João Cezar de Castro. *Culturas shakespearianas?: teoria mimética y América Latina*. México: Sistema Universitario Jesuita: Fideicomiso Fernando Bustos Barrena, 2014.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
LITERATURA E PSICANÁLISE:
O IMPOSSÍVEL DO REAL
E OS POSSÍVEIS NA TRADUÇÃO DO POÉTICO

Marilene Ferreira Cambeiro (UFRJ/UVA)
marilenefcambeiro@gmail.com

RESUMO

Este estudo tem como objetivo apresentar o desenvolvimento da pesquisa comparativa e interdisciplinar (CARVALHAL, 1991) sobre a tradução poética, traçando um percurso de reflexão sobre essa prática que passa por Walter Benjamin (2001), Roman Jakobson (1988) e Haroldo de Campos (2015), de forma pontual e sintética, assinalando neste percurso, principalmente, sua articulação ao texto poético primeiro, como isso se "dá", ou como se "recria", em uma discussão que aponta para os caminhos da tradução a partir de um sujeito-tradutor (CUNHA, 2016), em uma visada que introduz, interdisciplinarmente, o pensamento linguístico de Ferdinand de Saussure (LEMAIRE, 1988) e psicanalítico da tradução, ou não, de um real pelo discurso do sujeito, através de Sigmund Freud (1976) e que é retomado por Jacques Lacan, e, contemporaneamente, por Jacques Derrida (REGO, 2006) através da articulação da apresentação e da expressão do discurso do sujeito com a letra (BASSOLS, 2015) e seu real (LACAN, 2003): os possíveis e o impossível da tradução nas referências tangenciais à tradução do real pelo poético, realizada em princípio pelos poetas/ tradutores Edgar Allan Poe, Fernando Pessoa, James Joyce, Carlos Drummond de Andrade e Haroldo de Campos.

1. *Introdução*

Escrever é traduzir. (VALERY, *apud* CAMPOS, 2015, p. 136)

Porque o poeta se produz por ser (permitam-me traduzir aquele que o demonstra, no caso, meu amigo Jakobson) ... produz-se por ser devorado pelos versos (*vers*) que encontram entre si o seu arranjo, sem se incomodar, isso é patente, se o poeta sabe disso ou não. Daí a consistência, em Platão, do ostracismo com que ele golpeia o poeta em sua República, e da viva curiosidade que mostra, no Crátilo, por esses bichinhos que lhe parecem ser as palavras, que seguem apenas seus caprichos. (LACAN, 2003, p. 402)

De que tradução se trata? Essa pergunta implica outra, analógica: de qual criação se trata?

De que "luta", de que "fingimento", de que "traição", de que "relação" se trata? A relação sexual não existe, afirma Jacques Lacan, mas... Afinal, de que tradutor Flávia Maria da Cunha (2016) trata?

Daquele que nega, daquele que aceita, ou daquele que rejeita a "máquina do mundo" doada? (ANDRADE, 1983)

Há várias possibilidades de pensar a questão da criação poética, assim como a da tradução: nesta pesquisa que propõe uma perspectiva comparativa interdisciplinar sobre os campos da literatura e psicanálise (CARVALHAL, 1991), nos centramos no percurso de um pensamento sobre a tradução que passa por Walter Benjamin (2001), Roman Jakobson (1988), Jacques Derrida (REGO, 2006), em uma visada da tradução, em analogia com o poético, atravessada pela psicanálise de Sigmund Freud (1976) e depois por Jacques Lacan (2003), abordando a questão pelo viés da letra, introduzida pela interpretação de Miquel Bassols (2015), objetivando uma aproximação maior da tradução poética por Haroldo de Campos (2015).

Algumas observações sobre a tradução do real pelo poético podem ser assinaladas, inicialmente: Edgar Allan Poe reconstrói passo a passo, racionalmente, na sua "Filosofia da composição" (POE, 2000) o seu "Corvo", negando a "carta/letra roubada" (LACAN, 1998), João Cabral trava uma luta permanente com a doação "ofertada" em "Psicologia da composição" (MELO NETO, 1994) e Mário de Andrade (1987) a nomeia "lirismo inconsciente", bebendo sem medo do mistério da "fonte" freudiana. Drummond, por sua vez, recebe a "doação" da "máquina do mundo" de Camões e a rejeita, no final, para propor "miudamente" sua recomposição: a "máquina do mundo", em Camões, é Deus. (MERCHIOR, 1975, p. 185-190)

E Haroldo de Campos, poeta, tradutor e teórico? Como se situa como sujeito tradutor o poeta de "A máquina do mundo repensada" (2004)?

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

2. *A questão da representação na criação poética e na tradução*

En primer lugar hace estallar la unidad del signo que articula el significante con el significado, introduciendo el tercer elemento de la letra. Pero también explota las contingencias de esta articulación, -nunca arbitraria como sostenía Saussure, siempre contingente, como sostendrá Lacan- siguiendo la combinatoria de todos los posibles recorridos de la letra. (BASSOLS, 2015, p. 2)

A tradução, assim como a criação poética tem como suporte um sujeito que lida e luta e busca decifrar o seu real "mais" ou "menos" próximo, assim como o poeta. É dessa questão que trata a tradução neste trabalho: do impossível e das possibilidades de tradução do real, dessa busca que começa com a criação primeira pela palavra e desenvolve-se em sua tradução segunda, pois trata-se aqui de tradução de algo que bordejou ou toca o impossível do real. Trata-se aqui do uso da palavra, que se propõe, através de Ferdinand de Saussure (*apud* BASSOLS, 2015) como representação, através do signo linguístico, mas que é subvertido pelo sujeito freudiano da psicanálise, pela sua equivocidade; pela sua possibilidade ou impossibilidade de tradução de um real: pois o significante pode ser cifra inconsciente que tem como suporte a materialidade da "coisa", na letra.

Não se trata aqui da tradução literal ou técnica, da palavra da comunicação em geral, mas da tradução pelo poético, questão que implica no pensamento da representação ou não do real pela palavra, desde o *Crátilo*. (PLATÃO, 2001)

A tradução para Walter Benjamin (2001), o aproxima da concepção platônica do personagem *Crátilo*, que aposta na origem natural das línguas através da imitação sonora, musical ao pleitear, na origem, a não arbitrariedade do signo; de uma vertente metafísica da criação poética ou da tradução do real expressando sua formação judaica em relação ao simbolismo da representação no impossível do sagrado.

Em "A reprodutibilidade da arte na era da técnica", Walter Benjamin (1985, p. 165) atualiza contemporaneamente seu pensamento, em termos de questionamento da metafísica e do absoluto da representação clássica, na perda da aura (mas com um forte teor melancólico de perda/luto irreparável).

A perda da "aura" leva a tradução para o terreno da identificação com um real divino ou não divino, o que depende do lugar que o real

ocupa no sujeito. Em outros termos, onde ele coloca a tradução do real: na inspiração divina? Como psicológica? Mistério insondável? Há mais mistérios, já dizia Sigmund Freud, citando William Shakespeare.

Roman Jakobson (1896-1982), em princípio, em sua contribuição à prática da tradução, expressa uma vertente da física do poético/tradução do real em *Linguística e comunicação* (1974), apresentando oposição ao pensamento platônico do *Crátilo*³⁹, aproximando-se de Ferdinand de Saussure na articulação de uma representação ocorrida da unidade Significante e significado e na arbitrariedade do signo linguístico. No entanto, ao apostar na Forma e no aspecto cognitivo das estruturas morfossintáticas e lexicais (JAKOBSON, 1974, p. 54) como possibilitadores de resgate e afinidade com o significado, a aproximação entre a teoria platônica e a linguística, identificadas nas teorias ou pensamentos de Walter Benjamin e Haroldo de Campos, se encontram de alguma forma, embora a língua possa não ser tão "pura", ou tão "essencial".⁴⁰

A "máquina" da tradução aparece em sua estrutura que conjuga o saber com o mistério impossível só entrevisto pela função poética da linguagem, diferenciando-a da tradução automática do Google, por exemplo, após ter dado sua contribuição para esse campo de saber informatizado. (JAKOBSON, 1974, p. 56)

3. O percurso da reflexão sobre a tradução e seu encontro com a psicanálise: Haroldo de Campos

Nestes caminhos da tradução, quatro pensadores se destacaram: Walter Benjamin, Roman Jakobson, Haroldo de Campos e acrescentamos Jacques Derrida. Todos eles em seus percursos transitam pelos campos da literatura e da psicanálise, freudiana ou lacaniana, não por acaso: Benjamin é atravessado pela psicanálise freudiana em todo seu trajeto, Roman Jakobson chegou a fazer parte do grupo de pensadores em torno de Jacques Lacan, sendo de grande relevo no segundo momento lacaniano, o estruturalista.

³⁹ Identificado ao seu oponente, o personagem Hermógenes.

⁴⁰ Roman Jakobson afirma que a "função poética da linguagem" se sobrepõe à função referencial com a sobreposição do eixo de seleção, ou metafórico, sobre o eixo de contiguidade ou eixo associativo. Ao fazê-lo, promove o isomorfismo forma conteúdo. Só é possível a "transposição criativa" através da "Função poética" da linguagem"; Roman Jakobson faz uso dos termos "recriação" e "transcrição". (JAKOBSON, 1974, p. 90)

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

Haroldo de Campos reúne esses pensadores na sua prática e na sua busca de uma resposta para a questão da tradução, acrescentando outro freudiano de grande projeção na contemporaneidade e na reflexão sobre a tradução: Jacques Derrida, filósofo de referência freudiana, com relevo na reflexão e prática da tradução na contemporaneidade, muito citado por Haroldo de Campos em sua última fase.

Haroldo de Campos aproxima-se inicialmente do primeiro Walter Benjamin e de sua teoria sobre a tradução. O poeta, teórico e tradutor incursiona por caminhos que se complementam, na medida em que se situa: primeiro dentro de uma concepção articulada à inspiração, pelo caminho de Walter Benjamin; para depois identificar-se com as pontuações sobre as "formas" do poético (identificado à estrutura significante) e da tradução com Roman Jakobson. As duas posições teórico-críticas parecem, a princípio, se opor, se considerar-se a via platônica de nominalismo condicionado em Walter Benjamin ou pela via do signo arbitrário em Roman Jakobson. Mas, considere-se que o pensamento linguístico de Roman Jakobson, que se desenvolve por afinidade com a teoria do signo de Ferdinand de Saussure, apresentando uma visão cognitiva, se encontra com o nível semântico e fonológico do significado e, até certo ponto, com o pensamento mítico de Walter Benjamin do resgate do significado através das formas.⁴¹

Haroldo de Campos, em seu percurso, descrito em seus poemas, estudos e conferências, primeiro encaminha-se ao terreno do significante propriamente, seguindo-se uma incursão de identificação à "letra " pela via de Jacques Derrida.⁴²

Começamos com Sigmund Freud, fonte de um pensamento psicanalítico sobre a tradução de um real, fonte do poético, o que nos leva à tradução desse texto primeiro.

⁴¹ Embora com ênfase nas estruturas linguísticas, Haroldo de Campos mantém o isomorfismo que afirma superposição do eixo metafórico sobre o associativo, na afirmação da "função poética" da linguagem (entenda-se que a "forma", primeira, está suposta).

⁴² A alternância Sim/presença e não/ausência surge ao final do longo poema "A máquina repensada" em Campos (2004).

3.1. Sigmund Freud: fonte de um pensamento psicanalítico sobre a tradução

Na carta 52, Sigmund Freud (1977) compõe seu mais denso e polêmico texto sobre a construção do aparelho psíquico que possibilitará interpretações diversas e múltiplas de outros pensadores tais como Jacques Lacan e Jacques Derrida – para nomear dois desses encaminhamentos – que, evidentemente, apenas será sinalizado neste espaço acadêmico restrito de trabalho. Cito:

(...) Como você sabe, estou trabalhando com a hipótese de que nosso mecanismo psíquico formou-se por um processo de estratificação o material presente em forma de traços de memória estaria sujeito, de tempos em tempos, a um rearranjo segundo novas circunstâncias - a uma retranscrição. Assim, o que há de essencialmente novo a respeito de minha teoria é a tese de que a memória não se faz presente de uma só vez, mas se desdobra em vários tempos; que ela é registrada em diferentes espécies de indicações. Postulei a existência de um tipo de rearranjo, (Aphasia) há algum tempo, para as vias que vão da periferia (do corpo para o córtex). Não sei dizer quantos desses registros há: três, pelo menos. (p. 317)

Sigmund Freud desenha em palavras e esquemas essa fonte de questões que busca sintetizar, neste estudo, em uma questão inicial: é possível ou impossível traduzir /decifrar o real do sujeito? Aquilo que lhe é mais íntimo, mais problemático, ir até a cena traumática do texto primeiro e seu horror?

Entre a cena traumática inicial, que pode ser sem palavras, e a Letra significante que impulsiona o sujeito em sua busca de decifração da verdade, há várias possibilidades de reinscrições com reinterpretações ou recriações desse acontecimento, cifrando de múltiplas formas esse acontecimento, sua expressão, através dos sentidos que a fixaram na memória do sujeito; seguindo Sigmund Freud; pergunta-se, então: haveria possibilidade de reconstruir-se esse real com palavras, com sons com desenhos, ou com outras formas, esse real da primeira cena/primeiro texto depois da afirmação dessas fases de tradução ou de transcrição?

O primeiro obstáculo que é assinalável pela filosofia e pela linguística é do simbolismo do signo que é arbitrário em princípio.

Recorde-se aqui o tema proposto da tradução na analogia com a criação poética.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

3.2. Jacques Lacan indica caminhos para a tradução do real: *lituraterra*

... una zona en blanco de fronteras imprecisas, región inexplorada, sin nombre ni representación posible. (BASSOLS, 2015, p. 2)

Toca así algo de lo imposible de representar, algo de lo más real del lenguaje. (BASSOLS, 2015, p. 2)

Em *Lituraterra*, Jacques Lacan (2003), em um estudo complexo e cifrado de forma enigmática, distingue diferentes formas de expressão do sujeito de um real, localizando espacialmente e temporalmente o sujeito, através da "Letra".

A letra é um termo relativo ao acontecimento primordial na história do sujeito, que expressa o suporte material da cifra do significante no inconsciente; mas que também pode se expressar através de diferentes formas através de *la langue*⁴³, ao se apropriar dos vestígios e restos do material que a tradição humana deposita na cultura, nutrindo-se do seu húmus, em um deslizamento infinito nessa superfície espacial plana. Pode apresentar-se como cifra ou sem transcrição particular de ciframento significante do aparelho mental, mas com possibilidades infinitas de "rasuras" no "palimpsesto" da página aparentemente em branco das lembranças: podendo, assim, com o ravinamento, compor paisagens novas evocativas da "letra/letter/carta" real "roubada" (Edgar Allan Poe)

Miquel Bassols (2015), em estudo sobre *Lituraterra*, aponta para duas vertentes diferentes no texto lacaniano que ajudam a encaminhar a questão do sujeito-tradutor em duas direções principais: através do centramento que o sujeito faz no saber, buscando o gozo do saber; ou do centramento que o sujeito faz no gozo, buscando um saber sobre o gozo (Real traumático).

A questão diz respeito então à busca da escrita desse gozo; ou ao gozo da escrita.

Segundo Miquel Bassols, Jacques Lacan atribui a escrita da cifra significante inconsciente através da letra à fala, que se expressa na homonímia e no equívoco sonoro (como no equívoco sonoro "Gesta-

⁴³ "...definición de *la lengua* que encontramos en el Seminario "Aún", como un depósito de restos que la letra se aviene muy bien a materializar, a soportar, a apoyar, según el término que utiliza Lacan en este texto". (BASSOLS, 2015, p. 2)

po"/"Geste a peau"⁴⁴) por um lado; e por outro lado, se não houve cifra-gem no inconsciente, (não houve ainda, pois pode ocorrer várias vezes durante a história do sujeito), a letra pode ser expressa no jogo lúdico Significante, através da criação da arte. Nessa modalidade, pode se revelar através de um Anagrama (como em "retal"/letra⁴⁵), quando o ravina-mento da superfície faz, por exemplo, surgir a letra/"carta roubada" do poeta Edgar Allan Poe, através, do significante "corvo"/"raven" no refrão em Anagrama "never more".

3.3. O impossível e suas possibilidades: caminhos de Jacques La- can e Jacques Derrida

Então, quais as reais possibilidades de tradução, aquela que consi-dere o Real como causa?

Levando em consideração a premissa freudiana, há possibilidade de transcrições múltiplas do conteúdo latente da cena primitiva que é transmitida de forma cifrada para o conteúdo manifesto, no sonho por exemplo, através do equívoco; mas também pode ocorrer desse conteúdo apresentar outras formas de transmissão não previstas e não asseguradas através de formas inventivas que "tomam carona" no coletivo de *la lan-gue*.

Com a leitura lacaniana, pode-se pensar que tanto a tradução pode estar identificada com a causa do real do gozo e se aproximar dessa cifra de letra Real, na busca de saber sobre esse gozo, como Drummond/Mal-larmé expressam; como pode-se pensar, pela via lacaniana, a impossibi-lidade de expressar essa cifra e a busca de gozo do jogo lúdico como forma de expressão desse saber (Joyce?); ou ainda através de Edgar Al-lan Poe, traduzido por Fernando Pessoa e Machado de Assis, por exem-ple, em uma identificação com o poeta de "A carta roubada"... (POE, 2000)

O segundo encaminhamento lacaniano da literatura/tradução co-mo gozo infinito de saber e impossibilidade de extração do real, situa a possibilidade de lidar com a comunicabilidade parcial da transmissão, através da criação/recriação/transcrição, que se encontra com o pensa-

⁴⁴Documentário publicado em DVD: "Um encontro com Lacan": relato de uma analista da AMP. Versátil home vídeo, 2015.

⁴⁵ Título do estudo de Bassols (2015).

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

mento de Jacques Derrida sobre a interpretação/tradução do aparelho mental freudiano; assim como se identifica com a expressão do declínio da metafísica na pós-modernidade (ou com as descobertas da física).

Haroldo de Campos se identifica com a orientação de Jacques Derrida, nessa linha de interpretação de Sigmund Freud e de seu aparelho psíquico, atualizando-se com as afirmações da física quântica contemporânea sobre a impossibilidade de afirmação de um ponto último de certeza na tradução do real, de correspondência unívoca.

No final do percurso de Campos, identificando-se à impossibilidade de correspondência na tradução do real (suposta já por Roman Jakobson), o poeta-tradutor volta-se para a "transcrição": "recriação" (CAMPOS, 2015, p. 92) desse real impossível de ser traduzido através da representação da letra e sua expressão pelo significante.

Estamos aí na reflexão e na prática identificadas com a expressão do pensamento da pós-modernidade, largamente difundido por Jacques Derrida (REGO, 2006). Lembrando que Haroldo de Campos foi tradutor do poema "Um lance de dados" de Stéphane/Étienne Mallarmé (1991) que contém, finalmente, um caligrama da Ursa Maior e o título que remete a esse encontro com uma resposta à sua busca da palavra absoluta: "Um lance de dados, jamais abolirá a sorte". O lance/jogo de palavras do poeta?⁴⁶

A "transcrição", conceito já encontrado em Roman Jakobson, é a forma de lidar com a suposta "impossibilidade" de tradução do Real, considerando a tradução/interpretação infinita que Jacques Derrida atribui ao texto freudiano.

4. *Concluindo?*

A "máquina do mundo" camoniana é Deus. Há lugar ainda para o pensamento de um Real identificado com o divino e com o Mistério divinos da inspiração na criação/tradução (primeiro Walter Benjamin)?

⁴⁶ A busca de saber sobre o real na metáfora de *A máquina do mundo repensada* (2004) que dialoga com Dante, Camões e Drummond retoma o tema do infinito de *Galáxias* (2011), que inicia nos anos 60, mas que introduz na busca do poeta e tradutor o paradoxo do desejo de real na falta de "nexo": o nexo, nexo, nexo, nexo, nex...". Em lugar do infinito mallarmeano (CAMPOS, 1991): "o azul, azul, azul". Por outro lado, encontrar o "nexo" seria afirmar a "Máquina do mundo": a possibilidade da relação sexual existir.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Há lugar para o pensamento que expresse o inconsciente, o "lirismo inconsciente" e sua "luta" na transmissão em palavras do real, como em Drummond e Mário de Andrade?

Ou há lugar somente para a expressão da impossibilidade de real e suas infinitas formas de máscaras/*semblants* com Fernando Pessoa (Jacques Derrida)?

Ou para a afirmação da potência no eterno jogo de recriação das formas estéticas e lúdicas (Roman Jakobson)?

Ou ainda para o reconhecimento da diferença sexual: "não há relação" entre significante e significado, mas há possibilidade do encontro no impossível do "acaso", do jogo poético (nas transcrições de Haroldo de Campos, 2015)?

A questão retorna com o sujeito tradutor: é no um a um que se pode identificar de que tradutor se trata... Sigmund Freud nos ensina e depois Jacques Lacan. Caminhos possíveis para pensarmos que a tradução não tem só um caminho. O grau de aproximação entre o sujeito tradutor e o real expresso e identificado pelo tradutor no texto primeiro, através dos caminhos e descaminhos de sua busca (centradas no saber ou no gozo), determinará o reconhecimento dessa tradução segunda e sua eficácia e alargamento na transmissão dos valores humanos universais.

Concluimos que há múltiplas possibilidades de abordar o real "impossível" e sua tradução.

Com certeza.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguillar, 1983.

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Edição crítica da Diléa Zantotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1987.

BASSOLS, Miquel. Retales. *Virtualia: Revista digital de la EOL*. Disponível em: <<http://virtualia.eol.org.ar/030/template.asp?Retales.html>>. Acesso em 02/07/2016

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Trad.: Suzana Kampff Lages. In: HEIDERMAN, Werner. *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis; NUT/UFSC: 2001.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Obras escolhidas I*. Trad.: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRUNEL, Pierre; PICHOS, Claude; ROUSSEAU, André. *Que é literatura comparada?* São Paulo: Perspectiva, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. *A máquina do mundo repensada*. São Paulo: Ateliê, 2004.

_____. *Galáxias*. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. *Transcrição*. Org.: Marcelo Tápia, Thelma M. Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CAMPOS, Haroldo de. *Panorama do Finnegans Wake*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CARVALHAL, Tânia. Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1991.

CUNHA, Flávia Maria da. Trabalho de tese de Doutorado em andamento no curso de Doutorado em Psicanálise na Universidade Veiga de Almeida, Rio de Janeiro, 2016.

FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1977, vol. 1, IV e V.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. (da metade do século XIX a meados do século XX). Trad.: Marise M. Curioni; tradução das poesias por Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1988.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. *Lituraterra*. In: _____. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.p.15.

_____. *Radiofonia*. In: *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.p. 402

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

LEMAIRE, Anika. *Jacques Lacan: uma introdução*. Rio de Janeiro: Campus, 1988.

MALLARMÉ, Stéphane. *Mallarmé*. Trad.: Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. São Paulo: Perspectiva, 1991.

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

MERCHIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975

PLATÃO. *Crátilo*. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

POE, Edgar Allan. Filosofia da composição. In: *O corvo e suas traduções*. Org.: Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000.

PONNAU, Gwenhael. *La dissertation de littérature générale et comparée*. Paris: Hachette Livre, 1996.

REGO, Claudia de Moraes. *Traço, letra, escrita: Freud, Derrida. Lacan*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
O DIA EM QUE EXPLODIU MABATA-BATA:
A IDENTIDADE CULTURAL
NA LITERATURA MOÇAMBICANA DE MIA COUTO

Paula Helena Nacif Pereira Pimentel Ferreira (UNIGRANRIO)
phnacifppferreira@gmail.com

Joaquim Humberto Coelho de Oliveira (UNIGRANRIO; UNIFESO)
jhumbertoo@uol.com.br

José Geraldo da Rocha (UNIGRANRIO)
rochageraldo@hotmail.com

Adriana da Silva Castro (UNIGRANRIO)

RESUMO

Este trabalho analisa a obra literária de Mia Couto: *O dia em que explodiu Mabata-bata* (1986), aonde a identidade cultural de Moçambique é apresentada de forma lírica, emaranhando a realidade sócio histórica e o místico em um jogo simbólico. Dentro desta perspectiva, será realizada uma análise de como a obra literária de Mia Couto se faz presente na abordagem dos textos: “A Literatura e a Vida Social”, de Antonio Candido, e “Quem precisa de identidade?”, de Stuart Hall. No conto, Mia Couto usa sua criatividade inventiva para transformar a realidade da guerra de Moçambique, que perdurou por quinze anos, em ficção. Os conflitos que fizeram parte da história de Moçambique marcaram a sociedade com minas terrestres e racismo, mas não destruiu a força das tradições culturais. Entranhados na memória, na história e no cotidiano dos moçambicanos, a guerra e a morte se depararam na tenacidade dos sonhos por paz e liberdade.

Palavras-chave: Moçambique. Mia Couto. Literatura. Sociedade. Identidade

1. Introdução

Este trabalho está dividido em quatro eixos que abordarão pontos importantes da identidade moçambicana, o escritor Mia Couto, o conto comentado e a identidade e a obra literária. Em cada eixo será refletido sobre as questões culturais e identitárias de Moçambique.

Mia Couto, em sua obra literária, traz para o conhecimento do seu leitor a realidade da sociedade moçambicana que foi marcada por uma guerra civil que perdurou por aproximadamente dezesseis anos e está entranhada na memória e história de seu povo.

A construção de um ideal nacional, empenhado com o anticolonialismo, dando enfoque nas temáticas próprias da “nação”, mesmo sem ainda a tê-la, está incluso nas obras de literaturas africanas de língua por-

tuguesa, desde seus primórdios. Logo, quando esses países africanos se tornam independentes, vai existir a necessidade de “recriar” a tradição destruída pelo colonizador, no propósito de “criar”, de fato, a nação. Nessa esperança de reconstrução, aparece Mia Couto com uma narrativa comprometida em trazer nos aspectos culturais do povo moçambicano uma identidade nacional, pois como ele é essencialmente “um atento ouvitor de casos e histórias da boca do povo” explana em sua escrita “traços herdeiros de um realismo descritivo, socialmente revelador”. (LARANGEIRA, 2001, p. 197)

Moçambique foi uma colônia portuguesa que, como toda colônia, sofreu com as vontades impostas pelos seus colonizadores. Portugal explorou suas riquezas naturais e impôs a sua cultura aos moçambicanos durante anos. Moçambique se tornou independente em 1975 e em 1977 teve início a guerra civil que deixou cicatrizes na população. Milhões de mortos e uma realidade social com rastros da guerra, de preconceito e de miséria.

O dia que explodiu Mabata-bata foi escrito durante o período da guerra civil e meio a tamanha brutalidade que, no entanto, não apagaram o sonho de mudanças e transformações sociais.

No conto, o personagem Azarias, um menino que trabalhava para o tio no pastoreio da manada, some, após a explosão do boi que seria utilizado no loboto, com medo da reação de seu tio que vivia debochando dele por conta de sua aproximação com os animais. Azarias não tinha oportunidade de estudar e quando pôde, foi o que exatamente o que pediu ao seu tio para voltar com os bois que estavam com ele. Ele queria a oportunidade de ir à escola que não lhe foi oferecida, pois não teria direito era órfão, já haviam feito o favor de ficar com ele.

O boi explodiu após pisar em uma mina terrestre deixada nos campos, durante essa guerra civil que se assolava em Moçambique na época, e foi esse o mesmo fim de Azarias que, após ouvir de seu tio que poderia estudar, correu de felicidade. Ndlati era ave do relâmpago que foi usada pelo autor para buscar o personagem. A magia no conto, o místico que vem para suavizar a atrocidade da guerra e suas consequências.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

2. *A identidade moçambicana*

A identidade é um tema que apesar de ter sido discutido amplamente, não se esgota. Não se esgota porque está sempre em construção e sofre alterações de acordo com as interações sociais e grupos de pertença.

Analisando a dinâmica identitárias, é importante ter clareza que cada indivíduo pertence a diversos grupos sociais dentro de um momento histórico. Cada um desses momentos vai mostrar a identidade de um grupo em um determinado tempo.

Na história de Moçambique, houve vários momentos históricos que modificaram toda uma estrutura de funcionamento dos grupos, interação com o outro e novas identidades a partir desses novos contatos sociais.

Moçambique antes da chegada dos portugueses, no período anterior a colonização, era povoada por povos primitivos bosquímanos caçadores e recoletores. Por volta dos anos duzentos e trezentos da Era Cristã, ocorreram as grandes migrações dos povos bantos⁴⁷. Esses povos tinham hábitos guerreiros e forçou a fuga dos povos originais para regiões mais pobres de recursos.

Ainda no século VI, iniciaram as relações comerciais na costa. Essas foram realizadas pelos suáhil-árabes que tinham interesse em produtos do interior, principalmente o ouro e marfim que eram trocados com os árabes por artigos de origens diversas.

No final do século XV, Portugal inicia a penetração, por conta do ouro e das especiarias asiáticas.

O objetivo português não era só o de controlar o escoamento do ouro como também o de ter acesso as zonas produtoras. Como no Brasil⁴⁸ a exploração da metrópole passou por várias fases. Em Moçambique iniciou com o ouro depois marfim e os escravos.

Os sistemas de prazos⁴⁹, como o feudalismo, efetivaram o escoamento desses produtos, caracterizando a colonização portuguesa. A abo-

⁴⁷ Povos de hábitos guerreiros, oriundos dos Grandes Lagos.

⁴⁸ Foi colônia portuguesa que teve a exploração do pau-brasil, cana-de-açúcar e ouro.

⁴⁹ Espécie de feudos de mercadores portugueses que ocuparam uma porção de terra doada, comprada ou conquistada.

lição desse sistema propiciou ainda mais o tráfego de escravos, mesmo após a abolição oficial.

Portugal foi forçado a realizar a ocupação efetiva do território moçambicano na conferência de Berlim. Entretanto, Portugal não possuía condições militares nem tampouco financeira, logo, a alternativa viável foi o arrendamento da soberania e poderes de várias extensões territoriais a companhias majestáticas⁵⁰ e arrendarias.

A colonização portuguesa foi marcada por lutas truculentas que impuseram lutas de resistência aos moçambicanos. Efetivamente, a pacificação de Moçambique pelos portugueses só aconteceu recentemente, no século passado.

Para a libertação da opressão e o fascismo de Portugal, os moçambicanos tiveram que ir à luta. A FRELIMO⁵¹ (Frente de Libertação de Moçambique), fundada em 1962, foi quem comandou a luta de libertação Nacional.

Eduardo Mondlane foi o presidente à frente da FRELIMO iniciando a luta de libertação Nacional em 1964. Após ser assassinado, Samora Machel assumiu a frente e proclamou a independência em 1975. Sendo que nos anos 80, o país viveria um novo conflito armado dirigido pela RENAMO (Resistência Nacional de Moçambique) que só teve fim em 1992 com a assinatura do acordo de paz entre a FRELIMO e RENAMO. Em 1994, o país realizou suas primeiras eleições multipartidárias.

Após todo momento de colonização e de guerra civil que Moçambique viveu, foi necessário a busca de uma identidade nação. Segundo Benedict Anderson⁵² (2005), a nação é uma comunidade política imaginada e que é planejada ao mesmo tempo limitada e soberana:

É imaginada porque até os membros da mais pequena nação nunca conhecerão, nunca encontrarão e nunca ouvirão falar da maioria dos outros membros dessa mesma nação, mas, ainda assim, na mente de cada um existe a imagem da sua comunhão. (ANDERSON, 2005, p. 25)

⁵⁰ As companhias majestáticas ou privilegiadas eram companhias privadas portadoras de uma carta de concessão de um governo que lhes conferia o direito a certos privilégios comerciais.

⁵¹ Esta organização representa a fusão de três movimentos: UDENAMO (União Nacional Democrática de Moçambique), MANU (Mozambique African National Union) e a UNAMI (União Nacional de Moçambique Independente).

⁵² Foi um cientista político estadunidense, professor emérito na Universidade Cornell e irmão do historiador marxista Perry Anderson.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

Para Zygmunt Bauman⁵³ (2004), a concepção de “identidade nacional” não foi criada de maneira natural, e sim de maneira planejada intencional na prática humana e do desenvolvimento de sociedades: “A ideia da identidade nasceu na crise de pertença e do esforço que esta desencadeou no sentido de transpor a brecha entre o ‘deve’ e o ‘é’ e erguer a realidade à semelhança da ideia” (BAUMAN, 2004, p. 26). Em outro aspecto, a ideia de pertença de um “povo” é adequada quando os indivíduos possuem a ideia de direito e deveres de cidadania (SMITH, 1999). Benedict Anderson (2005), assinala que as novas nações que surgiram após a 2ª Guerra Mundial se formaram com uma característica diferenciada: “um grande número dessas nações (sobretudo não europeias) adotaram línguas oficiais europeias [...], foram buscar ao nacionalismo linguístico europeu o seu ardente populismo e ao nacionalismo oficial a propensão política para a russificação” (ANDERSON, 2005, p. 157). Para ele, o que favoreceu a construção das nações foi o sentimento de pertença, onde o “nós” baliza o símbolo do nacionalismo e a teoria da legitimidade política, onde as fronteiras étnicas não atravesse as fronteiras políticas. Moçambique encaixa-se neste contexto, pois para a independência, foi preciso unificar os três movimentos que contestavam a ocupação colonial portuguesa. Para Eduardo Mondlane⁵⁴, a consciência de patriotismo dos moçambicanos na luta contra a ocupação colonial teve seu ápice com a contribuição efetiva dos intelectuais moçambicanos, inspirando à unidade nacional. “Foi na escola que começaram a organizar-se. O próprio sistema de educação português constituía para eles um forte motivo de descontentamento”. (MONDLANE, 1969/1995, p. 95)

Stuart Hall em quem precisa de identidade (2004), vem questionar para que a identidade no sentido da construção dessa identidade ser o fator das formas de relacionamento de poder dentro da sociedade.

... as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas. Além disso, elas emergem no interior do jogo de modalidades específicas de poder e são, assim, mais o produto da marcação da diferença e da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica, na-

⁵³ Recebeu os prêmios Amalfi (1989, por sua obra *Modernidade e Holocausto*) e Adorno (1998, pelo conjunto de sua obra). É professor emérito de sociologia das universidades de Leeds e Varsóvia.

⁵⁴ Foi um dos fundadores e primeiro presidente da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), a organização que lutou pela independência de Moçambique do domínio colonial português. O dia da sua morte, assassinado por uma encomenda-bomba, é celebrado em Moçambique como Dia dos Heróis Moçambicanos.

turalmente constituída, de uma ‘identidade’ em seu significado tradicional – isto é, uma mesmidade que tudo inclui, uma identidade sem costuras, inteiriça, sem diferenciação interna. (HALL, p. 109)

Stuart Hall (2004) aponta a questão da identidade e para além dela. Reflete sobre o conceito de identificação no campo psicanalítico e discursivo sem limitar-se a eles, definindo a como “um processo de articulação, uma suturação, uma sobredeterminação, e não uma subsunção”. Dentro desta perspectiva, não há uma totalidade e está sujeita ao “jogo” da *différance*.

E uma vez que, como um processo, a identificação opera por meio da *différance*, ela envolve um trabalho discursivo, o fechamento, e a marcação de fronteiras simbólicas, a produção de “efeitos de fronteiras”. Para consolidar o processo ela requer aquilo que é deixado de fora – o exterior que a constitui. (HALL, 2004 p. 106)

A identificação como a identidade está em formação, em processo de construção. A identificação é o que nos inclui aos grupos de pertença, é construída a partir do reconhecimento de alguma característica ou origem em comum com outras pessoas.

Homi K. Bhabha aponta um outro conceito (1988, p. 73):

A questão da identificação nunca é a afirmação de uma identidade pré-dada, nunca uma profecia autocumpridora – é sempre a produção de uma imagem de identidade e a transformação do sujeito ao assumir aquela imagem. A demanda da identificação – isto é, ser para um Outro – implica a representação do sujeito na ordem diferenciadora da alteridade.

Moçambique passou por vários processos de identidade e identificação. Foi colônia portuguesa, passou por vários momentos de luta para se tornar uma Nação.

Na concepção de Severino Ngoenha (1998), a identidade moçambicana é o resultado da criação de uma Nação moçambicana e que, na sua percepção, significa que é o ponto de partida das lutas por liberdade dos moçambicanos. Ainda de acordo com Severino Ngoenha, “a existência da Nação moçambicana depende da capacidade do projeto político de resolver as rivalidades e os conflitos entre grupos sociais, religiosos, regionais ou étnicos, segundo regras reconhecidas como legítimas”. (NGOENHA, 1998, p. 31)

Sobre outro ponto de vista, Elisio Macamo (2001) considera a identidade moçambicana como sendo difícil de caracterizar. Aborda como causas as questões política e histórica e, em contrapartida, o fato da identidade ainda estar em construção.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

3. O escritor Mia Couto

Mia Couto, *Antônio Emílio Leite Couto*, nasceu em Beira no dia 05 de julho de 1955. Estudou em Beira, capital da província de Sofala, em Moçambique. Ganhou o codinome de Mia porque era apaixonado por gatos e também porque o seu irmão mais novo não conseguia pronunciar seu nome. Com catorze anos, alguns de seus poemas foram divulgados no jornal "*Notícias da Beira*". Três anos após, em 1971, mudou-se para a capital de Moçambique, atual Maputo. A medicina foi seu primeiro interesse acadêmico, mas desistiu desta área no terceiro ano, exercendo então a profissão de jornalista em abril de 1974. Desempenhou esta função na *Tribuna* até suas instalações serem destruídas em setembro de 1975, por colonos que resistiam à independência. Tornou-se gestor da Agência de Informação de Moçambique (AIM) e construiu ligações de representantes entre as províncias moçambicanas durante o período de luta pela libertação. Logo após, trabalhou como gestor da revista *Tempo* até 1981 e permaneceu na função do jornal *Notícias* até 1985.

Em 1983, *Raiz de Orvalho*, seu primeiro livro de poesias foi publicado, que, de acordo com algumas interpretações, contém poemas contra a publicidade marxista militante. Depois de dois anos, abdicou sua função de gestor para dar continuidade aos seus estudos acadêmicos sendo que na área de biologia.

Mia, além de ser estimado um dos mais admiráveis escritores de Moçambique, é o que possui o maior número de suas obras traduzidas. Em diversas obras de sua autoria, inova a língua portuguesa recriando com uma extensão moçambicana, fazendo uso do léxico de múltiplas regiões do país e desabrochando um novo modo de produção nas narrativas africanas. Seu primeiro romance, publicado em 1992, *Terra Sonâmbula*, recebeu o Prêmio Nacional de Ficção da Associação dos Escritores Moçambicanos em 1995 e foi identificado com um dos dez melhores livros africanos do século XX por um júri criado pela Feira do Livro do Zimbábue. A 25 de novembro de 1998, foi nomeado Comendador da Ordem Militar de Sant'Iago da Espada. Em 2007 fundou uma empresa de estudos ambientais da qual é colaborador. (Sociedade dos Poetas Amigos, 2012)

Mia Couto, em dez de junho 2013, foi homenageado, recebendo no Palácio de Queluz, o Prémio Camões, entregue diretamente pelas mãos do presidente de Portugal Cavaco Silva e, também, da presidente do Brasil, Dilma Rousseff.

4. O conto: O dia em que explodiu Mabata-bata

O conto "O dia em que explodiu Mabata-bata", traz para a reflexão a história de um país marcado pela violência da guerra, de como acontecem as relações de poder e de como o místico e o religioso estão representados na história daquela sociedade.

Azarias, menino órfão criado pelo seu tio que tinha uma única obrigação na sua vida: ser útil as necessidades de seu tio. Era motivo de zombaria e era excluído das relações sociais do seu grupo.

Tão cruel quanto quem reage à guerra é a crueldade de quem reage ao sistema político implementado no conto pelas relações de família e trabalho. O personagem vive em um trabalho semiescravo que o oprime e o marginaliza, ainda mais que a guerra.

A convivência de Azarias era com a manada de seu tio e quando o boi do lobolo explodiu, Azarias achou que era seu fim, conforme sua autoimagem no seio familiar. Azarias era só um menino que queria estudar, que tinha as suas crenças e que lutava por um mundo melhor, aonde só a escola poderia fazer isso por ele.

Ndlati, era a ave que causou o fim de Mabata-bata, a ave do relâmpago. Seus dejetos eram responsáveis por levar as pessoas e coisas e que no final do conto leva o personagem Azarias a um incrível voo. Ndlati o levou porque sabia que mais uma vez esse menino não teria oportunidade... Azarias sonhava. Sonhar almeja a recriação e à consistência, mesmo como metáfora da revelação contida na explosão do Mabata-bata. Sonhar permite romper com os limites impostos e propicia o caminho da morte para a vida. Ele não precisava de mais uma decepção, principalmente, de quem ele acreditava ser o responsável que poderia fazer seu sonho se tornar realidade.

No conto, Mia Couto traz a cultura e os ensinamentos africanos na presença da avó Carolina e do seu elo social com Azarias. A importância dos mais velhos e como ela, e só ela, foi capaz de fazer com que ele saísse da escuridão.

Segundo Carmen Lúcia Tindó Secco (1996), citando Nsang O'Kan Kabswasa (1996, p. 14):

O idoso africano é o que melhor conhece a visão animista africana de universo, segundo a qual a vida é uma corrente eterna que flui através dos homens em gerações sucessivas. Mesmo antes do nascimento, o africano já faz parte deste processo: pertence a um grupo do qual é indissociável, não po-

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

de ser separado dos que o precederam, nem dos que o irão suceder e os valores tradicionais o protegerão contra o abandono e a solidão. (SECCO, 1996, p. 14)

Outro aspecto relevante no conto e que tem um traço marcante na literatura de Mia Couto são as águas. As águas, segundo Pires Laranjeira (2001), permitem que suas obras trafeguem de forma segura nas verdades sonhadas e lembranças inventadas.

As relações de poder são bem claras no conto e apontam a construção da identidade moçambicana que está passando por mais uma luta de identidade e liberdade. Um país marcado de violência e que Mia Couto expõe de forma explícita as marcas dessas relações e da sua participação social dentro da literatura.

5. *A identidade e a obra literária*

A construção da identidade de um povo está sempre em transformação e está ligada ao momento histórico. A literatura retrata também um momento histórico e está intimamente ligado ao seu autor.

A posição social do autor é determinante na sua obra, pois a literatura também é um produto social. No conto, podemos analisar de forma lírica e suave o contexto em que a sociedade vive, seus costumes, sua cultura, sua realidade, sua identidade.

O conto utiliza-se do imaginário⁵⁵ e das palavras desse mundo ganham força e atribuem sentido. A literatura tem o poder de trazer dados históricos e articular-se com o imaginário.

Segundo Sandra Jatahy Pesavento (2006, p. 13): "articula-se o entendimento de que os imaginários são construções sociais e, portanto, históricas e datadas, que guardam as suas especificidades, assumem configurações e sentidos diferentes ao longo do tempo e através do espaço".

A obra de Mia Couto tem uma função social e política clara e direta. Mostra nas entrelinhas do texto, o aspecto cruel da realidade moçambicana. A guerra multifacetada com vários recursos tecnológicos uti-

⁵⁵ Sandra Jatahy Pesavento (2006, p. 12) O imaginário encontra sua base de entendimento na ideia de representação. Neste ponto, as diferentes posturas convergem: o imaginário é sempre um sistema de representações sobre o mundo que se coloca no lugar da realidade, sem com ela confundir-se, mas tendo nela o seu referente.

lizados para a destruição, ceifam a vida, a vida de animais, homens, mulheres e crianças.

Antonio Candido (2006, p. 35) afirma que:

[...] o autor se utiliza da obra, assim marcada pela sociedade, como veículo das suas aspirações individuais mais profundas [...] se a obra é fruto da iniciativa individual ou de condições sociais, quando na verdade ela surge na confluência de ambas, indissolivelmente ligadas”.

No conto, Mia Couto, além de denunciar a guerra em si e suas consequências, ele abraça todos os sons, cores e sabores do real, interagindo a identificação do real e a ficção, num discurso narrativo, entre o narrador e o narrado.

6. Conclusão

Dentro conto de Mia Couto, foi possível conhecer a história moçambicana e como sua identidade cultural foi construída e está em processo de construção. A realidade da guerra e da luta marcaram a história de um povo que vive as cicatrizes dessa realidade histórica.

Mia Couto trouxe para a literatura um contexto social marcado não só pela guerra, mas pelas relações de poder que integram aquela sociedade, posicionando criticamente nas linhas do seu conto.

A realidade histórica nua e crua transcrita de forma lírica e poética marcada pelos traços culturais moçambicanos da realidade abordados com sabedoria proporcionando uma nova visão de pensar o mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Lisboa: Edições 70, 2005.

BAUMAN, Zygmund. *A identidade: Entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BHABHA, Homi K. O local da cultura. In: _____. *Interrogando a identidade*. Belo Horizonte: UFMG, 1998, p. 70-104.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade, lembrança de velhos*. São Paulo: Quêluz, 1987.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

COUTO, Mia. O dia em que explodiu Mabata-bata. In: _____. *Vozes anoi-tecidas*. 7. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2002.

_____. Mia Couto: professor, biólogo, poeta. Disponível em: <<http://sociedadedospoetasamigos.blogspot.com.br/2012/11/mia-couto-professorbiologopoeta-e.html>>. Acesso em: 05-06-2016.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2004.

LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 2001.

MACAMO, Elisio. *Entrevista sobre a identidade moçambicana*. Realizada no dia 15.05.2001 no Porto.

MOÇAMBIQUE. Portal do governo de Moçambique. Disponível em: <<http://www.portaldogoverno.gov.mz>>. Acesso em: 05-06-2016.

MONDLANE, Eduardo. *Lutar por Moçambique*. Maputo: Minerva Central, 1995.

_____. Tribos e grupos étnicos moçambicanos (seu significado na Luta de Libertação Nacional). In: MUIUANE, Armando Pedro. *Datas e documentos da história da FRELIMO*. 3. ed. rev., melh. e ampl. Maputo: Imprensa Nacional de Moçambique, 2009.

NGOENHA, Severino. Identidade moçambicana: já e ainda não. In: SERRA, Carlos. (Org.). *Identidade, moçambicanidade, moçambicanização*. Maputo: Livraria Universitária UEM, 1998.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História e literatura: uma velha nova história. In: COSTA, Cléria Botelho da; MACHADO, Maria Clara Tomaz (Orgs.). *História e literatura: identidades e fronteiras*. Uberlândia: Edufu, 2006.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. *Síntese da história angolana: cronologia e alguns textos*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 1996.

**O DIÁLOGO INTERDISCIPLINAR
ENTRE LITERATURA E HISTÓRIA
NA OBRA *A MENINA QUE PERDEU A PERNA***

Veronica de Andrade Martins de Almeida (UNIGRANRIO)
gajove@terra.com.br

Haydêa Maria Marino de Sant'Anna Reis (UNIGRANRIO)
hmaria@unigranrio.edu.br

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo compreender como se tece o diálogo interdisciplinar entre literatura e história, na obra de Aparecida Carina Alves de Souza (2014) *A Menina que Perdeu a Perna*, que se constitui em uma publicação da literatura infantil que tem como tema a história de uma atleta paralímpica. Nessa perspectiva, o trabalho é organizado no sentido de descrever brevemente a trajetória da deficiência, desde o paradigma exclusão/segregação, à inclusão social, tendo como referencial teórico: Rosana Andréa R. de Oliveira (2006), Antônia Maria Nakayama (2007), Sabrina Trica Rocha (2009), Romeu Kazumi Sassaki (2010), Marcos José da Silva Mazzotta (2011), Tiago Henrique França (2014). O texto inclui uma abordagem sobre as origens dos jogos paralímpicos com a finalidade de identificar em que contexto se deu a sua estruturação, e fundamenta-se nos autores: Renato Francisco Rodrigues Marques *et al* (2009), Vinícius Denardin Cardoso (2011), Aparecida Carina Alves de Souza (2013), entre outros. No que concerne especificamente ao enfoque dado por Aparecida Carina Alves de Souza (2014), são destacados os aspectos que envolvem a questão da deficiência física, bem como os elementos que permeiam o diálogo entre literatura infantil e a história da deficiência abordada em jogos paralímpicos na elaboração de seu livro. O suporte para o desenvolvimento desse assunto são os trabalhos de Sandra Jatthy Pesavento (2006), Gerson Donato (2007), e Antonio Candido (2010). Conclui-se o artigo refletindo sobre a construção do diálogo interdisciplinar na obra de Aparecida Carina Alves de Souza (2014), entre Literatura e História, bem como a importância de seu trabalho sobre a questão da deficiência.

Palavras-chave: Literatura. História. Interdisciplinaridade.
Deficiência. Jogos paralímpicos.

1. Introdução

Este trabalho tem por finalidade compreender como se tece o diálogo interdisciplinar entre literatura e história, na obra de Aparecida Carina Alves de Souza (2014) *A Menina que Perdeu a Perna*, que se constitui em um livro de literatura infantil, tendo como enredo a história de vida de Rosinha, que perdeu a perna devido a um atropelamento. Após o acidente, a mesma inicia a prática de esporte e torna-se uma atleta para-

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

límpica em arremesso de peso e lançamento de disco com muitas medalhas.

Rosinha é descrita como uma pessoa vaidosa, feliz, que gosta de ouvir música, brincar além de ser disciplinada em seus treinos. A autora enfatiza na narrativa a questão da superação de obstáculos e fronteiras, rompendo com a visão de incapacidade que permeou a trajetória da deficiência em diferentes épocas.

Também aborda outras questões sobre os direitos e leis de inclusão social da pessoa com deficiência, por meio de uma linguagem clara com o objetivo de atingir o público infantil, utiliza também as ilustrações como recurso, as quais proporcionam uma maior interação entre o texto literário e o público, possibilitando o desenvolvimento da imaginação, a construção de conceitos, bem como a percepção do valor estético e literário da obra.

Sendo assim, Aparecida Carina Alves de Souza (2014) transporta o leitor para a literatura infantil, narrando uma história verídica, escrevendo a importância do esporte para a recuperação das limitações que cercam a deficiência. Desta forma, tem função social de produzir um texto literário que se volte para a reflexão sobre a temática. Diante dos múltiplos aspectos apresentados na referida obra, organizou-se esse artigo em 4 (quatro) eixos norteadores que são descritos abaixo:

O primeiro consiste em descrever, os principais aspectos que envolvem a história da deficiência, dessa forma aborda-se a questão de como a deficiência foi tratada desde a Idade Antiga com o extermínio das pessoas com deficiência, até a contemporaneidade com a inclusão social.

O próximo tópico, abrange as origens dos jogos paralímpicos, tendo como referencial histórico, o período pós Segunda Guerra Mundial (1939-1945), quando iniciam estes jogos, até a atualidade, momento em que ganha maior visibilidade.

O terceiro constitui-se na apresentação da autora, e do livro *A Menina que Perdeu a Perna*. Enfoca-se os aspectos que envolvem a narrativa e o enredo da referida obra literária.

Em seguida, a abordagem volta-se para uma análise do diálogo interdisciplinar entre literatura e história na obra *A Menina que Perdeu a Perna*, descrevendo como constrói-se esse diálogo interdisciplinar nessa narrativa literária, que tem como alvo o público infantil. Essa análise

fundamenta-se nos seguintes autores: Sandra Jatahy Pesavento (2006), Gerson Donato (2007) e Antonio Candido (2010).

Nas considerações finais são consolidadas as reflexões sobre a produção literária de Aparecida Carina Alves de Souza (2014), no que tange ao diálogo interdisciplinar entre a literatura e história, e sua relevância para a construção de um novo olhar sobre a deficiência.

2. A história da deficiência – aspectos fundamentais

Escrever sobre a história da deficiência não se constitui em um processo fácil, à medida que os caminhos percorridos na garantia de seus direitos foram tortuosos, indo desde o extermínio, exclusão/segregação, normalização, aos princípios que envolvem a inclusão social.

Sobre essa história, Tiago Henrique França (2014, p. 106) pontua que se constitui em:

Um grande desafio das investigações que tratam dessa questão é a falta de fontes históricas que retratem tais pessoas, suas vidas e lugares que ocuparam nas sociedades e culturas as quais pertenciam. Nesse cenário, em que a própria restrição de dados históricos pode indicar a falta de prestígio social, a utilização de representações culturais são meios pelos quais o valor atribuído à deficiência pode ser parcialmente notado, tornando-se fontes de grande importância na construção da história da deficiência.

Diante dessa realidade, para descrever os aspectos essenciais que delineiam a construção da deficiência, nos diferentes momentos históricos, utilizou-se como critério a padronização clássica da história geral da humanidade, ou seja, marcados pelos diferentes períodos, isto é, as Idades: Antiga, Média, Moderna e Contemporânea.

Na Antiguidade Clássica, principalmente na Grécia e Esparta, havia o culto ao corpo perfeito, exigido pelas próprias condições em que viviam a sociedade da época, nesse sentido:

Na civilização grega, as cidades-estado estavam notadamente sempre em guerra, sendo a busca por escravos apontada como a razão central dessa dinâmica. Para uma sociedade que tem no guerreiro uma figura central, o corpo e sua condição física são também de grande importância. Nesse contexto, o infanticídio era comum. (FRANÇA, 2014, p. 107)

Desse modo, muitas pessoas com deficiência foram mortas e sacrificadas: “em outros, submetidas a um processo de purificação com o intuito de livrá-las do mal de que eram acometidas conforme relata Costa (2005, *apud* ROCHA, 2009, p. 37).

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

A Idade Média, se caracteriza por um período marcado pela primazia da igreja católica na organização social tendo como base o teocentrismo, sendo assim, a deficiência passa a ser concebida em seu aspecto espiritual, ligada às “noções relacionadas à impureza e pecado, ação demoníaca ou rejeição divina ganharam importância como fatores explicativos. (FRANÇA, 2014, p. 108)

Sobre a questão da religiosidade no que tange à deficiência Antônia Maria Nakayama (2007, p. 17 e 18) destaca que:

A relação da sociedade com o diferente estava calcada no contexto de uma organização sócio-política-econômica e foi associada ao conjunto de crenças religiosas e metafísicas, permitindo que alguns fossem mortos, outros mantidos em convivência amigável, outros ainda punidos porque a fraqueza e a deficiência eram consideradas resultantes de possessão demoníaca, sendo a punição a única forma de se livrar do pecado. No domínio velado das ações da nobreza pelo clero, que verdadeiramente tinha o comando social, não havia lugar para as pessoas com deficiências físicas ou mentais, sendo ignoradas à sua própria sorte, encontrando raras vezes a convivência na caridade humana.

Ainda na Idade Média, “a cegueira era tida como um castigo de Deus ou um peso para a sociedade, e, assim, o indivíduo era em geral marginalizado ou morto”. (SOUZA, 2013, p. 57)

No que concerne à Idade Moderna, ainda permanecem os aspectos místicos que envolvem a deficiência, conforme Rosana Andréa R. de Oliveira (2006, p. 147); “durante a reforma protestante as atitudes ainda não mudaram os deficientes ainda eram vistos como besta-demoníacas por lhes faltarem a razão ou a benção”.

A autora também assinala como fundamental nessa época, que “por volta de 1526, um médico chamado Paracelso avaliou a deficiência como algo orgânico e não apenas baseado em explicações supersticiosas”. (OLIVEIRA, 2006, p. 147)

De acordo com Marcos José da Silva Mazzotta (2011), essa percepção da deficiência vinculada ao misticismo e ocultismo vai perdurar até o século XVIII, posto que, até esse período não havia “base científica para o desenvolvimento de noções realísticas. O conceito de diferenças individuais não era compreendido ou avaliado”. (MAZZOTTA, 2011, p. 16)

O século XVIII é marcado por dois acontecimentos, que vão modificar o cenário econômico, político e social, são eles: a Revolução Industrial (iniciada por volta de 1760 na Inglaterra), e a Revolução Francesa (1789), que tem suas bases vinculadas ao Iluminismo, que se caracte-

riza por uma nova forma de pensar o homem (o antropocentrismo), apregoa os princípios de igualdade, fraternidade e liberdade, escondendo a desigualdade social que é um traço marcante do capitalismo emergente.

A Revolução Francesa se constitui no marco referencial do início da Idade Contemporânea, período no qual ocorre a consolidação do capitalismo como sistema econômico. Somente a partir desse momento, que se inaugura a preocupação com o conhecimento científico. É nesse contexto que a “biologia e medicina passam a ser as responsáveis pela explicação do funcionamento do corpo e do tratamento de suas imperfeições e males”. (FRANÇA, 2014, p. 110)

Observa-se, nesse sentido, a primazia da Medicina, no que tange aos estudos sobre a deficiência, sugerindo que o tratamento médico fosse realizado, através de “reclusão social e experimentação, iniciando o chamado Paradigma da Institucionalização da Deficiência no que diz respeito à relação entre as pessoas com deficiência e a sociedade”. (FRANÇA, 2014, p. 110)

É nesse período que se dá ênfase a institucionalização das pessoas com deficiência, com a construção de várias instituições ligadas às iniciativas caritativas, filantrópicas e assistencialistas, tendo forte influência da igreja católica.

No início do século XX, constata-se um elevado número de pesquisas e estudos sobre a questão da deficiência, por parte de diferentes disciplinas, dentre elas: medicina, pedagogia e psicologia, levando a várias publicações sobre o assunto. Todavia, permaneceu ainda a primazia da medicina sobre a questão da deficiência.

Com a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), dois pontos referentes às pessoas com deficiência merecem destaque: o primeiro refere-se à utilização da mão-de-obra dessas pessoas no mercado de trabalho, devido à baixa da população com o quadro de guerra; e a nova forma de perceber a deficiência posto que, essa está diretamente vinculada conforme Tiago Henrique França (2014) aos combatentes que retornam da Segunda Guerra Mundial com deficiências, o que trouxe além do orgulho de ter defendido sua pátria,

esse sujeito traz consigo novos dilemas ao poder público sobre a proteção social das pessoas com deficiência, logo tornam-se os primeiros ativistas com deficiência ao evidenciar a falta de proteção e exclusão social vivenciadas pelas pessoas com deficiência. (FRANÇA, 2014, p. 115)

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

No final dos anos de 1980, inaugura-se um novo paradigma sobre a inclusão social, inicialmente nos países desenvolvidos, e na década de 1990, se expande aos países em desenvolvimento. É nesse período também, que ocorre a consolidação desse novo paradigma, com a Declaração de Salamanca (Espanha, 1994), que estabelece os princípios do processo inclusivo. É a partir dessa Declaração que se intensificam a elaboração de leis, decretos, resoluções, que perpassam às décadas seguintes do século XXI, no compromisso ético-político com a deficiência, que tem suas bases alicerçadas nos seguintes aspectos, conforme descreve Romeu Kazumi Sassaki (2010, p. 17):

- celebração das diferenças;
- direito de pertencer;
- valorização da diversidade humana;
- solidariedade humanitária;
- igual importância das minorias;
- cidadania com qualidade de vida.

Esses princípios, se constituíram e constituem-se em elementos essenciais na construção e implementação do processo de inclusão social da pessoa com deficiência.

Sobre essa breve história da deficiência, pode-se concluir utilizando a reflexão de Romeu Kazumi Sassaki (2010), que a descreve em seus diferentes momentos de sua construção, da seguinte forma:

A sociedade, em todas as culturas, atravessou diversas fases no que se refere às práticas sociais. Ela começou praticando a *exclusão social* de pessoas que – por causa das condições atípicas – não lhe pareciam pertencer à maioria da população. Em seguida, desenvolveu o *atendimento segregado* dentro de instituições, passou para a prática da *integração social* e recentemente adotou a filosofia da *inclusão social* para modificar os sistemas sociais gerais. (SASSAKI, 2010, p. 16)

Essas diferentes práticas sociais, trazem em seu bojo o rótulo, e a classificação das pessoas com deficiência, através das denominações: “anormais”, “idiotas”, “excepcionais”. Tais denominações estão arraigadas de preconceitos, estereótipos e estigmas que marcam a pessoa com deficiências durante séculos. Baseado no binarismo “normal” e “anormal”, que perpassa os padrões sociais, determinando a “incorporação de classificações, assim, naturalizadas, de que seu ser social é produto”. (BOURDIEU, 2012, p. 94)

É notório observar, que com a inclusão social muitas conquistas no sentido de garantia de direitos das pessoas com deficiências foram obtidas, porém há um longo caminho a ser trilhado para implementação de um processo inclusivo que tenha compromisso com a acessibilidade, autonomia, independência e empoderamento.

3. *As origens dos jogos paralímpicos*⁵⁶

As primeiras iniciativas de esporte adaptado surgem no século XIX, em 1871, nos Estados Unidos da América, período em que uma escola, desse país oferece beisebol para alunos com deficiência auditiva.

Outras propostas que envolvem surdos ocorrem respectivamente em Berlim (Alemanha) em 1888, que se constitui nas “primeiras notícias da existência de clubes esportivos para pessoas surdas” (MARQUES *et al.*, 2009, p. 37). Também voltado para a questão das pessoas com deficiência auditiva, no ano de 1924, em Paris (França) acontece os *Jogos do Silêncio*.

Aparecida Carina Alves de Souza (2013) descreve, que após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), devido “a alta incidência de soldados com lesões e amputações devido às batalhas foi uma das principais heranças deixadas pelo conflito. Em 1918, soldados alemães com deficiência adquirida durante a batalha começaram a praticar as modalidades de tiro e arco e flecha (p. 48)

O esporte adaptado tem suas origens vinculadas a:

Um importante meio na reabilitação física, psicológica e social para pessoas com algum tipo de deficiência, consiste em adaptações e modificações em regras, materiais, locais para as atividades possibilitando a participação das pessoas com deficiências nas diversas modalidades esportivas. (DUARTE & WERNER, 1995, *apud* CARDOSO, 2011, p. 530)

Para Vinícius Denardin Cardoso (2011), a influência dessa adaptação além de favorecer a reabilitação possibilita a vida independente enfatizando que:

⁵⁶ Conforme recomendação do Comitê Paralímpico Internacional, ao Comitê Paralímpico Brasileiro, foi substituída a denominação paraolímpico, pelo paralímpico, com o objetivo do país se adequar a nomenclatura internacional. Em 2016, ano que ocorre as paralimpíadas (no Rio de Janeiro/Brasil) em sua divulgação já foi atualizado o novo termo. Há momentos no artigo que será usada em citações de autores, a terminologia paraolímpica, posto que, as produções são anteriores a essa determinação.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

Grandes benefícios são evidenciados com a prática desportiva por pessoas com deficiência, entre estes podem ser destacados, reabilitação física psicológica e social, melhoria geral da aptidão física, grandes ganhos de independência e autoconfiança para a realização de atividades da vida diária, além de uma melhora do autoconceito e da autoestima dos participantes. (CARDOSO, 2011, p. 530 e 531)

Apesar das iniciativas isoladas, é a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), que tem como resultado a devastação dos países participantes, o elevado número de combatentes com sequelas variadas em consequência da referida guerra, somada à necessidade de mão-de-obra para o mercado de trabalho. Se constituindo, assim no marco histórico para o surgimento dos jogos paralímpicos,

[...] muitos soldados retornaram aos seus países, traziam em seu corpo marcas que jamais esqueceriam. O pós-guerra deixou muitos soldados mutilados, com distúrbios motores, visuais e auditivos, isso fez com que seus governos tornassem uma série de providências sobre a qualidade de vida desses indivíduos, com isso muitos começaram a ter acesso as práticas esportivas e atividades físicas adaptadas como forma de tentar minimizar as adversidades causadas pela guerra.

Em países da Europa e nos Estados Unidos essa preocupação foi maior, e os resultados dela foram evidenciados notavelmente. Aos poucos ex-veteranos de guerra começaram a obter grande êxito em atividades esportivas, as mais visadas foram: o basquete sobre cadeira de rodas e o atletismo. (CARDOSO, 2011, p. 531 e 532)

Esse quadro descrito no pós-guerra exige novas formas de reabilitação desses combatentes, levando a neurocirurgião alemão Ludwig Guttmann, que sai da Alemanha, em 1939, devido à perseguição aos judeus realizada pelo Nazismo. Passando a residir na Inglaterra (em Oxford), iniciando suas pesquisas "sobre o sistema nervoso periférico. No ano de 1944, começou a trabalhar na Unidade de Lesões Medulares de Stoke Mandeville, em Aylesbury e a usar o esporte como parte do processo de reabilitação dos pacientes. (SOUZA, 2013, p. 49 e 50)

Inicialmente, Ludwig Guttmann, realiza seu trabalho de reabilitação com combatentes, através de jogos em cadeiras de rodas, com o objetivo de desenvolver habilidades dos membros superiores e inferiores de seus pacientes.

Em 1948, ano que sucede os jogos olímpicos de Verão, em Londres (Inglaterra), o neurocirurgião Ludwig Guttmann, "passou a sonhar com uma olimpíada especial que reunisse milhares de deficientes em torno do desporto, aproveita o evento e cria paralelamente os primeiros jogos de Stoke Mandeville para paraplégicos. (CARDOSO, 2011, p. 532)

Esses jogos propostos por Ludwig Guttmann têm ao todo 16 (dezesseis) atletas ingleses e as modalidades são: arremesso de dardo, arco e flecha, e tiro ao alvo. Essa iniciativa do médico foi fundamental na estruturação dos jogos paralímpicos. Observa-se que esses jogos ocorrem paralelamente aos jogos olímpicos, como acontece na atualidade.

O ano de 1952 é marcado pela primeira competição que envolve os deficientes físicos em esporte de cadeira de rodas, os países, participantes são: Estados Unidos da América, Inglaterra e Holanda.

Já em 1960, em Roma (Itália) acontece o 9.º (nono) Jogos de Stoke Mandeville, Vinícius Denardin Cardoso (2011), pontua que esses jogos contaram pela primeira vez com o apoio do COI (Comitê Olímpico Italiano), é também marcado pelo “envolvimento político e social do mundo todo com os jogos para pessoas com deficiência”. (CARDOSO, 2011, p. 532)

A denominação “Paraolimpíadas” tem suas origens em 1964 na Olimpíada de Tóquio quando “uma paciente paraplégica do Stoke Mandeville Hospital, Alice Hunter, que escreveu seu relato intitulado ‘Alice of the Paralympiad’ (Alice das Paraolimpíadas) para uma revista de desportos *The Cort Journal of the Paraplegics*. (CARDOSO, 2011, p. 532)

Em princípio esse nome “Paraolimpíadas” é vinculado às pessoas com quadro de paraplegia, todavia posteriormente amplia-se a todas as categorias que envolvem os diferentes tipos de deficiência. A origem da palavra “paraolímpico”:

deriva da preposição grega "para", que significa "ao lado, paralelo" e da palavra "olímpico", numa referência à ocorrência paralela entre os jogos olímpicos e Paraolímpicos desde 1960. A palavra "paraolímpico" era originalmente uma combinação de paraplégico e olímpico, entretanto, com a inclusão de outros grupos de pessoas com deficiência, e a união das associações o movimento olímpico, ela tomou outra conotação. (SENATORE, 2006, apud MARQUES et al, 2009, p. 370)

Desta forma, os jogos paralímpicos passam a ter a mesma periodicidade dos Olímpicos, e paralelo a esses, no entanto, “o modelo baseado no uso da mesma cidade sede ocorreu apenas nos primeiros dois eventos, e voltaria a ocorrer após trinta e quatro anos, na cidade de Seul. (MELLO e WINCKLER, 2012, apud SOUZA, 2013, p. 51)

É em 1976, na V Paraolimpíadas, ocorrida em Toronto, no Canadá, que são inseridos na competição os atletas cegos e amputados. En-

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

quanto que na paralimpíada realizada na Holanda, em 1980, há a inclusão dos paralisados cerebrais.

Os jogos paralímpicos do ano de 1988, são organizados pelo Comitê Internacional para pessoas com deficiência (ICC - criado em 1982), “com o apoio do Comitê Olímpico Internacional” (MARQUES *et al.* 2009, p. 372). Acontecem em Seul, na Coreia do Sul, que tem como marca a utilização do mesmo local para competição dos atletas olímpicos e paralímpicos.

Em 1989 é criado o IPC (Comitê Paraolímpico Internacional), que “é responsável pela organização e execução dos jogos Paraolímpicos de Verão e de Inverno, das competições multideficiências, como os campeonatos mundiais, e por projetos de fomento desenvolvidos ao redor do mundo” (MARQUES *et al.* 2009, p. 372)

Ocorre ainda no mesmo ano, pela Assembleia Geral da Saúde, a Classificação Internacional de Deficiência, Incapacidade e Desvantagens (CIDID),

através da qual a OMS57 propõe uma classificação da deficiência com base nas suas consequências orgânicas, individuais e sociais. Esta visão sustenta a obsessão pela perfeição corporal, e simultaneamente a medicalização deste mito, o que faz com que apenas uma minoria da população seja vista como pessoa com deficiência ou como o “outro”. (MONTEIRO; PEREIRA; PEREIRA, 2011, p. 201)

No ano de 2001, essa classificação é reavaliada pela OMS, incluindo nessa classificação a funcionalidade e saúde, como também inicia um novo olhar sobre a deficiência com a finalidade de retirar os aspectos negativos que envolvem a mesma. Sendo assim, a Classificação Internacional de Funcionalidade, Incapacidade e Saúde (CIF),

baseia-se numa abordagem biopsicossocial que incorpora os componentes de saúde nos níveis corporais e sociais (OMS, 2003) e destaca-se da anterior por incorporar as dimensões biomédica, psicológica e social. Representa, assim, uma mudança de paradigma para pensar e trabalhar a deficiência e a incapacidade, construindo um instrumento importante para a avaliação das condições de vida e para promoção de políticas de inclusão social (MONTEIRO; PEREIRA & PEREIRA, 2011, p. 202)

No que concerne a classificação dos atletas paralímpicos são usados dois sistemas, que são reavaliados constantemente para a busca de obter a justiça e igualdade nas competições. Esses sistemas são,

⁵⁷ Organização Mundial de Saúde

o médico (que verifica o nível mínimo de deficiência e não leva em conta a capacidade funcional do atleta) e o funcional (que identifica como o atleta executa as habilidades específicas da modalidade). Tais instrumentos combinam informações médicas com dados sobre desempenho, a fim de avaliar habilidades específicas da modalidade esportiva que são necessárias. Esse sistema de classificação pode ser usado em competições que envolvam uma ou mais deficiências. (PACIOREK, 2004, *apud* MARQUES et al, 2009, p. 371)

Quanto às categorias dos atletas paralímpicos, são divididos classicamente em:

seis diferentes grupos no Movimento Paralímpico (Comitê Organizador dos Jogos Parapanamericanos, 2007):

- Atleta com paralisia cerebral;
- Atleta com lesão medular/poliomielite;
- Atleta com amputação;
- Atleta com deficiência visual;
- Atleta com deficiência intelectual;
- “Les autres” (inclui todos os atletas com alguma deficiência de mobilidade não incluída nos grupos acima). (MARQUES *et al.*, 2009, p. 371)

Em 2016, ocorrem a XXXI Olimpíada e XV Paraolimpíadas no Rio de Janeiro (Brasil), respectivamente nos meses de agosto e setembro. No que tange as modalidades paralímpicas são um total de 23 (vinte e três), dentre elas: atletismo, basquete, halterofilismo, natação, tênis de mesa. Exclusivamente para atletas com deficiência, os esportes se constituem em: bocha, goalball e futebol de cinco. Também há a estreia de duas modalidades esportivas, a canoagem e o triatlo.

Diante do exposto, constata-se os grandes avanços obtidos pelos atletas paraolímpicos, possibilitando o seu empoderamento, e sua capacidade de superação. Todavia, ainda há um longo percurso a ser trilhado, no sentido de estrutura, investimentos, patrocínio, para que esteja no mesmo patamar que os atletas olímpicos.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

4. A obra *A Menina que Perdeu a Perna*

A autora da obra *A Menina que Perdeu a Perna* (2014) é Aparecida Carina Alves de Souza,⁵⁸ que tem sua atuação profissional vinculada ao esporte para pessoas com deficiência.

O livro escrito por Aparecida Carina Alves de Souza (2014), se constitui em uma obra de literatura infantil, fruto de sua dissertação de Mestrado, onde desenvolveu a pesquisa com atletas paralímpicos, abordando não só o esporte como também a história de vida dos mesmos.

Aparecida Carina Alves de Souza (2014) escreve esse livro baseado na história verídica de uma atleta paralímpica, transformando essa história em literatura para crianças. A protagonista é Rosinha, uma atleta de arremesso de peso e lançamento de disco, que perdeu a perna, após ser vítima de um atropelamento próximo a sua casa. A autora narra o exemplo de superação dessa atleta, que ganha várias medalhas de ouro. Ao apresentá-la, enfatiza a história de a menina ser vaidosa, e que seu nome se liga ao fato de adorar a cor rosa.

A linguagem utilizada é acessível e traz em seu bojo questões fundamentais que envolvem a deficiência, a prática de esporte, a superação, a determinação e o empoderamento da protagonista. Ao narrar o acidente da atleta, utiliza linguagem clara: “[...] foi atropelada por um caminhão, que machucou muito a sua perna, e foi para o hospital. Os médicos precisaram tirar um pedaço da perna esquerda de Rosinha”. (SOUZA, 2014)

Após o atropelamento, a autora descreve a reação positiva de Rosinha, diante de sua nova condição, mostrando que depois da amputação de sua perna a mesma inicia a prática de esporte. É interessante pontuar que nessa ilustração, aparece Rosinha com o treinador, e um atleta correndo sem o braço direito, demonstrando assim a importância do esporte, bem como a possibilidade das pessoas com deficiência o praticarem.

Continuando Aparecida Carina Alves de Souza (2014) assinala as vitórias de Rosinha, que ganha várias medalhas de ouro como atleta paralímpica de arremesso de peso e lançamento de disco. Pontua: “Rosinha

⁵⁸ Psicóloga de formação com especialização em psicologia do esporte e Mestrado em Letras e Ciências Humanas pela Universidade do Grande Rio (UNIGRANRIO), intitulada “Resignificação da Identidade Social de Pessoas com Deficiência através da Prática do Esporte: Possibilidades e Percursos (2013).

viagrou o mundo inteiro como atleta paralímpica e conheceu novos idiomas, novos costumes e novas pessoas". (SOUZA, 2014)

Também enfoca que há ainda preconceito oriundo da história da pessoa com deficiência por séculos. Mas, que a protagonista consegue superá-lo; quando fala sobre as leis e direitos dessas pessoas:

Algumas pessoas, quando olhavam para Rosinha, estranhavam que ela tivesse apenas uma perna.

Rosinha às vezes ficava zangada com isso e teve uma ideia: começou a dar palestras sobre sua vida, para as pessoas entenderem como é a vida de uma pessoa com deficiência – Pessoas com algum tipo de deficiência também têm direitos, como as outras pessoas ditas “normais”, e precisam ser respeitadas (SOUZA, 2014)

Sempre descreve Rosinha como uma pessoa feliz, amada e reconhecida pelas pessoas nas ruas. Determinada, com garra, disciplinada na prática de esporte e com muitos sonhos (um deles era comprar uma casa para mãe, conseguindo atingi-lo).

Finaliza mostrando várias ilustrações da menina andando de bicicleta com uma medalha, dançando e ouvindo música, ou seja, tendo uma vida “normal”. Rosinha verbaliza no final do livro: “Ainda bem que perdi a perna, brincava Rosinha, bem feliz com sua vida de atleta e com as suas medalhas. (SOUZA, 2014)

Constata-se que a obra de Aparecida Carina Alves de Souza (2014) faz uma relação da história de vida de Rosinha, e a literatura, posto que narra essa história através da literatura infantil, na busca de atender esse público. Se constitui num trabalho muito rico através do texto e das ilustrações a autora consegue abranger vários elementos que envolvem à deficiência: o preconceito, a inclusão, os jogos paralímpicos; bem como as leis e direitos das pessoas com deficiência.

Com sua obra Aparecida Carina Alves de Souza (2014) trouxe para o leitor reflexões sobre a questão da deficiência, trazendo para o imaginário social, uma nova forma de concebê-la, mostrando a autonomia, a determinação, o empoderamento de Rosinha, e principalmente a importância do esporte para ela, na construção de sua identidade pessoal e social.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

5. *Literatura e história na obra A Menina que Perdeu a Perna*

Antes de descrever sobre a relação interdisciplinar entre Literatura e História na literatura infantil *A Menina que Perdeu a Perna*, faz-se crucial pontuar alguns elementos essenciais para o estabelecimento desse diálogo.

Primeiro que tanto a História como a Literatura partem do texto como “condição basilar para a concepção e produção seja da História, seja da Literatura de ficção”. (DONATO, 2007)

Para Sandra Jatahy Pesavento (2007): “Ambas têm a *capacidade de partilhar a cruzar formas de percepção e conhecimentos sobre o mundo*, mesmo tendo *métodos e exigências diferenciadas e... metas... distintas*, como afirma Sandra Jatahy Pesavento (2000, *apud* DONATO, 2007).⁵⁹ Com essa perspectiva, enfatiza que:

os discursos literário e histórico são formas diferentes de dizer o real. Ambos são representações construídas sobre o mundo e que traduzem sentidos e significados inscritos no tempo. Entretanto, as narrativas, histórica e a literária guardam com a realidade distintos níveis de aproximação. (PESAVENTO, 2006, p. 21)

No que concerne especificamente a obra de Aparecida Carina Alves de Souza (2014), *A Menina que Perdeu a Perna*, o diálogo interdisciplinar está presente em toda a construção de sua narrativa.

A autora por ter inserção profissional junto aos atletas paralímpicos, tem a influência desse meio social, tanto para realização de sua dissertação do mestrado sobre o tema, como para criação de sua obra, isto é, esse meio que a inspira escrever. Conforme Antonio Candido (2010), são esses aspectos que embasam a produção do autor, ou seja: “[...] a) o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-o segundo os padrões da sua época, b) escolhe certos temas, c) usa certas formas e d) a síntese resultante age sobre o meio (p. 31)”. Antonio Candido (2010), ainda ressalta na relação entre o autor e a elaboração da obra que:

[...] forças sociais condicionantes guiam o artista em grau maior ou menor. Em primeiro determinando a ocasião da obra ser produzida; em segundo, jul-

⁵⁹ Sandra Jatahy Pesavento (2006, p. 21) ressalta que “Escritores de literatura não têm este compromisso com o resgate das marcas de veracidade que funcionam como provas de que algo deva ter existido. Mas, em princípio, o texto literário precisa, da mesma forma, ser convincente e articulado, estabelecendo coerência e dando *impressão* de verdade. Escritores de ficção também contextualizam seus personagens, ambientes e acontecimentos para que recebam aval do público leitor”.

gando da necessidade dela ser produzida; em terceiro, se vai ou não se tornar um bem coletivo.

[...] ele utiliza a obra, assim marcada pela sociedade e como veículo das suas aspirações individuais mais profundas (p. 35).⁶⁰

Nesse sentido, a obra de Aparecida Carina Alves de Souza (2014), tem o compromisso social, por trazer a história de vida de uma atleta paralímpica que se constitui um exemplo de superação para literatura. Ao elaborar esse trabalho, a mesma tem como foco o público infantil, sendo assim, sua narrativa é clara, com linguagem acessível a esse público, explora as ilustrações, na busca de atingir seu objetivo. Para Antonio Candido (2010), o público consiste em “fator de ligação entre o autor e a sua própria obra” (CANDIDO, 2010, p. 48). Nessa perspectiva, o público infantil a quem se direciona esse trabalho é elemento chave, posto que, é o público que “dá sentido a realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador” (CANDIDO, 2010, p. 48)

É nessa dinâmica entre obra, o público e o autor, que o texto de Aparecida Carina Alves de Souza (2014), se estrutura, tendo claro a indissociabilidade entre esses três eixos norteadores, que se constitui o trabalho literário. Desta forma, “*A literatura é... um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vivem na medida em que estes a vivem... A obra não é um produto fixo, uníssono ante qualquer público...'* ‘...todo escritor depende do público’”. (CANDIDO, 2000, *apud* DONATO, 2007)

Em sua obra Aparecida Carina Alves de Souza (2014) traz questões voltadas para a deficiência, criando novas possibilidades para essa questão, a partir da narração da história de superação de uma pessoa com deficiência, através do esporte, vislumbrando uma nova percepção sobre a deficiência, que influencia a construção de um imaginário, que, segundo Sandra Jatahy Pesavento (2006) consiste em um:

sistema produtor de ideias e imagens, que suporta, na sua feitura, as duas formas de apreensão do mundo: a racional e a conceitual que formam o conhecimento científico, e a das suas sensibilidades e emoções, que correspondem ao conhecimento sensível.

60 A partir dessa concepção Gerson Donato (2007), parafraseando A. Bosi, destaca que a literatura, “é um produto (texto) com mensagens que não se esgotam no mero registro de conteúdos objetivos, o que lhes acresce igualmente o peso ideológico. A literatura vai além do objetivo, ela atinge a subjetividade. (BOSI, 1978, *apud* DONATO, 2007)

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

[...] o imaginário é sempre um sistema de representações sobre o mundo que se coloca no lugar da realidade, sem com ela confundir-se, mas tendo nela o seu referente. (PESAVENTO, 2006, p. 12)

Com essa concepção, Aparecida Carina Alves de Souza (2014) estabelece uma relação entre o real vivido pela protagonista de sua obra e o imaginário, apresentando uma nova forma de conceber a deficiência, tendo como recheio dessa percepção os elementos que envolvem a superação, sucesso e o empoderamento de Rosinha (protagonista) uma atleta sem perna, rompendo com os paradigmas segregação/exclusão que permeou a história da deficiência por séculos. Nessa perspectiva Sandra Jatthy Pesavento (2006) pontua sobre o imaginário:

Em uma versão historicizada (LE GOFF, 1985), articula-se o entendimento de que os imaginários são construções sociais e, portanto, históricas e datadas, que guardam as suas especificidades, assumem configurações e sentidos diferentes ao longo do tempo e através do espaço⁶¹. (PESAVENTO, 2006, p. 13)

A questão do tempo na obra de Aparecida Carina Alves de Souza (2014) é fundamental, apesar de se constituir em um texto literário, sendo assim, sem compromisso com essa temporalidade. A autora se aproxima da história ao construir a narrativa embasada na história contemporânea da deficiência, estabelecendo os jogos paralímpicos e a inclusão social; bem como a história de vida de Rosinha, protagonista do livro, que supera as limitações da deficiência, se tornando uma atleta paralímpica com muitas medalhas, feliz, amada, e com sucesso.

Nessa Perspectiva Aparecida Carina Alves de Souza (2014) ambienta a sua obra, descrevendo os acontecimentos de uma determinada época histórica, assemelhando-se à definição de Bloch (1941), que concebe a História como "*ciência dos homens'... 'dos homens, no tempo'*". (BLOCH, 2001, *apud* DONATO, 2007)

Sendo assim, o livro de Aparecida Carina Alves de Souza (2014), além de se construir em uma obra literária voltada para o entendimento infantil, traz em seu bojo as questões que envolvem a deficiência, e o esporte Paralímpico, pertinentes à história de uma época.

⁶¹ Nesse sentido "os corpos deficientes em suas práticas sociais mostram marcas que, reafirmando suas histórias – individual e social –, os constituem e reforçam sua deficiência. Porém, nesse mesmo momento em que contam suas histórias, e na relação com outras pessoas, resignificam-se. É o sujeito na relação com outro, que, ao compartilhar seus limites e suas possibilidades, pode redimensionar as possibilidades e os limites de seu corpo, de seu papel social". (SOUZA, 2013, p. 31)

6. Considerações finais

O presente artigo englobou a trajetória da deficiência em diferentes momentos históricos, marcada pela questão da exclusão/segregação da pessoa com deficiência. Sendo só a partir do século XIX que começa a ser estudada com base científica. Todavia, é com a Segunda Guerra Mundial, que a concepção da deficiência passa por mudanças, é nesse período que tem origem os jogos paralímpicos. A década de 1990 se constitui em uma época que enfatiza a inclusão social das pessoas com deficiência com a criação de várias leis sobre os seus direitos.

Esses aspectos foram abordados com a finalidade de atingir o objetivo desse artigo que consiste em compreender como se teceu o diálogo interdisciplinar entre literatura e história na obra de Aparecida Carina Alves de Souza (2014), posto que a autora parte de uma história de uma atleta paralímpica, trazendo para literatura infantil essa história, nessa narrativa estão imbricados outros elementos que fazem parte desse contexto: deficiência, o esporte e a inclusão social.

Sua produção literária baseia-se em um determinado tempo, isto é, o final do século XX e os anos iniciais do XXI, momento em que a concepção da deficiência passa por transformações, há a valorização da prática de esporte, sobretudo para as pessoas com deficiência. Desta forma, Aparecida Carina Alves de Souza (2014) cria seu texto fundamentado nas questões sociais de uma determinada época, através da narração de uma história verídica, vinculada aos elementos sociais e culturais de uma temporalidade histórica.

Concluindo, pode-se afirmar que a obra da autora apresenta um grande enriquecimento para o público infantil, porque possibilita não só o entretenimento, como também possibilita, dialogar e refletir os aspectos que envolvem a deficiência, rompendo com os estigmas e estereótipos que ainda a permeiam. Permitindo trabalhar com o imaginário das crianças em relação ao tema.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

SOUZA, Aparecida Carina Alves de. *Ressignificação da identidade social de pessoas com deficiência através da prática de esporte: possibilidades e percursos*. 2013. Dissertação (de Mestrado Acadêmico em Letras

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

e Ciências Humanas). – Universidade do Grande Rio Professor José de Souza Herdy, Duque de Caxias.

_____. *A menina que perdeu a perna*. 1. ed. Rio de Janeiro: Mundo Criar, 2016.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad.: Maria Helena Kühnrm, 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.

CARDOSO, Vinícius Denardin. A reabilitação de pessoas com deficiência através do desporto adaptado. *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*, vol. 33, n. 2, p. 529-539, abr./jun. 2011. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/pdf/4013/401338556017.pdf>>.

DONATO, Gerson. Quando Clio se encontra com Calíope. *Revista de História Comparada*, vol. 1, n. 2, 2007. Disponível em: <http://www.hcomparada.historia.ufrj.br/revistahc/artigos/volume001_Num002_artigo004.pdf>. Acesso em: 17-07-2016.

FRANÇA, Tiago Henrique. A normalidade uma breve introdução à história social da deficiência. *Revista Brasileira de História e Ciências Sociais*, vol. 6, n.º 11, p. 105-123, julho de 2014. Disponível em: <<https://www.rbhcs.com/rbhcs/article/view/205/199>>.

MARQUES, Renato Francisco Rodrigues *et al.* Esporte olímpico e parolímpico: coincidências, divergências e especificidades numa perspectiva contemporânea. *Revista Brasileira de Educação Física e Esporte*, São Paulo, vol. 23, n. 4, p. 365-377, out./dez. 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rbefe/article/view/16737>>.

MAZZOTTA, Marcos José da Silva. *Educação especial no Brasil: história e políticas públicas*, 6. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

MONTEIRO, Inês; PEREIRA, Ana Luísa; PEREIRA, Olga. A visibilidade da deficiência – uma revisão sobre as representações sociais, das pessoas com deficiência e atletas paraolímpicos nos media impressos. *Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, vol. XXII, p. 199-217, 2011. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/9907.pdf>>

NAKAYAMA, Antônia Maria. *Educação inclusiva: princípios e representação*. 2007. Tese (de Doutorado em Educação). – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

OLIVEIRA, Rosana Andréa R. de. Direito à Inclusão: uma longa, tortuosa e dura conquista. *ETD – Educação Temática Digital*, Campinas, vol. 7, n. esp., p. 144-153, jun. 2006. Disponível em: <[http://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/10358/ssoar-
etd-2006-esp-oliveira-direito_a_inclusao_uma_longa.pdf?sequence=1](http://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/10358/ssoar-etd-2006-esp-oliveira-direito_a_inclusao_uma_longa.pdf?sequence=1)>.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História e literatura: uma velha – nova história. In: COSTA, Cléria Botelho da; MACHADO, Maria Clara Tomaz. (Orgs.). *História e Literatura: identidades e fronteiras*. Edufu, 2006.

ROCHA, Sabrina Trica. *Educação e formação de professores: as contradições da inclusão na escola pública*. 2009. Dissertação (de Mestrado Acadêmico em Educação). – Universidade Federal Fluminense, Niterói.

SASSAKI, Romeu Kazumi. *Inclusão: construindo uma sociedade para todos*. 8. ed. Rio de Janeiro: WVA, 2010.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
O EFEITO DESCONCERTANTE
DE *O HOMEM DUPLICADO* – FILME E ROMANCE

Thais Feitosa de Almeida (UERJ)
thais.feitosa0@gmail.com

RESUMO

Uma impressão comum à leitura de *O Homem Duplicado* (2002) e à assistência de sua adaptação cinematográfica (2013) é o desconforto, a perturbação, e por vezes a incompreensão provocada no receptor das duas produções. O fato de apresentarem múltiplas interpretações promove em parte dos leitores e/ou espectadores certo grau de perplexidade a ponto de alguns não conseguirem atribuir sequer uma a interpretação. Nesse contexto, esse trabalho tem como objetivo analisar como a crise de identidade do(s) protagonista(s) na narrativa fílmica (VILLENEUVE, 2013) e na narrativa literária (SARAMAGO, 2002) de *O Homem Duplicado* instaura nos espectadores e leitores certa perturbação a respeito do tema identitário. Para essa proposta, além da análise da narrativa fílmica como uma transposição midiática (CLÜVER, 2006) da narrativa de José Saramago, pretendemos refletir sobre esta adaptação como processo criativo cinematográfico utilizando como referência “Teoria e prática da adaptação” de Robert Stam (2006) através da análise da linguagem cinematográfica e seus efeitos de sentido.

Palavras-chave: Intermedialidade. Adaptação cinematográfica. Saramago.

1. Introdução

Segundo nossa hipótese, o romance de José Saramago (2001) *O Homem Duplicado* e a reprodução cinematográfica homônima de Denis Villeneuve (2013) permitem leituras ambíguas. A análise das referidas narrativas esclarece-nos, no entanto, que a ambiguidade não é um defeito dos textos, mas sim uma estratégia para provocar desestabilização com o possível intuito de instigar a reflexão. Nesse sentido, consideramos que uma leitura produtiva do livro *O Homem Duplicado* (2002) pode ser feita, considerando a inquietação do professor de história diante da descoberta do duplo como um receio da chegada de sua morte. No mais, consideramos relevante analisar como o transtorno desencadeado no(s) protagonista(s) da película (2013) está associado ao abalo sobre a consciência de si desencadeado pela difusão de imagens técnicas.

Atentando ao efeito de receio da morte observado no romance e no filme, podemos constatar a associação desse desconforto à presença no filme de aranhas e cenas que fazem alusão a teias. A aranha contém dentre outras simbologias a referência à figura do feminino e o longo da

narrativa fílmica costuma ser acompanhada da presença de mulheres. Na narrativa literária não há a presença da aranha, no entanto, podemos vislumbrar que a tensão sexual também é problematizada no romance apesar de não ser o foco da narrativa. Desse modo, acreditamos que, a partir da assistência e da análise do filme, a temática sexual no livro pode ganhar uma recepção mais ampliada por parte do leitor ou do crítico uma vez que “cada recriação de um romance para o cinema”, segundo Robert Stam, “desmascara facetas [...] do romance e seu período e cultura de origem” (STAM, 2006, p.48).

Dessa forma, ao verificar como são produzidos os efeitos de incômodo no espectador, a análise fílmica permitirá uma breve compreensão do contexto de produção. A partir dessa perspectiva, pretendemos com esse artigo demonstrar como a análise da narrativa fílmica *O Homem Duplicado* (2013) proporciona a reflexão sobre o processo criativo cinematográfico e ilumina características geralmente marginalizadas numa primeira leitura do romance utilizado como obra de partida.

2. Estudos intermidiáticos: análise da narrativa fílmica como um processo criativo

O comparativista Claus Clüver (2006) prefere o termo intermidialidade ao termo estudos interartes para os estudos que tratem das relações entre mídias em geral (relações intermidiáticas), das transposições de uma mídia para outra (transposições intermidiáticas ou intersemióticas) e da união (fusão) de mídias. Tal precaução teórica é justificada por duas razões principais, segundo o autor.

A primeira consiste na importância que os trabalhos nomeados com o termo “estudos interartes” conferem ao campo literário. Do ponto de vista desses estudos, a literatura seria uma arte superior, uma vez que tais implicações teóricas priorizariam a relação da literatura com outras artes. Partindo do pressuposto da literatura como arte primeira, os estudos interartes podem ser entendidos também como “artes comparadas” dado ao parentesco com a literatura comparada em sua versão tradicionalista. Essa compreensão é bastante coerente se considerarmos que desde a publicação de *Introdução à Literatura Comparada* (1968) de Ulrich Weisstein, a literatura comparada contempla como uma de suas áreas de interesse “a iluminação mútua das artes”. (WEISSTEIN *apud* CLÜVER, 2006)

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

Nessa perspectiva de inadequação do termo “estudos interartes”, seguido ao privilégio dado à literatura no estudo dedicado ao diálogo entre artes, ressaltamos na crítica de Claus Clüver (2006) o fato do conceito estudos interartes compreender apenas as expressões consideradas através de critérios clássicos como obras de arte. Esta perspectiva proporcionada pelos estudos interartes restringe o objeto de estudo impossibilitando, dentre outros corpora, aqueles que estão compreendidos entre os meios de comunicação de massa.

Pelos motivos apresentados por Claus Clüver (2006), localizamos este trabalho nos estudos de intermedialidade por considerá-lo mais adequado aos nossos objetivos, uma vez que trabalhamos com uma narrativa cinematográfica, ou seja, com um corpus que se consagra como manifestação cultural de massa.

Sobre o termo intermedialidade, Adalberto Müller (2008) ressalta que este provém do vocábulo “mídia” que no português do Brasil tem duas acepções: “sempre no singular, na acepção de meios de comunicação de massa (televisão, jornais, rádio); já no singular ou plural, no sentido de suporte físico para a gravação e transmissão (sobretudo de som e imagem)” (MÜLLER, 2008, p. 48). Desse modo, justificamos novamente a coerência no uso do termo Intermedialidade no caso de nossa análise, desta vez através da análise filológica do vocábulo em português. Assim, apesar de todo o debate relacionado ao termo realizado entre vários teóricos, entre eles, Adalberto Müller (2008) e Claus Clüver (2006), preferimos aqui este termo por verificar nele melhor adequação.

Tendo em vista, através da análise de Adalberto Müller (2008), que mídias podem significar o meio ou o suporte físico, quais relações podem estabelecer o conceito de Intermedialidade? Claus Clüver aponta que

o conceito de intermedialidade cobre pelo menos três formas possíveis de relação: 1) relações entre mídias em geral (relações intermediáticas); 2) transposições de uma mídia para outra (transposições intermediáticas ou intersemióticas); 3) união (fusão) de mídias (CLÜVER, 2006, p. 24)

Para os efeitos deste trabalho trataremos de uma transposição de uma mídia (literatura/livro) para outra (cinema/película) e para tal, consideraremos as observações de Claus Clüver (2006) e Robert Stam (2006).

Sobre a transposição de uma mídia para a outra Claus Clüver ressalta que “no estudo de transformações e adaptações intermediáticas, deve-se, de preferência, partir do texto alvo e indagar sobre as razões que

levaram ao formato adquirido na nova mídia” (2006, p. 17). Neste ponto, o pensamento de Robert Stam se encontra com aquele de Claus Clüver quando em seu texto “Teoria da adaptação: da fidelidade à intertextualidade” (2006) indaga: “O problema que importa para os estudos da adaptação é que princípio guia o processo de seleção ou ‘triagem’ quando um romance está sendo adaptado. Qual o sentido dessas alterações?” (STAM, 2006, p. 41). Com esse aporte teórico, nosso trabalho parte do conceito de Intermedialidade, de forma geral, para chegar à aplicação desse conceito na transposição midiática de um romance (livro) para um filme (película). Esta transposição no texto de Robert Stam é denominada adaptação.

Robert Stam ressalta que entre as teorias que favoreceram um melhor prestígio para a adaptação encontra-se a teoria da recepção. Esta considera que

um texto é um evento cujas indeterminações são completadas e se tornam verdadeiras quando lido (ou assistido). Ao invés de ser mero “retrato” de uma realidade pré-existente, tanto o romance como o filme são expressões comunicativas, situadas socialmente e moldadas historicamente. (STAM, 2006, p. 24)

Se as duas mídias são expressões comunicativas situadas no espaço e no tempo é interessante pensarmos se elas, apesar de estabelecerem um diálogo inevitável e enriquecedor no processo da adaptação, não poderiam ser analisadas e lidas separadamente nos Estudos Intermediáticos. Sobre isso, Claus Clüver ressalta que:

Minhas observações sobre intertextualidade e intermedialidade devem ter indicado, entre outras coisas, que um texto isolado, seja lá em que mídia ou sistema sógnico pode representar um rico objeto de pesquisa para os Estudos Interartes, da mesma forma que um texto literário isolado, considerando suas implicações intertextuais, já se oferece ao comparativista, frequentemente, como objeto de pesquisa promissor. (CLÜVER, 2006, p. 16)

Com essa última passagem de Claus Clüver, pretendemos mostrar que para além de uma análise que realize um diálogo entre o romance e o filme temos como objetivo mostrar que o filme preserva sua independência e pode ser lido separadamente ao romance.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

3. *Leitura incômoda: o cineasta e a inspiração na literatura*

Ce n'est pas une adaptation fidèle, c'est plutôt inspiré du livre..(VILLENEUVE, 2014)

Não é uma adaptação fiel, mas sim inspirada no livro.
(Tradução nossa)

Com essa afirmação o cineasta canadense confirma o fato que constitui nosso objeto de análise; a adaptação não deve ter prioritariamente o compromisso com a reprodução da obra de partida. Conforme destaca Linda Hutcheon (2013), há vários tipos de adaptação, sendo esses determinados segundo a intencionalidade da reprodução cinematográfica.

Dentre os tipos listados por Linda Hutcheon localizamos o *O Homem Duplicado* (2013) como uma adaptação que busca exaltar a obra de partida. Tal afirmação se ampara no fato de que assim como no livro, a atmosfera proposta pelo filme é de perturbação. Se por um lado o incômodo e a tensão proporcionados pelo livro concentram-se, sobretudo, no protagonista Tertuliano e nos seus diálogos com o senso comum (seu subconsciente), no filme este ambiente é proporcionado pela fotografia, trilha sonora, tomadas de câmera, além da aparição instigante de aranhas.

Denis Villeneuve afirma em entrevista (2014) ter sido leitor instigado pelo livro de José Saramago, escritor que considera um intelectual crítico da realidade em que vivemos. Foi desejo de Denis Villeneuve que esse olhar crítico do romancista português chegasse às telas. No entanto, a tarefa não seria fácil, visto que não era a história fidedigna do livro o elemento que o cineasta pretendia transpor às telas, senão o espanto e o incômodo que lhe provocaram a leitura.

Se utilizamos por um lado o sintagma “pretendia transpor” em substituição a “transpôs”, tal fato acontece por dialogarmos nesse artigo os efeitos da produção fílmica com os relatos do realizador a respeito da produção. A utilização da formação sintagmática “pretendia transpor” tem lugar a partir da fala de Denis Villeneuve em uma entrevista, momento no qual justifica suas intenções com a realização da adaptação.

Ora, bem sabemos, a partir principalmente das reflexões propostas por Barthes, que a fala do autor sobre o texto não possui valor de verdade. Esta, não é, senão o discurso que dado autor (escritor, realizador, etc.) estrutura a respeito daquilo que foi por ele produzido. Partindo desses pressupostos a obra se desprende do autor e adentra o universo mágico da recepção. Mágico porque pressupõe a criação de imagens sendo por

esse motivo permeadas pela temporalidade circular. Desse modo, tais imagens do universo da recepção não respondem a uma causalidade característica da temporalidade linear, mas sim tornam-se independentes da já desvalorizada “intenção inicial do autor”.

Usamos o termo magia para designar aquilo que é relativo às imagens em referência ao uso que é feito por Vilém Flusser (2009), o qual vimos pertinência. Segundo o autor, “o vaguear do olhar é circular” (FLUSSER, 2009, p. 8), sendo assim “o tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o tempo do eterno retorno” (*Idem, ibidem*, p. 8). Vilém Flusser completa com a afirmação de que “no tempo da magia [no tempo circular das imagens], um elemento explica o outro e esse explica o primeiro. O significado das imagens é o contexto mágico das relações reversíveis”. (*Idem, ibidem*)

É nesse contexto mágico das relações reversíveis proporcionados pelas imagens – não apenas do cinema, mas qualquer imagem – que ocorre a recepção do filme. No caso de *O Homem Duplicado* (2013), as imagens veiculadas nas telas causam incômodo. O cineasta parece conhecer a teoria de mídia desenvolvida por Vilém Flusser uma vez que joga com o tempo mágico das imagens. Sendo o cinema fruto do desenvolvimento tecnológico, da técnica, não são suas imagens, meras imagens tradicionais, mas sim imagens técnicas (FLUSSER, 2009). Tais imagens apesar de serem contempladas em um tempo circular, mágico, têm origem na escrita – seja no roteiro, no romance ou no discurso científico. No entanto, raramente nos perguntamos que texto está presente em uma imagem, esquecemos que se tratam de imagens técnicas porque normalmente a presença do texto nas imagens é pontuada pela linearidade. É dessa forma que por um momento abandonamos a ideia de que consiste em uma produção técnica e mergulhamos na realidade fílmica, da qual emergimos no acender das luzes.

Nesse sentido, Denis Villeneuve quebra a expectativa de linearidade da narrativa cinematográfica. A iluminação reduzida em cenas internas e a variedade de cenas tomadas em plano inferior parecem provocar desconforto no público, no entanto são frequentes. A predominância de tons pastéis na fotografia associada a presença de atrizes loiras de tons de pele e cabelo semelhantes (Sarah Gadon e Mélanie Laurent) para interpretar os cônjuges de Adam e Anthony, interpretados pelo mesmo ator (Jake Gyllenhaal) produz a atmosfera incômoda de repetição. Talvez por esse motivo seja frequente a opinião de que o “defeito” do filme seria o pressuposto da leitura do romance ser necessária para a sua compreensão.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

Essa interpretação é dada tanto por aqueles que leram, como por aqueles que se sentiram sabotados pela ausência da leitura.

O efeito de repetição também é causa de perturbação na narrativa de José Saramago à medida que a repetição (existência do duplo) provoca em Tertuliano um receio ou sensação de sua morte. O professor de história parece estar mergulhado em um pensamento discursivo histórico que apesar de aprisioná-lo em monotonia e melancolia, o mantém protegido. Refiro-me à proteção do eu, da identidade. Segundo Vilém Flusser, tal segurança provocada pelo discurso histórico está ancorada na escrita linear.

Sua intenção [a intenção da escrita] é criar uma consciência livre de todos os mitos e toda a magia, que pensa e age, que age historicamente – a consciência histórica, política. [...]. No fim, está o pensamento discursivo histórico puro, ou se quiserem, a sociedade comunista. *A ideia de história da salvação, da redenção, do aperfeiçoamento contínuo está ancorada na invenção da escrita. O progresso acredita superar a morte.* (FLUSSER, 2015, p. 135, grifo nosso)

Vilém Flusser acrescenta, no entanto, que “aparentemente o homem é incapaz de pensar histórica e politicamente sem pensar também de forma imaginativa, pré-histórica, pré-historiográfica e apolítica” (FLUSSER, 2009, p. 137). Em conformidade ao que é descrito pelo filósofo, o personagem Tertuliano é fascinado pela mitologia egípcia e suas imagens. Desse modo, imagens/mitos e texto/história são conciliados no pensamento identitário do professor de história. Mas Tertuliano não se pretende nem se sente protagonista da história. Localizando-se na margem desta não observa em sua rotina o mesmo progresso propagado pela história.

Nessa perspectiva, a descoberta do duplo para Tertuliano tem efeito semelhante ao surgimento da fotografia (e das diversas outras formas de imagens técnicas) para o pensamento histórico. Ambos oferecem uma perspectiva de novidade e deslocamento, surpresa e estranhamento. Diante do aparecimento do duplo, como diante da produção de imagens técnicas não é mais possível pensar e agir da mesma forma. É preciso reagir ao fato novo que frente ao homem se coloca.

O surgimento de imagens técnicas significa para o pensamento discursivo histórico forte abalo na supremacia da escrita que, através da produção e assimilação massiva de textos, havia alcançado o estágio de textolatria (quando se entende o texto como própria realidade e não como sua representação). Já o aparecimento do duplo representou forte abalo

em Tertuliano. O professor, que tinha sua identidade definida pela dialética de texto e imagem e do pensamento histórico, encontrava-se por um lado protegido da morte pela definição identitária, e por outro, próximo a ela por não se reconhecer agente histórico e se sentir inerte, melancólico e solitário. Diante da descoberta do sócia, sente-se vivo pela necessidade de ação, de movimentar-se e novamente morto pela ameaça de aniquilação de supressão pelo outro.

Esse pêndulo de sensações que provoca perturbação foi transposto para o cinema. Mas se a perturbação é preservada no filme, sua forma sofre renovação. A descoberta do duplo e a presença da imagem técnica cinematográfica (as cenas dos filmes por meio das quais Tertuliano constata a existência de seu duplo) são acompanhadas, na adaptação de Denis Villeneuve (2013), da presença discreta de uma aranha e do destaque ao forte desejo sexual expressados pelo professor e pelo ator (sócia).

Se por um lado o desejo sexual acentuado de ambos personagens já se encontrava presente na narrativa literária, mesmo que de forma mais discreta. A presença do aracnídeo confunde os espectadores que tiveram a assistência do filme precedida pela leitura do livro. Afinal de contas, não há aranha alguma no romance de José Saramago.

A aranha comunica-se principalmente segundo nossa análise com duas características presentes nas narrativas: o desejo sexual e nova perspectiva proporcionada pelas imagens técnicas. O aracnídeo faz referência ao poder e ao perigo que vem do feminino caso tivermos por base o mito grego de Aracne. No filme, tal referência encontra-se na alusão ao desejo sexual de Anthony e Adam, que leva à morte física de um e à morte social do outro. De outra forma, a aranha também abriga a simbologia de ser tecelã do mundo. Mas seria artesã do tecido do mundo concreto ou tecelã do véu de ilusões que esconde a realidade? Conforme procuramos constatar, nossa análise considera que tal ambivalência da simbologia da aranha constitui metáfora da ambivalência de imagens técnicas. Essas últimas podem tanto combater a textolatria e mostrar o mundo concreto como velar este mesmo mundo.

Desse modo, verifica-se que uma análise mais apurada da produção cinematográfica esclarece que a sabotagem é de fato motivação para o filme. A repetição não é uma falha na feitura do filme, mas seu motivo. O jogo confuso de repetição no qual *O Homem Duplicado* (2013) coloca o espectador o conduz a cair nas armadilhas da narrativa. Por essa razão, não avaliamos que seja necessária a leitura do livro de José Saramago pa-

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

ra a compreensão do filme de Denis Villeneuve. Esta impressão faz parte de mais uma armadilha da trama, na qual ao apresentar índices de que segue o enredo da obra de partida causa incômodo por contrariar essa expectativa através de ações que não existiram no livro de José Saramago.

Temos, por exemplo, que o artifício de sensação de repetição proporcionada pelo filme se comunica com as diversas formas de apresentação da temática do duplo no livro, das quais se destacam o senso comum (subconsciente de Tertuliano) e Antonio Claro (ator sócia de Tertuliano), sendo, no entanto, diferenciado do texto de José Saramago.

Com essa breve análise, observamos então que do mesmo modo que a obra literária é considerada livre do marco original do autor – original nesse caso enquanto origem dentro de uma perspectiva de história linear –, também o filme *O Homem Duplicado* (2013) tornou-se independente de sua obra de partida.

4. *O romancista crítico e o cineasta experimentador*

Como já vimos, Denis Villeneuve admira a habilidade crítica de José Saramago, pois para ele, o escritor português tem uma visão muito precisa do mundo. Sabemos que essa opinião não se restringe ao cineasta canadense uma vez que, quando da contemplação do escritor português com o Prêmio Nobel de Literatura em 1998, a organização da premiação justificou com afirmação semelhante à de Denis Villeneuve:

Who with parables sustained by imagination, compassion and irony continually enables us once again to apprehend an elusory reality. (NOBEL-PRIZE.ORG)

Aquele que, com parábolas portadoras de imaginação, compaixão e ironia torna constantemente compreensível uma realidade ilusória. (tradução nossa).

Essa constatação nos permite afirmar que está presente em *O Homem Duplicado* (2002) a habilidade que já vinha sendo exercitada por José Saramago ao longo de sua carreira, enquanto que a adaptação de *O Homem Duplicado* (2013) teve caráter experimental em relação ao que Denis Villeneuve produzia até então. Uma colocação de Denis Villeneuve (2014) na supracitada entrevista ratifica essa informação:

Le processus de fabrication du film a été plus expérimental que jamais. Parce qu'il y avait peu de lieux de tournage et peu de comédiens, je pouvais passer beaucoup de temps à travailler la direction d'acteurs, particulièrement avec Jake. On a beaucoup improvisé et pris pas mal de risques. (VIL-LENEUVE, 2014).

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

O processo de produção do filme foi mais experimental do que nunca. Porque havia poucas locações para a filmagem e poucos comediantes, eu podia passar muito tempo trabalhando a direção dos atores, especialmente com Jake. A gente improvisou muito e correu muitos riscos. (Tradução nossa)

De fato, é percebida ao longo do filme a utilização de poucas locações. No entanto, tal fato não nos parece ocasional. Os apartamentos do professor de história Adam Bell e do ator de cinema Anthony Saint Claire se assemelham muito. A diferença mais latente está na colocação da luz – pouca iluminação no domicílio de Adam e iluminação opaca, em tons pastéis no local em que reside Anthony. Outra diferença, que não chega a ser marcante, é a presença de mulheres diferentes nas residências de cada personagem. Não consideramos a diferença muito clara porque foram escolhidas para esposa do ator e amante do professor de história mulheres loiras e muito brancas que, sob a meia luz que acompanha a maioria das cenas, tornam-se muito parecidas.

Nessa perspectiva, uma das interpretações possíveis para o filme diz respeito a Adam e Anthony serem a mesma pessoa. Dessa constatação podem se desenvolver ainda múltiplas leituras, desde aquela que considera o ator como substituto no filme da figura emblemática do senso comum do livro, até a hipótese de que seja Adam o subconsciente de Anthony. Como armadilha ou modo de confundir ainda mais o espectador, o corte de cabelo e da barba de Jake Gyllenhaal, ator que interpreta os dois personagens, continua o mesmo durante todo o filme para ambos os papéis, à exceção de quando Anthony aparece atuando em um de seus filmes. Desse modo, as cenas nas residências e a caracterização física do ator que protagoniza o filme corroboram para a leitura que unifica Adam e Anthony em um só personagem em crise.

Também esta crise pode ser lida à luz de diversas perspectivas as quais corroboram para o argumento que unifica os dois personagens. Duas perspectivas que ganham destaque são aquelas que dizem respeito à crise no casamento e à crise de identidade. Entretanto, é preciso destacar que apesar da multissignificação que este filme pode alcançar, a adoção completa de uma ou de outra perspectiva mutila da trama aspectos questionadores que lhe são constituintes.

Ao optarmos pelo ponto de vista que configura a existência do personagem duplo (uma vez que Anthony e Adam seriam um só personagem) decorrente de uma crise no casamento, adotaremos Anthony como o real, o verdadeiro, enquanto Adam faria parte do seu subconsciente, do seu *alter ego*. Nessa perspectiva, Anthony seria casado e desejaria ter

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

relações com várias mulheres, fato que se torna inconciliável com a instituição matrimonial. Essa interpretação se mostra coerente uma vez que a narrativa fílmica oferece índices para a qual corroboram, como, por exemplo, a fala da personagem de Helen sobre o fato do marido Anthony já tê-la traído:

Helen – Você está mentindo para mim?

Anthony – Eu...

Helen – Você está mentindo.

Anthony – Você está enlouquecendo.

Helen – Não estou. Quem era?

Anthony – Eu já te falei que era um cara.

Helen – Você a está vendo?

Anthony – Helen, não quero falar sobre isso.

Helen – Você a está vendo de novo?

Anthony – Vamos pegar algo para comer. Vamos lá e depois...

Helen – Não quero nada.

Anthony – Era um cara! Era um homem! Quem você acha que era? Um marido ciumento?

Helen – Sim

Anthony – Eu não quero passar por isso de novo. Tudo bem? Eu não quero. Vou dar uma volta.

(Homem Duplicado, 2013, 00:34:17 a 00:35:15)

No entanto, essa análise decapita a crítica feita por José Saramago e reforçada por Denis Villeneuve a respeito da repetição que se verifica na vida do indivíduo e na história. Se por um lado a interpretação explica o filme, também destrói um de seus aspectos mais instigadores. É como a explicação de uma piada, esta obtém efeito contrário ao da primeira, mutila o humor contido na anedota.

Se, por outro lado, adotarmos Adam como personagem matriz, genuíno e Anthony como seu “senso comum” (subconsciência), podemos cair na armadilha de procurarmos no filme a reprodução do livro, uma vez que a narrativa de José Saramago parte de Tertuliano (o professor de história) e segue o acompanhando, de maneira semelhante a uma câmera de cinema durante toda a trama. Essa armadilha pode causar frustração

no espectador no lugar do desconforto e incômodo que convida a reflexão.

Como podemos observar, encontrar uma explicação ou uma interpretação para o filme *O Homem Duplicado* (2013) é tarefa perigosa. Por esse motivo, não tratamos nossa análise nesses termos.

5. Considerações finais

Uma definição dupla de adaptação como um produto (transcodificação extensiva e particular) e como um processo (reinterpretação criativa e intertextualidade palimpséstica) é uma maneira de abordar as várias dimensões do fenômeno mais amplo da adaptação. (HUTCHEON, 2013, p. 47)

Reiteramos as palavras de Linda Hutcheon no sentido de que procuramos tratar ao longo desse trabalho a narrativa fílmica *O Homem Duplicado* (2013) como um produto e como um processo. Mas o tratamento de produto neste artigo se limitou a abordar aspectos de recepção do público na exibição do filme. Desse modo, nossa análise concentrou-se, sobretudo, no processo, nas diversas camadas dessa obra palimpséstica e nos efeitos por ela causados. Contribui para a orientação de nossa análise, além dos números verificados nas bilheterias, a afirmação de Denis Villeneuve (2014) quanto às suas expectativas de público e crítica:

Ce qui me rassure, c'est que les critiques pour le moment sont favorables, mais c'est un film qui est relativement vulnérable. Si les gens veulent le voir, honnêtement, ils ont intérêt à y aller durant les premiers week-ends. (VILLENEUVE, 2014).

O que me dá segurança, é que as críticas são favoráveis, mas é um filme relativamente vulnerável. Se as pessoas querem vê-lo, honestamente, elas devem ter o interesse de ir ao cinema durante os primeiros fins de semana. (Tradução nossa)

A afirmação do cineasta revelou a expectativa de que o filme ficasse pouco tempo em exibição. Tal fato corrobora para nosso posicionamento crítico pautado na afirmação de que os aspectos relacionados ao aprimoramento/questionamento dos limites do fazer cinematográfico foram priorizados neste filme em detrimento da aposta no sucesso da produção no mercado.

Pontuando nossa análise com as palavras de Pierre Bourdieu em seu livro *As Regras da Arte* (1992), Denis Villeneuve não produziu um filme para atingir um determinado público, mas para formá-lo. O cineasta

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

como um artista que busca sua autonomia se submeteu aos riscos de uma produção experimental, agindo de modo a assemelhar-se aos “defensores mais resolutos da autonomia [os quais] constituem em critério de avaliação fundamental a oposição entre as obras feitas para o público e as obras que devem fazer seu público”. (BOURDIEU, 1992, p. 247)

Nesse sentido, consideramos ter satisfeito ao objetivo inicial de apresentar *O Homem Duplicado* (2014) de Denis Villeneuve dentro de um processo cinematográfico criativo (STAM, 2010) e palimpséstico (HUTCHEON, 2013). Um de seus aspectos criativos está no fato de não se apresentar com a pretensão de reproduzir fielmente a obra de partida. A ausência dessa pretensão é definida através da análise do filme que apresentando múltiplas leituras como no romance, no entanto não apresenta as mesmas. Portanto, a produção se consagra criativa não só no diálogo realizado com a obra de partida inerente às adaptações, como também na distância que consegue manter do romance através da construção enigmática que assegura sua independência.

A independência na qual falamos não desfaz os laços entre romance e filme, mas garante uma relação suplementar. Esse aspecto de suplemento é explicado por Maria Cristina Ribas (2014) dentro do contexto da adaptação: “A noção de suplemento aponta para um acréscimo que pode ser retirado [...] mesmo porque o texto fonte não é necessariamente a origem, não tem obrigação de ser fielmente retratado”. (RIBAS, 2014, p. 23)

Por tudo aqui dito, concluímos com a nossa análise que a relação suplementar entre romance e filme. Apesar dessa relação ser afirmada através dos argumentos apresentados nesse artigo, não pode ser articulada através de uma análise superficial, uma vez que, como um palimpsesto, ambas as narrativas de *O Homem Duplicado* (2002 e 2013) encaminham o leitor/espectador ao abismo do questionamento identitário.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURDIEU, Pierre. O ponto de vista do autor. In: _____. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad.: MACHADO, Maria Lúcia. Cia. das Letras: São Paulo, 1996, p. 243-311.

CLÜVER, Claus. Inter textus/Inter artes/Inter media. In: *Aletria: Revista de Estudos de Literatura da Universidade Federal de Minas Gerais*. Belo Horizonte, vol. 14, n. 1, p. 11-41, jul.-dez. 2006.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

FLUSSER, Vilém. *Comunicologia: reflexões sobre o futuro*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2015.

_____. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad.: André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: UFSC, 2013.

MULLER, Adalberto. Além da literatura, aquém do cinema? Considerações sobre a intermedialidade. In: *Outra travessia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina*, Florianópolis, n. 7, p. 47-53, jan-jun. 2009. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/11974/11239>>.

NOBELPRIZE.ORG. *The Nobel Prize in Literature 1998*. Acesso em: 08-08-2015 Disponível em: <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1998/index.html>.

RIBAS, Maria Cristina Cardoso. Literatura e(m) cinema: breve passeio teórico pelos bosque da adaptação. *ALCEU – Revista de Comunicação da PUC-Rio*, vol. 4, n. 28, p. 117-128, jan/jun. 2014. Disponível em: <<http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu%2028%20-%20117-128.pdf>>.

SARAMAGO, José. *O homem duplicado*. São Paulo: Companhia de Bolso, Companhia de Letras, 2002.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. New York University. *Ilha do Desterro*. Florianópolis, nº 51, p. 19-53, jul./dez. 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/viewFile/2175-8026.2006n51p19/9004>>.

O homem duplicado. Direção: Denis Villeneuve. Fotografia: Nicolas Bolduc. Canadá: Imagem Filmes (distribuidora brasileira), 2013. 90 min. Título original: Enemy.

VILLENEUVE, Denis. Ennemi: le film qui a changé la vie de Denis Villeneuve. In: _____. Ici.radio-canada. Disponível em: <http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/arts_et_spectacles/2014/03/10/008-ennemi-denis-villeneuve-cinema.shtml>. Acesso em: 02-08-2015.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
O MAESTRO KREISLER E O VENTO:
UM *LEITMOTIV* WARBURGUIANO EM E.T.A. HOFFMANN

Simone Ruthner (UERJ)
simoneruthner@yahoo.de

RESUMO

Johannes Kreisler é o personagem mais famoso dos contos de Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann. Maestro, músico e compositor, o Kapellmeister Kreisler [Maestro Kreisler] sobe ao palco da hoffmanniana de inusitadas maneiras. Seu olhar crítico, seu temperamento, suas aparições e fantasias povoam as narrativas como um *leitmotiv*. Neste ensaio nos propomos a observar algumas estratégias intermediais do autor na composição deste curioso personagem, em especial, o uso inovador que Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann faz do antigo recurso da éfrase, trazendo-a na literatura, do território da pintura para a música. Aby Warburg (1866-1929) é o teórico que nos apresenta as Pathosformeln nas artes plásticas, as fórmulas emotivas que dão intensidade ao *páthos*. Através das articulações de Barbara Baert (2010) sobre a Pathosformel do vento, veremos como as fantasias de Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann (1776-1822), através da éfrase, se relacionam com as fórmulas warburgianas, transformando suas narrativas em literatura metamusical.

Palavras-chave: Contos. Éfrase. Literatura metamusical

1. E. T. A. Hoffmann e a Pathosformel do vento

[...] ela se apresentou magnificamente. A sua altivez característica no andar e atitude, e sua graça notaram-se ainda mais sobre o cavalo. Mandou que lhe alcançassem a guitarra e, com as rédeas à volta do braço, cantou garbosos romances espanholas, tocando acordes cheios no acompanhamento. *O seu vestido claro e sedoso esvoaçava, brincando com o pregueado cintilante, e espíritos do ar, como carícias nos sons, balançavam e abanavam as penas brancas sobre o seu chapéu. Aquela presença toda era altamente romântica*, eu não pude desviar um olho sequer de Teresina, [...].⁶²

⁶² No original: [...] sie sich gar herrlich ausnahm. Die ihr in Gang und Stellung eigene Hoheit und Grazie zeigte sich noch mehr auf dem Pferde. Sie ließ sich die Chitarra hinausreichen und, die Zügel um den Arm geschlungen, sang sie stolze spanische Romanzen, volle Akkorde dazu greifend. *Ihr helles seidenes Kleid flatterte, im schimmernden Faltenwurf spielend, und wie in den Tönen kosende Luftgeister nickten und wehten die weißen Federn auf ihrem Hute.* Die ganze Erscheinung war hochromantisch, ich konnte kein Auge von Teresina wenden [...]. (HOFFMANN, 2004, p. 2764, grifos nossos).

O trecho citado refere-se a uma passagem do conto *Die Fermate* [A *Fermata*, 1815] de Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann (1776-1822), escritor alemão da antiga Prússia, poeta, músico, crítico e jurista, apaixonado pela música, e mais conhecido através das narrativas do fantástico ou como o mestre do duplo.

Nela o protagonista busca descrever em éfrase⁶³ a imagem magnífica, graciosa, e altamente romântica da personagem Teresina, uma das cantoras líricas italianas, com a qual viajava em tourné musical. Note-se a descrição do movimento nos acessórios, através dos quais se constata a presença do vento no trecho citado: “O seu vestido claro e sedoso esvoaçava, brincando com o pregueado cintilante, e espíritos do ar, como carícias nos sons, balançavam e abanavam as penas brancas sobre o seu chapéu”.

O vento, apesar de invisível, foi observado nas artes visuais pelo historiador hamburguês e fundador da *Kulturwissenschaft* [Ciência da Cultura] Aby Warburg (1866-1929). Notando a presença do vento na pintura de Botticelli, nomeadamente nos quadros *O Nascimento da Vênus* (1477-1478) e *A Primavera* (1481-1482), Aby Warburg estudou o uso que os pintores do Renascimento fizeram dele e comparou a sua representação ao longo da história da arte. Através deste estudo percebeu que, desde a Antiguidade pagã, o vento surge nas representações visuais como um elemento de articulação, associado à sensualidade e animação. O sopro de Zéfiro a impregnar Flora, os cabelos ondulantes da Vênus e das ninfas, os vestidos bufantes, enfim, todos os “acessórios moventes” (DIDI-HUBERMANN, 2005), surgem para marcar nas imagens a presença do vento, que com seu sopro dinâmico, move e anima as representações artísticas. A esta fórmula de intensificação de um *páthos* Aby Warburg dá o nome de *Pathosformel*. O trecho citado ao início ilustra o uso da *Pathosformel* na literatura. Crítica literária e comparatista, Barbara Baert (2010, p. 9) lembra que no caso da representação do vento nas imagens, ocorre tanto a transposição de efeitos, como de afetos. Através dos efeitos imaginamos a presença do vento e nos deixamos tocar pelo *páthos* que ele representa.

⁶³ Referimo-nos neste ensaio à definição de éfrase, tanto no sentido mais antigo e abrangente, como “uma descrição vívida de quase tudo”, segundo Mai Al-Nakib (2005), quanto à éfrase contemporânea, emancipada da função meramente descritiva, como um “espaço de transferências interartísticas e intersemióticas”, conforme Carlinda Fragale Pate Nuñez (texto inédito *apud* RUTHNER, 2016). Para mais detalhes, remetemos ao 2º capítulo (*Cruzando Fronteiras*) da dissertação citada na nota 1.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

Segundo a teoria warburguiana, as *Pathosformeln* referem-se a uma *engramma*, ou seja, um traço na memória. O filósofo e crítico de arte Georges Didi-Hubermann (2013, p. 206), estudando Aby Warburg, refere-se a uma “lembrança inconsciente do dionisíaco”, ou “*engrammas* de uma experiência passional” [*Engramme leidenschaftlicher Erfahrung*], sobreviventes na memória coletiva. Inicialmente, tais gestos serviram “para realizar um desejo, ou aliviar uma sensação dolorosa” e, devido à frequência com que foram repetidos, tornaram-se “tão habituais que se reproduzem toda vez que esse desejo ou essa sensação aparece”⁶⁴. Aby Warburg (*apud* HUBERMANN, 2013, p. 209), observou que estas fórmulas intensificadoras são manipuláveis e podem manifestar-se em todos os campos da cultura. Apesar das repetições, que as tornam hábito, as *Pathosformeln* estão sempre sujeitas a processos que o historiador chamou de “inversão de sentido” [*Bedeutungsinversion*], ou “inversão energética” [*energetische Inversion*]. Georges Didi-Hubermann (*op. cit.*) explica que a uma fórmula do *páthos* é sempre facultado deixar uma significação por outra antitética. Barbara Baert (2010) lembra que Georges Didi-Hubermann (2005, p. 343)⁶⁵ salienta a necessidade que os artistas renascentistas sentiram de “acrescentar aqui e acolá, um toque de vento”⁶⁶, ao copiar os antigos modelos.

Em Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann, a *Pathosformel* do vento encontra um campo fértil para se manifestar, uma vez que este autor lida com os movimentos anímicos provocados pela música. Para Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann, a música reproduz os movimentos da alma. Por analogia aos renascentistas, podemos afirmar que Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann, “movido pela arte dos sons”, sentiu, em suas fantásticas narrativas, a necessidade de acrescentar aqui e acolá um toque de música.

⁶⁴ Aby Warburg, 1902, citado por Georges Didi-Hubermann (2013, p. 204).

⁶⁵ Obra citada em artigo por Barbara Baert (2010) em *Wild is the Wind: Pathosformel and Iconology of a Quintessence*. Disponível em: <<https://lirias.kuleuven.be/bitstream/123456789/390419/2/Annual2010+Baert.pdf>>. Acesso em: 16-03-2016.

⁶⁶ No original: [...] *in ihren Kopien antiker Vorbilder verspürten die Renaissancekünstler das Bedürfnis, hier und da, einen Windstoss hinzuzufügen.* (DIDI-HUBERMANN, 2005 *apud* BAERT, 2010, p.16)

2. Sopros e ventanias artísticas

Em *Wild is the Wind – Pathosformel and Iconology of a Quintessence* [Violento é o vento – Pathosformel e Iconologia de uma Quintessência], Barbara Baert (2010, p.9) lembra que o vento é como um motor, uma “locomotiva do organismo em movimento” [*locomotive of the organism in motion*]. Tal como Zéfiro impregna a Flora de Botticelli, o vento dá nova vida à imagem pintada ou descrita.

Assim, no exemplo de Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann citado ao início, temos um cruzamento da *Pathosformel* com a éfrase: a representação, na literatura, de uma representação pictórica, por meio da *Pathosformel* do vento. Não podemos saber se Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann se baseou de fato na pintura de Botticelli, ou se agiu por impulso de um traço da memória para a sua descrição, mas podemos argumentar que se trata de uma descrição estetizada, que pinta um quadro na narrativa. E mais: que o efeito do vento na imagem, como *Pathosformel*, está presente na descrição, intensificando a sensualidade e a graciosidade da figura “altamente romântica” [*hochromantisch*] representada, que, não por acaso em Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann, era cantora e executava, acompanhando-se à guitarra, “garbozas romanças espanholas”.

No mesmo ensaio, Barbara Baert (2010, p.9) chama a atenção para o poder do vento:

O vento é um fenômeno natural que tem impacto em todos os sentidos do corpo: ele é táctil, produz som, carrega odores; ele é como uma brisa, que mistura, envolve e penetra nossos seres. O vento não somente abraça, ele pode também destruir. (BAERT, 2010, p. 9, tradução nossa)⁶⁷

Nosso corpo não só depende dele, mas também o produz, na forma do ar que inalamos ou exalamos, e como bem notou a autora, ainda há um “terceiro vento” [*third wind*], que sopra através do nosso ser, o *pneuma*, que segundo Aristóteles e os gregos antigos (*apud* BAERT, 2010, p. 9), refere-se a uma energia vital, um sopro de vida, ou um espírito, que abastece o nosso cérebro e intelecto. Barbara Baert lembra que o vento é uma potência recebida ao nascimento, que se reabastece pela respiração.

⁶⁷ No original: *The Wind is a natural phenomenon that impacts on all of the body's senses: it is tactile, produces sound, carries scents; it is like a cosmic breath that stirs, envelops and penetrates our beings. The wind not only embraces, but can also destroy.*

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

O arquiteto, pintor e humanista italiano Leon Battista Alberti 1404-1472, como notou Barbara Baert (2010, p.15), ao estudar as superfícies e volumes na pintura, argumenta que eles são a expressão de um fenômeno criador do efeito de um “invisível além” [*unsichtbares Jenseits*] e, seja o que for que está para além do corpo, o pintor refere-se a isto como “movimentos da alma” [*Seelenregungen*], “movimentos difíceis de capturar na pintura, que representam um desafio”. O vento é o meio que produz a graça na pintura, e sem ele, lembra Barbara Baert (2010, p. 15), poderia se dizer que a pintura não tem alma.

3. *Kapellmeister Johannes Kreisler e a música em éfrase*

Para Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann, a música são os movimentos da alma, e assim sendo, é nela que vamos buscar a alma de suas narrativas. Nelas Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann se aventura a pintar a música de diversas maneiras. O recurso da éfrase, mais conhecido na pintura ou na literatura, em Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann surge musicalmente nas narrativas. Vejamos.

Johannes Kreisler é um personagem-chave na hoffmanniana. Maestro [*Kapellmeister*], músico-compositor, curioso, obsessivo, intempestivo, estranho, mas sempre conquistando a todos com as suas esquisitices, histórias e mistérios, ou então com uma palavra amiga. Disposto a animar e mover almas, o maestro Kreisler incorpora a paixão pela música, e nele a música se manifesta como uma obsessão patológica. Adiante veremos um exemplo, no qual ele se refere musicalmente a esta obsessão.

Com Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann, as ideias musicais de Kreisler estão por toda a parte: na ficção, nos ensaios, na crítica, inspirando a muitos poetas e artistas de diferentes áreas e épocas. O pianista e compositor Robert Schumann, um aficcionado leitor das narrativas de Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann, viu nelas a fonte de inspiração para compor um ciclo de sete peças para piano, ao qual deu o nome de *Kreisleriana*, tal como Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann fizera com um conjunto de peças ficcionais e ensaísticas.

A *Kreisleriana* (1814) de Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann, que deu origem à de Schumann, é uma coleção, em duas partes, de contos reunidos pelo autor sob este título, as quais, por sua vez, se encontram reunidas em *Fantasiestücke in Callots Manier* [*Fantásias à mo-*

da de Callot, 1814-1815]. No início da primeira *Kreisleriana*, Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann dá as coordenadas sobre Kreisler:

– Os amigos afirmam que a natureza tentou nele uma nova receita em sua composição, e a tentativa teria falhado, ao misturar fleuma de menos em seu espírito supersensível e em sua incandescente e destruidora fantasia, e com isto, o equilíbrio que um artista necessitaria para viver com o mundo e compor as suas obras, teria sido danificado [...].⁶⁸

Instável em seus humores, como num mar agitado, o maestro Kreisler tinha ideias brilhantes para compor, mas a mesma força que o animava e entusiasmava numa noite, tal como o vento, era também capaz de arrasá-lo, podendo levá-lo, já na manhã seguinte, a destruir a própria criação:

[...], Johannes era levado *para lá e para cá* pelas suas aparições e sonhos, como *num mar ondeante*, e ele parecia procurar em vão por um porto, que enfim lhe desse a tranquilidade e o equilíbrio, sem os quais um artista nada consegue criar. Assim então, também acontecia de os seus amigos não conseguirem convencê-lo a anotar uma composição, ou mesmo, a não destruir uma anotação.⁶⁹

A musicóloga e professora Mônica Vermes⁷⁰ (2007) dedicou o seu doutorado ao estudo da *Kreisleriana Op. 16* de Schumann, através do qual analisa a obra pianística e suas relações com a obra literária. Ela observa que Kreisler na literatura, é como um *Leitmotiv* na música: um tema ou motivo recorrente, que circula pelos contos; por vezes desaparece, ressurgindo inesperadamente noutra conto e, como o próprio nome Kreisler diz⁷¹, também se move em círculos, ou gravita.

⁶⁸ No original: - *Die Freunde behaupteten, die Natur habe bei seiner Organisation ein neues Rezept versucht und der Versuch sei mißlungen, indem seinem überreizbaren Gemüte, seiner bis zur zerstörenden Flamme aufglühenden Phantasie zu wenig Phlegma beigemischt und so das Gleichgewicht zerstört worden, das dem Künstler durchaus nötig sei, um mit der Welt zu leben und ihr Werke zu dichten, [...]* (HOFFMANN, 2004, p.....)

⁶⁹ No original: [...], *Johannes wurde von seinen innern Erscheinungen und Träumen, wie auf einem ewig wogenden Meer dahin – dorthin getrieben, und er schien vergebens den Port zu suchen, der ihm endlich die Ruhe und Heiterkeit geben sollte, ohne welche der Künstler nichts zu schaffen vermag. So kam es denn auch, daß die Freunde es nicht dahin bringen konnten, daß er eine Komposition aufschrieb oder, wirklich aufgeschrieben, unvernichtet ließ.* (HOFFMANN, 2004, p.....)

⁷⁰ Mônica Vermes é professora de história da música na Universidade Federal do Espírito Santo.

⁷¹ "Kreisler" em alemão é aquele que "kreist", do verbo "kreisen", que significa "circular", "mover-se em círculos", ou "gravitar", em sentido figurado. Alguns exemplos para o uso do verbo: "a terra gravita em torno do sol" [*die Erde kreist um die Sonne*], "seus pensamentos giram sempre em torno dela" (*seine Gedanken kreisen ständig um sie*), "um avião circula sobre a cidade" [*ein Flugzeug kreist über der Stadt*].

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

Na ópera, o termo *Leitmotiv*, um “motivo condutor”, traduz a ideia de movimento, pois apresenta-se através de um gesto musical. Para além disto, surge, tal como uma *Pathosformel*, associado repetidamente a um aspecto psicológico, ou personagem da obra, ao longo do drama musical, o palco privilegiado das paixões. O termo “motivo”⁷², significa aquilo “que pode mover ou que move, imprime movimento a algo, motor”. Se lembrarmos que o vento também circula, sopra para um lado, e muda para outro, surge inesperadamente, ou desaparece, gira em torno de si mesmo, criando redemoinhos ou furacões, fertiliza e dá vida, ou seja, anima, então a associação entre o personagem Kreisler, como música, e a música, como vento, não nos surpreende. A música *per se* está visceralmente associada ao vento: o canto mais primitivo e natural só é possível pela projeção do ar em movimento. Aquilo que ouvimos, através do canto, ou da música instrumental, são as vibrações, as ondas sonoras que se propagam no ar. Além disto, se o vento dá alma à pintura, a música anima o espírito, e como observou Barbara Baert (2010, p. 22), “o vento é raramente silencioso. O seu som é o rugido da força da natureza, um rumor atribuído a Deus. (Ezequiel 3:12)”⁷³

Kreisler, como maestro, conduz vozes e silêncios por vocação, que por sua vez é também a tarefa do escritor, o que o torna ao mesmo tempo um duplo de Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann, que também era músico. Mais do que isto, Kreisler é, ele mesmo, um motivo condutor [*Leitmotiv*]: ele é o motor que impulsiona o escritor, e o personagem que anima, move, conduz e comove nas narrativas. Vejamos um recorte ilustrativo, extraído do conto *Kreislers musikalisch-poetischer Klub* [O clube poético-musical de Kreisler]⁷⁴. Após uma tertúlia musical do clube, um dos amigos fiéis, de sua própria imaginação, comenta o estranho comportamento de Kreisler naquela noite, a sua agitação e falta de humor, muito diferente do que habitualmente. A este personagem imaginário, o maestro responde:

⁷² em sua sexta acepção no dicionário Caldas Aulete.

⁷³ No original: *Wind is rarely quiet. Its sound is the roar of the force of nature, a rumble ascribed to God (Ezekiel 3:12). “Então o espírito se apoderou de mim e ouvi atrás de mim um vozerio de violento rumor. Bendita seja a glória do Senhor, onde ela repousar!”* (<http://www.bibliacatolica.com.br/bibliave-maria/ezequiel/3/> Acesso em: 16/03/2016).

⁷⁴ Publicado pela primeira vez em 1814 em *Fantasiestücke in Callots Manier. Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten. Mit einer Vorrede von Jean Paul* [Fantasias à moda de Callot. Folhas do diário de um viajante entusiasta. Com um prefácio de Jean Paul], este é o terceiro conto da segunda *Kreisleriana*, localizado na segunda parte das *Fantasiestücke*.

– Ah, amigo! [...] Uma nuvem de sombra macabúzia anda sobre a minha vida! Não achas tu, que a uma pobre e inocente melodia, que não deseja nenhum – nenhum lugar sobre a terra, deveria ser permitido vagar pelo espaço afora, livre e ingenuamente? Ai, eu só queria sair logo por aquela janela afora, no meu robe chinês, como numa capa de Mefisto! – Como uma melodia inofensiva? observou o amigo fiel. – Ou como um *baixo ostinato*, se preferires, revidei Kreisler, mas eu preciso sair logo, de qualquer jeito.⁷⁵

O *baixo ostinato* é na música uma figura rítmica e melódica, que se repete obsessivamente por toda uma peça, dando a ela uma cor única, um *páthos*, um caráter que a identifica, conforme nos explica o musicólogo Gary Tomlinson em *Five Pictures of Pathos* (2004, p.203). Como representação de uma mídia (a música) através de outra (a literatura), Kreisler configura-se como uma éfrase musical na literatura e, se pensado a partir da *Pathosformel* do vento, surge como a metamorfose masculina, profissionalizada e moderna da ninfa (feminina, a musicalidade encarnada e moderna), que, sendo a transmissora do vento, está sempre em movimento, circulando e animando as cenas.

Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann, ao utilizar-se de um processo ecfrástico para a transposição de propriedades, estruturas e formas da música para suas narrativas, nos fala da própria arte de fazer música, criando em sua literatura um palco próprio para uma peça representacional de uma outra mídia, a música. Este processo de transformação da própria técnica, o modo de representação, em objeto de criação, é o que o teórico da literatura William Kumbier (2001, p. 329) entende como arte metamimética, a “arte apreendida essencialmente como um modo de representação” [*art apprehended mainly as a mode of representation*].

Assim sendo, a constatação da metamímesis musical nas narrativas de Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann nos leva a considerá-las como algo que está para além das narrativas musicais, nas quais a música surge através de comentários ou referências. Através da incorporação da própria arte da música, e o Maestro Kreisler é um bom exemplo deste procedimento, dentre os vários que podemos encontrar em sua obra

⁷⁵ No original: *Ach, Freund! [...]Jein düstrer Wolkenschatten geht über mein Leben hin! - Glaubst du nicht, daß es einer armen unschuldigen Melodie, welche keinen - keinen Platz auf der Erde begehrt, vergönnt sein dürfte, frei und harmlos durch den weiten Himmelsraum zu ziehen? - Ei, ich möchte nur gleich auf meinem chinesischen Schlafrock wie auf einem Mephistophelesmantel hinausfahren durch jenes Fenster dort! - Als harmlose Melodie? fiel der treue Freund lächelnd ein. Oder als basso ostinato, wenn du lieber willst, erwiderte Kreisler, aber fort muß ich bald auf irgend eine Weise.* (HOFFMANN, 2004, p.1739)

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

ficcional, os contos de Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann, verdadeiras obras de arte, apresentam-se como narrativas metamusicais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAERT, Barbara. Wild is the Wind: 'Pathosformel' and Iconology of a Quintessence. In: *Antwerp Royal Museum Annual*, vol. 2000. 2010, p. 9-47. Disponível em:

<<https://lirias.kuleuven.be/bitstream/123456789/390419/2/Annual2010+Baert.pdf>>. Acesso em: 20-03-2016.

DIDI-HUBERMANN, Georges. *A imagem sobrevivente*. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Trad.: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. *Bewegende Bewegungen*. Die Schleier der Ninfa nach Aby Warburg, in Ikonologie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher. Organizado por Johannes Endres, Barbara Wittmann e Gerhard Wolf. Munique: 2005, p. 331-360, p. 343.

RUTHNER, Simone. *A dimensão efrástica nos contos de E. T. A. Hoffmann: um estudo propedêutico para a abordagem de narrativas metamusicais*. 2016. Dissertação (de mestrado). UERJ, Rio de Janeiro.

TOMLINSON, Gary. Five Pictures of Pathos. In: _____. *Reading the Early Modern Passions*. Essays in the Cultural History of Emotion. Philadelphia: PENN, University of Pennsylvania Press, 2004.

VERMES, Mónica. *Crítica e criação – um estudo da Kreisleriana Op. 16 de Robert Schumann*. Cotia: Ateliê, 2007.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Organizado por L. Waizbord e traduzido por L. B. Bárbara. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.

ROLAND BARTHES – SOBRE A NARRATIVA DA HISTÓRIA

Ricardo Hiroyuki Shibata (UNICENTRO)

rd.shibata@gmail.com

RESUMO

Em estudo clássico, Roland Barthes descreveu, com bastante propriedade, a antiga retórica. Depois, estudou “o discurso da história” e “o efeito de real”. Nesses dois momentos, foi ele que melhor conseguiu estabelecer as relações entre literatura e história em termos de coordenadas narrativas. Vale dizer: antes de ser uma disciplina autônoma do saber, a história é um tipo específico de gênero de discurso ou dispositivo ficcional que deve se adequar a normas pragmáticas e enunciativas. Dessa forma, podemos repensar a afirmativa aristotélica entre “o que aconteceu” e o que “poderia ter acontecido”. É que essa assunção não se fundamenta distintivamente apenas no grau de aplicabilidade da operação filosófica ou do uso irrestrito da faculdade imaginativa, porém, ao modo de apropriação do real e às formas de narratividade. De fato, pensando em termos de minhas pesquisas no âmbito do Humanismo/Renascimento, a tarefa da historiografia não é de âmbito analítico ou hermenêutico, segundo certa metodologia arquivística, documental ou arqueológica. Trata-se, antes de tudo, de constituir uma forma heurística a partir de elementos ficcionais (literários, portanto) em que pese, sobretudo, os juízos éticos e seu funcionamento moralizador. Nesse sentido, como Roland Barthes sugere, a história só pode ser devidamente interpretada pelo ponto de vista da ficção. A história como ficção – a construção do passado ficcional na Antiguidade Clássica

Palavras-chave: Literatura. História. Antiguidade Clássica. Poética.

Roland Barthes, em artigo de caráter certamente provocativo, destaca as possíveis relações entre a literatura e a história. Refiro-me ao “Le discours de l’Histoire”, publicado em seu *Le Bruissement de la Langue* (Paris: Seuil, 1984). Então, para pensar os aspectos discursivos, em que se inserem esses dois tipos de narrativas, um bom começo é destacar que, quando Lorenzo Valla publicou o seu virulento libelo *Discurso sobre a Falsa e Enganadora Doação de Constantino* (1440), ele pretendia, certamente, angariar o favorecimento de seu protetor e mecenas, Afonso de Aragão, rei de Nápoles. A publicação tinha como alvo o papa Eugênio IV e o argumento que sustentava legalmente as pretensões da Santa Sé à soberania sobre todos os poderes temporais, vale dizer, a legitimidade do vicário de Cristo, com seu carisma fundamentado na missão divina a ele conferido como sucessor do apostolado de Pedro, que permitia não somente o comando sobre as hostes missionárias e todo o aparato da Igreja, mas também sobre os reinos laicos como instrumentos da consecução do poder político como via de salvação dos fiéis.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

Como se sabe, Lorenzo Valla mobilizou uma série de instrumentos de caráter linguístico, em que a historicidade enunciativa da doação era examinada à luz de um saber arqueológico e documental. O parecer não podia ser mais eloquente: tratava-se de uma fraude forjada no século VIII na própria chancelaria papal.

De modo complementar, Leonardo Bruni afirmava que as más traduções dos textos de Aristóteles – justamente o filósofo que dava sustentação ao edifício dogmático da ortodoxia católica – correspondiam a destruir ou (talvez muito pior) deturpar uma obra de arte da Antiguidade. Para ele, o trabalho de tradução significava examinar o espírito do texto original e as intenções mais profundas do autor, e não apenas ficar arranhando a superfície das letras e das palavras. Tal qual um exímio pintor que copia um quadro famoso, deve-se delinear com bastante precisão as linhas, os traços e a fisionomia do original. Para Leonardo Bruni, essa tarefa é esforço de emulação – ou seja, uma imitação que pretende ser ao mesmo tempo homenagem e superação.

A partir dessas duas importantes matrizes, parece ser consenso, sobretudo entre certos historiadores contemporâneos, que os textos inaugurais de Lorenzo Valla e de Leonardo Bruni sinalizavam irremediavelmente para a constituição da história como disciplina ou como verdadeira ciência dos fatos e eventos.

Pode-se dizer, por outra, que a tradição historiográfica se esqueceu de que os discursos de Lorenzo Valla e de Leonardo Bruni se formavam a partir da eloquência, com sua forte pragmática atrelada ao contexto histórico imediato de sua produção. O humanista Damião de Góis afirmava que uma boa tradução deve ser realizada respeitando o “artefício rethorico” em que foram formulados os seus enunciados (GÓIS, 2003, p.103). E, como diz Carlo Ginzburg, o discurso de Lorenzo Valla ganhou notoriedade por ser, antes de tudo, uma “peça oratória”. (GINZBURG, 2002, p. 65)

De fato, a história, nesse período, era pensada a partir de outra perspectiva analítica e hermenêutica, portanto, possuía outras finalidades, mais propriamente ligadas a seu impacto social e interesse persuasivo, considerando a hierarquia institucional e os modos adequados de agir.

A Antiguidade Clássica pensou essas questões do mesmo modo. Cícero já defendia, no *De Legibus* (I.2.5), que a historiografia é o tipo de produção mais particularmente relacionada ao trabalho dos oradores. Em verdade, Cícero nunca escreveu tratados de caráter histórico, no sentido

restrito da expressão. Assim como Aristóteles, sua preocupação com essa questão nunca enveredou pela constituição de uma disciplina diferenciada, mesmo porque o objetivo era dar conta de práticas literárias que recobriam vários gêneros e diversos contextos de produção.

Como se sabe, para Aristóteles, a história deveria tratar do que aconteceu, enquanto a poesia trataria do que poderia ter acontecido. Nesse sentido, a história poderia ser perfeitamente apropriada pela poesia, pois o caráter mais filosófico das obras de imaginação englobaria os fatos dados como verídicos. Quintiliano (*Inst.Orat.I.10.31*) seguiria por este mesmo caminho, acrescentando que o texto histórico deveria ser concebido como um poema em prosa (*carmen solutum*, expressão que ficará famosa durante o Renascimento) ou que a história nada mais era do que um dos aspectos (em linguagem mais objetiva) da poesia.

Cícero, entretanto, pensava na história a partir de determinados contextos de uso e de apropriação, em particular, nas arengas que se davam no fórum romano quando o orador deve sustentar a sua argumentação para vencer uma determinada causa. Assim, para aqueles que desejam enveredar pelos caminhos dos debates públicos, seria preciso conhecer não apenas a filosofia natural ou as leis que regem a república, mas também um bom conhecimento da história:

Não conhecer o que aconteceu antes de você ter nascido é permanecer em eterna infância. O que importa verdadeiramente para a vida do ser humano do que constar entre nossos ancestrais nos registros da história? Além disso, as referências à antiguidade e a citação de exemplos conferem ao discurso autoridade e credibilidade e causa a mais alta satisfação ao público. (*Orator* 34, 120)

Numa passagem famosa do *De Oratore* (II.9.36), Cícero define a história como disciplina capaz de relacionar o particular (a especificidade de um certo momento) com o geral (a memória de todos os eventos): "História, que é de fato a testemunha da passagem do tempo, ilumina a realidade, dá vida e guia a existência humana, traz à luz os tempos passados, de qual mais instrumento o orador poderia se valer?".

E, a seguir, complementa:

Quem não sabe que a primeira lei da história reza que o historiador não deve ousar dizer mais do que a verdade? E a segunda lei, que o historiador deve contar a apenas e tão somente a verdade? E que não deve haver qualquer suspeita de parcialidade em nada do que escrever? Muito menos malícia? (*De Oratore*, II.15.62)

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

Trata-se de uma profissão de fé, em que apropriar-se corretamente dos fatos históricos transforma-se em poderosa ferramenta discursiva e maneira indispensável para a pedagogia cívica, em que a memória do passado (não de qualquer evento passado, mas aqueles de maior destaque) é mantida em eterno presente. Daí, então, que Cícero insista que é compromisso peremptório de todo historiador (*primam... historiae legem*) falar a verdade em todas as circunstâncias, sem descambar no elogio vazio ou na maledicência rancorosa (*De Oratore* 2.15.62). Isto, porém, não permite ao orador escrever um discurso pedante, rústico ou mal elaborado. De fato, para angariar a atenção do público, o elogio da história, aqui, é também a defesa de um discurso ornado decorosamente, em que a amplificação dos argumentos deve ser realizada com arte e maestria. (BIENTENHOLZ, 1994, p. 56ss)

Aristóteles, por sua vez, já havia perguntado ironicamente o que seria da verdade se não viesse numa embalagem sedutora (LE GOFF, 2001). Isto, porque um discurso em que o orador pouco se preocupou com a forma nem mesmo chamará a atenção da audiência. A invectiva era retomada de uma proposição dos antigos sofistas, que eram especialistas em adornar seus discursos a partir de uma forma de sucesso. (WILLIAMS, 1985, p. 132)

Fique claro, aqui, que, em nenhum momento, Cícero admite qualquer tipo de distorção retórica dos fatos ou falseamento da realidade daquilo que aconteceu. Como ele afirma, numa belíssima imagem, a deusa Clío deve se apresentar devidamente maquiada, com seus adereços em ordem. Mas qualquer contrafação ou arremedo é inadmissível. (*De Legibus* I.2.5; *De Oratore* 2.12.53)

Cícero chega mesmo a legislar em causa própria. Quando soube que Lucius Lucceius estava escrevendo a história recente de Roma, pediu para que o amigo fosse diretamente à conspiração de Catilina e que tratasse do assunto em capítulo especial, com atenção aos principais atores na defesa do Estado – no caso, o próprio Cícero. Se a história é *magistra vitae* é justamente porque dá aos heróis o caráter de exemplaridade e de paradigma das ações virtuosas as serem seguidas, constando, portanto, entre os monumentos imortais.

Esse compromisso estético está em perfeito acordo com o compromisso de contar a verdade. Quer dizer, a sofisticação linguística é prova incontestada da integridade do historiador, porque esclarece as evidências e os fatos do passado.

É justamente por isso que Cícero pede sem nenhum pudor a Lucius Luceius:

Estou pedindo para que você embeleze as minhas ações. Ou por acaso você considera que elas não são dignas de serem ornadas ou merecem o seu trabalho? (...) Estou pedindo sincera e diretamente para que você embeleze e enriqueça os meus feitos. (*Fam.5.12*)

O estilo (quer doce, quer grave) de Lucius Luceius conseguirá fazer permanecer a memória dos feitos de Cícero para os que virão, porém mais enriquecida e adornada. Cícero pedia que Lucius Luceius descrevesse, na conjuração de Catilina, as novidades e mudanças, os sobresaltos da vida, as mudanças de estados e governos, declarando as causas de onde procedem, as alternâncias de poder e as mudanças institucionais, ou mostrando os remédios que se devem procurar para evitá-los; repreendendo o que é ou o que parece ser digno de repreensão; e aprovando o que bem parece ao explicitar as razões por que as aprova ou desaprova. Deve-se falar sobre as desgraças e as dificuldades que recaíram sobre os heróis e como eles se desvencilharam dessas afrontas, porque isto se constitui em lição e prazer para os leitores. Ao historiador é permitido repreender ou elogiar quando for o caso, incluindo uma boa dose de lealdades e de traças, organizando tudo isso numa trama ou narrativas:

Não há coisa mais convincente para o leitor do que as diversidades dos tempos e as mudanças da fortuna, as quais mesmo no passado nos soam tão penosas, nos são agora, ao lê-las, doces. Porque a memória dos males passados ao que já está fora do perigo deles, traz muito contentamento e aos demais e para os que não os hão passado, senão que sem sentimento e nem pena alguma estão olhando as desgraças alheias e esforços, assim a mesma lástima que deles tem lhes dá muito gosto (...) os perigos e as desgraças de um homem de valor trazem consigo grande admiração, suspensão de ânimo, alegria, pena, esperança, temor; se vem a terminar com admirável sucesso, fica o espírito alegre e satisfeito do deleite daquele dulcíssima leitura.

Escrever a história como se fosse uma tragicomédia de desventuras e sucessos, pois tem diversos atos, diversas representações de condutas e de tempos. (*Fam.*, 5, 12)

Cícero distingue três formas de apropriação da retórica em relação aos três gêneros historiográficos: o comentário, a monografia e a história geral. Os comentários de César com sua narrativa simples e concisa dos fatos, quadra com o estilo iônico (*Brutus* 75.262). A peculiar contribuição do historiador é agregar uma forma artística às suas notas. A monografia, que se concentra num evento único e grandioso para criar uma obra de arte dramaticamente intensa para atingir um fervor político, que

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

remete ao tipo de história isocrático-peripatética. (*Brutus*, 11, 42; *Fam.*, V, 12, 3)

A verdadeira história ou a relação analítica entre os eventos que criaram a pátria possuem como uma de suas características de grandeza e elaboração a explicitação em sua forma, conforme o estilo asiático (de caráter elevado e belamente adornado), pelo qual Cícero era particularmente interessado.

Quintiliano concordará com Cícero na medida em que a “secura” ou excesso de “objetividade” do historiador apenas afastaria os leitores das obras históricas. Antes de contar fatos ou elencar testemunhos e provas, a história se constitui, sobretudo, em uma narrativa, portanto precisaria seguir as leis e regras da oratória, cuja finalidade é persuadir ou convencer um determinado público. Entretanto, Quintiliano adverte que isto não significa que o historiador deva agir com um advogado no fórum, centrado seu foco nos testemunhos, nas reações imediatas do público ou da ocasião ou mesmo nas necessidades forenses. O ofício de historiador é gravar os eventos para a posteridade e trazer glória para o seu autor. Para evitar a monotonia da narrativa, é permitido usar palavras incomuns ou figuras de linguagem de modo mais livre. Porém, vale lembrar que a *brevitas* (o excesso de brevidade) de Salústio não conseguiria agir sobre um juiz, que está acostumado com um elenco profícuo de provas e argumentos. A variedade de figuras (*lactea ubertas*) de Tito Lívio agrada a quem busca a beleza da exposição, mas não se importa em perda de credibilidade e de veracidade. (*Inst. Orat.* X.I, 32-33)

Esse debate sobre a forma artística na narrativa histórica não está vinculada a qualquer discussão sobre os subgêneros da historiografia ou qualquer gênero oratório específico que trate dos eventos do passado. Mas ao mesmo tempo, todos os historiadores estão cientes que o seu trabalho passa necessariamente por uma preocupação estética, ou seja, a partir da documentação existente, como escrever uma narrativa que seja ao mesmo tempo verídica e atraente ao público leitor (BARTHES, 1988 e 1997). Costuma-se pensar apenas no conteúdo, na exatidão das informações, na comparação entre diversas versões do mesmo fato, porém, para eles, o conteúdo não se autonomiza em relação à forma. O significado e seu respectivo meio de expressão são complementares e interdependentes. Como diz Nancy Struever, a retórica de Górgias e os ideais políticos da virtude esposados pelos princípios da sofística são mais compatíveis com as investigações de caráter histórico mais do que a filosofia primeira de Platão e a maiêutica socrática (STRUEVER, 1970).

No primeiro diálogo do *De Oratore*, de Cícero, os personagens Scaevola e Antônio defendem o protagonismo das funções cívicas do orador, os objetivos políticos da sofística e a devoção dos romanos à pátria. Para Crassus, por sua vez, porém, o orador deve ser um dos veículos de divulgação da paideia e das noções de sabedoria, conforme a filosofia especulativa grega. O embate entre a pragmática e a abstração, quer dizer, o virtuosismo com o uso da linguagem e o ensino fundamentado num quadro de disciplinas de caráter cívico é um dos pilares do pensamento oratório de Cícero. (*De Oratore* I, 26, 118)

Nesse mesmo sentido, no diálogo de Melian, Tucídides afirmava que a excelência política dos atenienses residia naquilo que estava sob o domínio da ação e do pensamento humanos e nunca na capacidade de especular sobre temas filosóficos (DARBO-PESCHANSKI, 1992, p. 45). Mais tarde, os humanistas chamavam de *virtù*, o que implica que o orador deve concentrar sua atenção nas competências e habilidades dos protagonistas e nunca naquilo que foi um lance do acaso ou da sorte.

Para mim, todo esse conjunto complexo de questões teve como uma de suas possíveis resoluções em Eric Auerbach. Em sua análise da historiografia romana, em particular, do capítulo 16, livro I, dos *Anais*, Eric Auerbach informa que o modo de escrever a história na época clássica era diferente do pensamento historiográfico de hoje em dia.

As categorias analíticas que se destinam a investigar a história a partir do método científico pouco têm validade e não se verificam ao se reconstituir os eventos que ocorreram na Roma antiga. Critérios como fidelidade documental, lista de testemunhos de época e perspectiva impessoal diante dos fatos estavam ausentes – mesmo que o historiador jure a veracidade de seu relato.

Numa passagem muito conhecida dos *Anais*, o soldado Percênio, que incitava a rebelião a seus camaradas do exército romano, não utilizou a linguagem que lhe correspondia, mesmo porque a distância histórica dos fatos e o caráter não testemunhal fazem com que Tácito seja apenas mero espectador dos eventos; assim o que lhe cabe é uma paráfrase daquilo que ele poderia ter dito em tais circunstâncias ou longa explicação do que poderia ter ocorrido. Além disso, a enumeração de queixas com os quais justifica a sua sedição não suscita o interesse interpretativo da análise historiográfica. É que tudo isso não se constitui em motivações ou provas para uma posterior hermenêutica dos fatos ocorridos. A ênfase foi dada à existência de um grupo de homens, representados por Percê-

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

nio, cujos sentimentos e qualidade moral se descrevem e se descortinam perante o leitor. Este personagem, sem a devida profundidade psicológica que seria o seu diferencial humano e existencial, é apenas um tipo narrativo, que se conhece apenas a partir de grandes traços. Nesse sentido, os argumentos que Tácito coloca na boca de Percênio e que são esgrimidos com verdadeira maestria em termos de ficção revelam tão-somente seu esforço de arrastar à sublevação as tropas, formando parte do retrato deste personagem – de seu *ethos* ou *persona* no cenário da enunciação. (SHIBATA, 2007)

A narrativa de Tácito, segundo Eric Auerbach, é paradigmática. No interregno entre a morte de Augusto e a ascensão do novo imperador Tibério, as legiões romanas gozavam de momentos de ócio. Momento terrível para homens que se acostumaram às batalhas e ação ininterrupta. Como em situações similares, os soldados entabulavam brigas fortuitas com seus companheiros, davam atenção a fofocas e a pessoas de pior calibre, começavam a desejar que esse período de tranquilidade se prolongasse indefinidamente, enfim começavam a rechaçar a disciplina, o trabalho e o esforço.

Nisso, surge a figura de Percênio, soldado raso e bom orador de língua ferina, como elemento aglutinante da narrativa histórica, cuja personalidade se cria a fim de convertê-lo em elemento desencadeante dos fatos. É esse subversivo que se transforma em porta-voz das insatisfações dos legionários: atitude de subserviência frente a uns poucos oficiais, duríssimas condições em que vivem (invernos tenebrosos, verões escaldantes, perigo de morte dolorosa em cada batalha), compensação indigna (terras improdutivas, pouquíssima retribuição monetária e gastos com a própria manutenção). Diante destes argumentos, todos os demais soldados se sentem humilhados, reconhecendo cada um si mesmos o modelo traçado por Percênio.

O gênero deliberativo mobilizado por Tácito na construção de sua narração traz resultados em duplo viés: se de um lado, temos o paradigma do legionário insatisfeito, com o houve em vários momentos da história e esse personagem não é diferente de outros tantos que já existiram; daí, seu caráter modelar; de outro, temos também, em sentido complementar, que esse exemplo serve aos outros legionários como solidariedade de grupo e resumo de uma situação-limite, ou seja, da desmobilização das tropas e o que isto significa para a disciplina militar.

Para a tradição retórica, o modelo mais completo de uma deliberação é aquele em que se incita uma assembleia popular a tomar partido numa questão que diz respeito à comunidade, no entanto, sempre que se tratar de um aconselhamento, mesmo que a um só indivíduo, estaríamos diante de um discurso deliberativo. O mais importante é que o orador deve centrar o enfoque de seu discurso nos conselhos recomendados, que deverão se manifestar honestos e úteis, a fim de que o auditório se persuada de que alcançará determinados benefícios para si e para a sua comunidade.

No sustentáculo da invenção deste gênero está o pressuposto de que na maior parte das vezes o futuro parece corresponder ao passado. Este pressuposto baseia-se na constatação de que as experiências (individuais ou coletivas) apresentam semelhanças profundas entre si, a despeito das diferenças de lugar, situação e de tempo. Ora, na medida em que os discursos deliberativos procuram fazer com que os homens pratiquem (ou evitem) certas ações, tais discursos deverão provar que semelhantemente a outros casos, aqueles que alcançaram os benefícios almejados praticaram ações equivalentes às que são propostas em forma de conselho, e, logicamente, o inverso também é válido: os que agiram de modo contrário caíram em desgraça e não obtiveram sucesso em seus intentos. Ou, mais particularmente, diz Aristóteles que é a partir do passado que auguramos e pré-julgamos o futuro. Isto atrela estrategicamente de forma indissociável a invenção no discurso deliberativo à história. Quintiliano afirmará, por sua vez, que a elaboração do discurso deliberativo pode ser melhor apreendida se o orador “ler os discursos proferidos ou as obras históricas” mais do que se ele permanecer “se consumindo sobre tratados de retórica”. (QUINTILIANO, III, 3, 67)

Ora, se excluirmos alguns dados muito concretos e também muito escassos, como o número de denários ganhos pelos legionários, o período de serviço militar, referências ao comandante e aos imperadores – elementos que situam a narrativa em um momento concreto da história –, não há uma só informação suficiente que seja privativa dessa circunstância precisa. Eric Auerbach sublinha a falta de interesse por questões que para o historiador atual são centrais: condições econômicas em que se organiza o exército da época, o modo como se configura a hierarquia militar, por exemplo. São “movimentos de primeiro plano”, pois não se analisam as forças que conduziram ao conflito. Há tão-somente “virtudes e vícios; êxitos e erros”. Não existem desenvolvimentos históricos, senão juízos éticos. (AUERBACH, 2002, p. 32)

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

A conclusão é que a história se faz como uma série ou conjunto de quadros ou cenas, devidamente justapostas, que se adaptam a situações e a contextos muito diversos. O procedimento de individualização (ou diferenciação dos atores envolvidos na trama) mais utilizado é o discurso personalizado ou discurso direto, em que o historiador dá voz aos personagens. Daí, a importância dos discursos dentro da exposição historiográfica clássica; graças a Percênio, ao retrato que dele se traça, esta revolta não será jamais confundida com outra na qual o desencadeante estrutural (algum personagem sedicioso que deseja subverter a ordem instituída) seja o mesmo. O discurso individualiza situações, cujo fundamento é um tópico discursivo – uma prótese argumentativa, assim diria Roland Barthes (1997) ao examinar a antiga retórica, em que as provas serão explicitadas no posterior no desenvolvimento do discurso. Dessa forma, a tarefa do historiador é oferecer ao leitor uma forma interpretativa, porém não uma análise exaustiva dos fatos. Nisso, a aproximação com a poesia ou uma forma literária ficcional, em que se representa a realidade tal como se imagina que deveu de ser, e não se pretende empreender outro objetivo, como o compromisso irrestrito com a verdade do que aconteceu. (SHIBATA, 2014)

Em perspectiva complementar, Tácito entendia que, ao realizar seu trabalho historiográfico, era possível demonstrar que as ações e o caráter dos imperadores sinalizavam a degeneração dos valores de Roma. Havia uma lei histórica que deveria ser revelada, culminando no fatídico governo de Nero. Por isso, Tácito em seus *Anais*, descrevia como os imperadores se relacionavam com seus subordinados, o que dava muitas pistas de como os protagonistas do Império haviam de cavar a própria sepultura.

Esse modo de interação ia descrevendo, por meio da narrativa, paulatinamente, a feição de cada governante em particular (Nero passou de jovem manipulável e apático a imperador irascível cruel e dissoluto), mas também esboçava um quadro mais geral ao longo do tempo, quer dizer, a degradação moral do Império e as suas terríveis consequências sociais e políticas.

Como diz resumidamente Juliana Bastos Marques, os artifícios retóricos de Tácito foram mobilizados estrategicamente para defender a tese de que Tibério fora um imperador cruel, porém efetivo no governar; Cláudio, embora menos impiedoso que seu antecessor, fora completamente inepto nos negócios do Estado; e de Nero basta referir que sua

crueldade, incompetência e devassidão esgarçaram o Império em mil pedaços. (MARQUES, 2010; PIRES, 2012)

Pensando assim, o problema do saber histórico não se reduzia aos problemas de conteúdo ou quanto ao aspecto simplesmente informativo, mas implicava pensar a estrutura discursiva, o estilo de escrita e aos modelos de elocução.

Essa reflexão de caráter mais extenso quadrava perfeitamente com o interesse estratégico dos humanistas italianos, rapidamente disseminado por outras cortes europeias do período, que desde o princípio tentavam demonstrar a importância da matéria histórica, conforme um novo plano de ensino em que se destacava a proeminência das disciplinas morais e civis (LEFORT, 1983). É precisamente a história, mais do que a retórica e a filosofia moral, que poderia fornecer o conhecimento do passado a partir de modelos e exemplos de comportamento. (JIMÉNEZ CALVENTE, 2000, p. 203; KRISTELLER, 1980, p. 198)

Isso é precisamente o que afirma Lorenzo Valla, no seu prólogo a *Gesta Ferdinandi Regis Aragonum*. Para ele, o discurso poético é mais “palatável” ou o que melhor empreende as qualidades do “ensinar agradando ao público”, pois leva diretamente aos corações e mentes dos leitores em oposição ao discurso cerrado da dialética medieval ou às infinitas glosas e comentários dos autores canônicos (WEISINGER, 1992, p. 80). Porém, nesse sentido, admite que a historiografia como construção linguística é anterior à poesia, pois era hábito entre os antigos manter por escrito os grandes feitos de varões ilustres que se destacavam nas batalhas ou nas ações governativas.

Conquanto as considerações de Lorenzo Valla sejam polêmicas, para os humanistas, de qualquer forma, a escrita da história deveria contemplar a habilidade de manejar os recursos da linguagem, o conhecimento da matéria, juízo crítico na seleção das informações e das fontes primárias, e precisão na expressão do pensamento, ou seja, para dizer, definitivamente, alto de grau de destreza no uso das técnicas ficcionais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUERBACH, Eric. Fortunata. In: _____. *Mimesis*. A representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 24-40.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

BARTHES, Roland. O efeito de real, In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 90-114.

_____. A retórica antiga. In: _____. *Pesquisas de retórica*. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 201-230.

BIENTENHOLZ, Peter. *History and Fabula*. Myths and legends in historical thought from Antiquity to the Modern Age. Leiden/New York: E. J. Brill, 1994.

CÍCERO. *De Oratore*. De l'Orateur. Trad.: Henry Bornecque. Paris: Les Belles Lettres, 1990.

_____. *Epistulae ad Familiarem*. Lettres Familères. Trad.: Jean François Vernant. Paris: Les Belles Lettres, 1991.

_____. *Brutus*. Translated by J. J. Allen. Comentary by G. Franklin. Cambridge: Camdrige University Press, 2001.

DARBO-PESCHANSKI, Catherine. Humanidade e justiça na historiografia grega, V-I a.C., In: NOVAES, Adauto. *Ética*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992, p. 35-56.

GINZBURG, Carlo. Lorenzo Valla e a doação de Constantino. In: _____. *Relações de força*. História, retórica, prova. São Paulo: Cia. das Letras, 2002, p. 64-80.

GÓIS, Damião de. *Livro de Marco Túlio Cícero chamado Catão Maior ou da velhice dedicado a Tito Pompónio Ático*. Fac-símile, Veneza: Estevão Sabbio, 1538. Introdução e notas de João J. A. Dias. Lisboa: INCM, 2003.

JIMÉNEZ CALVENTE, Teresa. Teoría historiográfica a comienzos del siglo XV. In: ALVAR EZQUERRA, Alfredo. *Imágenes históricas de Felipe II*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2000, p. 197-216.

KRISTELLER, Paul Oskar. El sistema moderno de las Artes. In: _____. *El pensamiento renascentista y las artes*. Madrid: Taurus, 1980, p. 190-220.

LEFORT, Claude. *A invenção democrática*. São Paul: Brasiliense, 1983.

LE GOFF, Jacques. *Memória e história*. Campinas: Unicamp, 2001.

MARQUES, Juliana Bastos. Estruturas narrativas nos Anais de Tácito. *História da historiografia*, n. 5, setembro/2010, p. 44-57.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

PIRES, Francisco Murari. Jean Bodin, o *Methodus* e a Clio tucidideana. *Vária História*, Belo Horizonte, vol. 28, n. 47, p. 189-210, jan/jun 2012.

QUINTILIANO. *Institutio Oratoria*. *Instituizione Oratoria*. Trad.: A cura di Francesco Momigliano. Torino: UTET, 1990.

SHIBATA, Ricardo Hiroyuki. Casa aristocrática de lavradores. *Tempo* (Niterói. Online), vol. 20, p. 60-80, 2014.

_____. O aporte retórico da enunciação. *Revista Philologus*, vol. 13, p. 57-69, 2007.

STRUEVER, Nancy. *The Langage of History in the Renaissance*. New Jersey: Princeton University Press, 1970.

WEISINGER, Herbert. Ideas of History during the Renaissance. In: KRISTELLER, Paul Oskar; WIENER, Philip Paul. *Renaissance Essays*. New York: University of Rochester Press, 1992, p. 74-94.

WILLIAMS, Gordon. *Tradition and Originality in Roman Poetry*. Oxford: Oxford Press, 1985.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
UMA REFLEXÃO SOBRE E A ESCRITA ÍNTIMA
E AS NARRATIVAS DE FICÇÕES DO EU
EM *COMER REZAR AMAR*, DE ELIZABETH GILBERT

Manuela Chagas Manhães (UENF/UNESA)
manuelacmanhães@hotmail.com

RESUMO

Este presente trabalho pretende trabalhar a importância das variáveis sócio culturais e dos universos simbólicos como pressupostos fundamentais para a formação do objeto artístico: a linguagem artística narrativa ficcional e escrita íntima. Tendo como objeto de análise o livro *Comer Rezar Amar*, de Elizabeth Gilbert pretendemos entender como a narrativa ficcional pode ser autêntica ainda que a narrativa seja constituída por personagens “inventados” também estarão imersos no cotidiano e parte da experiência vivenciada e contada pela protagonista e narradora que é a autora. Tal fato também possibilita neste livro uma espécie de autobiografia que se faz a partir da escrita íntima, já que temos a observação de si mesma (autora) diante da criação e dos fatos do dia a dia vivenciados e lucubrados pela mesma. Tal livro, também, foi explorado pela indústria cinematográfica favorecendo uma maior acessibilidade do público, transcendendo o cerco das palavras escritas e entrando no mundo dos personagens teatrais e de outros tipos de linguagens artísticas que compõem a produção da sétima arte. O fato é que todas as linguagens artísticas são formas de criação, expressão, comunicação dentro da realidade social. Isso significa dizer que estas são construídas por universos simbólicos e por contexto sócio cultural histórico e traduzidas pelos atores sociais (autores) em suas diferentes representações e significações costuradas na sua narrativa. Ou seja, a existência e a formação de diversos universos simbólicos respaldam o estudo da linguagem artística em sua realidade social, já que toda arte é condicionada pelo seu tempo e representa a humanidade em consonância com as ideias e aspirações, as necessidades e esperanças de uma situação histórica particular, assim como a maneira que se compõem as relações sociais em distintos ciclos que suscitam a emoção e refletem a subjetividade humana além de um complexo de fatores sócio culturais que são, na verdade, base para a produção da narrativa ficcional, autobiográfica e a escrita íntima. Para entendermos tal relação utilizaremos como fundamentação teórica autores como Gilberto Velho, Antonio Candido, Camilo Bonet, Ernest Fischer, Philippe Lejeune, Paula Sibília e Eduardo Portella entre outros.

Palavras-chave: Universo simbólico. Narrativa ficcional.
Escrita íntima. Linguagem artística. Relações sociais.

1. Introdução

A arte é o meio indispensável para a união do indivíduo com o todo; reflete a infinita capacidade humana de associação, para a circulação de experiências, sentimentalidades e ideias. Gilberto Velho (1979) afirma que o desejo do homem de se desenvolver e completar indica que ele é

mais do que um indivíduo. Sente que só pode atingir a plenitude, se ele se apoderar das experiências alheias que potencialmente lhe concernem que poderia ser dele. E o que um homem sente como potencialmente seu inclui tudo aquilo de que a humanidade como um todo é capaz.

Entretanto, a tensão e a contradição dialética são inerentes à arte; a arte não só precisa derivar de uma intensa experiência da realidade como precisa ser construída, precisa tomar forma de objetivação. O livre resultado do trabalho artístico resulta da reflexão. Em outras palavras: para confeccionar uma obra artística, é necessário dominar, controlar e transformar a experiência em memória em expressão, ou seja, dar forma ao material apreendido, e, durante toda a elaboração dessa obra de arte (seja de qualquer natureza artística) operar a emoção e a razão simultaneamente sobre o trabalho artístico. A emoção para o artista não é tudo, pois ele precisa tratá-la, transmiti-la, precisa conhecer as regras, técnicas, recursos, formas e convenções com que a natureza – esta provocadora – pode ser dominada e sujeitada à concentração da arte. A paixão que consome o diletaante serve ao verdadeiro artista; o artista não é possuído pela besta-fera, mas doma-a.

Neste aspecto Ernest Fischer (1976, p. 16) nos diz que: “(...) arte é necessária para que o homem se torne capaz de conhecer, de mudar o mundo. Mas a arte também é necessária em virtude da “magia” que lhe é inerente”. Ou seja, o fato da obra de artística não ter como fim a produção de objetos úteis não deve levar à conclusão de que lhe falem finalidades. Há quem afirme que a finalidade da arte é a arte em si mesma. A arte, segundo Leon Tolstoy (*apud* VELHO, 1979, p. 65) é uma linguagem, ou seja, uma forma de comunicação humana e, como tal, tem propósito e finalidade. O artista que cria uma obra artística quer com ela dizer algo à sociedade em que vivemos, entre outros fins, o de produzir no homem e na sociedade emoções estéticas. Salomon Reinach (*apud* VELHO, 1979, p. 67) diz sobre a linguagem artística: “(...) um produto da atividade humana, cujo fim não é a satisfação imediata, mas despertar em todos um sentimento, uma emoção viva: a admiração, o prazer, a curiosidade, a alegria (...)”.

Em resumo: a emoção estética que as obras de arte nos causam é o resultado de um complexo de fatores entre os quais se alinham, como fundamentais, a influência da sociedade, a historicidade da linguagem artística, um elemento pessoal irredutível e o gênio do artista criador.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

Portanto ao tratar de uma linguagem artística específica consideramos a relevância destes elementos na constituição do objeto artístico e as formas de sua comunicação que permeiam a vida social. Quando pensamos no objeto artístico para entendermos o mesmo torna-se de suma importância compreender as diferentes variáveis que interferiram e interferem no processo de criação. Nesse caso específico ao escolhermos a linguagem artística narrativa ficcional e em paradoxo autobiográfico do livro *Comer Rezar Amar*, de Elizabeth Gilbert, estamos atentando para o que interfere na produção da narrativa de um autor que perpassa por uma experimentação real da autora e que está inserido em todo um contexto sócio cultural e, simultaneamente, traz características multifacetárias dos personagens ficcionais que correspondem as constituições da protagonista. Obviamente que existem questões que serão objetivas e outras subjetivas, mas o que buscamos, neste sentido, trazer a luz da compreensão são as possibilidades de construção da escrita de um autor que traz em si a sua singularidade, identidade e reflete uma serie de interferências sócio culturais observadas e – ou vivenciadas pela autora além de entender como determinados conceitos como as ficções do eu, a escrita íntima e autobiográfica podem estar truncadas dentro de um mesmo objeto artístico.

2. *As variáveis socioculturais na estrutura da linguagem artística literária*

Partindo do pressuposto de que o indivíduo, para manter-se no organismo social, necessita de um instrumento-base, que é a linguagem, faz-se necessária a apreensão de sistemas de sinais, possibilitando a sua atuação, em outras palavras: a sua interação social. O sujeito – em seus distintos grupos através de universos simbólicos, valores sociais, morais, culturais, estéticos e políticos – compartilha seus pensamentos, emoções e dogmas com os outros, permitindo que ele se mantenha coeso ao organismo social e que produza uma realidade de acordo com tais universos simbólicos e com o conhecimento compartilhado num processo contínuo de construção e resignificação.

Isso se deve ao fato de que a aquisição de conhecimento na vida diária de cada membro da sociedade estrutura-se em termos de conveniências. Os seus interesses e os grupos em que o agente social interage permitem um cruzamento entre as diversas conveniências – o que, con-

sequentemente, favorece a diversificação de significados e uma pluralidade de conhecimentos e práxis sociais.

Por conseguinte, em 2005 eu já afirmei que a interação social não é repleta apenas de objetivações, pois o indivíduo está constantemente envolvido por objetos que pré-determinam as intenções subjetivas de seus semelhantes. A objetivação é de suma importância, pois ela remete à significação – à produção humana de sinais, por sua vez, agrupam-se em um certo número de sistemas. Assim, há sistemas de sinais gesticulatórios, musicais, classes sociais, regiões geográficas, grupos socioculturais, profissões, movimentos corporais, entre outros. Os sistemas de sinais são objetivações no sentido de serem acessíveis, além da expressão de intenções subjetivas. De todos estes sistemas, o mais eficiente são os códigos linguísticos: a vida cotidiana é, sobretudo, a vida com linguagem verbal, e é por meio dela que se pode compreender, de modo mais amplo, a realidade social e cultural em que se vive.

Em outras palavras, conhece-se o exterior através de um fator psicológico, através das percepções, que em conceituação literária é chamado de imagens. Por conseguinte, são classificadas em auditivas, visuais, olfativas, gustativas e tácteis, segundo o sentido utilizado. O mundo exterior se apresenta então fragmentado em miríades de imagens que desfilam insones, incansáveis pelo campo da consciência. Essa captação é comum a todos os seres humanos. (BONET, 1970, p. 46)

Neste aspecto concordamos com Camelo Bonet (1970) ao afirmar que na criação da linguagem literária a partir dos processos perceptivo temos o acesso às fontes vivas e fontes documentais, diretas e indiretas. Deste modo, tais fontes então, são capturáveis e serão base para o trabalho artesanal da narrativa. Em outras palavras, as fontes vivas seriam o mundo exterior e o mundo interior (criador). A estas fontes chega-se por observação direta, e o que se extrai delas é experiência pessoal, ou seja, é limitada a experiência do indivíduo. Já observação indireta, por sua vez, está relacionada à apreensão da realidade com os sentidos alheios, em senti-la com a sensibilidade alheia, em apropriar-se da experiência dos demais arquivada em forças dispersas. A fonte indireta desrealiza a arte, pois o que o artista expõe não é uma realidade feita sua por captura direta, mas uma realidade interpretada por outros, tomada como empréstimo.

É fato, então, que para se entender a realidade traduzida na linguagem artística literária da vida diária dos indivíduos é necessário levar em consideração as diversas atribuições de significados e interpretações.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

A investigação dos fundamentos do conhecimento da vida cotidiana realizada por meio da linguagem constrói as objetivações dos processos de significações e o mundo intersubjetivo individual e coletivo. O que encontramos em *Comer Rezar Amar* é a realidade que sempre é apresentada como uma dialética que tem como característica principal a objetividade e a subjetividade que os símbolos e a própria linguagem têm dentro do sistema estrutural social composto por variáveis sócio culturais e reflexões da autora.

Seu objetivo era visitar três lugares onde pudesse examinar um aspecto da sua natureza. Em Roma estudou a arte do prazer, aprendeu italiano e engordou 11 quilos mais felizes de sua vida. Na Índia se dedicou a arte da devoção e, com ajuda de um guru local e de um caubói texano surpreendentemente sábio, ela embarcou em quatro meses de contínua exploração espiritual. Em Bali, estudou a arte do equilíbrio entre o prazer mundano e a transcendência divina. (ABREU, in GILBERT, 2008)

Em *Comer Rezar Amar*, isso se deve à realidade que oferece múltiplos e complexos universos simbólicos assim como diferentes formas de representar o mundo e a apresenta através de diferentes modos de narrativas e personificações de uma mesma protagonista, que tem seus desdobramentos na narrativa memorística, que ao longo do relato de sua viagem é camaleônica e se utiliza de novos sistemas simbólicos: as variáveis sócio culturais observadas, vivenciadas, apreendidas, ou seja, as fontes para realizar a confecção de sua linguagem literária. Da mesma forma se deve ao olhar da autora sobre si mesma e sobre as relações e introspecções neste emaranhado universo de fontes que são expressas na criação de sua liturgia íntima e ficcional autêntica.

O que escrevo em meu diário esta noite é que estou fraca e com muito medo. Explico que a Depressão e a Solidão apareceram, e que estou com medo de elas nunca mais irem embora (...) estou com pânico de nunca mais consegui dar jeito na minha vida. Como resposta, de algum lugar dentro de mim, surge na presença agora familiar, que me oferece todas as certezas que eu sempre quis que outra pessoa me desse quando eu estava com problemas. O que me vejo escrevendo para mim mesma no papel é o seguinte: *Estou aqui. Eu amo você. Não me importo se você estiver de passas a noite inteira acordada chorando, eu fico com você* (...) nunca se esqueça de que, um dia, em um instante de espontaneidade, você reconhece a si mesma como uma amiga. (GILBERT, 2008, p. 62-63)

De uma forma ou de outra o autor faz uso de um acervo informativo e fontes para lapidar sua obra favorecendo a tipos de construções e formações identitárias, as quais ambas deverão integrar-se a realidade, ao gênero e transcenderão, conseqüentemente, a narrativa ficcional e auto-

biográfica presente na linguagem artística literária para realizar o processo expressional e comunicativo com seus pares: os leitores (ou público).

3. A relação comunicativa autor e leitor: a linguagem artística literária como veículo de comunicação e expressão humana

Conforme defendemos em 2005, a arte em si dá vazão às relações sociais, à sublimação coletiva, isto é, entende-se como unificação e exaltação da consciência e das emotividades sociais, que se produzem em determinadas circunstâncias da vida de um grupo, dos povos. Os objetos artísticos também conseguem refletir sentimentos, ideias, maneiras, costumes, atitudes, enfim, a cultura específica de um grupo humano no qual cada um de seus integrantes se identifica e se ama ou se questiona. Nesse aspecto, seja qual for o gênero, o objeto artístico, a arte torna-se de suma importância por representar personagens ficcionais que ganharão sentido dentro destas realidades sócio culturais vivenciadas pelos membros do grupo fomentando entre eles suas consciências, sentimentos, reflexões, introspecções, costumes etc.

Isso pode ser demonstrado pelo fato do ser humano ser sociável, vive circunscrito numa sociedade e convive com os seus semelhantes através das interações socioculturais. Então, para o artista, ao criar algo, o que interessa é que esses objetos (obras de arte) toquem no fundo da “alma das pessoas”. Ou seja, a linguagem artística dá vazão ao imaginário, em que temos as ficções que podem tornar reais os desejos, anseios e sonhos podendo ter reflexo na conduta social. Isto significa dizer que estas podem ser traduzíveis na realidade social pelo leitor.

Portanto, é perceptível a influência da arte nas sociedades humanas. Isso se deve à utilização dos sistemas de símbolos, em especial a linguagem verbal, que interliga um enorme universo simbólico funcionando como instrumento base da comunicação entre os atores sociais em suas relações e manifestações no organismo social nas diferentes realidades. Podemos, então, concordar com Carneiro Leão (*Apud* PORTELLA 1976, p. 35) quando ele afirma que “a linguagem é o mais concentrado modo de se ser da realidade. Na linguagem o real se mostra em si mesmo com plenitude de liberdade”.

A linguagem participa, desse modo, de todo o processo de criação, está diretamente relacionada à interação social sendo utilizada pelo autor para manifestar-se em sociedade (comunicação), construindo todo

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

o edifício das diversas áreas da cultura (criação); demonstrando, portanto, o hibridismo cultural, a diversidade da linguagem estética-artística, na formação de representações sociais em suas narrativas ficcionais, em suas escritas íntimas e em seus complexos sistemas de comunicação humana nas distintas épocas históricas.

Então partindo destas constatações podemos pensar como narrativa de *Comer Rezar Amar* favoreceu dentro de seu universo uma comunicação efetiva entre o autor e o leitor (receptor). Nesse aspecto concordamos com Antonio Candido (2002, p. 73-74) ao afirmar que o escritor, dentro de uma sociedade específica não é só um sujeito social capaz de exprimir em sua originalidade que traz suas especificidades e identidade, mas também, é alguém que desempenha papéis sociais, ocupa diferentes posições na sociedade e em seus grupos. A matéria e a forma de sua obra dependem de uma série de circunstâncias, como por exemplo, a tensão entre as veleidades profundas e a consonância do meio, a caracterização da relação dialógica maior ou menor entre autor e público.

Por isso, entre outros fatores, consideramos a literatura enquanto linguagem artística um sistema vivo de obras nas quais há uma série de vivências experimentações. A obra não é um objeto fixo, passivo, homogêneo. A obra artística literária atua, é decifrada, interpretada, sentida, dialogada. Todas estas articulações favorecem para que haja a integração entre autor e leitor. Favorece a comunicação realizada por este objeto artístico, já que este é mediador entre autor e público, autor e obra, tendo sua revelação e autenticidade atestada pelo público.

(...) o vício é a marca de toda história de amor baseada na obsessão. Tudo começa quando o objeto de sua adoração lhe dá uma dose generosa, alucinante de algo que você nunca ousou admitir que queria –um explosivo coquetel emocional, talvez, feito de amor estrondoso e louca excitação. Logo você começa a precisar dessa atenção intensa com a obsessão faminta de qualquer viciado. (GILBERT, 2008, p. 28)

Em *Comer Rezar Amar* podemos inferir o conceito autobiografia exatamente por causa dessa comunicação direta que existe com o leitor. Ou seja, a autora é a narradora e a protagonista. A narradora, ao longo do livro, relata as frustrações, as inseguranças e as descobertas de si para o leitor. Sendo a protagonista compartilha suas sensações e percepções de si mesma, do outro, do mundo. Ao favorecer tal veia comunicativa é efetuado o “pacto de leitura” como Paula Sibília (2008), em seu livro *O show do eu*, muito bem nos coloca ao falar da teoria do crítico literário Philippe Lejeune. É perceptível que, nessa obra literária, temos as identidades da autora, da narradora e da protagonista da história numa mesma

dimensão que ao longo da narrativa faz a interlocução com o outro: o leitor.

Quando se está perdido nessa selva, algumas vezes é preciso algum tempo para você se dar conta de que está perdido. Durante muito tempo, você pode se convencer de que só afastou alguns metros do caminho, de que a qualquer momento irá conseguir voltar para a trilha marcada. Então a noite cai, e torna a cair, e você continua sem a menor ideia de onde está, e é hora de reconhecer que se afastou tanto do caminho que sequer sabe mais em que direção o sol nasce. (GILBERT, 2008, p. 57)

É neste contexto que Philippe Lejeune (2008) complementa a afirmação de Cândido sobre a relação que existe entre autor, obra e leitor. Philippe Lejeune (2008) afirma que o que faz a obra funcionar (pensemos aqui no funcionamento para manter-se como forma expressiva de comunicação) é maneira que a mesma é lida. Logo temos nesta relação entre autora e leitor algo mais intrínseco, pois as possibilidades de funcionamento de um texto dependem do leitor. Então a comunicação, que a obra favorece ou pode favorecer, é uma relação que depende da leitura e da maneira que esta será direcionada, pensada pelo leitor.

Diante destas concepções pensamos neste objeto artístico como forma de expressão humana que transita nas subjetividades humanas e compõem a comunicação entre os atores sociais por meio da linguagem artística literária de *Comer Rezar Amar*. Ao tratarmos das subjetividades caracterizamos, não só, as identidades que podemos encontrar presentes na composição do protagonista, mas também, na forma que o discurso realizado nesta narrativa artesanal é desenvolvido pela autora e será compreendida, lida e conseqüentemente vivenciada pelos leitores. A obra torna-se o vaso comunicante para que dê vazão às emoções, pensamentos, sensações, aspirações, angústias da protagonista vivenciada sobre diferentes ordens pelos receptores: leitores que atestam sua existência e assim a sua autenticidade.

4. *Entre a autobiografia, narrativa ficcional e a escrita íntima: Comer Rezar Amar por Elizabeth Gilbert*

Nestas memórias de viagem cativantes e fascinantes a jornalista Liz Gilbert passeia durante um ano na Itália, na Índia e na Indonésia. Marie Claire (EUA) (...) é como se fosse o diário de sua amiga mais perceptiva e engraçada (...). (GLAMOUR in GILBERT, 2008)

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

Por que escolher este livro? Na verdade, não foi fácil. Nunca é fácil definir um objeto de estudo. Pensei em vários objetos artísticos, mas algo me incomodava. Meu questionamento passava pelo fato da narrativa ficcional e autobiográfica. Queria entendê-las. Queria saber até onde podemos defini-las como tais e caso houvesse tais definições, saberíamos também o que é uma escrita íntima a priori. Uma escrita que traz as memórias de alguém que narra a sua própria história. De um ator social que se define como parte integrante da narrativa que constrói a comunicação com o mundo, e aí como ser autobiográfico e ficcional? Comecei a colocar em “xeque mate” a minha própria forma de ler. De definir o autor. E uma frase ao longo do curso norteou a forma de compreender a narrativa: a voz que fala na autobiografia. É a voz absoluta ou será que o autor performatiza para seu público criando as ficções de si mesmo em sua obra? Se assim o é, as ficções são capazes de revelar a realidade? É a dinâmica da linguagem que se instala através da ação comunicativa. Buscando compreender esta dinâmica pensei em *Comer Rezar Amar*, de Elizabeth Gilbert.

Para realizar esta análise é fator primordial definirmos o que é a autobiografia. Neste contexto concordamos com Philippe Lejeune (2008) ao afirmar que o primeiro passo para esta definição conceitual é a da voz da narrativa, no nosso caso, em primeira pessoa do singular que traz na autoria a identidade: narrador e personagem. Por isso, segundo Philippe Lejeune (2008), o pacto autobiográfico tem a afirmação identitária desta comunhão entre autor- narrador e personagem ao longo do texto e quem o define e legitima é o leitor.

(...) e pensei: “Até o dia em que eu conseguir sentir o mesmo êxtase em relação a ter um filho que senti em relação a ir para Nova Zelândia atrás de uma lula gigante, não posso ter um filho. *Eu não quero mais estar cansada* (...) eu havia participado ativamente de cada instante da criação daquela vida – então, por que sentia que nada daquilo combinava comigo? Por que me sentia tão soterrada pelo dever, cansada de ser o arrimo do casal, a dona de casa, a coordenadora de eventos sociais, a que leva o cachorro para passear, a esposa e a futura mãe, e – em alguns poucos instantes roubados – escritora. (GILBERT, 2008, p. 19-20)

É neste sentido que *Comer Rezar Amar* é um livro construído a partir da experimentação de uma jornalista que sai em busca de suas respostas durante um ano numa viagem por três grandes países: Itália, Índia e Indonésia. Entramos na fronteira entre a realidade e o ficcional. Logo no início o fator dos contextos sócio culturais tornam se elementos definidores para tal vivência segundo a autora. Culturas, tradições, costumes, crenças. A edificação do torna-se humano sobre diferentes prismas e que

são fundamentos universais para o sentido amplo de humanidade. Conhecer. Reconhecer. Perceber. Sentir. E construir uma narrativa de sua experimentação de maneira objetiva entrelaçada as questões subjetivas que fazem escolher as palavras, as expressões, as definições de quem estará sendo desnudada ao longo da escrita, ao longo do processo de criação artística e o que nos leva ao questionamento: qual será a ficção deste *eu* que nos fala. Uma escrita sobre si. Sobre seus achados e perdidos. Movediça por ser traidora de si mesma e inteira por ser imperfeita na realidade, e por isso autêntica.

Venho de uma longa linhagem de pessoas supercumpridoras de seu dever. A família da minha mãe era de imigrantes suecos que, nas fotografias, aparecem com cara de quem, se um dia tivesse visto algo de prazeroso na vida, teria piscado em cima com suas botas de solas de pregos (...). (GILBERT, 2008, p. 69)

(...) quando percebi que a única pergunta importante era: “Como é que eu defino o prazer? e que eu estava de fato em um país onde as pessoas me permitiam explorar essa pergunta livremente, tudo mudou. Tudo se tornou... delicioso. Tudo que precisava fazer era me perguntar todos os dias, pela primeira vez na vida: “O que você gostaria de fazer hoje Liz? O que te dar prazer neste momento?”. (GILBERT, 2008, p. 71)

Entre as vozes da narradora, encontramos a protagonista nela mesma, com suas relações, distorções, necessidades e buscas, desafios e dificuldades. Elas se confundem com a autora quando pensamos que a viagem aconteceu. Há um relato. Há uma forma de se perceber e ver os fatos cotidianos de cada cultura circunscritos nas relações travadas ao longo da viagem. Há todo um arquétipo formador nesta narrativa determinada pela própria constituição socializante da autora. Há uma voz que se identifica com o público e precisa fazer seu processo de catarse para o outro efetivando a comunicação diretiva com o leitor. Ainda que a própria catarse não seja vivida, ela é escrita. De acordo Paula Sibília 92008, p. 33), “(...) eis o segredo revelado do relato autobiográfico: é preciso escrever para ser, além de ser para escrever”. A escrita íntima da autora, narradora e protagonista, que nós leitores acreditamos ser um só, e por isso autêntica se como autobiográfica.

Desse modo concordamos com Paula Sibília (2008, p. 30-31) ao dizer que:

se o leitor acredita que o autor, narrador e personagem principal de um relato são a mesma pessoa, então se trata de uma obra autobiográfica (...) além disso não deixa de ser uma ficção; pois, apesar de sua contundente autoevidência, é sempre frágil o estatuto do *eu*. Embora se apresente como o mais insubstituível dos seres e a mais real,

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

em aparência, das realidades, o *eu* de cada um de *nós* é uma entidade complexa e vacilante. Uma unidade ilusória construída na linguagem, a partir do fluxo caótico e múltiplo década experiência individual.

Então, quando tratamos de analisar o livro *Comer Rezar Amar* encontramos este fluxo de ficções do eu. Temos um conjunto de relatos de si mesma que revela na protagonista a voz da narradora e as experimentações da autora. Dentro desta multiplicidade de personagens que podem ser construídos a partir dos papéis sociais e das questões psicológicas encontramos as ficções do eu. A constituição de seu universo simbólico e a sua socialização vem antes da sua viagem obviamente assim como o acúmulo de conhecimento, as diferentes identidades que tomam forma no dia a dia do sujeito social. Uma contínua descoberta no processo de formação, nas suas relações, na sua cultura e na sua historicidade serão norteadores para sua experimentação nesta viagem e expressas na sua narrativa organizada na primeira pessoa do singular.

Então, agora, eu descobri. E não quero dizer que o que senti naquela tarde de quinta feira na Índia foi indescritível, embora tenha sido. Mesmo assim, vou tentar explicar. Para dizer de uma forma simples, fui sugada pelo buraco negro do absoluto e, nesse turbilhão, subitamente entendi por completo o funcionamento do universo. (GILBERT, 2008, p. 207)

Durante estes últimos anos passei muito tempo perguntando-me o que devo ser. Esposa? Amante? Celibatária? Italiana? Glutona? Viajante? Artista? Iogue? Mas não sou nenhuma dessas coisas, pelo menos não completamente. E também não sou a maluca da Tia Liz. Sou apenas uma arisca *antevasin* – nem isso nem aquilo – uma aprendiz da fronteira em eterna mutação próxima à floresta maravilhosa e assustadora do novo. (GILBERT, 2008, p. 213)

Como foi mencionado, são as variáveis socioculturais que edificam nossos universos simbólicos e nossa linguagem que é privada por ser nossa e se torna pública quando temos a obra, o objeto artístico. É nesta formação que encontramos em *Comer Rezar Amar* as diferentes denotações e conotações oferecidas pela autora para falar de suas possibilidades de vivência e questionamento que serão dentro da dinâmica da linguagem: a expressão e comunicação vivenciada pelo leitor. São os seus *eus* desvelados no momento em que a linguagem traz a relação dialógica entre autora e leitor. A subjetividade, neste contexto, está imersa no processo de criação da escrita de si, mas também estará no processo interpretativo, demandando, quem sabe, novos questionamentos com interlocação.

(...) comecei a meditar e esperei que me dissessem o que fazer. Não sei quantos minuto ou quantas horas passei antes de eu saber o que fazer. Percebi que vinha pensando naquilo tudo de forma demasiado literal. Eu estava querendo

falar com meu ex-marido? Então fale com ele (...). Muito tempo depois, abri os olhos e soube que havia *terminado*. Não apenas o meu casamento e não apenas o meu divórcio, mas toda aquela tristeza inacabada e oca ... tudo estava terminado. Eu podia sentir que estava livre. (GILBERT, 2008, p. 194-195)

Por isso Paula Sibília (2008) deixa muito claro que todos estes fatores interferem e determinam a escrita de si. Ainda que seja autobiográfica é uma narrativa ficcional por ser costurada com sua forma e fôrma imaginativa, criativa e constitui um caminho para a compreensão do sujeito na linguagem e a estruturação da própria experiência, observação vivência como um relato: a escrita íntima seja ela escrita, audiovisual ou multimídia. Em nosso caso específico em *Comer Rezar Amar* temos a obra literária, mas também temos o filme, ambos realizando esse dueto entre autora e leitor (espectador). O que encontramos nestas formas de linguagem artísticas ao longo do processo de criação narrativo é o truncamento da escrita íntima (que acaba relatando alguns fatos acontecidos, sentimentos, emoções vivenciadas, frustrações e expectativas etc) e da narrativa ficcional (personas do eu) que traz para o público o sentido de intimidade, subjetividade, alteridade e ganha uma representação vital para a obra: a autenticidade que, por sua vez, só pode ser fornecida pelo leitor já que para existir a comunicação, seja ela qual for, é necessário que exista o outro, por isso a obra é o vaso comunicante que permite a interlocução, a relação dialógica entre a autora e o leitor.

Nunca tive menos planos na vida do que quando cheguei em Bali. Em toda minha história de viagens despreocupadas, essa foi a vez em que aterrissei mais despreocupada em um lugar. Não sei onde vou morar, não sei o que vou fazer, não sei qual taxa de câmbio, não sei como pegar um táxi no aeroporto. Ninguém está me esperando chegar. (GILBERT, 2008, p. 223)

Tal fato pode ser compreendido como consequência da existência das três categorias fundamentais (representação, apresentação e realização) da escrita íntima. Desta forma, esta narrativa, além de representar uma realidade, um personagem, um contexto, apresenta e realiza através da tríplice: autor-narrador e protagonista o pacto autobiográfico:

Mas se o *eu* é um narrador que se narra e (também) é um outro, o que seria a vida de cada um? Assim como seu protagonista, essa vida possui um caráter eminentemente narrativo. Pois a experiência vital de cada sujeito é um relato que só pode ser pensado e estruturado como tal se for dissecado na linguagem. Mas, assim, como ocorre com seu personagem principal, esse relato não *representa* simplesmente a história que se tem vivido: ela o *apresenta*. E, de alguma maneira, também a *realiza*, concede-lhe consistência e sentido, delinea seus contornos e a constitui. (SIBILIA, 2008, p. 32)

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

Podemos entender a partir da conceituação de Philippe Lejeune (2008) e Paula Sibília (2008) que uma obra autobiográfica, numa perspectiva mais geral no que se refere à escrita íntima, traz este enlaçamento entre autor, narrador e personagem (protagonista do enredo). Esta condição de identidade traz um estabelecimento de vozes ao longo da narrativa e irá constituir uma narrativa retrospectiva do que é vivido, experimentado, observado; temos a sua história individual que perpassa num período e num lugar e comunga de aspectos socioculturais que serão elos formadores evocativos da realidade social vivenciada e deflagrada na construção da sua escrita íntima assim como das ficções do eu.

À noite subo bem no alto da colina com minha bicicleta e atravesso os hectares de arrozais cultivados em terraços em nível ao norte de *Ubud*, onde as vistas são esplêndidas e verdejantes. Posso ver as nuvens cor-de-rosa refletidas nas águas paradas dos arrozais, como se houvesse dois céus – um lá de cima para os deuses, e outro aqui embaixo, na água lamacenta, só para nós mortais. (GILBERT, 2008, p. 242)

Por isso que ao analisar *Comer Rezar Amar* podemos identificar tais conceitos. Não para que haja classificação ou visões reducionistas do que é a obra literária em si mesma, mas sim, para que possamos demonstrar que a narrativa traz ficções do eu, esta formação fluida das diversas máscaras sociais, definições e redefinições sobre nossas invenções e reinvenções de nós mesmos e que são utilizadas ao longo da vida e que a cada momento damos vazão à existência das mesmas. Por isso, temos também, o enfoque de escrita que trai o autor. Que pulveriza sentidos e possíveis significações na obra assim como nas interpretações dadas pelos leitores. Temos o respaldo da tríade entre autor-narrador e protagonista que se confundem, se fundem e se completam ao longo da narrativa. Temos uma confluência de motivações e assuntos tratados de ordem subjetiva na busca que a autora faz de pistas, de verdades e percepções sobre si mesma e sobre sua relação com o mundo intersubjetivo que está imersa. E temos a legitimação e a autenticidade dadas ao texto pelos seus leitores ao fazerem relação entre autora e protagonista, autora e narradora, narradora e protagonista.

5. Conclusão

No que tange a linguagem artística literária, pode se dizer que a maneira como esta pode ser constituída forma-se as significações, símbolos que irão mediar a relação do sujeito com o mundo. São escolhidos aspectos desse mundo, variáveis socioculturais que fomentam o processo

de formação humana e subjetividades do sujeito de acordo com sua própria localização na estrutura social e também em virtude de suas vivências individuais, cujo fundamento se encontra na sua bibliografia. Tais questões demonstram que a narrativa é construída mediante estes determinados parâmetros que estão imersos de sentidos, significações e representações de si mesmo, do mundo e do outro.

Desta maneira ao analisar *Comer Rezar Amar* temos uma confluência de universos simbólicos, significações e conceitos. Há um truncamento entre autobiografia como forma de escrita íntima e a formação da narrativa ficcional. Logo podemos verificar que a autora, narradora e o personagem principal (a protagonista) se confundem numa só o que possibilita a identificação deste objeto artístico como autobiográfico.

Além disso, podemos entender que tais conceitos são perigosos e movediços pois podem provocar posturas reducionistas. Entretanto em nosso caso, o que buscamos compreender é como o autor pode criar várias ficções do eu mesmo se tratando de uma escrita íntima e ter sua narrativa refratada em diferentes concepções, representações, apresentações e interpretações. E, no caso específico, em *Come rezar amar* a autora se torna a interlocutora de sua escrita, favorecendo a ação comunicativa com o leitor, com o seu público, ganhando a legitimação e autenticação na maneira que constrói a sua narrativa que vive entre o autobiográfico e o ficcional através do leitor.

Em outras palavras, é um processo de interlocução que contextualiza a vivência da própria autora sobre o olhar da narradora e a ação da protagonista. Uma série de questões está envolvida no processo criativo desta obra que favoreceu a sua escolha e me fez ver que as diferentes ficções do eu pudessem estar presentes na literatura íntima, na autobiografia, pois perpassam pelas invenções, expressões e necessidades comunicativas encontradas na constituição da história pessoal construída em *Comer Rezar Amar*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*: tratado de sociologia do conhecimento. Trad.: Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Vozes, 1985.
- BONET, Camelo. 22. ed. *As fontes da criação literária*. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

COLI, Jorge. *O que é arte*. São Paulo: Brasiliense, 2013.

FISCHER, Ernest. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GILBERT, Elizabeth. *Comer, rezar, amar*. Trad.: Fernanda Abreu. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

_____. *A questão da identidade cultural*. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

LEJEUNE, Phillippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MANGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor e sociedade*. 2. ed. Trad.: Marina Appenzeller; revisão de tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fonte, 2000.

MANHÃES, Manuela Chagas. *Melancolia e paixão em Vinícius de Moraes: vida boêmia, engajamento romântico e hedonismo nas canções poemas da alta-modernidade*. 2005. Dissertação (de mestrado em cognição e linguagem). – UENF, Campos dos Goytacazes.

PORTELLA, Eduardo. *Fundamentos da investigação literária*. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1974.

SIBÍLIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

VELHO, Gilberto. (Org.). *Sociologia da arte*, vol. I. – textos básicos de ciências sociais. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

SUMÁRIO⁷⁶

0. Apresentação –	5
<i>José Pereira da Silva</i>	
1. A (re)construção da identidade do sujeito em trânsito	9
<i>Ana Cristina dos Santos e Viviane de Medeiros Macedo</i>	
2. A representação do índio na obra <i>Iracema</i>, de José de Alencar 25	
<i>Acsa Oliveira Fernandes, Lídia Maria Nazaré Alves, Vanessa Fernandes Dias, Tailane da Silva Santos e Ivete Monteiro de Azevedo</i>	
3. A representação do índio na obra <i>O Guarani</i>, de José de Alencar	40
<i>Vanessa Fernandes Dias, Acsa Oliveira Fernandes, Lídia Maria Nazaré Alves, Tailane da Silva Santos e Ivete Monteiro de Azevedo</i>	
4. A representação do índio na obra <i>O Uruguai</i>, de Basílio da Gama	53
<i>Tailane da Silva Santos, Acsa Oliveira Fernandes, Lídia Maria Nazaré Alves, Vanessa Fernandes Dias e Ivete Monteiro de Azevedo</i>	
5. As relações afetivas mediadas pelo monstro do ciúme no universo ficcional de <i>Dom Casmurro</i> e <i>São Bernardo</i>	66
<i>Patrícia Peres Ferreira Nicolini e Analice de Oliveira Martins</i>	
6. As relações literário-comerciais de Machado de Assis e sua contribuição para a formação do campo literário no Brasil do século XIX	76
<i>Thamires Gonçalves</i>	
7. Cruz e Sousa, o poeta “maldito” e “decadente”: analisando o poeta a partir das obras de Bosi (2012) e Merquior (1979)	93
<i>Thaís Nascimento Cunha da Soledade</i>	

⁷⁶ O quinze primeiros artigos aqui relacionados foram editados em primeira edição, em agosto de 2016. Os demais, a partir da página 220, foram acrescentados nesta segunda edição.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

8. ***Dona Flor e Seus Dois Maridos: o cinquentenário do romance e a construção da persona de Jorge Amado*** 100
Benedito José de Araújo Veiga
9. **História e literatura: perspectivas interdisciplinares no contexto disciplinar** 120
Cristina da Conceição Silva e José Geraldo da Rocha
10. **O conto “O Espelho” de Machado de Assis e os veículos culturais de comunicação: o jornal, o livro e a história em quadrinhos** 126
Fabiana da Costa Ferraz Patueli
11. **O discurso do poder na obra de Ruth Rocha** 134
Jackeline Barcelos Corrêa, Liz Daiana Tito Azeredo da Silva, Dhienes Carla Ferreira e Marcela Vieira Coimbra
12. **O *gauche* em dois tempos** 156
Sarita Erthal
13. **O "remanejamento dos saberes" na semiologia barthesiana** 167
Regina Céli Alves da Silva
14. **Tragicidade e fatalismo em Carlos Drummond de Andrade: reflexões de um poeta *gauche*** 184
Sarita Erthal
15. ***Um Defeito de Cor e Ponciá Vicêncio: duas formas de se apresentar o negro e o seu espaço na sociedade brasileira*** 200
Aparecida Gomes Oliveira, Lídia Maria Alves Nazaré, Fabrícia Santos Miguel e Murilo Américo da Silva
16. **A ambivalência entre a temporalidade narrativa ficcional e a temporalidade histórica na obra *Boca do Inferno* de Ana Miranda** 220
Ivete Monteiro de Azevedo e Lídia Maria Nazaré Alves
17. **A dependência do olhar do outro em Naipaul** 233
Vinicius Schröder Senna
18. **A literatura e a crítica literária nas crônicas de Graciliano Ramos** 242
Izaura Vieira Mariano de Sousa
19. **A travessia da letra e das personagens claricianas** 255
Lídia Maria Nazaré Alves e Ivete Monteiro de Azevedo

20. **O aroma agreste da linguagem rosiana**..... 274
Mylaimi Moreira de Souza, Káren Taloana Florêncio de Souza, Lídia Maria Nazaré Alves e Ivete Monteiro Azevedo
21. **Poemas ilustrados nas páginas da revista *Careta*** 284
Armando Gens
22. **Retórica e ideologia em *Macbeth*: uma análise semiológica** .295
Carlos Henrique Lima de Souza e Flávia Cunha
23. **A voz do útero: questões de gênero e sexualidade na poesia de Angélica Freitas** 313
Jucilene Braga Alves Mauricio Nogueira
24. **E interditos e camuflagens: uma leitura de Tigrela** 323
Tatiana Alves Soares Caldas
25. **Dilemas da crítica literária no Brasil** 336
Camillo Cavalcanti
26. **Literatura e música nos contos “Wunderkind” e “Madame Zilenski e o Rei da Finlândia”, de Carson McCullers** 346
Júlia Reyes
27. **Literatura e psicanálise: o impossível do real e os possíveis na tradução do poético** 365
Marilene Ferreira Cambeiro
28. **O dia em que explodiu Mabata-Bata: a identidade cultural na literatura moçambicana de Mia Couto** 377
Paula Helena Nacif Pereira Pimentel Ferreira, Joaquim Humberto Coelho de Oliveira, José Geraldo da Rocha e Adriana da Silva Castro
29. **O diálogo interdisciplinar entre literatura e história na obra *A Menina que Perdeu a Perna*** 388
Veronica de Andrade Martins de Almeida e Haydéa Maria Marino de Sant’Anna Reis
30. **O efeito desconcertante de *O Homem Duplicado* – filme e romance** 407
Thaís Feitosa de Almeida
31. **O maestro Kreisler e o vento: um *leitmotiv* warburguiano em E. T. A. Hoffmann** 421
Simone Ruthner

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

- 32. Roland Barthes – sobre a narrativa da história 430**
Ricardo Hiroyuki Shibata
- 33. Uma reflexão sobre e a escrita íntima e as narrativas de ficções do eu em *Comer Rezar Amar*, de Elizabeth Gilbert 443**
Manuela Chagas Manhães