

GLÁUKS

UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA

Gláuks: Revista de Letras e Artes – jul/dez. 2018 – Vol 18, Nº 2

GLÁUKS – Revista de Letras e Artes

Publicado em 2020

Demetrius David da Silva
REITOR

Odemir Vieira Baeta
DIRETOR DO CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES

Rejane Nascentes
VICE-REITORA

Juan Pablo Chiappara Cabrera
CHEFE DO DEPARTAMENTO DE LETRAS

Rony Petterson Gomes do Vale
COORDENADOR DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Editores desse número

Adelcio de Sousa Cruz – UFV
Júnior Vilarino Pereira - UFV

Assessor Editorial

Marciana Ap. H. Pena Gonçalves
Marcio Fernandes da Silva

Editor Chefe

Joelma Santana Siqueira

Conselho Consultivo

Patrick Charaudeau, Professeur Émérite de l'Université de Paris 13
Dominique Maingueneau, Universidade de Paris IV Paris
Belmiro Fernandes Pereira, Universidade do Porto
Joelma Santana Siqueira, Universidade Federal de Viçosa
Michelle Nave, Universidade Federal de Viçosa
Hilda Simone Herinques Coelho, Universidade Federal de Viçosa

Conselho Editorial

Adelcio de Sousa Cruz, UFV
Aimara da Cunha Resende, UFMG
Amanda Eloína Scherer, UFSM
Ana Luiza Reis Bedê, Université Paris-Sorbonne
Ana Paula Arnaut, Universidade de Coimbra
Ângela Beatriz Faria, UFRJ
Bernardo Nascimento de Amorim, UFOP
Carla Reichman, UFP
Dirceu Magri, UFV
Edson Ferreira Martins, UFV
Elaine Cristina Cintra, UFP
Eliane Carolina, UFG
Francisco José Quaresma Figueiredo, UFG
Francisco Topa, Universidade do Porto
Gerson Luiz Roani, UFV
Gilberto Mendonça Teles, PUCRJ
Gracia Regina Gonçalves, UFV
Heliana Ribeiro Mello, UFMG
Ida Lúcia Machado, UFMG
Joelma Santana Siqueira, UFV
Juan Pablo Chiappara Cabrera, UFV
Márcia Regina Jaschke Machado, UFMG
Marcos Rogério Cordeiro, UFMG
Maria Cristina Faria Dellacorte, UFG
Maria Helena Vieira Abrahão, UEP
Mariana Mastrella, UnB
Mariney Pereira da Conceição, UnB
Mário Alberto Perini, PUCMG
Nilson Adauto Guimarães da Silva, UFV
Paul Dixon, Purdue University
Regina Zilberman, UFRGS
Ria Lemaire, Université de Poitiers
Rodrigo Aragão, UESC
Rosane Rocha Pessoa, UFG
Sérgio Raimundo Elias da Silva, UFOP
Silvie Josserand - Université de Poitiers
Solange Fiúza Cardoso Yokozawa, UFG
Sueli Fidalgo, UFSP
Tania Romero, UFLA
Vânia Pinheiro Chaves, Universidade de Lisboa
Wilson Leffa, Universidade Católica de Pelotas
Viviane Resende, UnB

Publicação indexada em LATINDEX, DOAJ, PKP –INDEX, GOOGLE ACADÊMICO, WEBQUALIS, WORLDCAT, EZB.

Índices para Catálogo Sistemático

Linguística: Periódicos 80(05)

Literatura: Periódicos 82/89(05)

Periódicos: Linguística (05)80

Periódicos: Literatura (05) 82/89

Ficha catalográfica preparada pela Seção de Catalogação e Classificação da Biblioteca Central da UFV

Gláuks – Revista de letras e artes / Universidade

Federal de Viçosa ; Programa de Pós-Graduação em Letras – Vol. 1, n. 1 (1996)- . – Viçosa : UFV ; DLA, 1996-
v. : il. ; 23cm.

Semestral.

Suspensa de 1998-1999 ; de jul. de 2000 a dez. de 2003.

Pequenas alterações na designação numérica, passando, a partir de 2004, de “ano” para “volume” com seu respectivo fascículo.

Texto em português, inglês, francês e espanhol.

ISSN: 1415-9015. 1. Literatura - Periódicos. 2. Linguística - Periódicos. I. Universidade Federal de Viçosa.

Departamento de Letras.

CDD. 20.ed. 805

Pareceristas *ad hoc*

Volume 18– número 2 – ano 2018 - Publicado em 2020

Aline Alves Arruda -IFMG
Angelo Adriano Faria de Assis -UFV
Ana Maria Cesar Pompeu- UFC
Carolina Duarte Damasceno Ferreira-UFU
Cristiane Felipe Ribeiro de Araújo Côrtes- CEFET- MG
Dirceu Magri – PNPd UFV
Dorinaldo dos santos nascimento- UFU
Fabio Almeida de Carvalho - UFRR
Fábio Figueiredo Camargo -UFU
Gerson Luis Roani- UFV
Gustavo Cerqueira Guimarães -UEM/Moçambique
Igor Rossoni - UFBA
Isaias Francisco de Carvalho- UESC
Joelma santana Siqueira -UFV
Juan Pablo Chiappara -UFV
Júlia Morena Silva da Costa – UFBA
Juliana Costa-
Kenia Maria de Almeida Pereira- UFU
Luana Marques Fidencio- UFU
Luana Tolentino-UFOP
Marcela dos Reis Viera-UFV
Marcelo Marinho - UNILA
Monica Fernanda Rodrigues Gama-UFOP
Pablo Lemos Berned - UFFS
Rafael Balseiro Zin - PUC-SP
Raquel Alves Motta – UFV
Ricardo Alves dos Santos - Uberlandia
Roberto da França Neves -FAETEC
Silvana Marchesani – UFV- COLUNI
Telma Borges da Silva - UFMG

Sumário

Sumário

	Pag.
Apresentação	08
<i>Adelcio de Sousa Cruz</i> <i>Júnior Vilarino Pereira</i>	
Presença do Simbolismo nos contos de Nestor Víctor	10
<i>Roberto França</i>	
La construcción del espacio ficcional em agua quemada de Carlos Fuentes: un análisis de sus representaciones	27
<i>Ana Lucia Trevisan, Daniele Aparecida Pereira Zaratín</i>	
Historias e memórias em diálogo no filme Memórias do Cárcere	44
<i>Letycia Fossatti Testa, Wellington Ricardo Fioruci</i>	
Um diálogo fotoliterário na constelação de Butor: considerações sobre universos paralelos	64
<i>Karina Lima Sales</i>	
As memórias de Tamara Fiol e Morgan Bartres	79
<i>Adriana Binati Martínez</i>	
As mulheres na Belle Époque Tropical a partir do olhar da produção ficcional de João do Rio	95
<i>Sabrina Ferraz Fraccari, Pablo Lemos Berned</i>	
Identidades em movimento: hermione(s) e a pedra filosofal	118
<i>Amanda Pieta Padilha, Nírcia Cecília Ribas Borges Teixeira</i>	
Historias e literatura: um diálogo possível? Germinal, de Émile Zola	133
<i>Patrícia Vargas Lopes de Araújo</i>	
Quando as pedras falam: memórias e cicatrizes em deixem falar as pedras, de David Machado	155
<i>Ágata Cristina da Silva Oliveira, Gumercinda Gonda</i>	
Uma reescrita pela metade: "bicho mau" e as transformações de um conto Rosiano	168
<i>Frederico Antonio Camilo Camargo</i>	
Diário memória e autoficção? Os limites da escrita de si em Bolor, de Augusto Abelaira	184
<i>Carlos Roberto dos Santos Menezes</i>	

Apresentação

Editar um número com tema livre e destinado ao campo literário é trabalhar, logo de início, com a certeza da heterogeneidade. Torna-se interessante esse percurso quando a diversidade dos textos, no entanto, nos surpreende de outro modo: percebemos a possibilidade de agrupá-los por temas, seja direta ou transversalmente. Pode ocorrer que alguns deles constitua, por si só, uma categoria, estrelas solitárias, mas que se apresentam como elemento fundamental nesta mini galáxia de análises e leituras.

Nestes tempos, nos quais se recusa tão facilmente qualquer diferença, abraçamos o desafio da descoberta de diálogos e/ou contatos surgidos do acaso. Esta seleção, composta por onze textos, solitário escrete em campo tão vasto: crítica literária, teoria, literatura comparada e estudos culturais. Portanto, compartilharemos com nosso público leitor as descobertas dessa viagem, em mais um número da revista *Glauks*.

Desse modo, apresentaram-se os seguintes eixos: Narrativa e Simbolismo, representado por “Presença do Simbolismo nos contos de Nestor Victor”, de autoria de Roberto França. O texto analisa e recupera a prosa ficcional do escritor brasileiro, ressaltando a ligação desta com a estética simbolista. Quanto ao que denominamos Espaço ficcional, por sua vez, este refere-se a aspectos da obra do mexicano Carlos Fuentes – “La construcción del espacio ficcional en *Agua quemada* de Carlos Fuentes: un análisis de sus representaciones”, de Ana Lucia Trevisan e Daniele Aparecida Pereira Zaratin, cuja leitura analítica se vale da técnica do *close reading*.

Literatura e outros sistemas semióticos é composta por duas contribuições que transitam no campo da intermedialidade e da teoria da adaptação com “Histórias e memórias em diálogo no filme *Memórias do Cárcere*”, de Letycia Fossatti Testa e Wellington Ricardo Fioruci, que trazem à tona destes tempos distópicos a leitura e adaptação para o cinema desta obra memorialística, opositora ao período do Estado Novo (Ditadura Vargas). “Um diálogo fotoliterário na constelação de Butor: considerações sobre universos paralelos”, de Karina Lima Sales, cuja lente crítica mira as relações entre literatura, fotografia e processos artísticos/criativos colaborativos.

Já o eixo identificado por Personagem feminina – representação da alteridade é composto por três contribuições: “As memórias de Tamara Fiol e Morgan Bartres”, de

Adriana Binati Martinez; “As mulheres na Belle Époque Tropical a partir do olhar da produção ficcional de João do Rio”, por Sabrina Ferraz Fraccari, Pablo Lemos Berned; “Identidades em movimento: Hermione(s) e a pedra filosofal”, autoria de Amanda Pieta Padilha, Nínia Cecília Ribas Borges Teixeira. A análise proposta pelos dois dos artigos levanta questões relativas à representação ficcional da personagem feminina feita por narradores masculinos. Já o texto que analisa a saga criada por J.K. Rowling, apesar de ter o foco narrativo no principal personagem masculino (Harry Potter) e, a despeito da autoria feminina, deve à personagem Hermione Granger, a representação de imagens do desenvolvimento e complexidade do universo feminino.

Fechando este número da revista, temos o eixo-temático Literatura, História e Memória, agregando quatro contribuições. No primeiro texto, enfatiza-se o papel da literatura como documento de determinados períodos históricos: “Histórias e literatura: um diálogo possível? *Germinal*, de Émile Zola”, de Patrícia Vargas Lopes de Araújo. Uma outra percepção de História está apresentada em “Quando as pedras falam: memórias e cicatrizes em *Deixem falar as pedras*, de David Machado”, das pesquisadoras Ágata Cristina da Silva Oliveira e Gumercinda Gonda, ao utilizar-se da falibilidade da memória como ponto de partida para a reconstrução da História pela Literatura. Essa reconstrução, no artigo “Uma reescrita pela metade: “bicho mau” e as transformações de um conto Rosiano”, de Frederico Antônio Camilo Camargo, fica a cargo do pensamento mitopoético, característico das cosmovisões rosianas. Já no ensaio “Diário, memória e autoficção? Os limites da escrita de si em *Bolor*, de Augusto Abelaira”, de Carlos Alberto dos Santos Menezes, sublinha-se que a construção de um pensamento fabular sobre o eu, possibilita entrever a História em diálogo com a dimensão ficcional de toda e qualquer narrativa.

Presença do Simbolismo nos contos de Nestor Victor

Roberto da França Neves

Resumo: Este trabalho procura investigar, ou antes, apontar em linhas gerais as manifestações do Simbolismo em *Signos*, de Nestor Victor. Seu único livro de contos, publicado em 1897, é provavelmente a sua principal contribuição para o movimento, no âmbito da criação literária. Apresentado sempre na linha de frente da estética de fim de século, por ensaios que referenciavam grandes autores do simbolismo europeu e brasileiro, seu nome parece hoje esquecido na narrativa de ficção. Críticos apontam o artista como adepto do movimento e essas afirmações serão relativamente sustentadas pela análise do enredo dos contos. Além disso, a adaptação dessa corrente estética em novos conteúdos ficcionais pode tanto revelar um intelectual engajado nos destinos da literatura brasileira quanto o amadurecimento das novas ideias poéticas no Brasil.

Palavras-chave: Nestor Victor; Simbolismo; contos.

A apropriação do Simbolismo por Nestor Victor

Nestor Victor é apresentado como simbolista pelos críticos, tanto pelas atividades de difusão de um movimento que apelava por uma maior liberdade no campo da criação artística, quanto pelo trabalho realizado no campo da ficção (Muricy, 1976, p.61-186; Bosi, s/d, p.329-34; Coutinho, 1969, p.147-8, 194-206). É autor de poemas, contos, romance, novelas, mas principalmente de ensaios, se levarmos em conta a totalidade de sua obra. Ele também se notabilizou por divulgar no Brasil os autores europeus de uma nova sensibilidade poética, entre eles Maurice Maeterlinck, e Henrik Ibsen, e por publicar poemas do amigo Cruz e Sousa, que teriam ficado esquecidos se não fosse o empenho da sua generosidade.

A propósito de Nestor ser um simbolista, a história do movimento que debateu, nas últimas décadas do século XIX, a estetização da condição degenerada da civilização, abrigou muitos autores, resultando numa diversidade de poéticas e perspectivas. Segundo Guy Michaud (1947), especialmente em *Mensagens Poéticas do Simbolismo: A aventura poética*, os precursores do Simbolismo iniciaram-se artisticamente dentro da trajetória romântica. Eles se insurgiram contra o método racional que avançava sobre todas as perspectivas da vida humana (ou contra a aparência do real que encobre a atmosfera mais genuína da existência), dentro de toda a cultura literária. Desdobraram-se as poesias de Charles Baudelaire, Paul Verlaine, ente outros, que prepararam terreno, nos anos 1880, para a inspiração intelectual de um novo idealismo amadurecido. No segundo volume da mesma obra, com o subtítulo *A revolução poética*, o autor nos dá o panorama das principais características que antecederam o ápice dos manifestos dos anos 1880, como a neurose, o pessimismo e o culto do mal, a fim de atingir novos conceitos de símbolo e música. Por fim, o autor destaca as competições por espaço entre decadentistas e simbolistas franceses. É importante frisar que para o autor (1947, II, p.231-2), a título de ressalva, o Decadentismo seria apenas uma etapa do Simbolismo quando seleciona textos da época, o que, embora seja digno de revisão, corrobora com o pensamento de Nestor, que sempre recorreu aos movimentos como Simbolismo. Entre os críticos brasileiros, considera Carollo (1980, p.1-10) o mesmo, porque, embora enfatize a distinção entre as correntes, relativiza os antagonismos entre os partidos literários.

O Simbolismo se notabilizou por uma série de procedimentos estilísticos e por autores que desenvolveram, a seu modo, a liberdade de um novo espiritualismo frente à onda de racionalismo predominante; alguns críticos nos interessam devido à concisão com que nos oferece esse panorama de antagonismo. Peyre (1983 [1976]) vai ao encontro dessa abordagem, reafirmando sempre o legado do Simbolismo como movimento reacionário ao Positivismo e criador de liberdade não fossilizada pelo conceito banal de realidade e verdade, sem que possamos, todavia, prever a que destino cada artista vai chegar: “O mais verdadeiro mérito do Simbolismo é ter feito soprar sobre uma literatura prisioneiro do real, da descrição do presente ou da pesada evocação arqueológica do passado, um grande vento de liberdade” (Ibid., p.58). Logicamente, os autores de uma época sabem mais o que rejeitam do que o que pretendem (Ibid., 55-6). Para esse mesmo caminho, vão outros autores da crítica como Illouz (2004), que explica como o desprezo à lógica convencional forneceu a possibilidade de

metafísica e de maior liberdade de composição do discurso poético. Martino (1947), ao elucidar o surgimento de parnasianos e simbolistas, define o primeiro grupo como reação à liberdade romântica; o segundo grupo teria surgido através dos precursores que paulatinamente se opunham ao encantamento, que soprava do Positivismo, por uma civilização que pudesse ser manipulada em seu destino. Em determinado momento, é afirmado que alguns deles se colocavam contrariamente aos valores sociais, tomando os principais ícones como exemplo, assim como Verlaine era visto no seu grupo (Ibid., p.117): “Em 1885, os jovens descobriram Verlaine; eles o admiraram menos por seus versos que pela excentricidade de sua existência, pelo cinismo e pela imprudência de suas maneiras, de onde viram uma vontade de revolta contra a sociedade atual.”.

A divisão entre o Simbolismo e as demais correntes do fim de século precisa ser considerada dentro de uma perspectiva mais abrangente. Simbolistas e naturalistas compartilhavam do pessimismo e da defesa de algum grau de anarquismo frente à civilização em muitos momentos, assim como o próprio Zola, mestre da escola naturalista, chegou a escrever romances com uma perspectiva simbolista e romântica (Peyre, p.55-6). Haveríamos de fazer muitas considerações para ressalvas nesse sentido. Todavia, estamos considerando apenas a perspectiva simbolista, de modo que o combate ao Naturalismo significou uma reação à intervenção do método científico na literatura como forma de alcançar o progresso da civilização, uma confissão clara contra a crença no desenvolvimento da humanidade. Certamente, através da fonte simbolista, muitos escritores se embriagaram da ruptura de um significado legítimo na própria realidade e apelaram para o senso do mistério como fundador da existência: “de um modo confuso (...) que a geração que por 1880 chegava à idade adulta protestou contra a visão, para eles sufocante, de um mundo sem mistério, materialista, submetido a implacáveis leis científicas” (p.56).

Pela ousadia de reagir ao mecanicismo da lógica, em conformidade com a teoria romântica, o artista deve elaborar amálgamas, combinações e sincretismos, de acordo com as marcas da sua humanidade e do seu gênio. A própria sugestão, ao invés da evocação direta da palavra, é sintomático no Simbolismo como reação à classificação organizada de qualquer conteúdo a ser discriminado (Ibid., p.54-64). Essa disposição dos autores simbolistas é uma herança de um passado muito recente. Tomamos por base a obra de Whitehead (1951[1925])

que observa o movimento romântico como reação às ideias mecanicistas que entraram em voga no século XIX, a partir desse sentimento de libertação da organização racionalista.

Corroborando para o desprezo à realidade, a obra que mais divulgou o movimento no início do século XX, *O castelo de Axel*, de Edmund Wilson (1971 [1931]), destaca o caráter repulsivo dos artistas à vida burguesa, atingindo muitos autores à missão da especulação do pensamento, afastando-se do cotidiano e da vida comum e hipervalorizando o componente abstrato. Desse modo, o retorno da liberdade romântica e a crítica à representação alcançam o ápice da desconfiança das convicções de verdade e de realismo tradicional.

Destacamos o pensamento de Anna Balakian (1967), que definiu, com maiores exigências, o Simbolismo como estilo de época apenas pela adaptação da teoria da correspondência de Emanuel Swedenborg e excluiu muitos poetas desse contexto. Assim, os autores dessa corrente viam, na correlação simbólica entre os entes materiais e espirituais, a possibilidade de recriar o universo artístico pela transfiguração dos seres terrenos; eles seriam a descoberta de ideias inefáveis e inexprimíveis, que ficariam limitadas ao âmbito humano. Ou seja, a teoria simbolista repete o esquema platônico do mundo sensível e inteligível com duas diferenças: dispensa a ascensão espiritual entre os mundos e transforma o mundo ideal em uma série de elementos incognoscíveis da poesia, que varia a cada estado poético. Para a pesquisadora, a teoria do movimento se reduz a uma confluência de palavras-símbolo que evocam um estado de alma, e isso restringiria o movimento a uma concepção que poucos entenderam e desenvolveram. Antes que a autora pareça destoar do nosso fenômeno, pelo preciosismo da sua especulação filosófica, sua contribuição também está no fluxo da quebra da perspectiva racionalizante dos conteúdos literários.

Arthur Symons (1919 [1899]), que foi o primeiro crítico no mundo a propor uma definição mais robusta para o movimento, afirmou ser este formado a partir de um novo conceito de símbolo, apontando no prefácio para esse detalhe mais relevante da sua identificação: “Gradualmente, a palavra ampliou seu significado, até denotar toda representação convencional da ideia por forma, do invisível pelo visível”. No entanto, encontraremos outros elementos tão fortes quanto a sua caracterização fundamental: a revolta contra o materialismo, a inserção de certa forma de espiritualismo na vida humana e principalmente a liberdade de criação: “Nessa obediência à espera de todo símbolo pelo qual a

alma das coisas possa se tornar visível, a literatura, curvada por tantos encargos, pode finalmente alcançar a liberdade e seu discurso autêntico”. Também notou ser importante destacar não apenas os maiores expoentes divulgados no século XX, mas até mesmo Balzac e Flaubert, como precursores, juntamente com Baudelaire, já que apelavam para o símbolo como fantasia.

Em se tratando de prosa, ressalta-se primeiramente o pioneirismo de Edgar Allan Poe, que desenvolveu a teoria da correspondência na sua obra ficcional e foi posteriormente eleito como um dos precursores do movimento. Desse modo, na prosa também se manifestaria o objetivo de atingir algum tipo de transcendentalismo.

Essa transcendência, que está de acordo com o gênero poemático, é relevante para o terreno ficcionado. Jean Moréas afirmou em “O Simbolismo”: “A prosa-romance – novelas, contos, fantasias – evolui num sentido análogo ao da poesia”. O que acontece na ficção é a inserção da personagem num contexto de degeneração ou desarmonia e isso como se fosse um invólucro sensível para a transcendência de uma verdade terrível, produto da realidade mais essencial:

A concepção do romance simbólico é poliforma: às vezes, uma personagem única se move em ambientes deformados por suas alucinações exclusivas, seu temperamento; nessa deformação jaz o seu único *real*. Seres com gestos mecânicos, silhuetas obscuras agitam-se ao redor da personagem única: para ela são pretextos para sensações e conjecturas (Moréas *Apud* Gomes, 1984, p.68-9).

A prosa seria matéria para a especulação de ideias, conjectura de pensamentos, evasões, reflexão sobre a vida e sensações transcendentais. Tal posição bem se aproxima do ficcional de Victor. Já que “todo o simbolismo postula a existência de um mundo transcendente” (Moretto, 1989, p.32), tal fator acabou sendo almejado por Nestor, devido ao traço comum que herda dos mestres. Em cada conto, um sentimento de epifania a seu modo é bem acentuado; ou seja, sempre um ar de revelação se fará presente e uma ignorância parcial será saciada no fim com algum ensinamento substancial, às vezes da parte do protagonista, outras, do narrador. Entretanto, tal verdade não é nada confortante; ao contrário, um clima de instabilidade e pessimismo predomina.

Com alguma medida na prosa, essa aparência seria depreciada como algo enganoso e ainda o desejo de encontrar uma realidade autêntica no cerne da pobre existência (Gomes, 1984, p.14-7). Coutinho (1969, p. 9) define a concepção como “aquilo que se constitui a essência das coisas”, uma vez que “o poeta descarta a ideia de que os objetos tenham sentido em si”.

Uma vez que toda essa procura de transcendência deriva da desconfiança das vias convencionais, o artista envolve-se na negação dos valores do pragmatismo, na crítica à civilização burguesa e no desajuste da interferência do espaço (Carollo, I, 1984, p.6). Por conseguinte, a hostilidade de um mundo desarmonioso faz com que seja evidente uma instabilidade psíquica, consubstanciada no tédio, na neurose e na loucura. Desse modo, ele se transfigura no transe, em forma de dor, sonho ou loucura, conforme a válida investigação de Araripe Júnior, para encontrar a substância primordial e verdadeira: “sob a pressão grosseira do naturalismo (...) aproveitam a oportunidade para evadirem-se do real, transportando-se para o sonho, – o sonho vago e indeciso do sonâmbulo, espécie de faquirismo literário, em que a alma vaga no espaço indeterminado (*apud* Carollo, I, 1980, p.102)”.

Muitos autores chegarão ao ponto de propor a irracionalidade como única maneira de abarcar alguma substância efetiva da vida. Nestor irá nessa mesma linha, adotando o Simbolismo nos contos de *Signos*. O aparente será, muitas vezes, uma forma de alcançar a verdade essencial, ainda que desconfortante e inquietante. Nessa direção, irá encontrar as raízes de toda a reação à confiança exacerbada na ciência; considerava-se às vezes um neorromântico e não um simbolista, bem afeito ao espiritualismo que essa corrente trazia, em contraposição às limitações do racionalismo (*Farias Brito*, 1917, *apud* Nestor, I, 1969, p 191-250, especialmente 237-47). Como neorromântico que bebe na fonte simbolista, Nestor discordará de uma abordagem com base nos fatos. É preciso considerar que no ensaio sobre o filósofo Farias Brito, o próprio autor se confessa um romântico acima de tudo, acima do próprio Simbolismo, do qual se serviu como instrumento para estimular sua índole espiritualista e irracionalista: “Eu sou por índole um romântico, tanto que não encontraria caminho, certamente, nas letras, se a corrente simbolista não me tivesse formado” (*Ibid.*, p.243). Isso deve explicar o seu desprezo pela realidade aparente na sua produção ficcional, além da busca de explicações não racionais para os fenômenos humanos.

A grande verdade da existência humana estaria na transcendência que o método realista não pode comportar. Seus personagens são seres psiquicamente perturbados, que vivem em estado alucinatório, porque não se adequaram ao ordinário da vida e perderam a saúde mental; eles fazem o leitor entrar em outra realidade. Em muitos momentos, a presença do caráter maravilhoso se fará presente, o que teria desagradado os naturalistas do seu tempo, pois viram em *Signos* essas contaminações, digamos, metafísicas (Muricy (1976, p.178). Podemos ressaltar temas que se associam à instabilidade da neurose como o “culto da dor, masoquismo, macerações atmosferas de delírio e suicídio, crença na magia e nas transcendências irracionais, tudo isso compõe o fundo de *Signos*” (Moisés, 1985, p.145).

A opinião dos críticos sobre a recepção do estilo de época

Importante esclarecer o horizonte que Nestor encontrou para legar seus trabalhos de criação artística. É a obra *Fleurs du mal* (1857), de Charles Baudelaire, que se tornou ponto de partida para a compreensão de novidades poéticas no solo brasileiro que se contrapunham à arte como reprodução da realidade. Este teria experimentado em poesia concepções que culminariam no Decadentismo e no Simbolismo. A partir dos anos 1870, fazer traduções de alguns poemas dessa obra era o protótipo do literato culto no Brasil. Esses fragmentos fomentavam o imaginário das curiosidades literárias, ainda que houvesse alguma interpretação pessoal, desvio do original e poucas informações acerca de sua repercussão em sua matriz européia. Segundo Carollo (1980:84-6), é a leitura sobre Baudelaire que motivou a produção poética de autores desde a geração de 1870, incluindo até mesmo o poeta Cruz e Sousa, com *Broquéis*, de 1893. Amaral (1996) investiga a influência de Baudelaire sobre diversos autores brasileiros, como Carvalho Júnior, em *Parasina*, e Teófilo Dias, em *Fanfarras*, entre outros. Nesse contexto, Nestor conheceu os poemas de Baudelaire ainda em Curitiba, pelas mãos de Emiliano Pernetá, que lhe confiou o empréstimo da obra (Nestor, III, 1979, p.76).

Outras obras chegariam para consolidar o Simbolismo no Brasil. Na França, após vários anos de debates sobre a decadência e a sua repercussão em vários trabalhos artísticos, os movimentos se petrificaram nas profissões de fé simbolista (1885), por Jean Moréas e Paul Bourde, e decadentista (1887), por Anatole Baju (Gomes, 2016, p.11-26; Moretto, 1989, p.24-8). Medeiros e Albuquerque reuniu, em Paris, alguns livros e revistas que comporiam o arcabouço teórico e prático da estética mais polemizada nos anos 1880 e os trouxe na ocasião do seu retorno ao Brasil, 1887 (Muricy, 1987, p.329-34). Vale o registro de que esses documentos, a que teve acesso o nosso intermediário de bens culturais, foram fundamentais para a fomentação das novidades por aqui. Tendo passado por empréstimo para as mãos de alguns curiosos, esses materiais incitaram novas tendências literárias, que comprovam algum grau de aprendizagem com as matrizes; nas mãos de Cruz e Sousa, por exemplo, vieram as obras *Missal* e *Broquéis* (1893). Nestor atesta indiretamente ter tido contato com eles, através dos conteúdos dos contos e poemas que produziu. Todavia nosso autor corrobora ter conhecido tais obras, ao apresentar como epígrafe de alguns poemas seus versos de obras de Paul Verlaine e de Émile Verhaeren, que estavam na bagagem de Medeiros e Albuquerque.

Os contos refletem o programa simbolista em alguns parâmetros. Nestor (III, 1979, p.76-80) menciona os autores Villiers, Huysmans e Flaubert como conhecidos do grupo de simbolistas por volta de 1888, quando passa a residir no Rio de Janeiro e a frequentar o núcleo. Afirma que seus primeiros contos foram escritos nessa fase de sua formação; outros foram completados mais tarde, quando recebe a orientação de Cruz e Sousa. Sobre a tríade do novo movimento, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé, ele teria obtido apenas vagas informações num primeiro momento, porém nos anos 1890 ocorre o contato mais direto com essa literatura trazida da França. Seus contos, refletindo um intenso debate sobre estética e sociedade, vieram a ser publicados na obra *Signos*, em 1897.

Paranaense de Paranaguá, Nestor foi personalidade influente nos círculos literários de seu tempo, final do século XIX e início do XX. Sua amizade, a partir de 1890, com o Poeta Negro, rendeu-lhe substancial aprendizado intelectual, participando do círculo mais íntimo de amigos do poeta: “Confessava que nenhuma amizade pudera proporcionar-lhe o alimento substancial, o alto inebriamento espiritual que lhe valia o trato com o Poeta Negro” (Muricy, 1987, p.337). Ele publica, em 20 de abril de 1898, após a morte de Cruz e Sousa, o seu livro póstumo *Evocações* e ainda um ensaio de sua autoria sobre a obra do poeta, além de um

poema dedicado ao estimado mestre. Em 1905, lança em Paris *Últimos Sonetos*, uma coletânea de poemas do amigo até então não conhecidos do público (Muricy, 1987, p.337-8). Anos mais tarde, segundo seu próprio depoimento n’*O Globo*, atua perante o crítico Silvio Romero para que a obra daquele fosse revalorizada e não ficasse à margem do cânone simbolista (Nestor, III, 1979, p.189-93); o crítico teria se apercebido da necessidade do resgate. Tudo isso o atesta como um intelectual engajado no destino do movimento simbolista.

Segundo o seu próprio depoimento, o autor teria se inspirado nesta corrente para começar a redigir suas histórias: “Logo as primeiras páginas dos *Signos*, livro de contos com que mais tarde estreei, mas iniciado então, como algumas das *Transfigurações*, versos que também acabei publicando em volume, refletem a influência dessa corrente em formação” (Nestor, III, 1979, p.78-9). Em outra oportunidade, vimos que o autor paranaense acreditava que o Simbolismo seria uma possibilidade de retorno ao Romantismo, campo pelo qual tinha assumida predileção. Mesmo tendo conhecido figuras eminentes do Parnasianismo, logo que chegara ao Rio em 1888, soube desde o início que não se sentiria mais à vontade no meio deles, pelo que declara em artigo n’*O Globo* (Ibid., p.76-7).

Como dissemos, as mais conhecidas escrituras do autor encontram-se sob a forma de ensaios, já que era o principal divulgador de autores simbolistas. A Casa Rui Barbosa publicou em 1969 três volumes da obra crítica completa, com o prefácio de seu principal biógrafo Andrade Muricy. Sobre o autor simbolista, criador de ficção, pouca informação ainda está à disposição do público. Em sua produção poemática, *Transfigurações*, publicada em Paris em 1902, são verificados trabalhos escritos entre 1888 e 1898, que marcam a aprendizagem com a novidade dos novos mestres. A obra *Signos* (1897) e o romance *Amigos* (1900) não passaram da primeira edição; raros colecionadores desfrutaram do seu livro de contos e a Biblioteca São Clemente (da Casa Rui Barbosa) dispõe do mesmo para consulta interna. Para valorizar sua primeira obra recém-publicada, Cruz e Sousa elaborou, em forma de poemas em prosa, ensaios críticos que comentam cada uma das histórias (Sousa, 1961, p.792-809). O apoio do Poeta Negro teria sido a voz benevolente para uma melhor recepção da obra, trazendo para esta a marca do Simbolismo. Eminentemente críticos brasileiros deram aos mesmos alguma atenção, revelando ao público algumas informações preciosas sobre a relevância da obra para o Simbolismo brasileiro, no domínio da narrativa ficcional.

Andrade Muricy (1987, p.337) relata uma produção inspirada de teor simbolista: “Publicara um ano antes [da morte de Cruz e Sousa] o livro de contos *Signos*, simbolista típico, que foi largamente discutido, mas que obteve os sufrágios de Cruz e Sousa”. Alfredo Bosi (1982, p.330) menciona os contos com a particularidade da “linguagem expressionista”; no entanto, detém-se em breve comentário apenas sobre a novela, o que chamou de “exemplar mais sério” do livro. Afrânio Coutinho (1969, p.146-7) atesta, senão o teor simbolista nas histórias de *Signos*, ao menos a marca do termo “decadente” para o prólogo e a sua repercussão no meio dos adeptos da nova estética. Detém-se apenas sobre o exame de “Sapo”, com alguma reverberação para destacar a nova estética. Massaud Moisés (1985, p.145-9) compartilha da mesma opinião sobre a relevância do livro para perpetuar as ideias simbolistas no Brasil e apresenta vários elementos a serem analisados, como o monólogo interior e os aspectos mais variados e sombrios da neurose: “Todas essas características fazem de *Signos* um livro importante não apenas para a história do Simbolismo mas também da nossa prosa de ficção” (Ibid., p.149). Verificaremos o que Nestor teria apreendido dessa corrente estética.

Breve relato sobre os enredos de alguns contos a partir da perspectiva simbolista

Signos reúne um prólogo em forma de poema em prosa, nove narrativas curtas, chamadas contos, e a novela “Sapo”, que também pode ser considerada um conto. Nessa direção, caminharemos para analisar como algumas histórias do autor devem suscitar o primado da irracionalidade, a desconfiança do artista contra a lógica da organização coerente, assim como a defesa da espiritualização das grandes verdades da existência por trás da trivial aparência, praticamente transformando-se em especulação da meditação; ou seja, as grandes verdades da existência transcenderiam a simples realidade, porém não ao nível espiritual.

No conto maravilhoso “Fatalidades!...”, o deus Amor pune os belos jovens de um mundo isolado, como se fosse o paraíso do Éden, porque desprezaram a natural atração da paixão que deveria existir entre eles e se apegaram arrogantemente à vaidade dos dotes intelectuais. O conto funciona como um mito artificialmente literário. O comportamento do casal, que despreza os afetos, parece similar ao dos que desejavam a formação de uma

literatura associada ao progresso, ao melhoramento do ser humano e à explicação racional de fenômenos ainda que aparentemente irracionais, uma vez que os personagens exaltavam a inteligência e desprezavam os sentimentos. É um conto que se transfigura na crítica à ortodoxia do fazer literário em voga; desse modo está inserido no contexto histórico das novas estéticas como reação intelectual aos estereótipos do cientificismo na cultura (Moretto, 1989, p.29; Coutinho, 1969, p.8,10). O primeiro núcleo de simbolistas, do qual Nestor fazia parte, era bastante hostil aos parnasianos e naturalistas (Muricy, 1976, p.126, 171).

De modo generalizante, estão implícitos os malefícios prescritos pela Natureza para os que não observam os deveres da paixão e dos sentimentos. Está aqui implícita toda uma crítica ao materialismo schopenhauriano de *Metafísica do Amor*, que afirma ser a manutenção da Espécie a única realidade existente, determinada pelo impulso sexual, tornando ilusórios assim os sentimentos afetivos. Uma lei universal deveria ser conhecida por todos: a lei do amor, da experiência emocional, que tem prevalência sobre a razão e o raciocínio. Essa perspectiva foi derrotada no conto-mito. Porque desprezaram a natural relação amorosa, o deus pune o casal com o desejo carnal obscuro: mas como o guardião dos sentimentos os impeliu para um destino tão avesso aos seus desígnios, se não fosse por total descrédito de toda a possibilidade de representação?

Despiu-os de tudo! Nus e assombrados, inteiramente nus, de espírito e de físico, como dois esqueletos irrisórios, ficaram se contemplando. E ao mesmo tempo, acordou-se neles, furioso, um instinto bestial. E então, como dois corpos levados fatalmente em reta brusca e desgraciosa, um para o outro, sem meneios e complicações; eles uniram-se miseráveis em um amor cru, indecente e negro. (Nestor, 1897, p.13-4)

O conto seguinte, “Hirânio e Garba”, narra a história de um casal de jovens que transgride as absurdas leis ancestrais da cidade e são punidos com o afastamento do convívio social. O grau de inverossimilhança da história e de absurdidade do sistema jurídico, na verdade, oculta a encenação da crítica aos valores da civilização e à conservação de tabus e costumes. Essa é a grande verdade presente no conto que nos leva para a seguinte meditação: as leis coletivas são perversas e não satisfazem o interesse coletivo. Descortina, de modo mais veemente, esse trabalho ficcional, por outro lado, a faceta dos artistas que se sentem expulsos da conjuntura social (Moisés, 1985, p.6, 12); é uma representação da injustiça e do divórcio entre indivíduo e qualquer configuração de sociedade. Nessa direção, entendemos que somente o absurdo da matéria ficcional pode nos dar alguma garantia de lidar com algum

nível de verdade, que não pode ser demonstrada pela simples combinação de elementos do mundo real.

O aniquilamento do amor é no fundo apenas a impossibilidade de acreditar no mundo: “Assim, morrera o amor, porque a poesia deixou de ser o seu divino apanágio” (Ibid., p.17). Para que o estado dos jovens punidos reflita a meditação sobre a perversidade do sistema coletivo, há, até mesmo, referência à anarquia personificada, “Anarquia”, como a propulsora dos atos transgressores, para qualificar Hirânio. O avô deste, que primeiro havia cometido a transgressão, era como que um sujeito místico que não guardava qualquer comunhão com os seus concidadãos: “aquele maldito antes era a horrorosa Anarquia caminhando” (Nestor, 1897, p.19). Em outro parágrafo, é dito algo para reforçar essa rebeldia maligna, a motivação anárquica do seu ato, elo com o diabo: “por uma inexplicável desordem, e um afã diabólico” (Ibid.). Adotando a simpatia pelos comportamentos criminosos dos personagens transgressores, como pode ser visto na leitura integral do conto, o narrador, que não acredita na harmonia entre os seres humanos pela afetividade, evoca a impossibilidade de representação, através de uma essência completamente absurda e maligna da realidade.

Em “O Máscara”, são manifestas as razões da desconfiança e das indisposições nos relacionamentos humanos, na amizade, através de um diálogo entre o narrador e um desconhecido. A história acontece no carnaval; o narrador estava sentado à mesa de um café, “sofrendo o seu tédio” (Nestor, 1897, p.33), quando alguém vem lhe importunar com um cumprimento como se já o conhecesse anteriormente. Ao despachar o estanho, este reluta com uma reflexão sobre uma conduta hipócrita do seu oponente; as tratativas descambam para uma longa conversa. Durante a conversa, o intruso relaciona o seu receio em relação a ele às relações artificiais entre os seres humanos, em especial às pessoas presentes naquele local. Aos poucos o narrador vai perdendo a desconfiança habitual e deixa-se levar pela graça do novo amigo; há uma empatia entre ambos e começam a articular reflexões e especulações sobre as relações sociais, em especial sobre a hipocrisia.

Enquanto o narrador se agradava da conversa com o desconhecido, ocorre-lhe uma espécie de iluminação sobre a natureza das relações humanas. Porém, quando as reflexões do sujeito desconhecido tocam-lhe no fundo da alma e desperta nele o entusiasmo pela sua personalidade, o estranho abandona subitamente a mesa e deixa o narrador sozinho, retornando ao estado anterior. A vida volta ao normal. Por fim, narrador sente que o tal sujeito era um poeta, um ser iluminado, que veio lhe despertar alguma espécie de epifania sobre a

realidade da vida humana, ainda que sórdida e inquietante. O esforço para superar o cansaço da rotina e a possibilidade de ultrapassar a desconfiança são expectativas derrotadas; no fundo eles acabam por tornar somente mais aguda a atmosfera do aborrecimento das artificialidades.

Note a relação cíclica entre o tédio expresso no primeiro e último parágrafos, a fim de enfatizar o fracasso de uma vida essencial: “Eu fiquei sozinho, diante de um cálice de conhaque, que mandei vir depois disto, e aos poucos me fui mergulhando no meu tédio, de novo, pensando comigo que aquele pobre diabo, com tais preocupações, com certeza não passava de um triste poeta (Nestor, 1897, p.40)”. Novamente, a essência verdadeira é absorvida pelo narrador como o esgotamento da aparência ou da crença na simples ordem da realidade ou de qualquer manipulação deste para fins de melhoramento social; desse modo, não emana do universo humano a mensagem mais verdadeira sobre a realidade. O poeta, um ser iluminado, é praticamente um instaurador do universo maravilhoso.

Em “Olvério”, outra história de revelação e de instabilidade emocional ambientada num reino distante e tempo não verificável. Eis o enredo: o príncipe, por não suportar a bajulação dos seus servos e a vida artificial que tinha, desiste de viver no palácio, renegando todo o aparato de submissão e de luxo. Ele se disfarça de homem comum, a fim de habitar entre os seus súditos e não ser mais reconhecido, adquirindo um modo simples e moderado de viver. O desafio de Olvério é tentar colocar à prova a lealdade das pessoas, a legitimidade das relações humanas, assim como a natureza do seu caráter: se essencialmente nobre ou não. Seus servos o amavam por suas qualidades natas ou pela obrigação da lei. Seus planos são frustrados no fim; são, por outro lado, o pano de fundo da impossibilidade de se contrair relações genuínas, o que se acomoda à significação da crítica à estabilidade das coisas no universo. Uma grande verdade no fim surge como um fluído transcendido da história: as pessoas amam ou admiram as outras pela satisfação dos interesses e pela obrigação do sistema. A simples composição da história não garante o aspecto moralizante e o ensinamento de verdade, sendo isso apenas como representação do mundo inteligível.

As relações sociais falsas e corrompidas são representadas no parágrafo abaixo, quando Olvério recebe toda a sorte de bajulações por ser o príncipe daquele povo. Note que, ao mesmo tempo em que se deseja fazer crítica aos costumes sociais, necessita-se criar um mundo à parte, dotado de absurdo. Desse modo, o problema da realidade não pode ser representado realisticamente, mas dentro de outra dimensão com alterações da fisionomia e comportamentos bizarros (o mesmo que vimos em Hirânio e Garba):

Quase que ele não conhecia senão duas expressões na fisionomia humana: a do respeito vil e a da bajulação alvar. Se no semblante não anunciava muita bonança, estavam aqueles súditos aos pés dele, numa atitude de condenados, com os olhos baixos e ombros penitentes, tressuando bestice e submissão do seu todo. Se por acaso, no entanto, manifestava o príncipe um leve desejo de divertir-se, mal formulando o projeto de um gracejo qualquer, ei-los que os tinha de boca dilatada até as orelhas, num sorriso de micos, como se ali mesmo já fossem morrer de prazer e bestice (Nestor, 1897, p.42).

A partir do instante em que se torna homem comum no seu reino, Olvério contrai responsabilidades do cotidiano banal, a dureza da vida e a condição de súdito. Conhece Fenema por quem se apaixona; com o tempo, ela cogita deixá-lo por respeitar mais a opinião dos pais que os próprios sentimentos. Tomado de paixão, o príncipe disfarçado se vê forçado a revelar sua identidade, para recobrar sua antiga posição e mudar a vontade da amada.

Quando isso acontece, Fenema subitamente apaixona-se por ele e os demais súditos passam a tratá-lo muito bem, pela simples obrigatoriedade da lei. Então, ele descobre a hipocrisia humana em seus plenos poderes, como a revelação maligna de uma verdade oculta na natureza do discurso. No último parágrafo, o narrador transmite a medida do seu desespero, ao expor o tédio que se aproxima da morte ou da loucura: “Viu Fenema naquela posição tão ridícula, babando-lhe aos pés, viu aquela multidão já querendo estalar de prazer e bestice, e, embora não se creia, a história conta que ali, em desespero, o príncipe Olvério morreu de nojo (Nestor, 1897, p.51-2)”. A história se oferece como a miragem de um conteúdo transcendental. O conto nos é apresentado como a verificação do problema da autorrepresentação da realidade, uma vez que o esgotamento da pureza do amor suscita a inviabilidade de fundo existencial.

“Sapo” é a novela que conta a história de um jovem, Bruce, que passa ser dominado aos poucos por uma patologia mental, após ter sido preterido pelo amigo íntimo, Ernesto. A amizade é rompida pelo fato deste contrair uma amizade feminina, que passa a ser o centro de suas atenções. Os interesses da afeição de Ernesto com seu novo relacionamento provocam os ciúmes de Bruce, que preterido, investe contra o amigo, e depois, solitário, vê-se acometido de um terrível conflito de identidade. Ocorrerá alguma dose de violação da aparência objetiva da realidade. Bruce chegará ao ponto de se metamorfosear em sapo e se comportar como se fosse um anfíbio. O narrador que, até certo ponto parecia contar o drama de Bruce dentro de uma perspectiva racional, delineando muito bem a relação entre causa e a consequência do

seu distúrbio psíquico, agora parece evadir-se da representação linear entre vida e mundo ficcional:

Ele viu malhas amarelas e verde-escuras cobrirem-lhe o corpo, os olhos saltarem-lhe, rubros, das órbitas, veio-lhe uma ânsia enorme de desabafar aquela angústia, mas, ao mesmo tempo, ele sentiu uma força invencível impeli-lo para o solo, onde caiu com as duas mãos, que já lhe pareceram encurtar-se com forma de patas. Então, saltando, saltando, quadrúmano, ele começou a arrancar da alma umas notas de fazer chorar pedras, mas sob a forma horrível de um coaxar perfeito, com que despertou toda a casa, assombrada (Nestor, 1897, p.206).

Nestor vai construir personagens doentios, entes desajustados do padrão de racionalidade; seu narrador não confia na razão e na realização do mundo concreto. A novela “Sapo” é o retrato mais fiel da realidade corriqueira como representação da sociedade degenerada: “o sapo representa (...) o degenerado à mercê da injustiça social” (Moisés, 1985, p.145) e, com isso, faz crítica ao modelo social; um tom semelhante e não menos moderado pode ser visto nas demais peças.

Conforme podemos perceber, o narrador de *Signos*, nas histórias elencadas aqui, procurou criticar o comportamento dos que confiam nas convenções, ou antes, recusar a imanência da realidade, ou ainda transcendê-la para outros quadros do fenômeno humano que correspondem à sensibilidade e não ao que pode ser objetivamente manipulável. Nessa direção, Nestor Victor se coaduna com o Simbolismo, que somente encontra a essência da verdade em camadas que não podem ser verificadas pelo método mecanicista de organização dos conteúdos.

Referências Bibliográficas

AMARAL, Glória Carneiro do. *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo: Annablume, 1996.

ARARIPE, Tristão de Alencar Júnior. “Decadismo, Simbolismo, Instrumentalismo” [15-12-1888; *Novidades*]. In: CAROLLO, Cassiana. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1980. p.102.

BALAKIAN, Elizabeth Anna. *The Symbolist Movement: a critical appraisal*. New York: Random House, 1967.

- BAUDELAIRE**, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Hermann-Lévy. s/d.
- BOSI**, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1982. p.329-34.
- CAROLLO**, Cassiana. “Recusa à concepção técnico-analítica do mundo: os signos da ruptura”. In:_____. *Decadismo e Simbolismo no Brasil: crítica e poética./* Seleção e apresentação. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1980. p.1-10; 84-6.
- COUTINHO**, Afrânio. *A literatura no Brasil (Simbolismo – Impressionismo –Transição)*. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1969. p.146-8, 194-206.
- GOMES**, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1984. p.11-26, 68-9.
- _____. *O simbolismo: uma revolução poética*. São Paulo: Edusp, 2016. p.11-68; 83-102.
- ILLOUZ**, Jean-Nicolas. *Le Symbolisme*. Paris: Librairie Générale Française, 2004.
- MARTINO**, Pierre. *Parnasse et Symbolisme*. Paris: Armand Colin, 1947.
- MICHAUD**, Guy. *La Doctrine Symboliste (Documents)*. Paris: Nizet, 1947.
- _____. *Message poétique du Symbolisme*. 3 volumes. Paris: Nizet, 1947.
- MOISÉS**, Massaud. *História da literatura brasileira: simbolismo*. São Paulo: Cultrix, 1985. p.3-21, 31. 130-49.
- MORÉAS**, Jean. *Le Figaro*. In: Gomes. Tradução: Eliane Fittipaldi Pereira. São Paulo: Cultrix, 1984. p.68-9.
- MORETTO**, Fulvia M. L. *Caminhos do Decadentismo Francês*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989. p.24-28; 32..
- MURICY**, Andrade. *O símbolo à sombra das araucárias (Memórias)*. Conselho Federal de Cultura, 1976. p.61-186.
- _____. *Panorama do movimento simbolista no Brasil*. 1º vol. Brasília: MEC; INL, 1987[1974]. p.329-70.
- PEYRE**, Henri. *A literatura simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1983 [1976].
- SYMONS**, Arthur. *The Symbolist Movement in Literature*. New York: E. P. Dutton & Company, 1919 [1899].
- SOUSA**, Cruz e. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1961. p.792-809.

VICTOR, Nestor. “Como nasceu o Simbolismo no Brasil” [6-3-1928; *O Globo*]; “A infantilidade de um príncipe”; [11-4-1927; *O Globo*]. In: *Obra crítica de Nestor Vitor*. Vol. III. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1979. p.76-80; 189-93.

_____. “Farias Brito”. In: *Obra crítica de Nestor Vitor*. Vol. I. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1969. p.191-250.

_____. *Signos*. Sapopemba: Tipografia Correia, Neves C., 1897.

_____. *Transfigurações*. Rio de Janeiro: Garnier, 1902.

WHITEHEAD, A. N. *A ciência e o mundo moderno*. Tradução: Aires da Mata Machado Filho. São Paulo: Brasiliense, 1951 [1925].

WILSON, Edmund. *Axel's Castle: a study in the Imaginative Literature of 1870 a 1930*. London: Collins-Fontana, 1971[1931].

Presence of Symbolism in the short story of Nestor Victor

Abstract: This paper seeks to investigate, or rather, to outline the manifestations of Symbolism (and Decadentism) in *Signos* of Nestor Victor. His only book of short stories, published in 1897, is probably his main contribution to the movement, within the scope of literary creation. Presented always in the front line of the school, by essays that refer great authors of the European and Brazilian symbolism, his name seems forgotten in the fiction narrative. Critics point to the artist as a symbolist and these statements will be corroborated by the analysis of the short story. In addition, adapting this aesthetic current to new fictional content can reveal both an intellectual engaged in the fate of Brazilian literature and the mature performance of the new poetic ideas in Brazil.

Keywords: Nestor Victor; Symbolism; short story.

La construcción del espacio ficcional en *agua quemada* de carlos fuentes: un análisis de sus representaciones

Trevisan, Ana Lucia¹
Zaratin, Daniele Ap. Pereira²

Resumen: Este estudio busca analizar la construcción del espacio ficcional en *Agua Quemada* (1981) del autor mexicano Carlos Fuentes. A partir de una perspectiva que considera esa categoría narrativa un elemento polisémico dentro del texto ficcional, buscaremos reflexionar sobre cómo los distintos espacios presentados en el “cuarteto narrativo” de la obra fuentiana dialogan con los personajes, convirtiéndose en una especie de espejo roto de una sociedad que se encuentra encarcelada entre un pasado nostálgico, la posrevolución de 1910, y un presente fragmentado, donde el caos y la violencia se presentan como la regla, no la excepción. Esperamos, con eso, aportar interpretaciones posibles que contribuyan para profundizar lecturas de la obra del intelectual mexicano.

Palabras- clave: Espacio. México. Ciudad.

Introducción

Carlos Fuentes (1928 – 2012) construyó a lo largo de su vida una amplia y variada obra por medio de la cual buscó reflexionar sobre su época, sobre la experiencia humana y sobre las múltiples identidades latinoamericanas. Para eso, el autor utilizó un ingenioso trabajo con el lenguaje mesclado con la expansión de las fronteras del pensamiento. Tanto en sus obras

¹ Doutorado em Letras pela Universidade de São Paulo. Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, pesquisadora na área dos estudos literários nos temas relacionados à literatura latino-americana contemporânea, às relações dialógicas entre discurso histórico e literário e aos limites da narrativa fantástica.

² Docente do curso de Letras da Universidade Estadual do Tocantins. Doutora em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, com ênfase nas literaturas hispano-americanas. Atua no ensino da língua espanhola e de suas respectivas literaturas.

consideradas realistas como en aquellas en que hay un claro diálogo con la literatura de lo insólito, el mexicano privilegia tramas que presentan temáticas pertinentes al hombre del siglo XX por medio de la combinación entre fantasía y realidad, de la construcción de personajes ambiguos, estructurados para suscitar distintos matices interpretativos, que se mezclan muchas veces al propio espacio: también plurisignificativo y dialéctico. Sin embargo, la literatura de Carlos Fuentes no está marcada por el regionalismo, por el contrario: buscando incluso cierta lejanía de ideologías relacionadas a las fronteras culturales y/o lingüísticas, el autor mexicano escribe narrativas que suscitan la profundización del diálogo entre su país, el continente latinoamericano y el Occidente, cuyo objetivo está en el intento de captar las angustias del hombre moderno, oprimido por el “progreso” de las metrópolis. Pensando en eso, al analizar las obras de Carlos Fuentes verificamos que la composición del espacio ficcional gana especial destaque, pues el autor resignifica e intensifica esa categoría al utilizarla como referencia donde él fija su mirada para contemplar la realidad y una “multitud de voces”³.

Desde esta perspectiva, proponemos este estudio, cuyo objetivo principal es el de analizar la construcción del espacio ficcional de *Agua Quemada* (1981) de Carlos Fuentes, buscando comprender cómo los espacios públicos y privados presentados en los cuatro relatos dialogan con los personajes y sugieren posibles interpretaciones. Esperamos, con eso, contribuir para suscitar reflexiones sobre la obra de Carlos Fuentes, especialmente acerca de la ingeniosa construcción del espacio ficcional.

El espacio ficcional en *agua quemada*: un análisis de sus representaciones

*Marcaron a la ciudad
en cada puerta
en cada frente
el signo \$
Estamos rodeados
He vuelto adonde empecé
¿Gané o perdí?
(Octavio Paz)*

³ Afirmación de Carlos Fuentes. In: HERNÁNDEZ, Jorge (compilador) *Carlos Fuentes: territorios del tiempo* (antología de entrevistas). México: FCE, 1999, p. 156.

Publicada en 1981, la obra *Agua Quemada* presenta cuatro relatos que pueden ser leídos de manera autónoma, pero ganan mayor significación si son leídos en conjunto, pues hay entre ellos el entrelazamiento de diversos temas comunes, como la relación entre personajes pertenecientes a distintas clases sociales, la nostalgia por un pasado posrevolucionario que funciona como un tipo de fuga de un amargo presente, la violencia manifiesta en sus formas física y psicológica, la fragmentación identitaria y la utilización de la palabra como forma de poder-dominación. Todo eso ambientado en México DF, espacio que se revela protagonista en la narrativa al dibujarse como una metrópolis que confronta los personajes con la constante presencia de un pasado idealizado frente a una modernidad asfixiante de acentuada desigualdad social y violencia, donde los personajes:

[...] malviven en un presente sin esperanza del que se han desterrado todo proyecto y toda visión de futuro; son ancianos, delincuentes o tarados, a quienes sólo les preocupa la supervivencia diaria. Ante esta situación los personajes hacen volar su imaginación hacia tiempos pasados que consideran más felices. (ORDIZ, 1992, p. 536)

Encarcelados en una realidad disfórica y violenta, los personajes ocupan espacios urbanos que tienen que ver con su condición social, lo que Manzo-Robledo llama de “acto-espacio asignado” (2003, p. 11). Cada cual actúa de acuerdo con su grupo, con su espacio, con su situación económica. Sin embargo, al final, lo que se veía fragmentado se une.

En “El día de las madres”, primer relato de la obra, tenemos el narrador-personaje Plutarco Vergara, quien cuenta, en el presente de la narrativa, como era la convivencia con su abuelo Vicente Vergara y su padre Agustín Vergara durante su adolescencia (19 años). Según el protagonista, con su padre poco hablaba y mantenía incluso cierta lejanía de él, porque era un hombre de negocios que le llamaba a hablar solamente para preguntarle sobre su futura carrera profesional, al que le contestaba Plutarco lo que quería oír su padre:

Si le hubiera dicho que no sabía, que me pasaba leyendo novelas, que me gustaba ir a mundo lejanos [...] que me interesaba muchísimo más saber lo que nunca podría ser lo que quisiera, mi papá no me hubiera regañado [...] simplemente, no me habría comprendido (FUENTES, 2009, p. 23).

Si con su padre el diálogo era siempre superficial, con su abuelo, Plutarco tenía, en contrapartida, una relación más cercana. Por medio de la palabra, el general Vergara encantaba al

protagonista narrándole su “valentía” durante la revolución. Por eso, Plutarco nutría por el abuelo un profundo respeto y admiración, aunque se diera cuenta de la fuerte oposición entre el discurso austero y dominador del abuelo y su físico viejo y decadente. Pese a su frágil condición física, el general “no se doblaba, eso no, a ver quién se atreve” (FUENTES, 2009, p. 10), y eso se explicita en la narración de Plutarco, pues es el discurso autoritario y fascinante del abuelo que se sobresale en la narración. De esa forma, dominador incluso después de su muerte, es el general Vicente Vergara quien tiene, en el relato de Plutarco, la mayor parte del discurso transcrito de manera directa, por medio del cual el general narra, a la manera Don Quijote a su nieto-Sancho, sus hazañas durante la revolución.

De los espacios que recorre el narrador-personaje, destacaremos tres en nuestro análisis: la habitación del general Vicente Vergara, la sala de la casa donde vive su familia y el barrio donde está ubicado el inmueble.

Sobre el primer espacio, destaca Plutarco:

[...] tan distinta del resto de la casa. [...] La cama era de metal dorado y a pesar de que había un closet moderno, el general lo condenó instalando un ropero viejo y pesado, de caoba y espejos, que quedó atrancado contra la puerta del closet. [...] Abundan en esta recámara cosas que nadie usa ya, como una cómoda de aseo con tapa de mármol, aguamanil de porcelana [...] (FUENTES, 2009, p. 18).

Toda la descripción de la habitación del general Vicente Vergara evidencia que este ambiente funciona como el lugar de la materialización de una persistente y gloriosa memoria ante la presencia inevitable y sofocante de la modernidad. En ese sentido, la cama dorada y el ropero “viejo” con espejos simbolizan esa idea, pues sugieren la representación de la felicidad conyugal (la cama dorada) y la resistencia de un pasado que necesita ser preservado (el ropero) y que, por lo tanto, busca obstruir la manifestación de lo nuevo, el *closet*. Sin embargo, es un pasado caracterizado por lo inusual, que no tiene valor en la modernidad, pues “nadie usa ya”, como destaca Plutarco (FUENTES, 2009, p. 18). Más adelante, el protagonista completa la descripción de la habitación del abuelo: “Entre tantísima foto con caudillos, la de mi abuelita doña Clotilde es algo aparte. Tiene una pared para ella sola y al lado una mesa con un florero lleno de margaritas” (FUENTES, 2009, p. 20). En este fragmento se nota una postura más activa del general en su intento de eternizar su historia, reforzando la permanencia del pasado y de la memoria.

El hecho del general disponer en la pared de su habitación las fotografías de sus compañeros de “lucha” y de su esposa puede ser pensando junto a la descripción anterior de los muebles de la habitación, es decir: para el general tienen la misma importancia el combate y el amor, el ropero y la cama, los caudillos y la esposa. Todo eso contribuye para reforzar la memoria de ese pasado nostálgico, lleno de hechos heroicos y con amor inolvidable. Sin embargo, durante el relato de Plutarco habrá un cuestionamiento, algunas veces explícito, otras veces implícito, si todo eso ocurrió realmente o si todo aquello no formaría parte solamente de una falsa memoria forjada por el general.

Eso gana fuerza si consideramos que la foto de la esposa del general está aislada en una de las paredes, como si estuviera en un confinamiento. Huérfana de madre y de padre después que Pancho Villa lo fusiló, Clotilde es recogida por Vicente Vergara, quien promete protegerla. Desde entonces ella no tuvo voz, siendo siempre tratada como si fuera un objeto sacro del general y quizás por eso está el florero junto a ella. Cuando Plutarco cuestiona al abuelo sobre eso, “¿Usted no se aprovechó porque la vio desamparada?” (FUENTES, 2009, p. 21), el abuelo lo fusila con los ojos, no acepta que nadie contradiga lo que para él es su verdad, lo que nos sugiere una idea distinta a la que el general manifiesta y busca eternizar.

Por un lado, mientras la habitación del general es edificada por los recuerdos del patriarca de la familia, por otro, la sala de la casa, segundo espacio que resaltamos en este análisis, es ornamentada por la inexistencia de la presencia humana. Sobre ese espacio, afirma el narrador-protagonista:

[...] me detuve sin entrar a la sala, me quedé escondido detrás de la reproducción tamaño natural de la Victoria de Samotracia que el decorador había mandado poner allí, como una diosa guardiana de nuestro hogar, de la sala a la que nadie entraba nunca, era de exposición, ni una pisada, ni una colilla de cigarro, ni una mancha de café [...] (FUENTES, 2009, p. 25).

De este fragmento, el primer elemento que se destaca es la presencia de la reproducción de la estatua “tamaño natural” de Victoria de Samotracia, símbolo de triunfo militar/naval. Si analizamos el lugar electo para la disposición de esa estatua teniendo en cuenta la biografía del patriarca de la casa, podemos pensar que esta estatua funcionaría como una de las muchas formas que el general utiliza para reafirmar su éxito en la revolución.

Otra posibilidad de interpretación para la presencia de esa estatua en un punto tan importante de la casa se relaciona a la súper valoración de la cultura europea en detrimento de una tradición mexicana, que queda relegada solamente a la habitación, espacio de la intimidad. En ese sentido, el hecho de que Plutarco se esconda detrás de la estatua y el no privilegiar lo que sería regional, nos hace creer que, si consideramos la casa como una metáfora de la propia familia, existiría por parte de los Vergara un intento de enmascaramiento de una identidad histórica, aunque no logren éxito, al señalar lo extranjero y lo ajeno a aquella cultura. Quizá por eso ese espacio sea poco usado por la gente de aquella casa, lo que hace que esté siempre yermo e inhabitado.

Si por un lado la habitación es considerada el espacio de la intimidad, por otro la sala se configura como el espacio de la convivencia por naturaleza. Sin embargo, no es lo que ocurre en la mansión Vergara, pues en aquella “sala [...] nadie entraba nunca”, lo que nos revela la infrecuencia de las relaciones familiares y sociales en aquel lugar. Solamente la estatua, que es llamada de “guardiana de nuestro hogar” y que fue dispuesta allí por un decorador, una figura ajena a la familia, es la que da refugio a nuestro protagonista, para quien la mansión se asemeja, muchas veces, al túmulo donde están sepultadas su madre y su abuela: “Esa cripta de mármol se parece, en miniatura, a nuestra mansión” (FUENTES, 2009, p. 41). Es decir: la casa como un lugar petrificado y frío, donde solo viven los muertos y sus recuerdos.

Un último espacio que trataremos del primer relato de *Agua Quemada* es el lugar donde está ubicada la casa de Plutarco: el barrio Pedregal de San Ángel, área al sur de la Ciudad de México, muy conocida por su riqueza. Tras volver con su abuelo de una noche de bares y prostíbulos, Plutarco afirma sobre su barrio:

Íbamos los dos, el abuelo y yo, de regreso a nuestra casa en ese cementerio involuntario que se levanta al sur de la Ciudad de México: el Pedregal [...] Ahora que regresaba a la casa del Pedregal [...] recordé cómo se construyeron los edificios de la Ciudad Universitaria y la roca volcánica fue maquillada, el Pedregal se puso anteojos de vidrio verde, toga de cemento, se pintó los labios de acrilita, se incrustó de mosaicos las mejillas y venció la negrura de la tierra con una sombra de humo aún más negra. El silencio se rompió [...](FUENTES, 2009, p. 34-35).

En esa descripción, el narrador-personaje destaca el proceso de urbanización que sufrió aquel lugar durante una época en la cual se intentó ocultar toda su historia y características naturales para que una élite económica pudiera habitarlo. Sin embargo, ese enmascaramiento de

lo que es milenario por lo que pertenece a la modernidad se revela algo fracasado en el sentido de su artificialidad y fragilidad, conforme subrayan los vocablos “maquillada” y “anteojos de vidrio”. Sobre eso, afirma el narrador-personaje:

Qué lastimoso intento de castidad urbana en una capital como la nuestra [...] Méjico, ciudad voluntariosamente cancerosa, hambrienta de extensión anárquica, pintaviolines de toda intención de estilo, ciudad que confunde la democracia con la posesión, pero también el igualitarismo con la vulgaridad [...] Mantener el de los Jardines del Pedregal era como cuidarse las uñas mientras el cuerpo se gangrenaba (FUENTES, 2009, p. 35-36).

Para destacar lo dicho anteriormente, se puede notar cómo el narrador-personaje construye su discurso: utiliza vocablos que subrayan ese intento de enmascaramiento (“intento de castidad”) al mismo tiempo en que enfatizan el fracaso (“hambrienta, anárquica, posesión”). De la misma manera que la habitación del general, que guarda lo íntimo de una memoria, aquel “oasis de exclusividad”, como afirma Plutarco, también trae consigo, aunque en su profundidad, toda la historia de aquel lugar, que fue construido para ser una fortaleza ante el avance imperioso de la desigualdad. ¿Resistirá?

El segundo relato de *Agua Quemada* es “Estos fueron los palacios”. Con narrador en 3ª persona, este relato trae dos personajes centrales: Doña Manuela, una señora mayor, ex-ama de casa del general Vicente Vergara que cuida, en el presente, de perros callejeros, y Luisito, un niño en silla de ruedas que vive con su familia en el mismo “palacio” que Doña Manuela, personaje con quien el niño mantiene una relación muy cercana, ella es quien lo lleva a pasear por el barrio hasta el día que se lo prohíbe la madre del niño.

En ese relato hay un cambio espacial: mientras la primera narrativa nos presenta los Jardines de Pedregal, área económicamente privilegiada de la Ciudad de México, en “Estos fueron los palacios” hay un desplazamiento para la zona central de la metrópolis, para el Zócalo, lugar donde, en la actualidad, viven personas bien menos favorecidas económicamente. El lector deja, de esa forma, el rico, seguro, planeado y moderno barrio de Plutarco y sigue con el narrador para el centro de la ciudad, ambiente donde encontrará la aplastada cultura indígena y la ahora decadente arquitectura colonial española, todo eso adornado por la brutal lucha cotidiana por la sobrevivencia.

Ambos personajes, Manuela y Luisito, caminan por las calles del gran centro y encuentran las más distintas formas de violencia: desde la discriminación del niño por su condición física hasta la mutilación y asesinato de perros: “Los grandulones le cerraron el hocico a la fuerza al perro, otros le detuvieron las patas y uno de ellos le cortó trabajosamente el rabo, un reguero de sangre y pelo gris [...]” (FUENTES, 2009, p. 52). Al presenciar tal crueldad contra los animales, el niño Luisito reflexiona: “[...] Ya no sé si les hacen estas cosas a las pobres bestias para no hacérselas entre sí, o si solo se entrenan con ustedes para lo que se van a hacer ellos mismos mañana” (FUENTES, 2009, p. 53). La brutalidad que emerge de todas las partes siempre alcanza a los más débiles: perros-niños-hombres, hombres-niños-perros, todos mutilados diariamente en aquella feroz ciudad.

Aun así o quizás justo por eso, Luisito utiliza los momentos de paseo con Manuela para construir otro espacio imaginario por medio de la narración de sus historias sobre el probable pasado de aquel lugar:

Con ella, era el niño Luisito el que hablaba si se iban por el rumbo de Tacuba, Donceles, González Obregón y la Plaza de Santo Domingo, era él quien imaginaba la ciudad como había sido en la colonia, él quien le contaba a la vieja como se había construido la ciudad española, trazada como un tablero de ajedrez, encima de las ruinas de la capital azteca (FUENTES, 2009, p. 46)

- Imagínate, Manuelita, cómo era antes la vecindad. Imagínate, estos fueron los palacios. La vieja hacía un gran esfuerzo para recordar lo que el muchacho le contó y luego imaginar, como él y con él, un palacio señorial, con zaguán sin expendio de lotería, con fachada de cantera labrada, sin almacenes de ropa barata [...] sin todos los anuncios que desfiguraban la antigua nobleza del edificio (FUENTES, 2009, pp. 49-50).

Con Manuela, Luisito imagina y, diferentemente de lo que ocurre en la primera narrativa en que el general Vergara eterniza sus memorias por medio del poder de la palabra, en “Estos fueron los palacios” es el joven Luisito quien habla, es él quien busca redibujar la arquitectura remota de aquel lugar y trazar, de esa forma, su propia trayectoria y la de Manuela, “reina vieja y solitaria, olvidada de todos” (FUENTES, 2009, p. 44). O sea: es Luisito quien imagina y cuenta a Manuela cómo fue construida la Ciudad de México. El niño la compara a un tablero de ajedrez construido sobre las ruinas de la capital de la civilización azteca. Una vez más el narrador explicita la cuestión de la superposición de un pasado originario (“capital azteca”) que fue aplastado por algo artificialmente impuesto (“ciudad española). Si pensamos en la simbología del

mencionado juego, *Agua Quemada* nos remite tanto estructural como temáticamente a la imagen de la ciudad tablero: un espacio subrayado por la división jerárquica, donde todas las piezas tienen su función determinada y el movimiento de cualquier una de ellas puede afectar a todas las otras.

De esa forma, en el segundo fragmento destacado anteriormente, gana fuerza una vez más la constante comparación entre la imagen de la gloriosa ciudad del pasado y la de un presente deteriorado. Así, utilizando la imaginación, Luisito intenta estructurar una memoria que privilegie la nobleza de cierta tradición familiar, como muestra el fragmento: “El niño Luis vio cómo se iban desvaneciendo con los años los recuerdos, las tradiciones de la familia. [...] Y en un lugar así, que había sido un palacio siglos atrás, el niño Luis le era más fácil imaginar algunas cosas y recordar otras” (FUENTES, 2009, p. 48). O sea: a partir del palacio y utilizando su imaginación, el niño Luisito busca (re)construir su biografía, su historia. Por esa perspectiva, ese ambiente parece funcionar como propulsor para la construcción de la identidad y de la memoria de esos personajes, ya que allí: “[...] todo tenía que tener doble uso en estas habitaciones de vecindad, que antes fueron los palacios y ahora servían de refugio a la familia [...]” (FUENTES, 2009, p. 57). Además de eso, ese espacio contribuye para promover la inmersión de esos personajes en las múltiples temporalidades: el pasado indígena (imperio azteca), el pasado colonial (colonia, ciudad española) y el presente (donde el palacio está cubierto por anuncios publicitarios).

Para finalizar el segundo relato, destacamos un fragmento que presenta la casa de Manuela, detallada de la siguiente forma por Luisito:

[...] No había nada que describir, eso era lo interesante. Detrás de las puertas que eran ventanas, de madera la de la cocina y de visillos, cortinas de sábana detenidas por varillas de cobre, la del cuarto, no había nada digno de recordarse. Sólo un catre. Todos adornaban sus cuartos [...]. Manuelita no, nada. Su cocina, sus trastes de barro, su costal de carbón, la comida de cada día y un cuarto con un catre. Nada más (FUENTES, 2009, pp. 45-46).

Mientras en el pasado el lugar donde los protagonistas viven fue un espacio de lujo y gloria, en el presente no abriga “nada digno de recordarse”, aunque allá viva una “reina olvidada”, como afirma Luisito. En la actualidad, la nobleza de aquel lugar se limita solamente a

su arquitectura, ya deteriorada por la acción del tiempo y del hombre, como destacamos anteriormente.

Observemos también la descripción de la habitación de Manuela en comparación a la del general Vicente Vergara. Si, por un lado, en el primer espacio hay solamente utensilios rudimentales que atienden a las necesidades básicas e inmediatas del personaje, o sea, se relacionan al aquí y al ahora, por otro, en el segundo ambiente existen varios objetos que tratan de la necesidad de perpetuar una memoria del pasado. Si en la habitación de Manuela hay cortinas improvisadas con sábanas, objetos de barro, un costal carbón y una pequeña cama, en la habitación del general está el antiguo ropero, utensilios de higiene de mármol y porcelana, muchas y variadas fotos, además de la cama dorada. Además de que esa disparidad en la decoración marque muy fuertemente la diferencia de clase social, esa diferencia en la composición espacial señala la distinta caracterización de los personajes: mientras el general Vergara es el que cuenta historias y en su habitación hay madera y mármol (materiales resistentes ante la acción del tiempo), Manuela es la que oye, y quizá por eso barro y carbón en su habitación, materiales que se consumen con más facilidad, que desaparecen, pero que se relacionan directamente a lo que viene de la tierra. Si retomamos la idea anteriormente subrayada sobre la valoración de lo ajeno, nos queda claro la invisibilidad de esa figura femenina en aquella ciudad, pues ella ocupa un espacio sin signos, sin permanencia, transformándose solamente en una moldura en aquellos antiguos palacios.

En el tercer relato de *Agua Quemada*, el espacio ficcional también gana protagonismo en el desarrollo de la trama. Narrado en 3ª persona, “Las mañanitas” nos presenta el protagonista Federico Silva, un hombre soltero y muy rico que vive en una mansión ubicada en la Calle Córdoba, reducto de la alta sociedad mexicana del inicio del siglo XX. Una de las características de Federico es vanagloriarse de nunca haber trabajado y de vivir del alquiler de los muchos inmuebles que posee en la Ciudad de México, entre los cuales está el “palacio” donde viven Manuela y Luisito. Tiranizado toda su vida por su madre, después de la muerte de ella, Federico empieza a pensar cómo sería la suya. Sin darse cuenta del universo de desigualdad y violencia que se le acerca, él es asesinado durante un asalto en su casa.

Aunque el desenlace del relato sea trágico, la tercera narrativa fuentiana se inicia con la siguiente descripción:

Antes, México era una ciudad con noches llenas de mañanas. [...] El alba todo lo aproximaba, montañas y bosques [...] Eso era antes, ahora su casa quedaba a una cuadra de la gigantesca plaza de desnivel del metro de Insurgentes. Algún arquitecto amigo suyo había comparado ese cruce anárquico de calles y avenidas [...] a la Plaza de la Estrella de París (FUENTES, 2009, p. 67).

Ya en este primer fragmento nos damos cuenta de que el narrador agrega cierto tono nostálgico e incluso poético en su relato al comparar, de la misma manera que en los relatos anteriores, la tranquila ciudad del pasado a la caótica urbe del presente. Además de ese tono nostálgico marcado adverbialmente por el “antes” y por el “ahora”, en esta primera exposición del espacio ficcional, dos otros elementos nos llaman la atención: primero, el término “anárquico” para referirse a los cruces de la ciudad. En el primer relato, Plutarco también utiliza la palabra “anárquica” para hacer la misma referencia a la ciudad. Al pensar en la definición del término considerando su relación con la palabra “anarquismo”, la descripción gana mayor significación, ya que se refiere a una doctrina que defiende la eliminación de los poderes que limitan que la libertad del individuo. A partir de esa perspectiva, observamos que desde el principio del relato hay elementos textuales que sugieren el violento desenlace narrativo: siendo Federico Silva un “rentista acomodado” que vivía del sudor ajeno en aquella anárquica ciudad, semejante a un tablero de ajedrez, y considerando que los asaltantes son descritos como “tigres enjaulados dentro de los cuerpos nerviosos”, todos (sobre)viviendo en aquel espacio, es esperado que el inminente movimiento de las piezas insurgentes en el tablero (los asaltantes) busque eliminar el símbolo de poder, es decir, Federico.

Posteriormente, declara el narrador:

Le daba vergüenza que un país de Iglesias y pirámides edificadas para la eternidad acabara conformándose con una ciudad de cartón, caliche y caca. Lo encajaron, lo sofocaron, le quitaron el sol y el aire, los ojos y el olfato. [...] Su casa, aprisionada entre las dos torres de cemento y vidrio [...] (FUENTES, 2009, p. 69).

Como se destacó anteriormente, también en el fragmento de arriba podemos observar que existe la retomada de expresiones que fueron utilizadas en el primer relato para describir la ciudad y más específicamente los edificios de la capital mexicana. En el primer relato, Plutarco habla de los “anteojos de vidrio verde, toga de cemento”; el narrador de este segundo relato cita

las “torres de cemento y vidrio”, completando después su descripción: “con qué rencor miraba esos ridículos vidrios verdes con los que los edificios nuevos se defendían del antiguo sol mexicano” (FUENTES, 2009, p. 70).

Del mismo modo que en el fragmento anterior, en ese existen palabras que sugieren la muerte de Federico: “encajaron”, “sofocaron” y la expresión “le quitaron el sol y el aire [...]”, todas remitiéndonos a la imagen de aprisionamiento de las personas en sus casas, pero también al propio encierro del protagonista dentro de un féretro. En ese sentido, el personaje está petrificado en un espacio, porque no logra establecer ninguna sintonía ni con él ni con su tiempo ni tampoco con otras personas.

Igual que en el primer relato, en la tercera narrativa está el destaque de la irreversible, dañosa y excesiva urbanización de aquella ciudad, lugar donde prevalece la agresividad, característica que Federico nunca conoció, pues disfruta del privilegio de la tranquilidad en medio al caos, como afirma el narrador:

¿Cómo no iba a defender todo esto [su casa] contra la agresión de una ciudad que primero fue su amiga y ahora resultó ser su más feroz enemiga? [...] ¿Cómo no iba a mantener, en medio de tantas cosas feas, su pequeño oasis de belleza, su personalísimo edén que nadie le envidiaría? (FUENTES, 2009, pp. 70-71).

En este fragmento, es interesante notar que el narrador utiliza, una vez más, el adverbio “ahora” para marcar la distinción entre la armonía del pasado y el desorden del presente. Junto a eso, se usa aun la expresión “feroz enemiga”, calificando y personificando esa ciudad que asume para sí características humanas. Esas expresiones contribuyen para adelantar, nuevamente, el desenlace violento del relato, ya que el protagonista, aunque disfrute de su “oasis de belleza”, se verá expulsado de su “edén” por la conocida pero subestimada ferocidad extrínseca a su paraíso.

Destacamos, para finalizar, “el hijo de Andrés Aparicio”, último relato de *Agua Quemada*. También con foco en 3ª persona, en esa narrativa dejamos la famosa Calle Córdoba y vamos al llamado “cinturón de la miseria” de la metrópolis mexicana, lugar que, de acuerdo con el narrador, “no tuvo nombre y por eso no tuvo lugar. Otras colonias fueron nombradas. Esta no. Como por descuido. Como si un niño hubiera crecido sin ser bautizado. Peor tantito: sin ser nombrado siquiera” (FUENTES, 2009, p. 91). En este barrio miserable sin nombre viven los “desheredados”, personas muy pobres que están allí de “paso”. Entre ellas está el protagonista de esa cuarta narrativa: Bernabé, un joven adolescente que vive con su madre y sus tres tíos: un

músico y dos empleados de una gasolinera que pertenece al licenciado Agustín Vergara, hijo del general Vicente Vergara, personaje del primer relato.

Aunque lleve su nombre el título del relato, Andrés Aparicio, el padre de Bernabé, es un espectro dentro de la narrativa, a propósito de su apellido. Desaparecido después de ser perseguido por un gran latifundista, su familia acaba yendo a vivir en el mencionado barrio y su presencia es notada solamente por los discursos de los familiares y en el desenlace de la historia, cuando él es rechazado y traicionado por su hijo Bernabé, que decide aliarse a su perseguidor.

Sin padre y bordeando la pobreza extrema, Bernabé decide abandonar la escuela para limpiar parabrisas de coches en la gasolinera donde trabajan los tíos y en las avenidas de la Ciudad de México, conforme explica el narrador:

A los 12 años dejó en secreto de ir a la escuela. Se acercó a la gasolinera donde trabajaban los tíos y ellos le dieron permiso de agarrar un trapo desgarrado y aventarse sobre los parabrisas de los coches sin pedir permiso, como parte del servicio: por pocos centavos que se ganen siempre es mejor que nada (FUENTES, 2009, p. 101)

Siempre en busca de algunos centavos, el protagonista camina por los grandes espacios de la capital mexicana, espacio que lo hace reflexionar sobre su pobreza, la riqueza ajena y ese contraste. Bernabé, conforme explicita el fragmento anterior, es un chico que vive, como muchos otros, de las sobras ajenas: vive de las migajas ganadas en el faro, de los restos de recuerdos de su padre, de la sobra de lo que un día fue su familia, del resto de amor de una prostituta.

Por eso el deslumbramiento de Bernabé por Mariano Carreón, el único que se le ofrece al protagonista algo concreto y pleno de hecho, haciendo que el protagonista abandone su historia, se alíe a quien persiguió su padre y los echó a la miseria, formando parte incluso del grupo paramilitar de Mariano. Andrés Aparicio fue derrotado dos veces por Mariano: la primera en el pasado, cuando este le quitó casa, familia, dignidad; la segunda en el presente, al sacarle la dignidad de su hijo, su heredero, quien acepta el juego.

Además de una vida de migajas, a Bernabé también le eran costosas las palabras. Diferente de Luisito, personaje del segundo relato que tenía como característica el poder de la imaginación y de la palabra, el protagonista de esa última narrativa cree, a causa de su dificultad, que hablar es algo milagroso. En determinados fragmentos de la narrativa, hay la equiparación

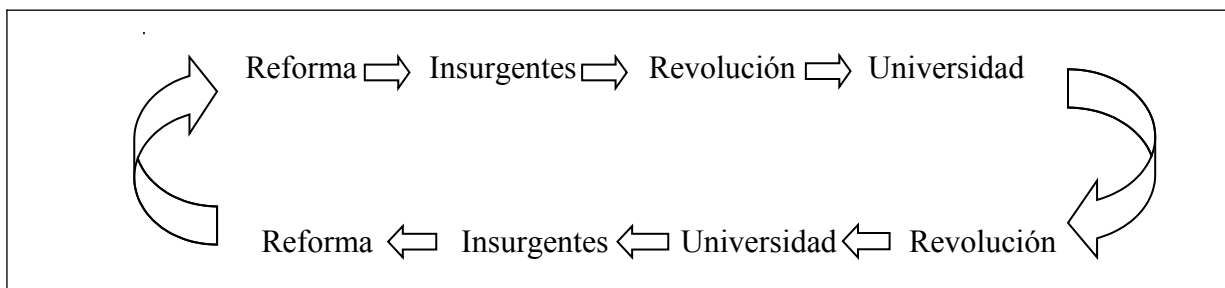
entre él y la ciudad: “Se salió de la escuela para darse de catorrazos con la ciudad que por lo menos era muda como él [...] Si la ciudad pega al menos no habla” (FUENTES, 2009, p. 102). Esas palabras aproximan Bernabé y el DF: ambos son callados y violentos.

Obligado a aprender a comunicarse, ya que el trabajo en las calles de la capital mexicana lo exigía, Bernabé acaba despertando también su percepción sobre aquel espacio y las distintas formas de desigualdad y exclusión, conforme nos revela el trecho de abajo:

[...] la ciudad se dejó ver y querer y desear aunque al final de cuentas, corriendo por la Reforma, por Insurgentes, por la Revolución y por Universidad a las horas del tránsito pesado, limpiando parabrisas [...] empezó a ver y a hablarle, otra vez las cabronas palabras, no hubo manera de escaparse de ellas diciéndole cómprame, ténme, [...] haciéndose grande y pensando que no ganaba a los 15 años más que a los 12, fregando parabrisas con un trapo desgarrado en Reforma, Insurgentes, Universidad o Revolución a la hora del tránsito tupido, que no se acercó a ninguna de las cosas que le ofrecieron las canciones o lo anuncios (FUENTES, 2009, p. 103).

Semejante en el silencio y en la violencia, la ciudad-caos, antes un misterio, acaba revelándose para Bernabé de la misma forma que Martincita, la prostituta por quien él se apasiona. Es este espacio que lo enseña a tener voz y a comparar su condición con la de las otras personas, haciendo que él llegue a la conclusión de que, aunque trabaje toda la vida, no saldrá de aquella situación, conforme muestra el fragmento arriba.

Vale la pena observar aún en el fragmento anterior la trayectoria del protagonista, de acuerdo con el narrador:



El recorrido de Bernabé por esos caminos de hecho cambia la percepción del protagonista. Él se dará cuenta de que pasará año tras año y seguirá en la misma situación: “no ganaba a los 15 años más que a los 12”. Ni Reforma, ni Insurgentes, ni Revolución, ni tampoco Universidad logran romper el ciclo de pobreza y exclusión de su vida. Delante eso, el único camino que se le presenta posible es el de la violencia:

Pasó la tarde solo [...], recorriendo la Zona Rosa, mirando los carros, los trajes, las entradas a los restaurantes, los zapatos de los que entraban, las corbatas de los que salían, chicoteando la mirada de una cosa a otra [...] temeroso de una fuerza amarga una bilis en los cojones y en las tripas que le hiciera entrarle a patadas a los muchachos elegantes, a las señoritas meneosas que entraron y salieron de los bares y comederos de Hamburgo [...] (FUENTES, 2009, p. 113).

De la misma forma que los asesinos de Federico Silva lo observaban disfrutar de los privilegios que no tenían, Bernabé también hace lo mismo con otras personas, aunque involuntariamente. Caminar por la Zona Rosa, famosa región de la capital mexicana por su concentración de capital, permite al protagonista despertar, definitivamente, para la cartografía de desigualdad e indiferencia de aquella ciudad. Chicoteadas y patadas son solamente el principio de su represalia. Él aprende muy rápido que, en aquella ciudad, “el dolor que uno sufre, uno tiene derecho a hacérselo sufrir a los demás” (FUENTES, 2009, p. 126). Si la ciudad se asemeja a un tablero de ajedrez, que él fuera entonces él que daría el jaque-mate.

Consideraciones finales

Al final de este análisis, podemos verificar que los cuatro relatos dialogan entre sí tanto temática como estructuralmente. De la primera a la última narrativa se destacan la violencia, el poder de la palabra, el “recuerdo” y la “imaginación”, temas muy presentes en el conjunto de la obra de Carlos Fuentes. Además, las diferentes configuraciones del espacio ficcional también son fundamentales al representar las diversas formas de división de la sociedad retratada. Hay tiempos distintos, clases sociales distintas, géneros diferentes, edades diversas, etc.

Dos otros elementos corroboran esa lógica de fragmentación: la propia estructura de la obra, que puede ser leída según la perspectiva del todo o de las partes, como si fuera un mosaico de la sociedad mexicana, y su título, que, a partir del poema “Vuelta” de Octavio Paz, reitera la temática de ruptura con un remoto equilibrio: “se quebraron los signos/ atl tlachinolli/ se rompió/ agua quemada” (PAZ, 1989, p. 242).

Al mezclar realidad e imaginación, Carlos Fuentes incita, a través de su obra, una constante reflexión sobre el espacio histórico colectivo y la historia nacional por medio del *Gláuks: Revista de Letras e Artes – jul./ dez. 2019 – Vol 19, N° 2, ISSN 2318-7131*

espacio personal y de la historia individual. El desplazamiento de sus personajes por los distintos espacios de la narrativa hace que el lector pueda observar la Ciudad de México y sus distintos espacios bajo diferentes ángulos, por medio de los cuales se puede contemplar una sociedad fragmentada, con múltiples rostros, cuyos personajes están paralizados en un pasado ya inalcanzable al mismo tiempo que son asfixiados por un presente caótico y violento, porque “en *Agua quemada* nadie se erige en portavoz de una esperanza que, parece ser, ya no existe” (ORDIZ, 1992, p. 536).

Para concluir, reiteramos la importancia de la actuación del espacio ficcional en la obra fuentiana, ya que esta categoría se configura no como elemento secundario en la narrativa. Protagonista, polisémico, detentor y generador de múltiples sentidos, el espacio ficcional fuentiano resignifica inclusive la propia realidad.

Referências Bibliograficas

FUENTES, Carlos. *Agua Quemada*. México: Punto de Lectura, 2009.

HERNÁNDEZ, Jorge (compilador) *Carlos Fuentes: territorios del tiempo* (antología de entrevistas). México: FCE, 1999.

MANZO-ROBLEDO, Francisco. *La segmentación de los grupos sociales en el espacio urbano: La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes y *Las reinas de Polanco* de Guadalupe. 2003. Disponible en: <https://biblioteca.org.ar/libro.php?texto=151777>. Acceso en: 09 dic. de 2019.

ORDIZ, F. J. *Carlos Fuentes y la identidad de México*. In: *Revista Iberoamericana*. Vol. LVIII, Núm. 159, abril-junio 1992. Disponible en: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/issue/view/190/showToc>. Acceso en: 09 dic. de 2019.

PAZ, Octavio. *Lo mejor de Octavio Paz*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1989.

A construção do espaço ficcional em *agua quemada* de Carlos Fuentes: uma análise de suas representações

Resumo: Este estudo busca analisar a construção do espaço ficcional de *Agua Quemada* (1981), do autor mexicano Carlos Fuentes. A partir de uma perspectiva que considera essa categoria narrativa como um elemento polissêmico dentro do texto ficcional, buscaremos refletir sobre como os distintos espaços apresentados no “cuarteto narrativo” da obra fuentiana dialogam com os personagens, transformando-se em uma espécie de espelho fragmentado da sociedade, que se encontra presa entre um passado nostálgico, a pós-revolução de 1910, e um presente fragmentado, no qual o caos e a violência se apresentam como a regra, não a exceção. Esperamos, com isso, contribuir para a ampliação interpretativa da obra do intelectual mexicano.

Palavras-chave: Espaço, México, Cidade.

Histórias e memórias em diálogo no filme *Memórias do Cárcere*

Letycia Fossatti Testa¹
Wellington Ricardo Fioruci²

[...] não me havia sido possível trabalhar de maneira diferente: vivendo em sepulturas, ocupara-me em relatar cadáveres. (RAMOS, 1980, p.57)

Resumo: Este artigo objetiva analisar, por meio da comparação intersemiótica, o livro *Memórias do Cárcere* (1953), de Graciliano Ramos, e a sua adaptação para o cinema com nome homônimo, produzida em 1984 pelo diretor Nelson Pereira dos Santos. Sob este viés, será feita uma leitura crítica das duas obras visando verificar como ambas retratam alguns aspectos políticos duros vivenciados na década de 1930 e como a adaptação cinematográfica, lançada ao final da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985), ressignificou outras memórias e momentos históricos vivenciados no Brasil.

Palavras-chave: Memórias do Cárcere, Adaptação, Memória, História.

Introdução

Uma obra literária é um campo aberto, passível de muitas significações por parte de seus intérpretes e, há algum tempo, a literatura vem sendo transposta para as telas do cinema, outra mídia igualmente significativa, que é foco deste artigo. Abandonando a ultrapassada atribuição de valor dada à adaptação cinematográfica fundamentada no grau de fidelidade ao texto fonte, as transposições midiáticas para o cinema caracterizam-se por revitalizarem o texto literário, trazendo novas perspectivas para o enredo e novas possibilidades de leituras “[...] é um trabalho de reacentuação, pelo qual uma obra que serve como fonte é reinterpretada através de novas lentes e discursos. Cada lente, ao revelar aspectos do texto fonte em questão,

1 Mestre em Letras pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR, câmpus Pato Branco. E-mail: letyucia_fossatti@hotmail.com

2 Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela UNESP. Docente no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná - UTFPR câmpus Pato Branco. E-mail: fioruci@utfpr.edu.br

também revela algo sobre os discursos existentes no momento da reacentuação.” (STAM, 2006, p. 48-49).

O livro *Memórias do Cárcere* (1953), de Graciliano Ramos, conhecido romancista alagoano da década de 1930, é uma obra prima da literatura brasileira e revela, através de um testemunho de caráter autobiográfico, aspectos desumanos vivenciados pelo escritor quando foi preso desmerecidamente em 1936, durante o governo autoritário de Getúlio Vargas. Vinte anos após a publicação do livro, às vésperas do término da ditadura civil-militar brasileira, o cineasta Nelson Pereira dos Santos inicia, oficialmente, a produção da esperada adaptação do livro para o cinema, lançada no ano seguinte. Esse novo objeto artístico dirigido por Pereira dos Santos revela muitas das qualidades e capacidades de uma adaptação para outra mídia, como aquilo que Robert Stam (2006) declarou acima: uma releitura e reacentuação do texto fonte, abarcando possibilidades de diálogo do tempo passado (Era Vargas) com o presente da nova produção (Ditadura Militar).

Nesse sentido, este estudo pretende efetuar uma comparação intersemiótica entre as memórias de Graciliano Ramos e sua adaptação para as telas do cinema, focando no texto alvo. Diante disso, alimentaremos o diálogo entre as duas obras de um ponto de vista crítico e analítico, valorizando os recursos estéticos e a reconstrução do contexto sócio histórico retratado por Ramos e o momento de produção e recepção da adaptação de Pereira dos Santos. O objetivo, portanto, é identificar como algumas escolhas do diretor e sua equipe redimensionam o passado à luz do presente no qual se dá a produção do filme (Ditadura Militar e suas violências), por meio da revisitação de fatos, histórias e memórias. Para isso, inicialmente será elaborada uma breve contextualização sobre os processos de transformação de discursos para outras mídias, focando na adaptação de romances para o cinema. Na sequência, serão analisadas comparativamente as duas produções artísticas, focando nos objetivos descritos acima e, por último, uma breve conclusão a respeito das questões exploradas por esta análise.

Uma breve contextualização sobre a adaptação do romance para o cinema

As adaptações de romances para o cinema, foco deste estudo, cada vez mais vêm ganhando espaço e importância na contemporaneidade. Isso se deve às várias discussões

teórico-críticas que estão ocorrendo desde, aproximadamente, 1970, como o pós-modernismo, o estruturalismo e o pós-estruturalismo, o pós-colonialismo, os estudos culturais, a teoria da recepção, a teoria do desconstrutivismo de Derridá e da intertextualidade de Kristeva e Genette. Esses desenvolvimentos teóricos têm gerado muitas consequências e reformulações teóricas e críticas para diversas áreas do saber, como na literatura, no cinema, nos estudos da tradução e nos estudos das adaptações para outro sistema de signos.

Essas novas formas de pensar a arte e seus discursos, principalmente, estão propiciando uma valorização maior e condições justas de atribuição de valor de igualdade aos discursos tidos até então como marginais e/ou inferiores, assim como, estão quebrando antigos paradigmas e preconceitos que estavam fortemente enraizados nos estudos das adaptações. Quando se iniciaram as pesquisas sobre as adaptações, o discurso reinante era aquele que atribuía determinados graus de fidelidade da adaptação ao romance que o originou, sendo que, quanto mais fiel à obra primeira, melhor era “avaliada” a nova produção. Nessa concepção, normalmente, cabia à adaptação um prestígio menor e secundário em relação à obra fonte, colocando a literatura à frente do cinema, esquecendo, muitas vezes, os ganhos que determinada história tem ao ser transposta para outra mídia, além de desvalorizar o trabalho efetuado pelo diretor, pela produção e artistas que participaram da criação da nova obra. Linda Hutcheon, na obra *Uma teoria da adaptação*, desconstrói esse posicionamento ao afirmar que “[...] a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo.” (2013, p. 45).

Com uma visão negativa, era impossível se pensar nas adaptações como obras autônomas; dotadas de criatividade; de novas interpretações e intenções de quem elaborou o roteiro e de quem o está lendo e fará a performance, as quais muitas vezes diferem da obra inspirada ou mudam o foco para outro aspecto; marcadas por novos processos sógnicos diante da mudança de mídia e de suas possibilidades e também considerando os seus limites; o novo contexto temporal e espacial de produção e recepção do filme, que em muitos casos difere do romance; entre outros. Stam destaca esses elementos, ao afirmar que:

O termo para adaptação enquanto “leitura” da fonte do romance, sugere que assim como qualquer texto pode gerar uma infinidade de leituras, qualquer romance pode gerar um número infinito de leituras para adaptação, que serão inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos. A metáfora da tradução, similarmente, sugere um esforço íntegro de transposição intersemiótica, com as inevitáveis perdas e ganhos típicos de qualquer tradução. (2006, p. 27).

A adaptação de *Memórias do Cárcere* (1984), dirigida por Nelson Pereira dos Santos, reflete muitos desses aspectos e, conforme a análise a ser realizada, coloca em evidência como as escolhas do diretor e roteirista, que em alguns momentos fogem à fidedignidade dos fatos escritos por Ramos, influenciam o processo e o produto final oportunizado aos telespectadores. Isso possibilita novas interpretações da história, tendo em vista muitas mudanças que ocorrem ao se adaptar qualquer texto, como a mudança de mídia, as escolhas e objetivos do diretor e roteirista, o novo contexto sócio histórico de produção do filme, entre outros.

Nesse sentido, é inconcebível pensar uma adaptação considerando a fidelidade à obra fonte, sendo oportuno trabalhar com noções mais abrangentes e coerentes: “Noções de ‘dialogismo’ e ‘intertextualidade’, então, nos ajudam a transcender as contradições insolúveis da ‘fidelidade’ e de um modelo diádico que exclui não apenas todos os tipos de textos suplementares mas também a resposta dialógica do leitor/espectador.” (STAM, 2006, p. 28).

Pensando nas definições para os processos de adaptação, evidencia-se a relação entre os conceitos de dialogismo e intertextualidade com as definições de intermedialidade, sendo que “[...] a intertextualidade sempre significa também intermedialidade.” (CLÜVER, 2006, p. 14). Isso acontece porque “O repertório que utilizamos no momento da construção ou da interpretação textual compõe-se de elementos textuais de diversas mídias, bem como, frequentemente, também de textos multimídias, mixmídias e intermídias” (CLÜVER, 2006, p. 15). Portanto, é através da intermedialidade que se estuda a relação entre os sistemas de signos ou mídias.

Trazendo para a especificidade deste estudo, as adaptações cinematográficas são uma forma de intermedialidade, pois efetuam uma transposição midiática, de acordo com as subcategorias da intermedialidade propostas por Irina O. Rajewski: transposição de um produto de mídia em outra mídia. O texto ou o filme “originais” são a “fonte” do novo produto de mídia, cuja formação é baseada num processo de transformação específico da mídia. (2012, p. 24). Clüver, de forma similar, refere-se à adaptação como uma transposição intersemiótica, da mudança de um sistema de signos para outro e, normalmente, de uma mídia para outra, além de frequentemente ser marcada pelo seu *caráter subversivo*. Ademais, nas palavras do crítico, no estudo das adaptações intermidiáticas deve-se partir do texto-alvo e indagar sobre as razões que o levaram ao formato adquirido na nova mídia. (2006, p. 16, grifo nosso).

Complementando essa indagação que Clüver afirma ser necessária ao estudo das adaptações, Stam salienta que “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 é o “sentido” dessas alterações?” (2006, p. 41). Sendo assim, importa fundamentalmente para os estudos das transposições intersemióticas buscar respostas para esses questionamentos, sem cair no antigo equívoco de medir a qualidade de uma adaptação pela fidelidade à obra “original”. Como afirma Linda Hutcheon, “A adaptação é repetição, porém repetição sem replicação. E há claramente várias intenções possíveis por trás do ato de adaptar.” (2013, p. 28), cabendo ao pesquisador o papel de verificar essas intenções e as motivações que dela advém, as quais, com certeza, possuem objetivos específicos para criar determinado efeito, sensação e/ou sentido à nova produção artística.

Gérard Genette (2010), na obra intitulada *Palimpsestos*, também traz algumas definições sobre a adaptação que, assim como a teoria do “dialogismo” de Bakhtin e da intertextualidade de Kristeva, permitem ir além da visão de fidelidade, possibilitando novas formas de considerar o texto e suas dimensões. Genette propõe que o objeto da poética é a transtextualidade, ou transcendência textual, que engloba todas as relações de um texto com outro(s) texto(s) e propõe cinco tipos de relações transtextuais: 1. Intertextualidade: relação de co-presença entre dois ou vários textos. 2. Paratextualidade: relação que o texto mantém com seus paratextos. 3. Metatextualidade: relação/comentário que une um texto a outro do qual ele fala. 4. Hipertextualidade: toda relação que une um texto B (denominado hipertexto) a um texto anterior A (denominado hipotexto), com a ocorrência de transformação. 5. Arquitextualidade: relação silenciosa, de caráter taxonômico, que evidencia ou recusa qualquer taxonomia. Essas classes não são estanques e podem se inter-relacionar. (GENETTE, 2010, p. 14-20).

A classe mais relevante para a adaptação é a hipertextualidade, pois “[...] é próprio da obra literária que, em algum grau e segundo as leituras, evoque alguma outra e, nesse sentido, todas as obras são hipertextuais.” (GENETTE, 2010, p. 24). Dessa forma, é praticamente inconcebível uma obra ser totalmente original, que não “beba” de outras fontes e influências, pois o ser humano, e aqui mais especificamente o escritor de um romance e o diretor de um filme, são frutos das suas experiências, dos seus conhecimentos de mundo, de suas leituras e estão circunscritos em determinadas esferas sociais, políticas, econômicas, históricas e culturais, que determinarão, em muitas situações, suas escolhas e suas formas de conceber seu

objeto artístico. Ademais, adaptar um romance para as telas é ir além das fontes e influências, é tornar algo novo, é modificar, transformar e transcender os limites do discurso escrito, do “contar”, para a esfera do “mostrar”, conforme definições de Linda Hutcheon (2013). Os ganhos com a adaptação são muitos, como as possíveis releituras de uma obra, com novas interpretações, a própria revitalização dessa para um novo contexto, gênero e/ou mídia, além do que, a “[...] hipertextualidade reflete a vitalidade de artes que incessantemente inventam novos circuitos de significados a partir de formas mais antigas.” (STAM, 2006, p. 35).

Considerando o objeto deste artigo, o filme *Memórias do Cárcere* foi produzido 20 anos após a publicação do livro de memórias de Ramos e, de certa forma, garantiu a revitalização da obra, trouxe novamente a história injusta do cárcere do escritor alagoano para os debates da atualidade, propiciando novas formas de pensar aquele momento. Por conseguinte:

Já que as adaptações fazem malabarismos entre múltiplas culturas e múltiplas temporalidades, elas se tornam um tipo de barômetro das tendências discursivas em voga no momento da produção. Cada recriação de um romance para o cinema desmascara facetas não apenas do romance e seu período e cultura de origem, mas também do momento e da cultura da adaptação. (STAM, 2006, p. 48)

Portanto, assim como os escritores, quem adapta uma obra, seja para as telas ou para outro meio artístico, com certeza, é um criador, que precisa ser avaliado e criticado considerando todos os desafios que encontra nas transposições intersemióticas. Ademais, precisam que suas obras sejam tidas como autônomas, como significativas por si só, e não somente em relação àquilo que a influenciou. Um adaptador, muitas vezes, é um crítico do passado e seus discursos tidos como oficiais e, possuindo essa caracterização, é capaz de trazer novas formas de conceber a realidade, tornando o indivíduo mais crítico e consciente de seu papel social.

Memórias do cárcere: de Graciliano Ramos à Nelson Pereira dos Santos

O livro *Memórias do Cárcere*, do famoso romancista alagoano Graciliano Ramos (1892-1953), foi publicado em 1953, após a morte do escritor. A obra, composta de quatro volumes, que reúnem mais de 600 páginas, começou a ser escrita em 1946, dez anos após

Ramos sair da cadeia, no entanto, é considerada por muitos críticos como incompleta, pois subtende-se que o escritor não conseguiu conceber o último capítulo ou, intencionalmente, não o fez, não se sabe ao certo. No entanto, o filho Ricardo Ramos elabora uma espécie de posfácio à obra, que pode ser interpretado como o último capítulo, onde tece algumas explicações sobre como poderia ser o final da obra:

- Que é que pretende com o último capítulo?
Sensações da liberdade. A saída, uns restos de prisão a acompanha-lo em ruas quase estranhas. [...]
- Um fim literário.
Talvez surgissem pontos acidentais, desdobrasse a matéria em dois capítulos. Mas nada que pretendesse valorizar, tivesse influência no conjunto. Somente as primeiras sensações da liberdade. (RAMOS, 1992, p. 319)

O livro de memórias retrata os dez meses entre 1936 e 1937 em que Graciliano Ramos permaneceu encarcerado, passando por vários presídios, desde Alagoas e depois deportado em um navio imundo para o Rio de Janeiro. Em sua trajetória como carcerário, Ramos presenciou momentos de tortura, violência, privações e humilhações que marcaram a sua vida e a de outras tantas pessoas que se encontravam na mesma situação dele, circunstâncias estas que precisavam ser registradas ou melhor, “denunciadas” pelo artista. Isso é evidente quando faz a seguinte afirmação, em chave irônica, ao sair da Colônia Correcional da Ilha Grande:

- Levo recordações excelentes, doutor. E hei de pagar um dia a hospitalidade que os senhores me deram.
- Pagar como? exclamou a personagem.
- Contando lá fora o que existe na Ilha Grande.
- Contando?
- Sim, doutor, escrevendo. Ponho tudo isso no papel.
O diretor suplente recuou, esbugalhou os olhos e inquiriu carrancudo:
- O senhor é jornalista?
- Não senhor. Faço livros. Vou fazer um sobre a Colônia Correcional. Duzentas páginas ou mais. Os senhores me deram assunto magnífico. Uma história curiosa, sem dúvida. (RAMOS, 1992, p. 158).

Antes de ser preso, Ramos atuava como funcionário público em Maceió, sendo demitido em 1936 por pressões externas do governo e, logo após, foi preso, acusado supostamente de ser comunista, um dos principais motivos das prisões naquela época. No entanto, o escritor não se considerava comunista – Graciliano só se filiou ao Partido Comunista em 1945 -, nunca foi julgado, nem prestou nenhum depoimento às autoridades que o colocaram na cadeia durante o governo de Getúlio Vargas, no período conhecido como a

Era Vargas (1930-1945). Nesse sentido, ficam patentes as violências, opressões e calúnias praticadas pelo governo de então contra intelectuais, inimigos políticos e demais membros da sociedade que representavam alguma ameaça ou eram tidos como apoiadores do comunismo, muitas vezes sem prova concreta que legitimasse tais acusações.

Memórias do Cárcere se torna então um testemunho autobiográfico do autor do famoso romance *São Bernardo* (1934), que revela muito da sua vida pessoal e profissional, desvelando suas angústias com a vida, com o seu fazer literário, com a família e sua falta de expectativas com relação ao seu futuro e ao futuro do próprio país. Para sintetizar, nesta obra, “Abandonadas as vias da criação fictícia, Graciliano Ramos se concentra no documento, mas guarda os traços fundamentais da sua arte narrativa e da sua visão de mundo.” (CANDIDO, 2006, p. 124).

Ademais, é um retrato explícito do período político ditatorial de então, testemunho vivo e fiel das atrocidades cometidas contra muitas pessoas, das quais muitas inocentes. Portanto, se torna memória não só do escritor alagoano, mas memória coletiva, que representa um povo e um país que sofreu numerosos momentos nas mãos de opressores e ditadores, que usurparam direitos e fragilizaram aqueles que lutavam por uma sociedade mais justa, democrática e igualitária. Nas palavras de Wander Melo Miranda:

Rememorar é, afinal, tornar duradouro o vínculo estabelecido entre os excluídos e perseguidos, desejo sempre renovado de fazer da página escrita a página viva da inter-relação, revelação de um saber nascido da disposição comum de narrar e que se desdobra, em moto contínuo, no presente da narrativa interminável. (2009, p. 128).

Apesar do sucesso da obra, sua adaptação para as telas do cinema só ocorreu em 1984, quando um dos maiores cineastas brasileiros, Nelson Pereira dos Santos (1928-), consegue finalmente concretizar seu projeto de adaptação do livro. O diretor paulista, que já dirigiu mais de 20 filmes, era grande conhecedor das obras de Jorge Amado, José Lins do Rego, Euclides da Cunha e Graciliano Ramos, grandes romancistas da década de 1930, e se interessava, sobretudo, pelas narrativas de cunho sociocrítico que demarcavam as raízes e a formação do povo brasileiro. Graciliano Ramos é um dos escritores prediletos do cineasta, e:

Embora o escritor e o cineasta não tenham sido pessoalmente apresentados, o fato de Ramos ter pertencido ao PCB e, semelhante a outros intelectuais, relutar contra a rigidez partidária e ideológica do Partido Comunista, aumentava a identificação do diretor com o literato, já que ambos possuíam um posicionamento político menos dogmático. (ANDRADE, 2007, p. 34).

Diante dessa afinidade e predileção pelo escritor alagoano, *Vidas Secas* (1938) foi o primeiro romance de Graciliano a ser adaptado para o cinema por Nelson Pereira dos Santos em 1963. Logo após, o cineasta iniciou seu projeto para tentar adaptar *Memórias do Cárcere*, porém, não conseguiu ir longe com seus planos devido ao golpe militar instaurado em 1964. Em 1980, quando a Ditadura Militar sofria um enfraquecimento, Santos decide retomar seu projeto, mas, por falta de apoio, desiste novamente. Só em 1983, com um movimento mais intenso para o término da ditadura, abertura política, enfraquecimento da censura e declínio econômico, o diretor consegue consolidar seus planos e começa as filmagens do filme. Em 20 de junho de 1984 o filme foi finalmente lançado e representou, além de uma visão crítica sobre a história do país na Era Vargas, uma metáfora do momento presente vivenciado pelos brasileiros:

Também dialogando com o presente, através da sua ligação com o passado, Pereira iniciou, já com trinta anos de experiência e vinte anos depois de *Vidas Secas*, as filmagens de *Memórias do Cárcere*, um filme que trazia às telas os 10 meses em que o escritor Graciliano Ramos esteve preso, durante o ano de 1936, sob o governo do Presidente Getúlio Vargas. Lançado em 1984, *Memórias do Cárcere* foi um sucesso não só de bilheteria, mas alcançou o reconhecimento da crítica nacional, que o definia como um filme importante e maduro [...]. Recebendo os Prêmios de Melhor Filme do Festival de Cinema de Gramado, da Crítica Internacional, do Festival de Cannes, do Festival de Tashkent (URSS), da Crítica Internacional da Índia, do Festival de Veneza, bem como o Prêmio Coral – de melhor filme do Festival do Novo Cinema Latino-americano de Havana. (ANDRADE, 2007, p. 61)

Para construir seu filme, Pereira dos Santos precisou fazer um estudo detalhado da obra e de cada personagem, pois afinal, o livro contava com mais de 300 personagens, sendo que o diretor precisou diminuir esse número para aproximadamente 120. Para o elenco, a atriz Glória Pires foi a escolhida para interpretar a esposa de Graciliano e o ator Carlos Vereza interpretou o protagonista, sendo este o papel que mais exigiria, tendo em vista as características de Graciliano Ramos e o caráter autobiográfico da obra. Segundo uma matéria sobre o filme publicada no jornal *O Globo*, “Vereza chegou a raspar a cabeça para as filmagens com os colegas de prisão na Ilha Grande, além de emagrecer 11 quilos e fumar três maços de cigarros por dia.” (2013).

Considerando o filme de forma genérica, o cineasta também optou por manter muitas das características do livro na adaptação (acontecimentos históricos, personagens, caracterização do espaço etc.). Entretanto, sintetizou algumas cenas e personagens e alterou a

ordem de alguns acontecimentos, tendo a vista a dificuldade de retratar tudo o que foi exposto em mais de 600 páginas para um filme de poucas horas de duração, o que acabou não comprometendo a estrutura da história. Além disso, poucos nomes permaneceram como eram no livro, sendo conservados apenas o nome dos personagens históricos conhecidos ao público ou mais presentes na obra. Entre as escolhas que mais marcaram a adaptação, pode-se afirmar que Santos acaba por atenuar algumas características do protagonista, tornando-o menos “rude” e “seco” em alguns momentos e atribui maior ênfase às produções literárias e à competência literária de Graciliano Ramos. Para concluir, o filme, diferentemente do livro, apresenta um final muito expressivo, mostrando o momento da liberdade do artista, o que acaba gerando muitas possibilidades de interpretação.

Essas características contribuirão consideravelmente para o objetivo deste artigo e serão analisadas mais detalhadamente no capítulo a seguir, visando identificar as intenções por detrás das escolhas do cineasta. Isso é possível graças à capacidade que uma adaptação tem de modificar a obra fonte, com outros objetivos, novas circunstâncias, construindo uma obra para outro público, em outro momento socio-histórico, com novas possibilidades midiáticas para retomar o texto literário e reconstituir o momento passado, enfim, com uma gama de recursos capazes de oportunizarem ao presente uma narrativa inscrita noutra tempo e espaço, pertencentes a um gênero escrito, como bem resume Robert Stam:

O texto original é uma densa rede informacional, uma série de pistas verbais que o filme que vai adaptá-lo pode escolher, amplificar, ignorar, subverter ou transformar. A adaptação cinematográfica de um romance faz essas transformações de acordo com os protocolos de um meio distinto, absorvendo e alterando os gêneros disponíveis e intertextos através do prisma dos discursos e ideologias em voga, e pela mediação de uma série de filtros: estilo de estúdio, moda ideológica, restrições políticas e econômicas, predileções autorais, estrelas carismáticas, valores culturais e assim por diante. Uma adaptação consiste em uma leitura do romance e a escrita de um filme. (2006, p. 50)

Diante do exposto, é possível sintetizar a perspectiva de Stam considerando que a adaptação efetiva-se num processo dialógico que alimenta o trânsito semiótico entre dois textos: o literário e o fílmico, com vistas a reelaborar ou traduzir um texto para outro, criando assim novas perspectivas de interpretação. Eis o trabalho do diretor Nelson Pereira dos Santos e sua equipe fílmica, trabalho de alto valor artístico e histórico que será analisado a seguir.

Histórias e memórias que se cruzam

O livro *Memórias do Cárcere* revela um passado que é capaz de ultrapassar fronteiras temporais e espaciais, que reflete muito mais do que está explícito e permite uma série de identificações por parte dos intérpretes, uma vez que a literatura esforça-se por propiciar interpretações críticas por parte de um leitor ativo. Nesse sentido, sobre Graciliano Ramos pode-se afirmar que:

[...] se empenha nas coisas do século, é preso, jogado dum canto para outro e desce a fundo na experiência dos homens. [...] Há um nítido processo de descoberta do próximo e revisão de si mesmo, que o romancista anota sofregamente, como se estivesse completando pela própria vivência o panorama que antes havia elaborado no plano fictício. (CANDIDO, 2006, p. 76)

Não é a apenas a sua vivência que o autor capta pela escrita, mas a experiência dos homens, sem pormenorizar, daqueles que viviam ou viveram situações iguais ou parecidas a dele e dos que iriam experimentar tal martírio.

Na adaptação para o cinema, Nelson Pereira dos Santos consegue evidenciar mais ainda essa característica de ir além da interpretação da época descrita pelo romance, em que Getúlio Vargas ocupava o poder no Brasil, pois uma adaptação é, de alguma forma, releitura, reinterpretação, reescrita e, ao mesmo tempo, atualização da história e seus discursos. O momento em que a obra foi produzida e lançada possibilita uma identificação do telespectador com o período que vivenciava há vinte anos, que era a ditadura civil-militar. De forma sintetizada, pode-se afirmar que, assim como Graciliano aguardava ansioso pela liberdade, grande parte do povo brasileiro se reconhecia no personagem alagoano, ao recordar as atrocidades cometidas pelos militares do governo de então, e desejava ver seu país, seus intelectuais e toda a população, livres da tirania, da censura e violência imposta.

O próprio diretor e roteirista destaca essas peculiaridades que buscou inserir no filme em um trecho de uma entrevista concedida a Paulo Roberto Ramos:

ESTUDOS AVANÇADOS - No final do regime militar, quase vinte anos depois, você leva mais uma vez uma obra de Graciliano Ramos para as telas – *Memórias do cárcere*. Qual é a tônica do intelectual que você mostra nesse filme?
NPS – Trabalhei com a influência do Graciliano Ramos, com a experiência que ele registrou e a forma pela qual ele escreveu suas memórias. [...] *A primeira intenção ao fazer Memórias foi mostrar o que significa viver sob uma ditadura, uma advertência, antes que ela acontecesse. Mas os golpistas foram mais rápidos.* Por

isso *Memórias* ficou para depois da ditadura. E que coincidência: quando retomei o projeto, no começo dos anos 80, logo depois de *Estrada da vida*, aconteceu a proibição do filme do Roberto Farias (*Pra frente Brasil*). O diretor da Embrafilme, Celso Amorim, hoje nosso ministro de Relações Exteriores, foi demitido pelo então ministro do Exército e o clima ficou difícil para fazer um filme como *Memórias do cárcere*. Mais tarde conseguimos montar um esquema para fazê-lo. [...] Além disso, no Brasil estava acontecendo o movimento pelas “Diretas já”. *Vidas secas* aconteceu no começo da ditadura e *Memórias do cárcere* festejou o final. (2007, p. 341, grifo nosso).

Como destacado, Santos desejava, inicialmente, alertar o povo brasileiro sobre uma possível ditadura e suas consequências, utilizando das experiências do autor de *Vidas Secas* (1938) como uma metáfora do que poderia vir a acontecer. Entretanto, os “golpistas” vieram antes e o projeto só pôde sair do papel no final do governo militar, pois a censura e todas as sanções do governo não permitiriam que tal filme se concretizasse. Nesse sentido, a adaptação de *Memórias do Cárcere*, apesar de não ter conseguido seu propósito inicial, tornou-se uma crítica e referência indireta à ditadura militar brasileira.

Logo nos primeiros minutos do longa-metragem, tem-se uma cena ambientada na cidade de Maceió, em março de 1936, no Palácio do Governo, segundo informação na tela. Somos *ex abrupto* apresentados ao protagonista da narrativa, o escritor Graciliano Ramos, que está ao telefone, visivelmente alterado, e ao seu inaudível interlocutor apenas diz em tom seco e cortante “Não proibi. Não gosto desse verbo. Também não tenho medo de ameaças. Vá para a puta que o pariu, fascista.” (SANTOS, 1984, 0:00:43). Lá fora, no extra-campo da câmera, ouve-se gritos de ordem “Anauê, Anauê!”. Na sequência, corta-se da cena do interior do gabinete do escritor para outra cena, do lado de fora do Palácio, onde se vê alguns soldados que debocham de uma marcha de integralistas imitando o som de galinhas, pois os membros desse grupamento fascista eram denominados pelos seus detratores de “galinhas verdes” devido à cor de seu uniforme.



Imagem 1 (SANTOS, 1984, 0:00:43).



Imagem 2 (SANTOS, 1984, 0:01:04).

Como dito anteriormente, esta é a data da fatídica prisão do autor, quando então trabalhava na Imprensa Oficial para o governo alagoano. Desse modo, para criar o clima de tensões políticas da época, o roteirista e diretor Nelson Pereira dos Santos inicia seu longa ambientando o espectador nesta atmosfera política de embates e, ao mesmo tempo, contrastando o escritor a esfera da repressão política, posto que a ele cabe o trabalho da libertação pela palavra, e não a proibição, própria dos regimes opressores. Note-se também na imagem 1 que Graciliano aparece ao fundo, espremido entre objetos, diminuído, portanto, pela burocracia governamental.

Em vários diálogos do filme é possível observar que os detentos, vítimas do governo de Getúlio Vargas, se referem a ele com a expressão “ditadura”, embora o golpe do Estado Novo ainda não houvesse acontecido: “- Camaradas, Camaradas, não podemos mais aguentar a ditadura! Fora Getúlio!” (SANTOS, 1984), o que pode ser entendido como uma referência ao período da produção do filme e não do texto de Graciliano.

Além disso, as marcas registradas da violência, da intimidação e sofrimento suportado pelo escritor alagoano e seus companheiros de detenção, assim como estão testemunhadas no livro, o são no filme. Embora o diretor tenha optado por reduzir e/ou sintetizar muitos fatos e personagens, em virtude da extensão da obra escrita e para que a adaptação conseguisse prender a atenção do telespectador e não se tornasse mero retrato biográfico ou similar a um documentário, seu filme consegue retratar muito bem esses momentos, trazendo uma sequência de imagens da câmera, como se Graciliano observasse situações, que expressam muitos dos sentimentos do escritor relatados em longos capítulos do livro.

O seguinte excerto da obra refere-se ao momento em que vários detentos ou “bichos” - como muitas vezes o romancista se compara, junto com os demais, pela situação totalmente desumana que experimentavam - estão sendo “transportados” de navio para o Rio de Janeiro e, em um dos poucos momentos de descontração que tiveram durante aquela longa e penosa viagem, após beberem uma garrafa de água ardente, começaram a cantar *O canto da ema*, de João do Vale e os passageiros da parte superior começam a observar o porão imundo e seus ocupantes: “A gente da primeira classe matava o tempo rondando no convés, agrupava-se, estacionava; enchia-me de vergonha [...]. Achavam-me objeto de análise e cotejos humilhantes: viam-me nos olhos baços, na cara pálida, na magrém, no encolhimento, sinais de criminosos.” (RAMOS, 1992, p. 176). No filme não há esse detalhamento de sentimentos de Ramos, mas as imagens e o foco da câmera falam por si só. Na primeira imagem é o escritor

que observa: uma imagem colorida, pessoas limpas e bem vestidas que demonstram satisfação ao perceberem a situação humilhante dos presos. Depois é ele e os demais que são observados em sua condição: dentro de um porão escuro, pequeno, quente e sujo, pela quantidade de pessoas que ali estavam:



Imagem 3 (SANTOS, 1984, 0:47:21).



Imagem 4 (SANTOS, 1984, 0:47:28).

É praticamente impossível olhar esta segunda imagem, assim como a descrição do escritor às condições que presenciaram no navio, e não rememorar outro momento drástico e de injustiças tão marcante na história de formação do país, que era a escravidão e os transportes de negros nos navios negreiros. Da mesma forma, é possível refletir sobre o momento que o Brasil atravessava, nas prisões que os “inimigos” do governo militar viviam, de um canto ao outro do país, no exílio que muitos eram obrigados a enfrentar, entre outras condições similares. Enfim, tanto Graciliano quanto Nelson, em oportunidades distintas, descortinam os panos da história e do discurso oficial e provocam novas formas de ver e conceber a história, formas mais críticas e reflexivas.

Outra característica marcante na adaptação é a referência que o diretor faz às produções artísticas de Graciliano e seu ao talento literário, evidenciando a notoriedade e a importância do intelectual frente aos demais personagens, o que difere em alguns aspectos da obra de partida, isto é, o texto literário. Pode-se afirmar que isso acontece, dentre as várias possibilidades, porque Santos opta pelo foco em terceira pessoa. Já o livro foi escrito em primeira pessoa, embora o autor houvesse declarado que tinha restrições a esse foco narrativo que ele denominou de “pronominho irritante”: “Desgosta-me usar a primeira pessoa. [...] Além disso não desejo ultrapassar o meu tamanho ordinário. Esgueirar-me-ei para os cantos obscuros, fugirei às discussões, esconder-me-ei prudente por detrás dos que merecem patentear-se.” (RAMOS, 1992, p. 37).

No entanto, em Graciliano Ramos o recurso ao pronome em primeira pessoa é uma estratégia que pode ser bem explicada pela sua compreensão da verossimilhança e sua “aparência de verdade”, nesse caso, de que se trata da verdade que é apresentada pelo discurso e não necessariamente aquela imposta pela história:

[...] há uma estrutura de verdade que se impõe, capaz de integrar qualquer verdade convencional e aparente e que é encontrada através da imaginação criadora e da purificação operada pelo tempo, joeirando o que é importante e deixando cair o acidental e secundário. [...] Verossímil, para Graciliano, não é o que se ajusta ao real, pois algumas vezes os fatos são absurdos e inaceitáveis, como por exemplo os acontecimentos degradantes posteriores ao julgamento relatado nas *Memórias do Cárcere* ocorrido no pavilhão dos primários: “A realidade não tinha verossimilhança”. (CRISTÓVÃO, 1986, p. 32).

Essa situação, que coloca o protagonista a frente dos demais, se sentindo em posição privilegiada em alguns aspectos, o deixa desorientado, envergonhado e humilhado, pois dado o seu caráter duro, de poucas palavras, que dispensa elogios, ajudas desnecessárias, presentes e privilégios, mostra a sua posição política de crítica e negação aos valores burgueses e capitalistas:

É a consequência duma concepção de homem encurralado, animalizado agora pelo “universo concentracionário” que se abateu tragicamente sobre o nosso tempo - não como exceção fortuita, segundo pensaria o liberalismo do tempo em que abrir escolas dava a esperança de fechar prisões, mas como *dimensão própria do século dos totalitarismos*. Acompanhando a intuição psicológica, os acontecimentos fizeram Graciliano Ramos passar do mundo como prisão à prisão enquanto mundo. (CANDIDO, 2006, p. 127, grifo nosso).

Esse aspecto intimista e áspero da personalidade do autor, como mencionado no trecho acima, é também efeito das condições que vivia e das injustiças que observava na trajetória histórica do país. Da mesma forma, a adaptação se torna também retrato deste século de totalitarismos, conforme as palavras de Candido. Essas características do escritor são nítidas no livro, assim como na adaptação, embora nesta o cineasta tenha optado por, em alguns momentos, tornar mais tênue este caráter duro, insensível e insociável do protagonista, presumivelmente para o tornar mais simpático ao público e para evidenciar as qualidades deste romancista que tanto contribuiu com a literatura brasileira.

Na adaptação, quando Ramos chega ao presídio no Rio de Janeiro é recebido por todos os detentos com um cumprimento de mão, todos querem se apresentar a ele, alguns possuem livros do autor, pedem autógrafos e fazem elogios às obras dele, o que muitas vezes ele tenta ignorar ou não se sente merecedor daquilo. No filme, após o lançamento do terceiro livro do alagoano, *Angústia* (1936), é dada uma grande festa no presídio onde Graciliano estava, muito mais sumptuosa e “liberal” que à descrita no livro.

Além disso, na Colônia Correccional, o romancista e seus escritos são protegidos pelos detentos, todos incentivam as suas produções na cadeia, pois sabem que ele é um dos únicos que possivelmente seria capaz de produzir um testemunho daquilo que estavam vivenciando. Alguns presos roubavam lápis e papel dos escritórios do presídio para dar ao escritor, conforme a cena abaixo:



Imagem 5 (SANTOS, 1984, 02:18:00)



Imagem 6 (SANTOS, 1984, 02:23:16)

Na segunda cena, o personagem Gaúcho pede o seguinte: “- Olha aqui o que eu trouxe para a vossa mercê. Vai me botar no livro? – Gaúcho, aonde você arranjou isso? – Fui zeloso. Vai me colocar no livro? – Você quer que eu mude seu nome? – Mudar? Por quê? Eu queria é que aparecesse o meu retrato.” (SANTOS, 1984, 2:23:14; 2:23:41). Nesse diálogo, observa-se no pronome de tratamento dispensado a Ramos a forma respeitosa e superior que o tratavam, do mesmo modo que se apresenta o desejo do condenado de aparecer no livro, de ter sua história e seu nome relatados pela memória e pelas mãos de Graciliano. Assim o fazem também outros detentos, que relatam histórias e acontecimentos das suas fatídicas vidas para o escritor, pois eles têm consciência que possivelmente ele, como escritor e romancista, é um dos únicos capazes de lutar contra aquela força tirana que os oprime de inúmeras as formas.

Mais ao final do filme, quando o autor está prestes a deixar a cadeia, os soldados, temendo por aquilo que o literato havia escrito na prisão, buscaram incansavelmente encontrar os papéis para destruí-los, mas, graças aos colegas presidiários, que ajudaram a esconder as

anotações dividindo os papéis entre si, os soldados acabaram não encontrando os relatos do escritor.

As memórias construídas naquele período não são apenas do autor, mas são coletivas, representam todos que ali viviam, que lutaram para preservar aquelas anotações que tanto significavam para eles, pois eram retrato de testemunhos inscritos nos próprios corpos e extraídos da dor da experiência. Portanto, se a censura instaura seu poder sobre o povo, como nas ditaduras vivenciadas pelos brasileiros, o intelectual, escritor, jornalista, cineasta, músico etc, serão aqueles a quem a história se encarregará de fazer chegar as vozes anônimas esquecidas e que, por sua vez, terão a responsabilidade de libertá-las. A arma destes é diferente daquela empregada pelos ditadores, é a arma do conhecimento, da palavra, do discurso que desvela significações e redimensiona o papel dos excluídos e perseguidos pelo poder.

O final do filme reproduz muito daquilo que uma adaptação é capaz, ao modificar a obra de partida e permitir novas significações. Nelson Pereira dos Santos cria um fim alternativo para *Memórias do Cárcere*, ao contrário do que Graciliano faz, representando o momento da saída da cadeia do artista e da sua liberdade. No trecho seguinte, o diretor do cárcere chama o escritor e se desculpa pela prisão, provavelmente temendo que ele relate tudo o que viu, assim como, mostrando como o cineasta atribui maior reconhecimento ao escritor alagoano: “- O senhor vai voltar para o Rio. Desculpe-me, eu não sabia que o senhor era tão importante. Espero que compreenda que eu cumpro o meu dever apenas.” (SANTOS, 1984, 02:56:40; 02:56:55).

As cenas finais mostram a alegria dos detentos ao observarem Ramos ser libertado, já que poderá concretizar aquilo que eles sonhavam, como uma forma justiça, queriam ter suas faces, retratos, violências e injustiças retratadas pela literatura do alagoano. O escritor de *Memórias do Cárcere* sai de navio e joga seu chapéu ao ar, o qual é transformado em uma gaivota, que sai voando pelo céu, ao som do Hino Nacional do Brasil. O hino do país também é tocado no início do filme e em outras cenas significativas e, pode-se afirmar, representa a história de lutas do incansável povo brasileiro pela liberdade do país, simbologia de seu caráter heroico, determinado e invencível, que lutou e ainda luta pela liberdade, igualdade e justiça, retrato de mais alguns momentos difíceis que os brasileiros enfrentaram e venceram, como aqueles evidenciados tanto no livro quanto na adaptação cinematográfica aqui analisados.



Imagem 7 (SANTOS, 1984, 03:04:11)



Imagem 8 (SANTOS, 1984, 03:05:06)

Em suma, o diálogo entre o filme de Nelson Pereira dos Santos e as memórias de Graciliano Ramos formam uma complexa rede de discursos que permitem ao leitor contemporâneo ter acesso a uma nova perspectiva sobre o passado, uma perspectiva não apenas renovadora, mas poliédrica pois calcada sobre uma pluralidade de óticas e códigos sógnicos.

Considerações finais

A análise da adaptação de *Memórias do Cárcere* para o cinema revelou, ainda que brevemente, já que se tratam de duas obras monumentais, o potencial tanto criativo como crítico concernente a um processo de adaptação. No filme percebe-se que, embora o diretor e roteirista Nelson Pereira dos Santos tenha preservado em grande parte os elementos históricos e narrativos do livro de Graciliano Ramos, sua perspectiva não se limita a “transpor” a obra fonte, mas a instaurar um diálogo renovador do texto de partida e, ao fazê-lo, permite ao espectador, e também ao leitor, reler aquele momento histórico e, assim, redescobrir o passado ao passo que reconhece o mítico autor modernista, transformado em sujeito de sua própria história por lentes humanizadoras. Assim o autor sai do papel e passa a respirar ao ganhar um rosto. O cinema de Nelson Pereira dos Santos, deste modo, realiza com Graciliano Ramos o mesmo processo que a literatura deste realizava com seus personagens, dando-lhes uma dimensão de carne e osso. Os corpos destes sujeitos serão o lugar onde a literatura e o cinema farão ecoar as memórias em carne viva.

Esses aspectos evidenciam aquilo que os teóricos Stam (2006) e Clüver (2006) destacam sobre a intertextualidade, dialogismo e intermedialidade, que tornam uma adaptação

mais rica, pois é construída com base em novas leituras e releituras, o que acaba, conseqüentemente, gerando novas ressignificações sobre o texto que serviu de fonte ao adaptador. Ademais, o cineasta que produziu *Memórias do Cárcere* consegue fazer ecoar nas telas um novo tempo e espaço, que é o tempo de produção do filme vivenciado por ele e milhares de brasileiros que sofrem com as artimanhas da ditadura civil-militar, demonstrando o caráter subversivo que, geralmente, as adaptações objetivam em sua essência.

Podemos mencionar ainda que Nelson Pereira dos Santos realça muitos aspectos em sua adaptação, como por exemplo ao atribuir maior importância ao escritor “homenageado” na sua produção, ao sintetizar fatos e personagens, dentro das possibilidades da nova mídia, ao presentear o telespectador com um final alternativo à história e, principalmente, ao oportunizar novas formas de ver e conceber o passado histórico e também o momento presente em que o filme foi produzido. Portanto, a nova produção se torna uma representação de distintos momentos totalitários vivenciados pelo Brasil, em que uma série de injustiças foram cometidas contra aqueles que possuíam senso crítico frente às atrocidades de governos autoritários.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Ana P. *De Vidas Secas a Memórias do Cárcere: um percurso de Nelson Pereira Dos Santos*. 2007. Dissertação. Universidade Estadual Paulista. 187 f. Franca, 2007.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CLÜVER, Claus. Inter textos / Inter artes / Inter media. *Aletria*. Belo Horizonte, v. 14, p. 11-41, jul.-dez. 2006.

CRISTÓVÃO, Fernando. *Graciliano Ramos: estruturas e valores de um modo de narrar*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

JORNAL O GLOBO. *Cannes aclama ‘Memórias do cárcere’*. São Paulo, 10 set. 2013. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/fatos-historicos/cannes-aclama-memorias-do-carcere-9900154#>>. Acesso em: 10 dez. 2017.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. 2. ed. Florianópolis: UFSC, 2012.

MEMÓRIAS do Cárcere. Direção: Nelson Pereira dos Santos. São Paulo, 1984, 173 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p0Gy67_6kJc>. Acesso em: 01 dez. 2017.

MIRANDA, Wander M. *Corpos Escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2009.

RAMOS, Paulo R. Nelson Pereira dos Santos: resistência e esperança de um cinema. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 21, n. 59, p. 324-352, 2007.

RAMOS, Graciliano. *Viagem*. 10. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1980.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do Cárcere*. 25. ed. São Paulo: Record, 1992. v. I e II.

RAJEWSKI, Irina O. Intermidialidade, Intertextualidade e “Remediação”: Uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, T. F. N. (Org). *Intermidialidade e Estudos Interartes*: Desafios da Arte Contemporânea. v. I. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012. p. 15-45.

STAM, Robert. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. Florianópolis, n. 51, p. 019- 053, jul./dez. 2006.

Stories and memories in dialogue in the movie *memórias do cárcere*

Abstract: This article aims to analyze by means of intersemiotic comparison the book *Memórias do Cárcere* (1953), by Graciliano Ramos, and its adaptation to the cinema, which maintains the same book’s name and was released in 1984 by the director Nelson Pereira dos Santos. From this perspective, a critical reading of the book and its adaptation will be done in order to verify how they portray difficult political aspects experienced in the 1930s and how the adaptation for the cinema, released at the end of the Brazilian civil-military dictatorship (1964-1985), resignified other memories and historical moments experienced in Brazil.

Keywords: Memórias do Cárcere, adaptation, memory, history.

Um diálogo fotoliterário na constelação de butor: considerações sobre universos paralelos

Karina Lima Sales¹

Resumo: O estudo discute diálogos estabelecidos entre fotografia e literatura, a partir do livro *Universos paralelos: uma viagem fotoliterária de Michel e Marie-Jo Butor*. Publicado em 2011, *Universos paralelos* retrata um percurso fotoliterário de Michel e Marie-Jo Butor, um diálogo - traduzido por imagens acompanhadas de instantâneos literários - entre a fotógrafa e o escritor durante uma viagem à Índia em 2008. Essa percepção do diálogo é reforçada, no livro, pelos textos de apresentação de Márcia Arbex, prefácio de Roger-Michel Allemand, bem como na entrevista a Butor inserida após as fotografias e seus instantâneos literários. Além desses diálogos já apontados, ressalta-se o diálogo com os artistas e com a arte como força-motriz na obra de Butor. *Universos paralelos* constitui-se como um livro de diálogo, resultado do desejo de compartilhar, característico de todo trabalho de colaboração e cuja gênese, nesse caso, estaria na colaboração estabelecida entre os artistas, a fotógrafa e o escritor, Marie-Jo e Michel Butor, que foram casados por cinquenta e dois anos. Assim, esse diálogo é artístico e também afetivo, fruto dos olhares conjuntos de um esposo e sua esposa.

Palavras-chave: Diálogos fotoliterários, Michel e Marie-Jo Butor, *Universos paralelos*, Processos artísticos colaborativos.

O escritor francês Michel Butor é autor de obra considerada uma das mais importantes de nosso tempo, tanto em volume quanto em qualidade, e integra o cânone literário não só de língua francesa, mas também internacional. Com expressiva lista de títulos publicados, a obra de Butor percorre os principais gêneros literários, do romance à poesia, além do teatro e ensaio. Os talentos do escritor francês ultrapassam essas delimitações, interseccionam-se entre a tradição e a modernidade. Para Márcia Arbex, Butor “dialoga constantemente com os artistas e com a arte – pintura, música, fotografia, gravura, vídeo e a própria literatura” (2011, p. 7). Butor empreendeu muito cedo “um diálogo permanente e incessantemente renovado

¹ Doutoranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG. Professora Assistente na Universidade do Estado da Bahia, UNEB - Campus X. Endereço eletrônico: kalisalima@hotmail.com

com as outras artes, colaborando até hoje com inúmeros pintores, fotógrafos e compositores” (Colóquio Internacional *O universo Butor*, 2011, p. 07)².

No texto “Parcerias artísticas de Michel Butor”, Marcos Sampaio afirma que Butor defende a ideia “de que as imagens devem ser ‘lidas’ [...] não apenas de forma plástica, mas que as estruturas interpretativas da literatura podem trazer novos enfoques interessantes” (1993, p. 38). Assim, a colaboração entre imagem e escrita e a experimentação entre essas linguagens estão na essência da produção do autor francês. Em entrevista a Sampaio, Butor fala de seu processo de trabalho em parcerias estabelecidas com artistas plásticos: “Jamais escreveria textos como os que fiz se não tivesse atuado em conjunto com esses artistas” (SAMPAIO, 1993, p. 40)³.

Poder-se-ia apontar aqui outro diálogo possível, o do livro publicado com a Exposição fotoliterária *Michel e Marie-Jo Butor: universos paralelos*, apresentada ao público no Centro de Cultura Belo Horizonte, no período de 4 a 28 de outubro de 2011, com curadoria de Myriam Villaim e concepção visual de Philippe Enrico e organização de Márcia Arbex, Philippe Enrico, Maria do Carmo Veneroso, Maria Juliana Cambogi Teixeira e Yolanda Vilela. Para a exposição, foi usada apenas uma parte do conjunto fotoliterário que compõe o livro. Outros elementos poderiam ser analisados, focando a exposição, desde a concepção visual, a interação das fotoliteraturas com o espaço de exposição, a recepção do público, dentre outras possibilidades. O livro *Universos paralelos* poderia ser associado a uma discussão de Butor em *Sobre a escrita e a arte*. Em “A exposição universal”, o escritor francês associa o livro a um evento, discorrendo sobre o livreto de cerimônia, inauguração, espetáculo: A exposição torna-se um desdobramento do livro; este torna-se uma concentração da exposição. Relações novas e necessárias se instauram nessas experiências” (2011b, p. 37). O livro ora sob análise insere-se nessa categoria, embora possamos atribuir-lhe caráter diverso do apontado por Butor, uma vez que o livro contém mais escalas visuais do que as apresentadas ao público na exposição, assim, o livro é um desdobramento da exposição.

2 O Colóquio Internacional *O Universo Butor* foi realizado pela UFMG em 2011, mesmo ano do 85º aniversário do escritor. Paralelamente ao colóquio, foram realizadas exposições artísticas relacionadas ao tema do evento: Exposição de artes plásticas *Em torno de Butor: imagens e palavras*; Exposição das *Oeuvres complètes* de Michel Butor; Exposição temática e cronológica sobre Michel Butor e Exposição foto-literária *Michel e Marie-Jo Butor: universos paralelos*, que será foco desse estudo.

3 A entrevista concedida por Butor a Marcos Sampaio foi em 1992, ano em que o artista francês esteve no Brasil para a Exposição *Palavras e Formas*, realizada pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, em que foram apresentadas 47 obras criadas por Butor em parceria com artistas plásticos, dentre eles, fotógrafos. Marcos Sampaio foi o curador da exposição.

Não se pretende, aqui, desenvolver uma vasta análise sobre a obra do escritor. Dadas as características delimitativas do texto que se apresenta, recortam-se, especificamente, diálogos estabelecidos entre fotografia e literatura, a partir do livro *Universos paralelos: uma viagem fotoliterária de Michel e Marie-Jo Butor*. Publicado em 2011, *Universos paralelos* é apresentado como um livro de diálogo desde a contracapa: “*Universos paralelos* retrança um percurso fotoliterário de Michel e Marie-Jo Butor, um diálogo entre a fotógrafa e o escritor durante uma viagem à Índia traduzido por imagens poéticas [...] acompanhadas de instantâneos literários” (2011, s/p). Essa percepção do diálogo é reforçada na apresentação do livro, escrita por Márcia Arbex, no prefácio de Roger-Michel Allemand, bem como na entrevista a Butor - realizada por Myriam Villain - inserida após as fotografias e seus instantâneos literários. Além desses diálogos já apontados, ressalta-se o diálogo com os artistas e com a arte como força-motriz na obra de Butor, aspecto já delineado inicialmente.

Arbex apresenta a publicação como um livro de diálogo, resultado do desejo de compartilhar, característico de todo trabalho de colaboração. A gênese desse diálogo estaria na colaboração estabelecida entre os artistas, a fotógrafa e o escritor. Michel e Marie-Jo Butor foram casados por cinquenta e dois anos e realizaram uma viagem à Índia em 2008, presenteados pelas filhas, por ocasião das bodas de ouro completadas. Em 2010, Marie-Jo Butor faleceu. Assim, esse diálogo é artístico e também afetivo, fruto dos olhares conjuntos de um esposo e sua esposa, como enaltece Butor na entrevista a Villain: “[...] eu estava sempre presente quando Marie-Jo tirou essas fotos. Nem sempre eu a vi tirá-las [...]. Mas eu estava sempre com ela. Quando as revejo, é sempre um momento de nossas vidas que volta. Nós olhávamos juntos” (2011, p. 63).

O livro é constituído por vinte e quatro fotografias, acompanhadas por textos literários de Butor, manuscritos. As imagens antecederam os textos literários, produzidos a partir delas. Todas são intituladas *Índia 2008* e na legenda aparece uma informação que localiza as imagens poéticas em lugares específicos. Em um rápido inventário do tema das imagens, é possível categorizá-los em grupos. Há três imagens que focam paisagens, duas de *Keoladeo Ghana* e uma de *Kesroli*. Seis imagens tematizam conjuntos arquitetônicos, sem nenhum destaque para a presença de seres humanos, capturando a essência da construção: duas são de *Amber Castle*; uma do *Taj Mahal*, que aparece em meio à bruma, após uma paisagem em primeiro plano; uma de *Mandawa* e duas de *Jaipur*.

Há um conjunto de oito imagens em que a imponência das arquiteturas está presente, mas o instantâneo tem a sua razão de ser em interação com os seres humanos que aparecem na imagem, ainda que o foco principal pareçam ser as construções. É o caso de três registros da mesquita de *Delhi*; o quadrante solar de *Jaipur*; o *Taj Mahal*, em duas imagens, uma representando visitantes e a outra, trabalhadores atuando na restauração de parte da construção; uma rua de *Kesroli*, no início da manhã e a provocativa imagem de um vaso gigante em *Jaipur*, que reflete a fotógrafa, seu esposo e o guia que os acompanha, além de outros turistas presentes ao local, em um jogo de significativo espelhamento.

Mas são as imagens que têm como elemento central pessoas que serão objeto de análise mais detalhada. São sete, ao todo. Três foram registradas em *Samode* e quatro em *Sur la Route*. Discorreremos sobre as imagens relacionadas a *Samode* e uma capturada em *Sur la Route*. Contudo, antes se faz necessário tecer algumas considerações sobre a fotografia e o ato fotográfico.

Philippe Dubois afirma que a fotografia não é apenas uma imagem, o produto de uma técnica e uma ação, o resultado de um fazer e de um saber-fazer, mas é, em primeiro lugar, um verdadeiro ato icônico, uma imagem-ato que não se limita ao gesto da produção da tomada, mas inclui ainda o ato de sua recepção e de sua contemplação, pois na fotografia existe uma força viva irresistível. Boris Kossoy nos apresenta a imagem fotográfica como portadora de múltiplas faces e realidades. A primeira e mais evidente face é a visível, aquilo que se vê, a aparência do referente, o conteúdo da imagem fotográfica, a *realidade exterior*, o testemunho, “*a segunda realidade*” (1998, p. 42). As demais faces são as que não se podem ver, ficam ocultas, invisíveis, não explicitadas, mas podem ser intuídas pelo receptor da imagem, representam o outro lado do espelho: “não mais a aparência imóvel ou a existência constatada mas também, e sobretudo, a *vida* das situações e dos homens retratados, desaparecidos, a história do tema e da gênese da imagem no espaço e no tempo, a *realidade interior* da imagem, a *primeira realidade*” (1998, p. 42).

Esses aspectos podem ser relacionados à análise do conjunto de fotografias e seus “instantâneos literários”, escolhido de *Universos paralelos*. A primeira foto, capturada em *Samode*, apresenta-nos, em sua realidade exterior, uma cama com estrado trançado de cordas, sobre a qual aparece uma cabra e, ao chão, uma criança indiana que olha desconfiada em

direção à lente. Ao lado, outra cama; ao fundo, uma moto e, próximas a ela, pessoas cujas cabeças não foram enquadradas.



Figura 1: cópia de imagem publicada em BUTOR, 2011, p. 41.

Sobre o patchwork de acolchoado, um fumante esqueceu um maço de cigarros ao sair às pressas. A pequena cabra que lhe sucedeu não procura repouso, mas apenas se aproximar da menina que está no chão, da qual espera um carinho na cabeça. Mas, por enquanto, ela está distraída pela fotógrafa, que lhe deixa um pouco ressabiada, sem manifestar, contudo, medo ou hostilidade, pois a mãe não está muito longe e o animal a tranquiliza. A cama ao lado é nitidamente mais confortável, pois no lugar de cordas, seu estrado é trançado com tiras de lona. O guidom da moto ergue o retrovisor como uma flor luminosa acima do buquê de metal. (BUTOR, 2011, p. 40)

A segunda foto, também registrada em *Samode*, focaliza uma construção aberta, à guisa de loja de artesanato. À frente da porta, uma senhora acompanhada de seis crianças. Se se toma apenas essa realidade exterior apresentada, não são muitas as informações a se considerar, além de um inventário do que se vê.



Figura 2: cópia de imagem publicada em BUTOR, 2011, p. 42.

É o fim do dia. Os homens que fabricaram as pulseiras de resina de todas as cores, incrustadas de pérolas metálicas ou de pequenos pedaços de vidro, grande especialidade da região, da qual restam algumas pilhas sobre a prateleira, deixaram a venda com a avó, que toma conta da criançada. Todas as crianças estão bem calçadas. Ela deve estar descalça e, ao partir, calçará as chinelas de tiras de plástico rosa. Não, na verdade são as da menina um pouco maior, sentada de pernas cruzadas, com ar de preocupação, enquanto as mais novas estão mais descontraídas, olhando para todos os lados, pois em frente à calçada vê-se uma outra sandália, de tamanho visivelmente superior, cor de borracha vulcanizada. Logo a porta marrom do minúsculo ateliê se fechará. Onde esse mundinho de pessoas irá dormir, em que casa, em que ruela, em qual andar? (BUTOR, 2011, p. 43)

Embora a realidade interior das imagens, suas faces invisíveis não sejam explicitadas, podem ser intuídas por quem as olha. Podemos inferir modos de vida, condições de existência, prazeres e dissabores vivenciados por esses representantes de povos distantes de nós, espacial e temporalmente, dado que as fotos foram registradas em 2008, na Índia. Vera Casa Nova define a fotografia como uma escritura, “um *gráphos* (gr. *gráphein*) e se instala como tal, a partir de um olho, de um ponto de vista em que a irredutibilidade da imagem-texto se desfaz como fronteira que marcaria a diferença entre uma folha de papel e a celulose”

(2008, p. 103). Lemos as imagens-texto, atribuindo-lhes sentidos. Mas, no caso específico das imagens-texto do livro *Universos paralelos*, elas não foram apresentadas por si só, aparecem interligadas a textos literários, produzidos por Butor. Nos textos literários elaborados para essas duas imagens não se encontra uma mera descrição dos elementos visíveis na fotografia e a percepção do escritor francês vai também para os pequenos detalhes, que poderiam passar despercebidos ou pouco explorados. No texto para a primeira imagem, há toda uma reflexão sobre a menina e a interação desta com a fotógrafa, sentimentos que movem a criança, análise de outros objetos que perfazem a cena, até um maço de cigarros, cujo esquecimento é atribuído a um turista. Nada comprova (e nem necessário seria fazê-lo) que essa leitura seja a única possível. Butor pode (e deve) ter ficcionalizado aspectos do visto, revivido *a posteriori* para a elaboração dos textos consubstanciados às fotografias da artista Marie-Jo Butor, nessa colaboração entre artistas. Ainda se destaca nesse “instantâneo literário” (e em todos os outros, na realidade) as imagens altamente poéticas, como no trecho relativo à moto: “O guidom da moto ergue o retrovisor como uma flor luminosa acima do buquê de metal”.

Butor, na entrevista a Villain, ressalta que sempre que revê as fotos é surpreendido pela ternura: “Mesmo quando não havia pessoas presentes, o que é raro, sente-se que há toda uma presença, uma vida, ao mesmo tempo próxima e longínqua, que as atravessa. [...] não se trata, de forma alguma, de retratos, são presenças vislumbradas” (2011, p. 63). Embora a referência seja a todas as imagens, pode-se aplicá-la à segunda de *Samode*. Butor afirma que nunca mais reviram as pessoas retratadas nas fotografias, mas “são pessoas que gostaríamos de ter conhecido” (2011, p. 63). No texto que dialoga com a segunda fotografia, Butor, como receptor da imagem, apresenta-nos um olhar perscrutador sobre as formas de vida dessas pessoas, para além desse *locus* em que se encontram no momento da captura da imagem: “Onde esse mundinho de pessoas irá dormir, em que casa, em que ruela, em qual andar?” (2011, p. 43). Outros receptores, ao olharem a imagem-texto, lerem o texto literário que com ela dialoga, podem ser atravessados por outros questionamentos similares: “Quem são essas pessoas aí retratadas? De fato, são parentes? Onde estão os pais dessas crianças? Por que não há outras mulheres adultas aí representadas, todas estão em horário de trabalho? O que fazem?”, só para citar alguns. A “ternura” citada por Butor, o afeto nos move na análise dessas *presenças vislumbradas*.

A referência ao afeto no âmbito da imagem-ato fotográfica remete a Barthes. Ao tratar da fotografia, Barthes procura delimitar uma fenomenologia própria, comprometida com o afeto:

O afeto era o que não queria reduzir; sendo irreduzível, ele era, exatamente por isso, aquilo que eu queria, devia reduzir a Foto; mas seria possível reter uma intencionalidade afetiva, um intento do objeto que fosse imediatamente penetrado de desejo, de repulsa, de nostalgia, de euforia? (1980, p. 38).

Essa intencionalidade afetiva da imagem, na discussão barthesiana, vai se configurar nos dois temas de seu trabalho com a fotografia, o *Studium* e o *Punctum*. Para Barthes, o *Studium* é aquilo que desperta um interesse nas fotografias, sejam elas tomadas como testemunhos políticos ou quadros históricos, o *Studium* permite participar nas figuras, nas expressões, nos gestos, nas ações, bem como na intencionalidade do fotógrafo. Já o *Punctum* é da ordem da própria imagem: “o *Punctum* de uma fotografia é esse acaso que nela me punge (mas também me mortifica, me fere)” (1980, p. 46). Para Barthes, podemos gostar da fotografia em termos de *Studium*, mas a amamos por causa do *Punctum*, ele caracteriza um afeto da fotografia, uma potência de se fazer presente para o espectador. Sob a perspectiva do *Punctum* barthesiano, mergulhamos nas imagens, somos “capturados” por elas, no processo de interação com a imagem.

Outro aspecto que perpassa as fotografias que constituem parte dos textos de *Universos paralelos* é a questão da temporalidade e espacialidade. Para Dubois, a imagem-ato fotográfica “interrompe, detém, fixa, imobiliza, destaca, separa a duração, captando dela um único instante. Espacialmente, da mesma maneira, fraciona, levanta, isola, capta, recorta uma porção de extensão” (1998, p. 161). Assim, a foto aparece como uma *fatia*, única e singular de espaço-tempo, “literalmente *cortada ao vivo*”. Dubois propõe que o fotógrafo, em oposição ao pintor, trabalha sempre com o cinzel, pois em cada enfocamento, cada tomada e disparo, passa o mundo que o cerca “pelo fio de sua navalha” (1998, p. 161).

Mas Dubois amplia a discussão em relação ao corte espacial, complementa que o que “uma fotografia não mostra é tão importante quanto o que ela revela” (1998, p. 179). Existe uma relação do fora com o dentro, toda fotografia é portadora de uma “presença virtual”, ligada ao que não está ali, visível a nossos olhos, que foi afastado, assinala-se como excluído,

é o espaço *off*, não retido pelo corte. Sob esse crivo, todas as imagens-atos fotográficos de *Universos paralelos* poderiam ser perspectivadas. Se considerarmos as imagens que enquadram apenas construções, claro que há um corte espacial para fazê-lo. Ainda as paisagens são recortadas. Do mesmo modo, as imagens que comungam construções e pessoas assim o fazem, escolhe-se um determinado cenário, sob certo ângulo, para a captura da cena. Os espaços *off*, não retidos pelo corte, podem ser apenas imaginados, não foram retratados, não tiveram seu registro retido.

Ao questionar o corte temporal, Dubois afirma que aquilo que o ato fotográfico implica não é somente a redução de uma temporalidade “decorrida num simples ponto (o instantâneo), é também passagem (até superação) desse ponto rumo a uma nova inscrição na duração: tempo de parada, decerto, mas também, e por aí mesmo, tempo de perpetuação (no outro mundo) do que só aconteceu uma vez” (1998, p. 174). As imagens de Marie-Jo Butor, apresentadas em *Universos paralelos*, assim podem ser analisadas. Como afirma Michel Butor, Marie-Jo buscava “uma maneira de captar o instante. Quando alguma coisa a tocava particularmente, ela a fotografava” (2011, p. 64). Esse instante captado não pode ser revivido, apenas rememorado. Boris Kossoy afirma que a fotografia “é memória e com ela se confunde” (1998, p. 42). Vamos considerar a imagem a seguir:



Figura 3: cópia de imagem publicada em BUTOR, 2011, p. 45.

É a preparação de um casamento. Não me perguntem o que elas levam em suas jarras duplas com largas listas ocre, coroadas de folhagem. As que têm mais habilidade as seguram em equilíbrio sobre suas cabeças, com um aro de contato e a segurança de uma mão, às vezes duas. Uma delas as leva sobre o ombro. Cansaço ou modernidade? As duas primeiras têm o rosto escondido por uma dobra de seu sári, o que significa que são casadas, mas sem dúvida há pouco tempo, pois ficam rapidamente à vontade. Percebemos que elas olham com paixão através dele, nem que seja para evitar os pedregulhos. Elas passam ao lado de um pequeno mercado, com legumes e frutas sobre as charretes, tal os vendedores de legumes da estação de Paris de minha infância. Sem dúvida, encontraremos essa noite, no suntuoso palácio com teto de espelhos, o turista barbudo, à direita. (BUTOR, 2011, p. 44)

Para além dos cortes espacial e temporal empreendidos pela fotógrafa no momento da captura da imagem, interessa-nos a realidade da fotografia, na acepção de Kossoy (1998), documental, porém imaginária. Retomando conceitos já apresentados, no ato de recepção da imagem, seja ele efetuado por Butor ou outro receptor, há um confronto entre a *segunda realidade*, inscrita no documento, a representação - vista por nós através de nossos filtros culturais, estético/ideológicos – e a *primeira realidade*, imaginada, a do fato passado. Este só pode ser recuperado por fragmentos de referências ou pelas lembranças pessoais, estabelecendo-se nesse jogo uma tensão perpétua. Assim, contrapõem-se a realidade passada, fixa, imutável, irreversível, a realidade do assunto, a primeira realidade, e a segunda realidade, a fotografia, o registro criativo daquele assunto. Também essa realidade é fixa e imutável, contudo, está sujeita a múltiplas interpretações. Kossoy salienta que tanto na etapa da elaboração da imagem, quando é concebida pelo fotógrafo, quanto na trajetória dessa mesma imagem ao longo do tempo e do espaço, sendo apreciada, interpretada e sentida por diferentes receptores, sempre haverá “um complexo e fascinante processo de criação / construção de realidades” (1998, p. 46).

No texto elaborado por Butor para a imagem anteriormente apresentada, fruto de seu processo receptivo, o escritor constrói uma realidade (ou realidades) a partir do visto. Não apenas interpreta o que vê sob o âmbito de outra cultura, com seus ritos, trajés e gestos específicos, analisando permanências e mudanças, mas ainda elementos do visível acionam no

receptor uma memória do passado, presentificada no visto: “Elas passam ao lado de um pequeno mercado, com legumes e frutas sobre as charretes, tal os vendedores de legumes da estação de Paris de minha infância”. A cena - embora o registro seja da imobilidade - remete a movimento, pessoas em trânsito. Há também aqui a percepção de detalhes mínimos, como a referência a um turista barbudo, que o receptor da imagem, auxiliado pelo texto literário, busca avidamente: “Sem dúvida, encontraremos essa noite, no suntuoso palácio com teto de espelhos, o turista barbudo, à direita”. Esse detalhismo pode ser explicado à luz da atenção de Butor para a fotografia: “eu me esforço para ser hipnotizado pela fotografia. [...] eu a olho com uma concentração que pretende se igualar ao momento de concentração extrema em que o fotógrafo aperta o disparador de sua máquina” (2011, p. 68).

A última imagem escolhida para análise, assim como a anterior, apresenta-nos uma cena que remete a movimento, embora seja estática a captura. Aqui, a interligação entre a fotografia e seu instantâneo literário permite ao receptor uma leitura preche de movimentos. Villain, em interlocução com Butor, afirma-lhe que seus textos produzidos em diálogo com fotografias são muito descritivos, mas não se contentam em reduplicar a imagem fotográfica, esboçam prolongamentos narrativos. Butor, então, contrapõe texto e imagem fotográfica, caracterizando o primeiro como dotado de um movimento muito forte, “ainda que seja porque os olhos seguem o texto”, ao passo que a segunda é imóvel, a imagem fotográfica “não é da ordem do cinema”, é algo interrompido no meio de uma sequência. No processo de interação, “o texto vai reintroduzir o movimento no interior da fotografia [...]. O texto transforma a foto em uma sequência cinematográfica, ou, antes, ele esboça a sequência de onde a foto é tirada. Ele faz compreender o movimento, mas, também, porque certo instante foi captado no meio desse movimento” (BUTOR, 2011, p. 67).



Figura 4: cópia de imagem publicada em BUTOR, 2011, p. 49.

Um cruzamento. Os sinais de trânsito não funcionam. Isso acontece com tanta frequência que acabamos por não precisar mais deles, como antes. Quando funcionam, tudo adquire um ar de festa e de modernidade; as multidões em tumulto escoam um pouco mais rapidamente. Temos vontade de oferecer flores ao santuário mais próximo. Possuir uma motocicleta implica ter um belo blusão brilhante para o inverno, quando as noites são mais frias. Há bem pouco tempo o vestido índigo e o turbante são autorizados em moto. Com os asnos, que são dificilmente conduzidos em dupla nesse tráfico, acompanha-se a brancura tradicional de seu drapeado. Os pedestres calculam seu caminho nesse momento de hesitação geral, desfeito bruscamente (BUTOR, 2011, p. 48).

Na entrevista a Villain, Michel Butor, discorrendo sobre o processo de colaboração com a fotógrafa Marie-Jo Butor, afirma:

O texto é outra obra produzida pela contemplação da fotografia, que, em si mesma, já é uma obra. As duas juntas produzem algo novo. Quando olhamos a fotografia sem o texto, há muitas coisas que não observamos, quando lemos o texto sem a fotografia, há, evidentemente, alguma coisa que falta. Alguma coisa que resta, mas também alguma coisa que falta. Mas quando temos as duas juntas, é um pouco como um casal que produz uma criança: não somente duas obras, uma ao lado da outra, que reagem mutuamente, mas uma terceira obra. (2011, p. 66).

Essa é a percepção que envolve o receptor de *Universos paralelos*. No processo de contemplação de imagens-textos e instantâneos literários que o compõem, o receptor-leitor do livro lê um texto imagético lido por um texto literário, que juntos formam um novo texto. Nas palavras do próprio Butor: “A obra se desdobra. Todo leitor não só constitui a partir dos sinais propostos uma representação, mas empreende a reescritura daquilo que lê” (1974, p. 193). A discussão aqui apresentada insere-se no rol dos estudos interartes contemporâneos e faz parte do processo de reflexão “sobre e na fronteira entre a literatura e as artes visuais, espaço híbrido onde a letra e a imagem se encontram – ou se desencontram” (ARBEX, 2006, p. 12), evidenciando a permeabilidade das fronteiras da literatura e das artes visuais, especificamente a fotografia, em dinâmicos e contínuos diálogos.

Referências Bibliográficas

ARBEX, Márcia. Um livro de diálogo. In: BUTOR, Michel. *Universos paralelos: uma viagem fotoliterária* de Michel e Marie-Jo Butor. Org. Márcia Arbex. Trad. Márcia Arbex, Maria Juliana Cambogi Teixeira e Yolanda Vilela. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

_____. Apresentação. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, 2006.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BUTOR, Michel. *Universos paralelos: uma viagem fotoliterária* de Michel e Marie-Jo Butor. Org. Márcia Arbex. Trad. Márcia Arbex, Maria Juliana Cambogi Teixeira e Yolanda Vilela. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

_____. Crítica e invenção. In: BUTOR, Michel. *Repertório*. Trad. e org. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *Sobre a escrita e a arte*. Org. e Trad. Márcia Arbex e Livia Cristina Lopes Chaves. Belo Horizonte: Viva Voz; FALE / UFMG, 2011b.

_____. Na fronteira das linguagens. *Guia das Artes*, São Paulo, n. 30, p. 30-36, dez. 1992. Entrevista concedida a Marcos Ferreira Sampaio e Len Berg.

CASA NOVA, Vera. Literatura e Fotografia II. In: _____. *Fricções: traço, olho e letra*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

Colóquio Internacional *O Universo Butor*. Programação e Caderno de Resumos. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

KOSSOY, Boris. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. In: SAMAIN, Etienne. *O fotográfico*. São Paulo: Editora Hucitec, 1998.

SAMPAIO, Marcos F. Parcerias artísticas de Michel Butor. *MAC Revista*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da USP, dez. 1993.

VILLAIN, Myriam. Nós olhávamos juntos. Entrevista de Myriam Villain com Michel Butor sobre Marie-Jo e a fotografia. In: BUTOR, Michel. *Universos paralelos: uma viagem fotoliterária de Michel e Marie-Jo Butor*. Org. Márcia Arbex. Trad. Márcia Arbex, Maria Juliana Cambogi Teixeira e Yolanda Vilela. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

A photoliterary dialogue in the butor's constellation: considerations on universos paralelos

Abstract: The study discusses established dialogues between photography and literature, from the book *Universos paralelos: uma viagem fotoliterária de Michel e Marie-Jo Butor*. Published in 2011, *Universos paralelos* retraces a photoliterary path by Michel and Marie-Jo Butor, a dialogue - translated by images accompanied by literary snapshots - between the photographer and the writer during a trip to India in 2008. This perception of dialogue is reinforced, in the book, by the presentation texts of Márcia Arbex, preface by Roger-Michel Allemand, as well as in the interview to Butor inserted after the photographs and their literary snapshots. In addition to these dialogues already mentioned, emphasizes the dialogue with artists and with art as a driving force in the Butor's work. *Universos paralelos* constitutes a book of dialogue, a result of the desire to share, characteristic of all collaborative work, and whose genesis, in this case, would be in the collaboration established between the artists, the photographer and the writer, Marie-Jo and Michel Butor, married for fifty-two years. In this way, this dialogue is artistic and also affective, fruit of the joint looks of a husband and his wife.

Keywords: Photoliterary dialogues, Michel and Marie-Jo Butor, *Universos paralelos*, Collaborative artistic processes.

As memórias de Tamara Fiol

Adriana Binati Martínez¹

Resumo: O presente trabalho propõe uma interpretação das memórias de Tamara Fiol no romance *Confesiones de Tamara Fiol* (2009), do escritor peruano Miguel Gutiérrez. Nessa trama, o discurso da memória realizado pela protagonista é mediado pelo narrador Morgan Scott Bartres, um jornalista estrangeiro, enviado ao Peru no início da década de 1990, para cobrir o conflito armado interno (1980-2000). Em sua investigação de repórter de guerra, Morgan entrecruza as memórias de Tamara com as próprias, entrevista outros personagens, criando, dessa forma, uma escrita que se configura desde o individual e o coletivo, o político e o histórico. De modo geral, compreendemos que os sentidos atribuídos aos tempos passado e presente nesse romance são construções discursivas que interpelam a violência de ordem político-social e os sujeitos que habitam a nação peruana marcada por disputas internas.

Palavras-chave: *Confesiones de Tamara Fiol*; Miguel Gutiérrez; memória; conflito armado interno.

Introdução

O lançamento do romance *Confesiones de Tamara Fiol* foi aguardado com grande expectativa por público e crítica em 2009, segundo resenha de Abelardo Sánchez León. Sob o selo internacional da editora *Alfaguara*, essa ficção de Miguel Gutiérrez (Piura, 1940 – Lima, 2016) causou essa comoção por duas razões. A primeira devido à importância de sua produção que abarca tanto a literatura², como crônicas sociais e ensaios³, e, a segunda, porque Gutiérrez compreenderia como poucos o que seria a esquerda peruana, haja vista, por exemplo, o seu reconhecido trabalho *La generación del 50: un mundo dividido* (1988). Para

¹ Professora Adjunta da Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO), do Departamento de Letras. Doutora em Letras (Língua Espanhola e Literatura Espanhola e Literatura Hispano-americana) pela Universidade de São Paulo (USP). Contato: abmartinez08@gmail.com

² Citamos *El viejo saurio se retira* (1969), *Hombres del camino* (1988), *La violencia del tempo* (1991), *La destrucción del reino* (1992), *Babel, el paraíso* (1993), *Poderes secretos* (1995), *El mundo sin Xóchitl* (2001).

³ De sua vasta publicação mencionamos: *Celebración de la novela* (1996), *Los Andes en la novela peruana actual* (1999), *La invención novelesca* (2008).

Sánchez León, essa posição privilegiada do escritor permitiria observar por outros ângulos essa história política nacional com “(...) sus escisiones, sus pugnas, sus posiciones ideológicas confrontadas, que culminaron, hace algunos años, en la formación del ala pekinesa dura, el maoísmo, en Bandera y Patria Roja, en fin, en Sendero Luminoso.” (SÁNCHEZ, 2009, p.1)⁴. A disputa política que se travou entre as forças armadas e policiais do Estado e os membros ativistas do *Partido Comunista Peruano– Sendero Luminoso* (PCP-SL), entre os anos de 1980 à 2000, constitui-se apenas um capítulo de um longo enfrentamento entre governos democráticos e militares que, desde a Proclamação da Independência do Peru (julho de 1821), se alternam no poder.

Em suas reflexões acerca das consequências desses governos militares, Herbert Morote (2013, p.11) expõe que o Peru, apesar de seus vários séculos⁵, renuncia a sua pluralidade étnico-cultural e vive sob um centralismo opressor e autoritário. Tais governos se negariam a reconhecer suas diferenças e, na maior parte dos casos, atuam como uma força do Exército, acrescenta o autor em *El militarismo en el Perú*. O conflito armado que se deu nas últimas décadas do século passado iniciou-se na vigência do Estado democrático, sob a presidência de Fernando Belaúnde (1980-1985)⁶. Todavia, apesar de existirem processos eleitorais democráticos, segundo Jo-Marie Burt (2011, p.32), boa parte do território nacional estava sob intensa vigilância e controle militar, sendo esses espaços conhecidos como zonas de emergência. Por sua vez, Lucero de Vivanco (2019, p. 269), a partir de dados da *Comisión de Verdad y Reconciliación* (CRV)⁷, acrescenta que essa guerra atingiu mais fortemente as comunidades empobrecidas do país, como os *quéchua* e os *asháninka*, de modo que seria possível compreender que essa violência reproduziu (e tornou mais evidente) a desigualdade e a exclusão que marcam a sociedade peruana.

Com o romance *Confesiones de Tamara Fiol*, Gutiérrez se soma a uma centena de escritores nacionais que se voltam para seu passado mais recente e que buscam compreender

⁴ Tradução livre nossa: “(...) com suas exceções, suas disputas, seus posicionamentos ideológicos em confronto, que culminaram, há alguns anos, na formação da ala dura de Pequim, do maoísmo, em uma Bandeira e Pátria Comunista, enfim, em Sendero Luminoso.”

⁵ Importante assinalar que em seu pensamento crítico, o autor considera a existência do Peru antes da chegada do colonizador europeu, ou seja, ressalta a importância das várias comunidades indígenas no país.

⁶ Nesse contexto histórico o Peru teve mais dois presidentes eleitos: Alan García (1985-1990) e Alberto Fujimori (1990-1992). Esse último, em 1992 realiza um autogolpe e permanece no poder até novembro de 2000, quando foge para o Japão e, desse país, encaminha por *fax* a sua renúncia.

⁷ Instituída no Peru pelo Decreto nº 065, em 4 de junho de 2001, sendo o *Informe Final* de 28 de agosto de 2003.

os sentidos e as consequências dessa última guerra interna no Peru. Importante ressaltar que a literatura lançou-se sobre esse delicado tema desde os anos iniciais desse conflito armado. Para se ter uma dimensão desse interesse pelo terrorismo dos últimos decênios do século 20, no campo literário narrativo, Mark R. Cox explicita que “[...] 165 autores han publicado más de 300 cuentos y 65 novelas.” (COX, 2013, p.7749)⁸. Admitindo a arbitrariedade dessa divisão (e de outras), o autor observa que mais da metade dessa produção foi publicada a partir dos anos 2000. Assim, Cox apresenta em seu estudo três períodos dessa literatura, a saber: 1) até 1992 quase todas as obras são de escritores andinos peruanos; 2) entre 1992 e 1999 aparecem escritores afiliados em correntes hegemônicas, entre esses, cita Mario Vargas Llosa e Alonso Cueto, e 3) desde os 2000 há uma multiplicidade de autores e grupos que disputam por definir a narrativa dessa guerra e quais são seus escritores mais representativos. Em outras palavras, é possível pensar que nessas narrativas, na configuração estética que dialoga com a política, haveria uma disputa por essa memória do conflito armado interno, na medida em que apresentam uma pluralidade de olhares sobre a ação passada, cada qual escrutinando suas perspectivas acerca de uma guerra de extrema violência que, segundo *Informe final da Comisión de la Verdad y Reconciliación (CRV)*, estima-se que:

Si bien la CVR ha recibido reportes de 23,969 peruanos muertos o desaparecidos, los cálculos y las estimaciones estadísticas realizadas nos permiten afirmar que la cifra total de víctimas fatales del conflicto armado interno superaría en 2.9 veces esa cantidad. Aplicando una metodología llamada *Estimación de Múltiples Sistemas*, la CVR ha estimado que el número total de peruanos que pudieron haber muerto en el conflicto armado interno es de 69,280 personas. (*Informe I*, 2003, p.53, grifo do texto)⁹

⁸ Tradução livre nossa: “(...) 165 autores publicaram mais de 300 contos e 65 romances.”

⁹ Tradução livre nossa: “Apesar da CRV ter recebido relatórios de que 23, 969 peruanos estejam mortos ou desaparecidos, os cálculos e estimativas estatísticas realizadas nos permitem afirmar que a cifra total de vítimas fatais do conflito armado interno superaria em 2.9 essa quantidade. Aplicando uma metodologia das *Estimativas Múltiplos Sistemas*, a CRV estima que o número total que podem ter morrido no conflito armado interno é de 69, 280 pessoas.”

Nesse cenário, Cox traça algumas dessas representações realizadas por militares¹⁰, presos e ex-presos¹¹, o grupo cultural *Ave Fénix*¹² e o grupo literário *Nueva Crónica*¹³. O interesse por essa tópica nessas obras literárias e em outros campos artísticos e de conhecimento, igualmente pode ser associado com o contexto de redemocratização a partir da eleição de Alejandro Celestino Toledo Manrique (Cabana, Ancash, 1946), em julho de 2001. Isto porque, com vistas a um projeto de futuro nacional, esse governo reconheceu que não podia ignorar a extrema violência vivenciada no passado recente. Dessa forma, o sentimento de dever e de justiça seriam tarefas que se impõem à nação para esclarecer os traumas sofridos (e, quiçá, superá-los), para compreender suas razões, reconhecer seus atores e vítimas e, também, restaurar no âmbito da lei, responsabilidades por tais delitos contra a sociedade. A instalação da CRV foi um passo importante dessa redemocratização e, ao mesmo tempo, para a construção da memória nacional, apesar das polêmicas e dos questionamentos de várias ordens que circunscrevem esses trabalhos e seus resultados¹⁴.

Em seu estudo sobre a produção literária peruana em torno desse conflito armado, Cox acrescenta que, apesar das diferenças que circunscrevem o campo extraliterário desses vários autores – como o contexto de produção, distribuição e recepção de suas obras – o fato de que realizem uma perspectiva “*desde dentro*” é positiva porque:

[...] revelan un mejor conocimiento del PCP-SL, sus acciones y la forma en que captaron adherentes para su organización. Más allá de si uno está o no de acuerdo con los autores, estas obras de ficción son de gran ayuda para una mejor comprensión de la historia del Perú en el difícil pasaje de la guerra interna. (COX, 2013, p.464)¹⁵

¹⁰ Como exemplo cita Samuel Cavero e sua obra *Un rincón para los muertos* (1987).

¹¹ Exemplos *Rejas tras rejas* (2001), de Luis Moncada Rojas, e *De punto e letra* (2009), de Walter Villanueva Azaña.

¹² Menciona o livro de contos *Histórias de Montada* (2006), de Manuel Marcazzollo Molero.

¹³ Cita a coletânea de contos de vários autores *Camino de Ayabamba y otros relatos* (2007).

¹⁴ Segundo estudo de Victor Vich, muitos meios de comunicação e setores conservadores: “[...] insisten en desprestigiar el *Informe Final* – sin haberlo leído – y sostienen que solo un discurso abocado en el futuro (en la promesa de la globalización capitalista) puede reconciliar a todos los peruanos.” (VICH, 2015, p.76)

¹⁵ Tradução livre nossa: “[...] revelam um melhor conhecimento acerca do PCP-SL, suas ações e a forma como conquistaram adeptos para a organização. Para além se alguém está de acordo com os autores, essas ficções são de grande ajuda para uma melhor compreensão da história do Peru e de sua difícil passagem para uma guerra

A literatura promove, por meio de sua linguagem simbólica, de sua construção verbal de sentidos, rotas para entender o caos originado por uma disputa de poder entre o Estado e os grupos armados. E, como há uma multiplicidade de olhares sobre essa ação que submeteu a sociedade à extrema violência (desde vítimas, policiais, militares e ativistas senderistas) nessas produções, as possibilidades de entendimento dessa disputa se ampliam, bem como sobre os impactos dessa guerra e sua durabilidade na nação.

As memórias de Tamara Fiol

Realizada essa breve apresentação acerca da literatura peruana dos últimos decênios que traz a guerra interna como tópica central, reconhecemos que a perspectiva encontrada por Gutiérrez de narrar a história do *Sendero Luminoso* pelo viés da luta armada, dando voz à personagens ativistas – como é o caso da protagonista que intitula o romance – foi traçada por outros autores. Entretanto, dois aspectos que, talvez, podemos apontar que se destacam em *Confesiones de Tamara Fiol* seriam, primeiro, o narrador estrangeiro que tenta investigar a participação das mulheres no grupo *Sendero Luminoso* – a fim de realizar a sua crônica *Las mujeres del Sendero* – e, segundo, que essa guerra interna serve de ponto de partida para uma discussão muito mais ampla (e, por isso, mais complexa) de uma história de luta armada de políticas sociais no país com os governos vigentes. Mediando esses olhares e essas vozes, está justamente o estrangeiro, o *Outro*, que por várias vezes expressa a necessidade de manter a ética de repórter que cobre guerras – no sentido de buscar a neutralidade em sua pesquisa jornalística – mas que descobre que esse preterido distanciamento é questionável, conforme seu relato confessional:

[...] con Tamara Fiol yo arrié todas mis defensas, en parte por su vida y encanto personal que me cautivaron y en parte porque sin darme cuenta en el desarrollo del

interna.”

asunto me había adentrado por territorios distintos a los de la crónica y el reportaje. (GUTIÉRREZ, 2009, p.2774)¹⁶

Diante dessa revelação do narrador descobrimos que, ao invés de publicar uma crônica sobre a personalidade entrevistada, Morgan Bartres decide pela publicação de um romance, que leva o mesmo título da ficção de Gutiérrez e apresenta a mesma capa, o retrato da entrevistada em seus anos de juventude, ou seja, antes do acidente de automóvel que a deixa com sequelas físicas. Para além de uma alusão à metalinguagem, essa composição da trama e da escrita do romance igualmente assinalariam para a difícil distinção entre o privado e o público, na medida em que esses sujeitos entrevistados por Bartres têm as suas vidas transformadas pela história da nação, sejam como protagonistas, sejam como vítimas. As memórias individuais desses sujeitos englobariam, desde esse ponto de vista, a memória coletiva de um tempo de extrema agressividade política nacional. Entre afetos, amores e sentidos de pertença a um grupo (como, por exemplo, o envolvimento com a luta armada de esquerda), os entrevistados constroem um imaginário que sustenta uma leitura do passado, sendo esse tempo concebido como histórico e compartilhado por uma consciência comum entre eles. Em *Los trabajos de la memoria* (2002), Elizabeth Jelin explana que um dos papéis primordiais da memória, enquanto mecanismo cultural, seria:

[...] fortalecer el sentido de pertenencia a grupos o comunidades. A menudo, especialmente en el caso de grupos oprimidos, silenciados y discriminados, la referencia a un pasado común permite construir sentimientos de autovaloración y mayor confianza en uno/a mismo/a y en el grupo. (JELIN, 2002, p.9-10)¹⁷

¹⁶ Tradução livre nossa: “[...] com Tamara Fiol todas as minhas defesas caíram, em parte porque sua vida e encanto pessoal me cativaram e, também, porque sem me dar conta no desenvolvimento do assunto fui entrando em territórios distintos dos da crônica e da reportagem.”

¹⁷ Tradução livre nossa: “(...) fortalecer o sentido de pertença a um grupo ou comunidades. Frequentemente, em especial no caso de grupos oprimidos, silenciados e marginalizados, a referência a um passado comum permite construir sentidos de auto valorização e maior confiança em si próprio e no grupo.”

Tal pensamento viabiliza uma leitura do romance que sinaliza, por um lado, que a violência coloca em tensão as relações identitárias dos sujeitos narrativos com seu lugar de origem, por outro, que o relato da memória seria o responsável pela organização das experiências passadas e, ao mesmo tempo, da própria ideia de grupo, de pertencimento a um imaginário coletivo. As fraturas oriundas dos tempos violentos associam essas memórias a experiências vividas que, por sua vez, culminam em questionamentos de várias instâncias, tais como as possíveis relações desses sujeitos com uma ideia de nação, seus sentidos de pertencimento a uma comunidade, seus vínculos com as instituições (sociais e políticas), as relações com o poder, suas formas e seu reconhecimento social.

Em seu estudo sobre a memória coletiva, Michael Pollak pondera que, definidos os indicadores de referências e o grupo que articula sentidos a essas ações vividas, essa memória pode ser interpretada como uma abordagem que assume estruturas, hierarquias e classificações que “[...] fundamenta e reforça os sentimentos de pertencimento e as fronteiras sócio-culturais”. (POLLAK, 1989, p.3). Em outras palavras, em narrativas da memória é permitido pensar as posições assumidas, os limites e as ranhuras na construção das identidades e dos relatos comuns, principalmente, naqueles que desestabilizam os discursos oficiais da história da nação. Nesse mesmo horizonte de discussão sobre a memória, Jelin explicita que:

[...] es imposible encontrar *una* memoria, una visión y una interpretación únicas del pasado, compartidas por una sociedad. Pueden encontrarse momentos o períodos históricos en que el consenso es mayor, en los que un <libreto único> del pasado es más captado o aún más hegemónico. Normalmente ese libreto es lo que cuentan los vencedores de conflictos y batallas históricas. Siempre habrá otras historias, otras memorias e interpretaciones alternativas, en la resistencia, en el mundo privado, en las <catácumbas>. (JELIN, 2002, p.5-6, grifos da autora)¹⁸

¹⁸ Tradução livre nossa: “(...) é impossível encontrar uma memória, uma visão e uma interpretação únicas do passado, compartilhadas por uma sociedade. É possível encontrar momentos ou períodos históricos em que há um consenso maior, em que o <libreto único> do passado é mais apreensível e mais hegemônico. Normalmente esse libreto nos contam os vencedores dos conflitos e das batalhas históricas. Sempre haverá outras histórias, outras memórias e interpretações alternativas, que resistem, no mundo privado, nas <catácumbas>”.

O romance de Gutiérrez traz em sua configuração essas outras perspectivas sobre o passado nacional. Na obra, o olhar sobre a guerra interna é narrado nas entrevistas e memórias de vários personagens ao repórter Morgan e, desde seus pontos de vista, sabemos as razões de seus envolvimento com a luta social, ou seja, os motivos da disputa política do conflito armado que protagonizaram (e que, ao mesmo tempo, são suas vítimas). De maneira que essas memórias narram a história política nacional e, ao fazê-lo, oferecem outras versões que não estão contidas na historiografia oficial. Enquanto discursos que realizam uma leitura de experiências vividas, tais memórias não ocultam suas subjetividades e que são questionáveis. Isto é, os enunciados em primeira pessoa no romance são interpretações pessoais de si mesmos nesses momentos decisivos do passado nacional peruano, levando-nos, assim, a indagar sobre os limites dessas construções do passado, como, por exemplo, o quanto que há de imaginação particular nessa (re)construção de uma guerra interna em desenvolvimento.

As memórias de Tamara Fiol, nessa esteira de interpretação, também reivindicam outros sentidos que os promulgados por outros discursos (como os realizados por outras mulheres e por dois livros que teriam um viés biográfico sobre Tamara), na medida em que ao apresentar essas versões, também as questiona, como, por exemplo, as publicações em jornais lidos como reacionários:

[...] Las cosas que me inventaron. Dijeron que era una libertina, una manera hipócrita de decirme puta. Viejos apristas en diferentes publicaciones recordaron mi pasado. Rabanita, Tamara, la roja, la conocida dirigente comunista del movimiento estudiantil, implicada en el asesinato de un brillante estudiante aprista en 1963. (GUTIÉRREZ, 2012, p. 206)¹⁹

Para cada uma dessas visões acerca de si, Tamara Fiol constrói outros significados, como o fato de se entender como uma mulher que, sobretudo, almejava alcançar uma liberdade, mas que se interroga sobre os sentidos dessa liberdade e das implicações e consequências dessa busca pessoal ao longo de sua vida:

¹⁹ Tradução livre nossa: “(...) As coisas que inventaram sobre mim. Disseram que era uma libertina, uma maneira hipócrita de me chamar de puta. Velhos apristas em diferentes publicações recordaram meu passado. *Rabanita*, Tamara, a vermelha, a conhecida líder comunista do movimento estudantil, envolvida no assassinato de um brilhante estudante aprista em 1963.”

[...] ¿Esta era la libertad que yo quería para mí? ¿Solo se puede ser libre en la marginalidad? ¿La libertad es un fin en sí mismo? ¿Se puede reducir la libertad al goce de los sentidos? ¿O la soberanía del yo significa estar allá del todo deber? (GUTIÉRREZ, 2012, p.1313)²⁰

Essa atitude interpelativa é uma constante na protagonista, seja em relação às experiências passadas, seja em relação as presentes, como a própria entrevista cedida a Bartres. Tais questionamentos igualmente apontam que seu passado não se constitui em uma ação livre de revisão e, portanto, não pode ser concebido como imutável. Ao contrário. O enunciado memorialístico de Tamara solicita uma construção de sentido que leve em consideração o seu amadurecimento pessoal, feminino e a sua crença na necessidade da revolução social. Diante dessa leitura, compreendemos que seu discurso memorialístico não se trata de uma mera reprodução do passado. Ademais, o fato de que sua memória esteja narrada pelo ponto de vista do *Outro*, no caso, do jornalista, nos faz interpretar que a construção do romance dessa guerra interna no Peru impugna uma visão homogênea e interna sobre essa experiência coletiva. Em outras palavras, esse conflito armado no romance é narrado desde várias perspectivas, cruzando também a discussão entre o discurso íntimo, confessional e memorialístico, com o histórico, o político e a crônica jornalística.

Em relação à composição da trama, é preciso observar que uma das imposições que Tamara fez ao repórter, já no primeiro encontro entre ambos no bar Américo, foi da proibição de gravadores. Bartres, na ocasião, se compromete a não gravá-la, entretanto, no desenrolar de seu relato, sabemos que descumprir esse acordo. Tal ação do repórter, por mais que apresente suas justificativas (como o fato de que se tratam de “discursos muito ricos de informações”), coloca em cheque sua credibilidade ao leitor. Afinal, se Morgan pôde mentir para Tamara, enganá-la no uso do gravador em suas conversas telefônicas, quais são os outros subterfúgios encontrados por esse narrador para realizar o relato? A pretensa atitude ética, neutra, ao fazer a cobertura de guerra e entrevistar seus protagonistas e suas vítimas é, no mínimo,

²⁰ Tradução livre nossa: “Era esta liberdade que eu queria para mim? Só é possível ser livre estando à margem? A liberdade é um fim em si mesma? É possível reduzir a liberdade ao gozo dos sentidos? Ou a soberania do eu significa estar além de todo dever?”

questionável²¹. Igualmente isto significaria que o seu relato não se distancia tanto assim do relato de um escritor, ou seja, é possível ler as suas memórias sobre Tamara Fiol pautada por uma subjetividade que extravasa a neutralidade da crônica preterida sobre o *Sendero Luminoso* e as ativistas guerrilheiras.

A escolha de Tamara Fiol como a protagonista dessa história da esquerda peruana não é ao acaso para Bartres. Afinal, desde o avô paterno, Ramiro ‘Garibaldi’ Fiol – chamado pela neta como “*el Gran Viejo*” – a família de Tamara está envolvida com a luta social, de maneira que a trama do romance passa pelo *aprismo*, pelo *anarquismo*, pelo *anarcosindicalismo*, pelo *fujimorismo*. Em cada um desses momentos da esquerda peruana pulsavam o anseio pela revolução social onde haveria a constituição de um Estado justo e soberano para todos²², em confronto com os governos vigentes. Esse sentimento é compartilhado por outros entrevistados por Bartres, que na tessitura do romance estão constituídos entre personalidades históricas (como o escritor César Aira Sotomayor) e ficcionais. Tamara, herdeira de uma família de esquerda, se envolve desde cedo com essas políticas e ideologias, conforme relata a protagonista para Morgan por telefone e que está transcrita na obra:

TF: Como cualquier persona que tiene un mínimo de decencia yo deseaba un orden social justo para mi país y el mundo. Esto, Morgan, lo tenía perfectamente claro y lo sentí en mí corazón, aun antes de leer ningún libro marxista. (GUTIÉRREZ, 2012, p.22).²³

Os anos vividos na Universidade de *San Marcos* foram fundamentais para o envolvimento de Tamara com a luta armada. Igualmente foi nesse período de sua juventude que usufruiu de sua liberdade sexual. Nesse período gozou de relacionamentos com diversos parceiros, chegou a realizar aborto e estabeleceu afetos que perduram até o tempo presente da entrevista, como sua amizade com Pepe Corso. No passado, entretanto, foi o seu

²¹ Essa é uma desconfiança que Tamara já havia expressado ao repórter quando, na ocasião, indagou se confiava em si: “¿Cómo confiar en un periodista? Quiero decir, como confiar *plenamente* en un periodista. Siempre que he podido me he negado a dar declaraciones a la prensa.” (GUTIÉRREZ, 2012, p.144, grifo da obra)

²²Haja vista, por exemplo, a memória da protagonista em torno do avô paterno, após um encontro com González Prada: “[...] Garibaldi no creía en la destrucción del Estado, sino que la lucha por la libertad debía unirse a la lucha por la independencia de las naciones y la construcción de un Estado justo y soberano.” (GUTIÉRREZ, 2012, p. 524)

²³ Tradução livre nossa: “TF: Como qualquer pessoa que tem o mínimo de decência eu deseja uma ordem social justa para meu país e o mundo. Isto, Morgan, tinha perfeitamente claro e a senti em meu coração, antes de ler a qualquer livro marxista.”

envolvimento com Raúl Arancibia que a submeteu a uma experiência de sujeição e de violência que, até então, desconhecia: “[...] Y así se inició un nuevo período en nuestras relaciones. El insulto, la estigmatización verbal. Me llamaba perra, zorra o puta y yo le replicaba.” (GUTIÉRREZ, 2012, p.3892)²⁴. Para os amigos e conhecidos mais próximos de Tamara, seu relacionamento com Arancibia caracterizou-se como um dos piores momentos de sua vida, posto que o sujeito era maldoso, violento e grosseiro. Quando assassinado, as suspeitas de sua morte recaem sobre Tamara, contudo, a justiça jamais consegue provar sua responsabilidade no ato.

Na narrativa de Gutierrez, contudo, não há implicação direta entre a luta armada da protagonista com seu relacionamento violento com Arancibia. Em suas memórias narradas para Bartres sobre essas experiências, existiria ações simultâneas: ao mesmo tempo em que se depara com um relacionamento íntimo perturbado, intenso e violento, buscava soluções alternativas às do Estado para ter uma sociedade peruana mais justa desde seu ponto de vista.

Esses vários momentos da história da esquerda no país são igualmente relatados por outros personagens, como o material gravado de Raúl Arancibia que Morgan compra de Nelson Bracamonte, e mesmo por Pepe Corso (que também sofreu a experiência do exílio). O modo como Morgan apresenta essa enunciação plural na trama é variado, além do discurso memorialístico de Tamara, há a gravação e transcrição de suas conversas telefônicas²⁵, entrevistas, narrações sobre o avô e sobre o pai de Tamara, gravações parciais de Arancibia.

Algo que se destaca nesses vários relatos sobre a luta armada nesses anos de guerra interna – insistimos, mediados pelo narrador personagem Morgan Bartres – é o recurso da violência como estratégia política. Em outras palavras, não só o Estado usa da força como um modo de autoridade e homogeneidade política no país, mas também os movimentos sociais de esquerda que se contrapõem a essa ordem instituída. Nesse sentido, a violência abordada na trama de Gutiérrez, muito mais intrincada e complexa em seus matizes, corresponderia a um

²⁴ Tradução livre nossa: “(...) E assim iniciou-se um novo período em nosso relacionamento. O insulto, a sujeição verbal. Me xingava de cadela, *zorra* ou puta e eu contestava.”

²⁵ Importante destacar que, em determinado momento, a fita cassete é corrompida e, segundo o narrador Morgan, o restante do relato se faz de acordo com suas memórias. Essa confissão do narrador coloca em cheque que a transcrição das conversas telefônicas sejam somente de Tamara.

comportamento cultural enraizado. Em seus estudos sobre a violência na América latina, Bolívar Echevarría propõe que:

El tema de la violencia en política se ha vuelto ineludible a comienzos del siglo XXI, sea que se trate de la violencia monopolizada por el Estado moderno, y empleada por él – el mismo en el sentido liberal que en sentido totalitario – para reproducir su constancia oligárquica, o sea que se refiera a la contra violencia, a la violencia de las fuerzas sociales que responden a la primera en nombre de la posibilidad de un Estado alternativo, realmente democrático. (ECHEVARRÍA, 2006, p.3)²⁶

Para o autor, a violência do Estado e a contra violência dos grupos insurgentes a essas políticas tornam essas disputas extremas indispensáveis ao pensamento crítico, na medida em que as sociedades latino-americanas não conseguem se desvencilhar desse histórico que, por sua vez, condena esses países a uma modernidade não concretizada em sua plenitude e a sistemas democráticos com muitas deficiências em sua constituição.

Em *Confesiones de Tamara Fiol*, enviado a cidade de Lima em meados da década de 90 do século passado, Morgan Bartres é testemunha ocular do desenvolvimento desse conflito armado, haja vista que passa por zonas de emergência, toques de recolher e explosões de bombas. Também viaja a outras regiões, como *Ayacucho*, a fim de ter uma ideia mais precisa do impacto dessa guerra interna no país. Com ampla experiência em cobrir guerras – como da Bósnia e da Iugoslávia – o relato de Bartres permite associar todos esses conflitos como de grande impacto sobre suas populações e, ao mesmo tempo, coloca a guerra armada do Peru no mesmo patamar de violência e caos para suas populações como as estrangeiras. Especificamente em seu relato sobre o conflito armado interno, seu discurso permite compreender que a sociedade se vê refém (por mais que, às vezes, tente reagir) ao

²⁶ Tradução livre nossa: “O tema da violência na política se tornou inevitável nesse começo do século XXI, seja da violência monopolizada pelo Estado moderno, e empregada por ele – tanto no sentido liberal como no sentido totalitário – para reproduzir sua permanente oligarquia, ou seja naquela que se refere à contra violência, a violência das forças sociais que respondem a primeira em nome da possibilidade de um Estado alternativo, realmente democrático.”

enfrentamento entre as forças militares do Estado e as dos ativistas de *Sendero Luminoso*: “[...] Una guerra que comprendí, poco después, había entrado en una nueva y decisiva fase con la formación de las rondas campesinas para combatir a Sendero Luminoso.” (GUTIÉRREZ, 2012, p. 2525).²⁷

Em suas entrevistas com as mulheres que pertencem ao PCP-SL, seus discursos explicitam que estão dispostas à enfrentar as consequências da luta social armada, como a prisão e a interrupção de uma vida privada. Todavia, nesses mesmos discursos cedidos a Bartres, as senderistas argumentam que não devem ser consideradas de modo distinto, conforme declara Elvia, na prisão de Campo Grande:

[...] En primer lugar declaro como una cuestión de principios: los militantes del partido eran revolucionarios dispuestos a entregar sus vidas por la revolución, pero no eran ni santos ni ascetas ni habían hecho votos de castidad y aunque la podrida prensa reaccionaria afirmara lo contrario, ellas (ya para hablar del caso de las mujeres comunistas) amaban la vida y la disfrutaban como cualquier ser humano de la fiesta y la alegría. (GUTIÉRREZ, 2012, p.3843).²⁸

A visão rejeitada por Elvia – e também por Tamara Fiol – se contrapõe a visão daqueles que interpretam a militância armada com um sentido de herói, ou seja, do sujeito que está disposto a perder a sua vida, a se sacrificar sem limites, para defender uma causa social. Dito de outro modo, essa militância, segundo discurso de Elvia, de Tamara Fiol, de Imperatriz, não seria romantizada, épica, mas sim humana. A partir dessas reflexões contidas nessas memórias de suas experiências com a luta armada, a violência não é concebida sem antagonismos, ambiguidades e conflitos. Sob esse viés, se a violência política foi uma

²⁷ Tradução livre nossa: “Uma guerra que compreendi, pouco depois, que tinha entrado em uma nova e decisiva fase com a formação de comunidades rurais para combater ao Sendero Luminoso.”

²⁸ Tradução livre nossa: “(...) Em um primeiro momento declarou como uma questão de princípios: os militantes do partido eram revolucionários porque estão dispostos a entregar suas vidas pela causa, mas não eram santos nem ascetas nem haviam feito votos de castidade, ainda que tenha sido essa a afirmação da imprensa reacionária, elas (falando do caso das mulheres comunistas) amavam a vida e a disfrutavam como outro ser humano normal, com festa e alegria.”

estratégia usada para combater a violência imposta pela oligarquia e pela homogeneidade do Estado peruano, essa é interpretada por seus protagonistas como uma ação que causa sofrimentos e traumas, mas que também é preciso encontrar modos de seguir com a vida, conforme declara Tamara Fiol ao repórter narrador: “(...) La vida proseguía, me dijo, y a la mujer que nos sirvió los humeantes platos de caldo de cabeza de carnero con exquisito mote le habían matado a dos de sus hijos.” (GUTIÉRREZ, 2012, p. 193).²⁹

Diante dessa composição da trama, podemos pensar que o tema da violência política é abordado com complexidade e sem dar margem a uma leitura que a distancie do pensamento crítico constante. Assim, o romance interpela essa violência nas várias vozes que são mediadas por Morgan Bartres. A escolha do passado recente, por meio de tantos personagens, de suas experiências de vida, configura o conflito armado interno desde um horizonte ampliado e, para alguns críticos da obra de Gutiérrez, totalizador, onde os antagonismos e as contradições também se fazem presente.

Isto significa que o discurso da memória de Tamara Fiol, bem como de outros tantos personagens, incluindo o do próprio narrador, não está isento de dúvidas nessa trama. Conforme expusemos, diante dessa proposição narrativa, a memória se oferece como um enunciado que, para além de uma presentificação das ações vividas, é erigido com interrogantes. Ou seja, o passado nessa narrativa não se apresenta como tábula rasa, mas como um momento de questionamentos, de objeções. E é justamente a escrita dessas memórias, ainda que seja na forma de romance (uma vez que o repórter abdica da crônica sobre Tamara Fiol), que faz com que essas questões tenham vigência e possibilitem construir futuros que superem esse estado político conflituoso.

Essa interpretação se faz presente nos estudos de Victor Vich ao se voltar para produções artísticas peruanas recentes que:

[...] optan por aceptar la incertidumbre de algo que efectivamente está muerto, pero cuyos restos todavía perturban y necesitan de nuevas preguntas que abran una disyunción política en el presente. (VICH, 2015, p. 3186).³⁰

²⁹ Tradução livre nossa: (...) A vida prosseguia, me disse, e a mulher que nos serviu caldos fumegantes de cabeça de carneiro com delicioso mote, teve dois de seus filhos mortos.”

³⁰ Tradução livre nossa: Optam pela incerteza de que algo efetivamente está morto, uma vez que seus restos perduram e necessitam de novas perguntas que abram uma disjunção política no tempo presente.

A dúvida presente em relação ao passado nacional peruano reside no fato de que, se não devidamente compreendida as causas de sua guerra e de seu alcance sobre suas comunidades, pode fazer com que seus traumas não sejam superados e, pior, que essa violência se repita na sociedade. Nesse viés, os questionamentos em torno do passado recente são cruciais para promover um tempo presente distinto.

Considerações finais

O romance *Confesiones de Tamara Fiol* nos permite compreender algumas das causas que motivaram o conflito armado interno peruano recente, bem como as razões pelas quais é necessário superá-lo, posto que seus protagonistas têm suas vidas impactadas com essa disputa: lesões físicas (Tamara Fiol), mortes violentas (Raúl Arancibia), prisões (Elvia), exílio (Pepe Corso). As memórias desses personagens, em destaque de Tamara Fiol, apontam para a continuidade/permanência desse passado em seu tempo presente, ou seja, a protagonista não consegue se libertar dessas experiências vividas que são privada e pública, política e histórica. Entretanto, sua construção memorialística interpela esse passado e, desde essa perspectiva, impugna uma visão petrificada desses acontecimentos. E, como Morgan Bartres é o narrador que articula essas memórias, podemos ler na configuração do romance de Gutiérrez uma visão multifacetada desse conflito armado interno.

Referências Bibliográficas

BURT, Jo-Marie. *Violencia y autoritarismo en el Perú: bajo la sombra de Sendero y la dictadura de Fujimori*. Lima: IEP; Asociación Ser, Equipo Peruano de Antropología Forense, EPAF, 2011.

COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN. *Informe Final*. Disponível em: <<http://www.cverdad.org.pe>>. Acesso em: 03 mar. 2016.

COX, Mark R. “Narrativas “desde adentro” en la guerra interna peruana: presentación y balance”. In: DE VIVANCO, Lucero (Org.). In: *Memorias en tinta. Ensayos sobre la*

representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú. Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013. p. 7748-8040. [eBook]

DE VIVANCO, Lucero. Interrumpir las “certezas” de la memoria. Conversación con José Carlos Agüero. In: *Meridional Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*. Chile. Número 12, abril-sept. 2019. p. 269-284.

ECHEVARRÍA, Bolívar. *Vuelta de Siglo*. México: Ediciones Era, 2006. [eBook]

GUTIÉRREZ, Miguel. *Confesiones de Tamara Fiol*. Lima: Ediciones Santillana, 2012. [eBook]

JELIN, Elisabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Ediciones Siglo XXI, 2002.

MOROTE, Herbert. *El Militarismo en el Perú. Un mal comienzo (1821-1827)*. Lima: Editorial Jaime Campodónico, 2013. [Arquivo eletrônico em pdf].

POLLAK, Michael. “Memória, esquecimento, silêncio.” In: *Estudos Históricos*. Tradução de Dora Rocha Flaksman. Rio de Janeiro, v.2, nº 3, 1989. pp.3-15.

SANCHEZ LEÓN, Abelardo. *Confesiones de Tamara Fiol*. Disponível em: <<http://www.desco.org.pe/recursos/sites/indice/772/2217.pdf>> Acesso em 20 de dez.2018.

VICH, Victor. *Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. Lima: IEP, 2015. [eBook].

Las memorías de Tamara Fiol

Resumen: El presente trabajo propone una interpretación acerca de las memorias de Tamara Fiol en la novela *Confesiones de Tamara Fiol* (2009), del escritor peruano Miguel Gutiérrez. En ese enredo, el discurso de la memoria emprendido por la protagonista es mediado por el narrador Morgan Scott Bartres, un reportero extranjero, enviado al Perú en el inicio del decenio de los 90, para escribir acerca del conflicto armado interno (1980-2000). En su investigación de reportero de guerra, Morgan cruza las memorias de Tamara con las propias, entrevista a otros personajes, promoviendo, de esa manera, una escrita que se configura desde lo individual y lo colectivo, lo político y lo histórico. Así, comprendemos que los sentidos atribuidos a los tiempos pasado y presente en la novela son construcciones discursivas que interpelan la violencia política-social y los sujetos que coexisten en la nación peruana marcada por los enfrentamientos internos.

Palabras-clave: *Confesiones de Tamara Fiol*; Miguel Gutiérrez; memoria; conflicto armado interno.

As mulheres na *belle époque* tropical a partir do olhar da produção ficcional de João do Rio¹

Sabrina Ferraz Fraccari²
Pablo Lemos Berned³

Resumo: A proclamação da República no Brasil trouxe uma série de mudanças tanto estruturais quanto sociais e culturais, sobretudo na cidade do Rio de Janeiro, em um período conhecido como *Belle Époque* tropical. Tais modificações tiveram grande impacto na vida das mulheres e podem ser observadas na obra ficcional de João do Rio, especialmente nos livros analisados neste trabalho: *Dentro da noite* (2002), *A profissão de Jacques Pedreira* (1992) e *A mulher e os espelhos* (1990), originalmente publicados em 1910, 1911 e 1919 respectivamente. O objetivo deste trabalho consiste em apresentar e discutir os olhares que caracterizam as personagens femininas retratadas por João do Rio em sua produção ficcional, sobretudo em função da diversidade e do protagonismo que elas assumem nas narrativas. Observadas, em geral, a partir de um viés masculino, as personagens femininas apresentam comportamentos que destoam do esperado. Entretanto, quando as tomamos a partir de suas próprias percepções, elas refletem e questionam-se acerca de suas trajetórias previamente determinadas, evidenciando certa lucidez. Desta forma, tal reflexão perturba perspectivas previamente definidas sobre os papéis que as mulheres deveriam ocupar na sociedade, demonstrando uma espécie de tomada de consciência acerca de sua condição historicamente determinada.

Palavras-chave: Pré-Modernismo, Primeira República, personagens femininas.

¹ Este artigo deriva de Trabalho de Conclusão de Curso de graduação em Letras: Português e Espanhol - Licenciatura da Universidade Federal da Fronteira Sul – *campus* Cerro Largo/RS, defendido e aprovado em julho de 2018.

² Graduada em Letras Português e Espanhol pela Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS). Contato: ferrazsabrinal3@gmail.com

³ Doutor em Estudos de Literatura. Professor de Teoria Literária e Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade Federal da Fronteira Sul, *campus* Cerro Largo/RS. Contato: pablo.berned@uffs.edu.br

Considerações Iniciais

O advento da ordem republicana, em 1889, deu início a um momento de transição pelo qual passou o Brasil, sobretudo a partir da virada do século, com a chegada dos ideais de progresso e modernização que fervilhavam na Europa para um Brasil ainda ligado à tradição colonial, em uma época que ficou conhecida como a Belle Époque tropical. Com isso, a nova República tinha como principal objetivo “civilizar’ o espaço urbano, fosse no aspecto físico e funcional da cidade, fosse no ideológico, através da restrição às manifestações populares, e controle da atmosfera de crescente permissividade moral” (ARAÚJO, 1993, p. 30). Nesse contexto, a família e, sobretudo, a mulher foram vistos como meios mais concretos de controle desses diversos atores sociais.

Com relação à mulher, sobre ela “recaía uma forte carga de pressões acerca do comportamento pessoal e familiar desejado, que lhes garantissem apropriada inserção na nova ordem, considerando-se que delas dependeria, em grande escala, a consecução dos novos propósitos” (SOIHET, 2017, p. 362). Dentro da família, a mulher tem como principal função, nesse contexto, a reprodução, e é justamente a partir da maternidade “que se origina a chamada estabilidade e permanência da família, em suas diferentes formas, trazendo como consequência, em quase todas as sociedades, a subordinação social da mulher” (ARAÚJO, 1993, p. 63). Assim sendo, a mulher, ao ser tomada como a fonte da reprodução e manutenção da sociedade, acaba por ter sua trajetória previamente definida, mantendo-se sempre sob a tutela repressiva do marido. No entanto, mesmo com a necessidade de regulamentação da atuação feminina, o que se percebeu na *Belle Époque* tropical foi certa perturbação dessa ordem.

A supremacia masculina ainda seguiu – e segue – dominante. No entanto, as mulheres acabaram por ter sua posição social alterada devido, principalmente, ao intenso processo de urbanização e também ao rápido desenvolvimento socioeconômico, sobretudo na cidade do Rio de Janeiro, então capital do país. Por um lado, a inserção da mulher das classes mais baixas no mundo do trabalho acaba por ressignificar seu papel no núcleo familiar, bem como suas esferas

de atuação, ocupando novos espaços que não só os ambientes privados. Por outro lado, as mulheres da elite, devido às influências da *Belle Époque* europeia, principalmente em relação aos costumes, acabaram por tornarem-se as estrelas dos salões, cada senhora conservando o seu com muita dedicação e tornando-os espaços nos quais damas e cavalheiros iniciavam flertes, acirravam disputas e buscavam se impor aos demais.

Tais modificações nos papéis e comportamentos comumente associados às mulheres, tanto no plano dos costumes quanto nas relações entre os pares, podem ser observadas na produção ficcional de Paulo Barreto (1881-1921), mais conhecido pelo pseudônimo literário João do Rio, autor carioca cuja escrita e publicação das obras se deu justamente nas duas primeiras décadas do século XX. Conhecido sobretudo pelas crônicas – cujos livros mais conhecidos são *As religiões no Rio*, de 1904, e *A alma encantadora das ruas*, de 1908 –, o jornalista produziu também contos, romances e peças de teatro, que têm como principal cenário a cidade do Rio de Janeiro, seus novos habitantes, sua nova organização cultural e também os novos modelos de relacionamento.

No presente trabalho, temos como principal objetivo apresentar e discutir os olhares que caracterizam as personagens femininas retratadas por João do Rio neste cenário em sua produção ficcional, sobretudo pela diversidade e protagonismo que elas assumem dentro das narrativas. A partir de personagens destacadas do romance *A profissão de Jacques Pedreira* (1992) e dos livros de contos *Dentro da noite* (2002) e *A mulher e os espelhos* (1990), investigaremos as posições sociais de onde tais personagens são observadas, considerando o foco narrativo das histórias, e se esses olhares as condicionam a determinados modos de ser; ou se, pelo contrário, são elas que surpreendem e perturbam os padrões já estabelecidos conforme os desejos de cada uma. Para isso, buscaremos referências principalmente nos trabalhos de Araújo (1993), Sohier (2017), Beauvoir (2016) e Lipovetsky (1999).

Os arquétipos da Mulher

O conto “Carta-oferta”, parte do livro *A mulher e os espelhos*, inicia com um pedido de atenção que se aproxima de uma súplica: “Assim, levo a coragem ao excesso de pedir que me ouça” (RIO, 1990, p. 15). O tom adotado dá a impressão de que o assunto a ser tratado no texto precisa de uma espécie de licença para ser abordado, uma vez que o próprio narrador lança mão de um ato excessivo de coragem, como ele mesmo pontua, para solicitar a atenção do leitor/interlocutor a lê-lo/ouvi-lo. Deste modo, tem-se a impressão de se estar diante de um texto cuja temática traz algo de obscuro, que necessita de coragem daquele que escreve, e também daquele que lê.

Esse conto parece apresentar-se como um prefácio ao livro, pois apresenta uma série de elucubrações acerca do papel da mulher ao longo do tempo, retomando elementos da literatura greco-latina e da tradição cristã acerca da mulher. Nesta perspectiva, conforme o narrador, a vida é insignificante por si só, e carece de significação. Decorre disso a criação de símbolos religiosos capazes de atribuir sentido à vida, atitude que enfatiza as dificuldades enfrentadas pelos seres humanos de entender a si próprios:

Da banalidade da vida vieram decerto os símbolos divinos também limitados. Junte você todas as religiões, aglomere deuses e semideuses da Europa, da Ásia, da África, da América, da Oceania e afinal todos eles não exprimirão mais que meia dúzia de cousas que o homem teme, deseja ou venera porque não compreendeu ainda [...]. Ora, entre as divindades que o homem teme por não compreender ou enaltece pelo mesmo amargo motivo está desde o começo da reflexão, a Mulher (RIO, 1990, p. 15).

A respeito da Mulher, apresentada como tema principal das reflexões do narrador, percebemos que ela aparece personificada e elencada junto às divindades criadas pelo homem – categoria que aparece aqui como marca do masculino – para representar algo que ele teme, deseja ou venera porque não consegue compreender. Por isso, ele atribui à mulher sentidos diversos; ou seja, desde o início da reflexão, o narrador deixa claro que qualquer tentativa do homem em atribuir sentidos à mulher terá como base sua total incompreensão sobre ela. Obviamente por

isso, suas observações não podem ser tomadas como exemplos para aquilo que seja real ou concreto.

Em virtude disso, o homem elevou-a ao posto de divindade – relembrando a grafia com inicial maiúscula da palavra “Mulher”, que representa um índice de personificação – e, não satisfeito, tornou-a a causa de todos os males, mas também de todos os bens. No entanto, os elementos escolhidos para exemplificar a afirmação do narrador são todos relacionados às guerras que, segundo ele, tiveram suas verdadeiras motivações mascaradas ao atribuir à Mulher como causa para todas elas.

Fizemo-la causa inicial de todos os males e todos os bens. E se você tiver o trabalho de abrir o venerável Heródoto, lá encontrará a Mulher como origem das guerras, mascarando a razão mercantil das ditas guerras – porque [...] os gregos navegaram para a Cólquida e roubaram Medeia, Alexandre Páris, filho de Príamo, roubou Helena, e assim infinitamente a Mulher é sempre o motivo do conflito humano (RIO, 1990, p. 15).

A partir do fragmento acima, é possível afirmar que, mais uma vez, o narrador recupera a ideia de que o homem utiliza a figura da mulher conforme melhor lhe convém. A ênfase na figura feminina como sendo a origem das guerras relembra a ideia de mito, uma vez que tais perspectivas acerca dela, apresentadas pela narrativa, reiteram-na como causadora de conflitos entre os povos. Além disso, ao retomar a tradição judaico-cristã, encontramos Eva, a primeira mulher, retratada como a causadora dos suplícios da humanidade, e percebemos que tais acusações vêm sendo repetidas em nosso imaginário, contribuindo para formar nossa percepção de mundo.

Voltando-nos especialmente aos mitos, percebemos que, desde as sociedades arcaicas, eles são tomados como “histórias verdadeiras” e servem de modelo para as condutas dos membros das mesmas sociedades, sobretudo por seu caráter sagrado, pois remontam às narrativas de origem, ou seja, ao modo como foi feito pela primeira vez (ELIADE, 1972, p. 6). Da mesma forma, o mito também se apresenta como explicação para a origem do homem e, como consequência, narra os acontecimentos que o converteram no que é hoje, pois

Se o Mundo *existe*, se o homem *existe*, é porque os Entes Sobrenaturais desenvolveram uma atitude criadora no ‘princípio’. Mas, após a cosmogonia e a criação do homem, ocorreram outros eventos, e o homem, *tal qual é hoje*, é o resultado direto daqueles eventos míticos, é *constituído por aqueles eventos* (ELIADE, 1972, p. 13, grifo do autor).

Ou seja, se, no “princípio”, segundo a tradição cristã, Adão e Eva viviam em paz no paraíso, por consequência, todos aqueles que viessem depois deles também viveriam na mesma paz tão exaltada e em lugar tão belo. No entanto, Eva, quando acusada de sucumbir à tentação provocada pela Serpente, arruína qualquer chance que a humanidade teria de viver em paz.

Deste modo, retomando a reflexão apresentada em “Carta-oferta”, a mulher se apresenta como culpada pelos suplícios da humanidade, uma vez que Eva, a primeira mulher, não obedeceu ao seu Criador. Além disso, vemos aqui representada, também, a ideia de que a mulher desobediente acaba por atrair riscos e punições para ela própria e para aqueles que a cercam.

As mulheres, tomadas como belas e encantadoras, são apresentadas pelo narrador do conto “Carta-oferta” como sendo simbolizadas pela sereia, ser mítico que aparece na *Odisseia*, atribuída a Homero, tendo como principais características o canto doce capaz de seduzir o homem e o incitar a tomar decisões inconscientes que o levam à morte. Ulisses, personagem central na *Odisseia*, é instruído por Circe a cobrir os ouvidos de sua tripulação e se amarra ao mastro do seu navio para evitar sucumbir diante das sereias. Essas figuras são apresentadas como responsáveis por levar os homens à ruína, uma vez que “son seductoras y ambiguas, porque no pueden satisfacer las pasiones que suscitan, ligando a su función erótica la funerária”⁴ (RODRÍGUEZ PEINADO, 2009, p. 52). Deste modo, o homem, encantado diante da beleza e inebriado pelo canto, perde os sentidos ligados à razão e entrega-se totalmente às sereias.

O narrador – ao retomar eventos míticos acerca da sereia, inclusive o episódio envolvendo Ulisses – designa um novo tipo de sereia que assume diversas formas, para além da cauda de peixe ou das asas. Tal perspectiva pode significar que toda mulher se apresenta como sereia na visão de um homem, pois:

⁴ “[As sereias] São sedutoras e ambíguas, porque não podem satisfazer as paixões que suscitam, ligando sua função erótica à funerária” (tradução dos autores).

Não há homem na terra que um momento não se deixe dominar. E não é Vênus tentadora, é a Sereia que impera e impera arrasadoramente, cantando para o naufrágio das vidas. Sobre os destroços de cada nau onde arqueja o nauta, canta a Sereia imperialmente a canção infinita da sedução (RIO, 1990, p. 16).

O narrador retoma o mito da sereia com o intuito de exemplificar a ideia de que qualquer homem já teve alguma história da qual foi totalmente devastado devido à ação da mulher-sereia. No entanto, a mulher também pode ser a causa de todos os bens que o homem tem na vida, pois “há de encontrar v., admirável amigo, o mesmo homem ora a dizê-la Deus, ora a chamá-la monstro” (RIO, 1990, p. 16). Ou seja, as mulheres são apresentadas pela dualidade, uma vez que podem seduzir o homem e levá-lo a cometer atrocidades, como podem também ser tomadas como responsáveis pelas conquistas daqueles que as amam.

A perspectiva trazida pelo narrador apresenta uma variação de percepções acerca da mulher, não mais unicamente causadora de suplícios, mas também a causa de alegrias. A justificativa para isso consiste no fato de que os homens – e aí o narrador se inclui – seguem sem conseguir compreender a mulher,

Pela simples razão de que só o nosso egoísmo a reflete. Até agora para mulher temos um sentido apenas: o do espelho. Ela quer conhecer-se, ela deseja ser explicada, ela procura o desvendamento do seu mistério. Cada espelho diz exclusivamente a verdade do próprio egoísmo. Entre ela e o espelho há a teimosia implacável do espelho refletindo a imagem que quer fazer dela. [...] Nós reproduzimos a criatura que julgamos ser nossa, com o inconsciente estranhamento do nosso voraz egoísmo. E elas de se mirarem em vão nos espelhos homens, sem obter a decifração, não só desenvolveram a ambição de agradar como o secreto anseio de encontrar um dia o espelho revelador (RIO, 1990, p. 17).

Segundo o narrador, a visão que o homem tem a respeito da mulher se justifica em razão de ser ele o espelho dela, e refleti-la a partir de seu próprio ponto de vista.

Deste modo, a reflexão proposta em “Carta-oferta” permite compreender que, em geral, qualquer representação feita até hoje com relação à mulher é realizada a partir de uma perspectiva masculina, que a toma como um “outro”, e faz dela a imagem que desejar, sendo o homem o

espelho refletor. Tal ponto de vista leva-nos às reflexões propostas por Simone de Beauvoir (2016), em *O segundo sexo*, publicado originalmente em 1949, que encaixa a mulher na categoria do *Outro*, pois ela nunca é definida a partir do seu ponto de vista, mas sempre o é segundo um olhar masculino.

Segundo a filósofa francesa, influenciada pelo Existencialismo, a mulher não vislumbra em sua jornada a possibilidade da transcendência, pois não se arrisca como caçadora, nem modifica a vida a partir da construção e reconstrução do mundo; pelo contrário, a ela cabe apenas a continuidade da vida pela função reprodutora. Assim sendo, essa perspectiva induz à conclusão de que é o homem quem cria o futuro: “a humanidade sempre procurou evadir-se de seu destino específico; pela invenção da ferramenta, a manutenção da vida tornou-se para o homem atividade e projeto, ao passo que na maternidade a mulher continua amarrada a seu corpo, como o animal” (BEAUVOIR, 2016, p. 100). Sendo o homem quem cria o futuro, é natural que a mulher o siga, já que não possui, ela própria, um projeto para alcançar sua própria existência.

A partir de uma perspectiva hegeliana, Beauvoir concebe o homem enquanto a imagem do Mesmo, segundo a qual “o homem só se pensa pensando o *Outro*” (2016, p. 104, grifo da autora); desta forma, a mulher encaixa-se justamente na categoria do Outro. No entanto, tal categoria é pensada a partir de um viés masculino, responsável por fundar a ideia do que é ser mulher a partir de uma percepção anterior, principalmente a característica da maternidade, que condena a mulher e a impede de encontrar sua liberdade. Daí advém a afirmação de que “não se nasce mulher, torna-se”, porque, para a mulher, o gênero lhe é imposto e é sempre anterior a ela; e os papéis sociais inerentes ao gênero são sempre imputados externamente, justamente porque são definidos a partir de observações masculinas. Por isso a construção e repetição de vários arquétipos femininos, como a Santa e a Devassa, por exemplo.

A partir das considerações de Beauvoir, a mulher estaria “condenada a desempenhar o papel de Outro, [...] e também estava condenada a possuir apenas uma força precária: escrava ou ídolo, nunca é ela que escolhe seu destino” (BEAUVOIR, 2016, p. 112). Deste modo, praticamente destinada a seguir os padrões que lhe são impostos, a mulher acabaria por reproduzi-los na imensa maioria das vezes. E também, obviamente, os padrões de comportamento

previamente estabelecidos seriam o que os sujeitos masculinos esperariam reconhecer nelas. Assim sendo, apresentamos, a seguir, percepções masculinas acerca dos comportamentos femininos encontrados na produção ficcional de João do Rio.

Fragilidade e submissão

Sem perder de vista a tese do narrador de “Carta-oferta”, para quem o homem observa e interpreta a mulher a partir de seu próprio ponto de vista, observamos que, especialmente nos contos, há um maior espaço à perspectiva das personagens masculinas. Isso nos permitiu apontar determinadas características que são atribuídas às personagens femininas, considerando a maneira pela qual os homens a elas se referem.

Destacamos inicialmente aquelas que demonstram fragilidade e insegurança quando construídas a partir de perspectivas masculinas, como ocorre com Clotilde, noiva de Rodolfo, ambos do conto “Dentro da noite”. Logo ao início da narrativa, Justino, amigo de Rodolfo, comenta sobre a paixão que os noivos demonstravam sentir um pelo outro antes do súbito sumiço do rapaz: “Tu amavas a Clotilde, não? Ela, coitadita, parecia louca por ti [...]. De repente [...] tu desapareces [...] Clotilde chora...” (RIO, 2002, p. 17). A partir das impressões de Justino, podemos observar a construção de uma Clotilde frágil, cuja primeira imagem a classifica como “coitadita” e “louca” pelo noivo; ou seja, uma moça completamente vulnerável e entregue, cuja primeira ação após o sumiço do noivo foi chorar.

A fragilidade da moça é retomada em vários momentos da narrativa, principalmente pelo uso das expressões “pobre rapariga” e “pobrezita” que são usadas para caracterizá-la. Ademais, o comportamento de Clotilde com relação a Rodolfo, quando ele passa a cravar-lhe alfinetes pelos braços, também corrobora essa visão, pois a moça permite que o noivo lhe provoque dor. A submissão de Clotilde aos desejos do homem que ama retoma a ideia desenvolvida por Gilles Lipovetsky (1999), filósofo francês, em sua obra *La tercera mujer*. Neste ensaio é apresentada

uma reflexão sobre os papéis atribuídos às mulheres ao longo da história, concedendo especial atenção ao modo como as relações amorosas entre homens e mulheres acabam por perpetuar – ou não – determinadas percepções sobre elas. Conforme o filósofo, uma vez que “la mujer está condenada a la subordinación, sólo le resta anularse a sí misma planteándose al ser amado como un absoluto al que dedica toda su existencia”⁵ (LIPOVETSKY, 1999, p. 40), o que significa que Clotilde não vislumbra outra saída para sua vida que não o casamento com Rodolfo.

Tanto a atitude de chorar ao ver-se abandonada pelo amado como as expressões utilizadas por Rodolfo para caracterizar as ações de Clotilde – “estremeceu”, “suspirou”, “emagreceu”, “perdeu as cores” – enfatizam a submissão e fragilidade da moça diante da situação que o noivo lhe impõe. Quando o rapaz começa a cravar alfinetes em seus braços apenas porque isso lhe dá prazer, ela cede sem apresentar qualquer defesa. A inércia de Clotilde diante das humilhações de Rodolfo decorre, sobretudo, do fato de ela não vislumbrar outro caminho a seguir que não o do casamento e, por isso, se apresentar sempre dominada pelo noivo.

Outra personagem que demonstra extrema fragilidade diante das situações que vive é a jovem Carlota Paes, protagonista do conto “A noiva do som”, também parte de *Dentro da noite*. A história da moça nos é narrada pelo barão de Belfort, frequente narrador na obra de João do Rio, que a apresenta com um perfil romântico e se refere a ela como “pobre Carlota” ou “coitada”, que passava os dias na janela de casa a olhar para o céu, “como um personagem de romance” (RIO, 2002, p. 88). O modo como o barão constrói a personalidade de Carlota demonstra que a moça parecia esperar uma mudança na vida, e o que desencadeia essa mudança é o som de um piano, pelo qual ela passa a esperar todas as noites. É o som do piano que a mantém viva, é a ele que a jovem devota o seu amor. Tanto que, na noite em que o som não chega aos seus ouvidos, ela sucumbe e morre.

Carlota não se apaixona por um homem, mas pela música. É a melodia que a faz sentir-se viva, por isso a impressão do Barão de ser ela “a última mocinha romântica deste agudo começo de século” (RIO, 2002, p. 87), cuja história levaria às lágrimas seus ouvintes. Um deles chega,

⁵ “A mulher está condenada à subordinação, só lhe resta anular-se a si mesma pondo-se diante do ser amado como um absoluto ao qual dedica toda sua existência” (tradução dos autores).

ainda, a afirmar que a história contada pelo barão “tem a propriedade do dilúvio”, e seria uma “história contemporânea do dilúvio” (RIO, 2002, p. 87). A alusão ao dilúvio é especialmente interessante, uma vez que a invocação deste representa a vitória do caos sobre o cosmos, ou seja, a vitória da desordem, de um estado de completa imprevisibilidade (MELETÍNSKI, 2002).

Assim, por Carlota ser apontada como a última mocinha romântica do começo daquele século de intensas transformações, conforme as palavras do barão, pode-se afirmar que a morte da moça representa a passagem do cosmos ao caos e, deste modo, não há mais uma previsibilidade a respeito das mulheres, isto é, os homens não sabem mais o que esperar delas. Se já não existem mais moças românticas e devotas como Clotilde, que se dedica ao noivo mesmo com toda dor física e humilhações que ele lhe causa, ou como Carlota, que não se envolve com qualquer rapaz e preserva-se íntegra, devotada ao som do piano, seu único amor até o final da vida, que atitudes esperar das mulheres? Como e por quais critérios seria possível interpretá-las?

Mistério e desejo

Outra característica comumente apontada como “feminina” é o fato de a mulher ter sido criada para o amor, como um ser dotado de mistério e desejo que faz tudo por aquele a quem ama. Segundo Lipovetsky (1999, p. 18), “desde hace siglos [...] la mujer es valorada como ser *sensible* destinado al amor, representa la encarnación suprema de la pasión amorosa, del amor absoluto y primordial. [...] el amor se ha impuesto como un polo constitutivo de la identidad femenina”⁶. Ou seja, as mulheres, segundo tal percepção, estariam destinadas ao amor, a despertá-lo nos homens, e a cultivá-lo junto deles. No entanto, não é esperado que elas conquistem os rapazes para depois abandoná-los, fazendo com que o amor despertado seja não

⁶ “Há séculos [...] a mulher é apresentada como um ser sensível destinado ao amor, representa a encarnação suprema da paixão amorosa, do amor súbito e primordial. [...] o amor foi imposto como um polo constitutivo da identidade feminina” (tradução dos autores).

mais do que humilhação para o rapaz que o sente. Pelo contrário, o que se espera é que eles assumam o controle da situação, encontrando formas de conquistar as moças pelas quais se interessam.

Zulmira Sales, protagonista do conto “Créssida”, de *A mulher e os espelhos*, apresenta um comportamento distinto do esperado para uma moça quando o assunto são as relações amorosas. A jovem, pertencente à elite, cultivava o hábito de ligar para os rapazes e fazer-lhes a corte, até que se apaixonassem por ela e fossem prontamente ignorados, tratados apenas como amigos. Entre os homens encantados e abandonados por Zulmira está o jovem Alexandre que, em encontro com o barão de Belfort, Godofredo de Alencar e Hortênsio Gomes, narra aos amigos as desilusões causadas pela jovem misteriosa que passou a lhe telefonar. Durante as conversas, a jovem fazia planos para o futuro com Alexandre, porém, durante um encontro no teatro, a moça apareceu com outro a quem chamava de noivo.

Alexandre estava inconformado, pois não acreditava que a mulher a quem reconhecia apaixonada ao telefone fosse capaz de um ato daquele: “Como pôde ser? Nunca essa criança seria capaz de uma duplicidade!” (RIO, 1990, p. 18). Esta perspectiva decorre do fato de que, “asimilada a una criatura caótica e irracional, se considera que la mujer se halla predispuesta por naturaleza a las pasiones del corazón”⁷ (LIPOVETSKY, 1999, p. 18). Em virtude disso, Alexandre, além de sentir-se humilhado pela moça, apresenta uma dificuldade enorme em aceitar a ideia de que Zulmira, mesmo já tendo um noivo, conseguisse planejar uma vida com ele, pois lhe parece impossível uma moça alcançar tal frieza.

E a situação torna-se ainda mais embaraçosa quando Hortênsio, um dos interlocutores de Alexandre, narra uma história tal qual a vivida pelo inconformado rapaz. Uma moça – a própria Zulmira – também passou a telefonar-lhe anonimamente, fazendo com que ele se apaixonasse por ela:

– Ela é bela. Ela é inteligente. E ela deseja-te.

⁷ “Entendida como uma criatura caótica e irracional, considera-se que a mulher se encontra predisposta por natureza às paixões do coração” (tradução nossa).

As árvores, o paredão, os automóveis, a calçada, as luzes ao longe, o ondear do mar, pareciam dizer-me harmoniosamente essas divinas palavras de incitamento. E eu pensava, pensava e corria quase, [...] sorrindo ao ar, sorrindo ao céu, sorrindo! (RIO, 1990, p. 20).

Todo o desconcerto quanto à irracionalidade causada pela paixão é sentido por Hortênsio, assim como por Alexandre. O que Zulmira Sales causa aos homens que escolhe é a impossibilidade de buscar por algo que não seja ela, pois a moça domina os pensamentos e as sensações dos rapazes, e depois aparece com o noivo oficial, demonstrando todo o seu poder perante eles.

A incompreensão dos encantados pela moça advém justamente da percepção de que os papéis tradicionais de moça frágil e apaixonada não se encaixam em Zulmira: a ideia de que a mulher está predisposta ao amor e que faz de tudo para alcançá-lo, conforme afirma Lipovetsky (1999) supracitado, não lhe cabe. Em diversas oportunidades os apaixonados exaltam a inteligência da moça, sua educação invejável, as leituras que fez, e é justamente essa educação a responsável por mudar a percepção da moça sobre a realidade, conforme as afirmações de Hortênsio, para quem “a educação de menina do bom-tom inteligente e vaidosa fizera-lhe como uma outra figura, dentro da qual, como dentro do casulo, existia e crescia a mulher, tal qual as outras” (RIO, 1990, p. 21). Conforme a percepção do narrador, em virtude da educação que tivera, Zulmira não poderia ser uma moça ingênua, devotada ao casamento e, de fato, não o era.

O comportamento julgado inadequado para uma moça como Zulmira a partir da perspectiva de seus admiradores advém dos ideais criados em relação ao que Lipovetsky (1999) chama de “cultura amorosa” que, segundo ele, construiu e conservou uma disparidade entre os papéis masculinos e femininos. O que comumente se espera, em relação a homens e mulheres, “en matéria de seducción, corresponde al hombre tomar la iniciativa, hacer corte a la Dama, vencer sus resistencias. A la mujer, dejarse adorar, fomentar la espera del pretendiente, concederle eventualmente favores”⁸ (LIPOVETSKY, 1999, p. 16). Tal visão acaba sendo

⁸ “Em matéria de sedução, cabe ao homem tomar a iniciativa, fazer a corte à Dama, vencer suas resistências. À mulher, deixar-se adorar, fomentar a espera do pretendente, conceder-lhe, eventualmente, favores” (tradução nossa).

internalizada e, até certa medida, irá guiar as ações de personagens como Alda Guimarães, por exemplo, protagonista do conto “Penélope”, que encerra o volume *A mulher e os espelhos*.

O narrador do conto exalta, a todo momento, a retidão moral da viúva Alda, que não dava espaço para qualquer rapaz tentar conquistá-la. Julgada como respeitável pela sociedade, Alda casara aos vinte anos com o falecido marido general que, na época, contava setenta anos. Ao ficar viúva, “rica, bela, esplêndida, séria” (RIO, 1990, p. 139), algumas amigas começaram a insistir para que ela tivesse um amante, algo comum na elite da sociedade, segundo outras narrativas de João do Rio, como no romance *A profissão de Jacques Pedreira*, por exemplo. Alda, no entanto, não cede.

O amor só aconteceu na vida da bela viúva quando ela foi a uma loja de tecidos e lá encontrou um vendedor chamado Manuel Ferreira, que a atendeu naquele dia. “Era moreno, forte, com dois grandes olhos molhados e um cabelo tão lindo [...]. Ela sentiu o coração bater, um grande calor subir-lhe ao rosto. [...] Foi instantâneo” (RIO, 1990, p. 140). Alda se apaixonou pelo rapaz, porém se impõe uma série de censuras, evitando, inclusive, a pensar no que sentia, uma vez que não era de bom tom uma mulher viúva apaixonar-se novamente, ainda mais por um simples vendedor. Quando reflete sobre o que sentiu, ela se questiona se era real ou o resultado do medo da solidão que lhe deixava frágil e menos preparada a resistir: “mas resistir ao quê? O rapaz era um simples empregado de casa de modas, que [...] não existia socialmente, não tinha um nome, um título, uma família ao menos” (RIO, 1990, p. 140). E isso a impossibilitava de pensar em ter qualquer relação com ele.

As opiniões que a elite tinha acerca de rapazes como Manuel paralisavam Alda, uma vez que ela não havia flertado com nenhum rapaz dos salões que frequentava, e estava agora apaixonada por um simples vendedor. Essas vozes sociais agem na visão que Alda tem da situação vivida, e acabam por impedi-la de tomar qualquer atitude com relação ao rapaz durante um bom tempo. No entanto, o desejo acaba sendo mais forte, ela decide encontrar Manuel e entregar-se ao amor. Se, por diversas ocasiões, a invenção do amor acaba por perpetuar a submissão de um sexo com relação a outro, aqui sua existência é fundamental para que Alda esqueça os preceitos da sociedade da qual faz parte e viva um romance com o jovem. O casal

viaja junto para a Europa, a partir de uma decisão consciente tomada por Alda, sem que haja imposição do amante ou de outra pessoa.

A leitura que corrompe

É célebre a série de personagens femininas cuja leitura de romances modificou a percepção da vida. Entre elas estão Anna Kariênina, de Tolstói, Emma Bovary, de Flaubert e Luísa, de Eça de Queiroz. A prática da leitura literária também aparece nos escritos ficcionais de João do Rio, agindo, especialmente, em duas direções: a primeira, com Alice dos Santos, representa o ideal de uma vida tão sonhada e, quando alcançada, a necessidade de mantê-la; e a segunda, com a jovem Margarida Gomes que, ela própria, passa a escrever para um jornalista mais maduro, contando a ele, de forma anônima, toda espécie de desejo que dizia sentir.

Começemos por Alice dos Santos, jovem esposa do deputado gaúcho Arcanjo dos Santos, personagens do romance *A profissão de Jacques Pedreira*, que data originalmente de 1913. A moça, que vivera boa parte de sua vida morando no Rio Grande do Sul, crescera lendo revistas e vendo figuras que ilustravam a sociedade carioca que, para ela, representava o ideal a ser alcançado. Para fazer parte dessa sociedade, Alice casou-se com Arcanjo, um homem bem mais velho que ela e deputado, cuja posição garantia-lhe a possibilidade de viver na capital.

Passara até os vinte e três anos na província, com a atenção voltada para a vida elegante da capital. Fizera assim uma ideia exagerada de tudo: da moda, dos divertimentos, dos homens, da liberdade, dos costumes, acreditando em quanta fantasia lia nos jornais [...]. Ao casar com Arcanjo, [...] casara com a mira de vir instalar-se no Rio [...]; e não só para gozar os refinamentos da cidade como para dominar e ser a primeira entre as senhoras faladas pela beleza, pela fortuna e pela posição (RIO, 1992, p. 38).

Deste modo, as ambições de Alice foram moldadas pelas leituras que fazia a respeito da capital, e o casamento não era mais um ideal romântico, como o era para outras personagens.

Alice, pelo contrário, via o casamento apenas como um meio de alcançar seu principal objetivo: ser uma distinta dama da capital.

No entanto, ao conseguir parte de seu objetivo, ela percebe que havia uma nova mania entre as tais damas: a de ter, pelo menos, um amante. Quando se aproxima de Jacques, rapaz protegido por várias das damas da mesma sociedade dela, a moça o sente como a possibilidade de concretizar seu anseio de ser admirada por essa sociedade. Para isso, inicia com o rapaz um romance que serve aos propósitos de ambos, pois o jovem também via em Alice a possibilidade de ter uma amante casada, um artifício da moda no momento.

A praticidade de Alice desanda no momento em que ela consegue iniciar sua relação com Jacques, pois ela sente a necessidade de que os encontros sejam tão românticos como os que lia nos livros. A jovem “transportara para o ninho um completo sortimento de *dessous* admiráveis, *kimonos* de levantar de seda leve, irlandas bordadas” (RIO, 1992, p. 49), ou seja, ela guardava grande apreço pelo local e pelos encontros com Jacques, e queria transformá-los o mais romanticamente possível, seguindo os princípios dos romances que lia, pois “[...] Alice era inteligente. A inteligência dera-lhe uma ousadia ainda acrescida pelo desejo mundano de parecer bem, de parecer como nos romances” (RIO, 1992, p. 49).

Deste modo, a influência dos livros que lia leva Alice a imaginar uma relação repleta de desejo e volúpia, ideal que a aproxima de Emma Bovary e Luísa, pois ambas também buscaram isso em suas relações extraconjugais. O que diferencia Alice das demais diz respeito à questão de o casamento não se apresentar como um meio de alcançar essa relação amorosa idealizada, mas ser um artifício usado para levá-la ao posto de distinta dama da sociedade carioca, seu principal objetivo principal na vida. Diferentemente das personagens de Flaubert e Eça, a personagem de João do Rio usa tanto o marido quanto o amante como meios de alcançar suas ambições e, por mais que apresente ideais românticos, sobretudo quando inicia a relação com o jovem rapaz, eles não são seus ideais de vida, são apenas relacionados ao momento que ela vivia.

Outra personagem que chama atenção pelas influências literárias é Margarida Gomes, protagonista do conto “O veneno da literatura”, parte de *A mulher e os espelhos*. O próprio título do conto evidencia um efeito que a literatura causaria em quem lê, agindo como um veneno,

sobretudo quando os leitores são mulheres ingênuas. A leitura literária seria um meio de tirar as moças do estado natural que deveriam se encontrar, ideia já atestada pelas famosas personagens supracitadas.

No conto em questão, acompanhamos a história do já experiente jornalista Justo de Sousa, que passa a receber cartas anônimas de alguém que diz estar completamente apaixonada por ele, embora não revele sua identidade. Tanto Justo quanto o narrador atribuem as inventivas da criatura misteriosa ao “veneno da literatura”, e questionam quem seria a autora: “– É difícil ter opinião sobre as mulheres. Em todo o caso, parece-me uma rapariga muito inteligente, meio tola, pervertida pelo veneno da literatura” (RIO, 1990, p. 123). A literatura é destacada como elemento que desestabiliza as moças, e as leva a um comportamento distinto do que deveriam apresentar.

As cartas enviadas a Justo sem assinatura, preservando misteriosamente a identidade da escritora, são tomadas, pelo destinatário, como capítulos de um romance que a moça vai escrevendo. E Justo encontra-se completamente envolvido pela situação, questionando o seu papel em tudo o que vivia: “– Mas que papel faço eu em tudo isto? E estava, afinal, inteiramente preso, querendo saber querendo conhecer o mistério” (RIO, 1990, p. 123). A moça misteriosa tomava os pensamentos dele, em uma inversão dos papéis tradicionais destinados aos sexos quando o assunto é o amor, uma vez que é ela quem faz a corte, quem toma a iniciativa de ir atrás do “amado”.

Mesmo o romance não sendo concretizado, levando em consideração o fato de que sequer é mencionado se a moça sentia algo pelo jornalista ou se tomava a escritas das cartas realmente como um meio de brincar com Justo, os atos da escritora demonstram o quanto a literatura estava apta a exercer uma influência determinante sobre aquelas personagens. Segundo Lipovetsky, o amor e a paixão sempre tiveram um espaço relevante no imaginário feminino, por isso a importância da literatura nessa questão, “puesto que las novelas, se dise, transtornan la imaginación de la joven, dan al traste con su inocência, provocan secretos pensamientos y deseos

desconocidos”⁹ (LIPOVETSKY, 1999, p. 21), ou seja, o contato com a literatura apresenta para as mulheres outro modo de interpretar a realidade.

Sem exercer qualquer julgamento sobre os atos de Alice dos Santos ou de Margarida Gomes, a escritora apaixonada misteriosa, certo é que a literatura aparece como uma forma de tirar ambas do caminho que lhe seria esperado: o do casamento para constituir família, tomando tal situação como algo pragmático. O que essas mulheres esperam é que suas vidas caminhem de modo distinto e, cada uma, a seu modo, toma providências para que isso aconteça.

Arroubos de consciência

O desejo de traçar um caminho a partir de suas próprias vontades também é uma característica de Marguett Pontes, do conto “Exaltação”, também de *A mulher e os espelhos*. Marguett, que era uma mulher “bela, inteligente, passara de respeitável a desabusada, precipitara-se do templo da justa medida ao precipício do amor, e de modo tão escandaloso, que se tornara necessário deixar o Rio [...]” (RIO, 1990, p. 80). O amor ocupa o centro das reviravoltas na vida de Marguett, que era casada com o rico Pontes, homem mais velho que a amava como a uma filha. Em determinado momento de sua vida, ela decide deixar o esposo e embarcar para a Europa com Alberto, rapaz por quem estava apaixonada.

Marguett, como toda senhora da elite que se prezasse, tinha vários amantes e os tratava como objeto: “não os amava, não me diziam nada, senão o vago prazer de ter um amante, de ser desejada” (RIO, 1990, p. 82). Esse amor como forma de adoração se converte para as mulheres, conforme Lipovetsky (1999, p. 41), em um meio de “reconocimiento y una valoración de sí en cuanto persona individual, incambiable. Ahí la tenemos, exaltada, diferenciada de las demás,

⁹ “Posto que os romances, se diz, transtornam a imaginação da jovem, destroem sua inocência, provocam secretos pensamentos e desejos desconhecidos” (tradução nossa).

elegida por ella misma y por sus ‘cualidades’ singulares”¹⁰. Deste modo, as relações extraconjugais mantidas por Marguett eram uma forma de ela se sentir valorizada de algum modo, além de elevá-la perante os olhos das outras damas da mesma sociedade.

Enquanto mantinha as relações extraconjugais apenas como hipóteses perante a sociedade onde vivia, Marguett conservava o respeito e também a admiração, pois, “para uma senhora de sociedade, nem o *flirt* [...], nem a insistência de um camarada [...], pode ou deve ser considerada prova de mau comportamento” (RIO, 1990, p. 80). Deste modo, a condição financeira que a fez parte da elite social permitia a ela que os rapazes a admirassem e a desejassem, pois esse tipo de comportamento por parte dos homens é normal quando diante de mulheres da alta sociedade. No entanto, quando Marguett, decide fugir com Alberto, um estudante de medicina, é amplamente repelida pela mesma sociedade que dizia admirá-la, o que evidencia as limitações impostas às mulheres, mesmo aquelas pertencentes à alta sociedade.

Apaixonada por Alberto, Marguett decide viajar para a Europa com o rapaz. Quando retorna ao Brasil, já sem ele, o narrador do conto e também amigo de Marguett, a questiona se o amor que ela acreditava sentir pelo rapaz já havia acabado, ao passo que ela responde:

Que importa? Não vem ao caso. Passou? Talvez não, talvez sim. Deu-me, porém, a força de adorar, deu-me a exaltação, salvou-me do horror dos preconceitos, das hipocrisias, dedicou-se por mim. Se estivesse como dantes da aventura hoje – e me mostrassem o que teria de acontecer – eu procederia do mesmo modo (RIO, 1990, p. 85).

Ou seja, Marguett reconhece os preconceitos e as hipocrisias da sociedade na qual vivia, e responsabiliza o ato de entregar-se ao sentimento que julgava sentir como a libertação dessas amarras.

A compreensão de Marguett sobre as características da alta sociedade e a exclusão que sofreu – após deixar o marido para viver com um amante mais jovem e de pouca posição – evidencia uma espécie de tomada de consciência. A personagem ainda conserva a ideia do amor

¹⁰ “Reconhecimento e valorização de si mesma enquanto pessoa individual, imutável. Ai a temos exaltada, diferenciada das demais, escolhida por ela mesma e por suas ‘cualidades’ singulares” (tradução nossa).

como uma “pasión irracional y paradójica, sin outra justificaci3n que su misma existencia”¹¹ (LIPOVETSKY, 1999, p. 16), que a levou a deixar o marido e fugir com o amante. No entanto, ela reconhece que, se n3o fosse esse sentimento, talvez n3o chegasse a ter consci3ncia da sociedade hip3crita na qual vivia, uma vez que nunca deixaria de ser parte dela.

Esses instantes de tomada de consci3ncia, ainda que breves e esparsos, evidenciam momentos de reflex3o nos quais algumas personagens femininas questionam os espaços onde vivem e tamb3m os meios pelos quais foram educadas, tanto em relaç3o ao modo de agir quanto de sentir. Exemplo disso 3 Laurinda Belfort, personagem que d3 nome ao conto presente em *Dentro da noite*.

Laurinda 3 uma mulher casada e pertencente 3 elite, vive conforme se espera dela, indo 3 França, falando sobre artistas da moda e viagens, e mantendo o seu sal3o no Rio de Janeiro. No entanto, observamos que ela, assim como Alice dos Santos, buscava emoç3es novas em sua vida, o que era absolutamente previs3vel, justamente porque levava uma vida de mulher da alta sociedade, cultivando as apar3ncias necess3rias 3 sua classe e andando pelo caminho j3 traçado. O que ela decide fazer para subverter, de certa forma, a previsibilidade de sua vida, 3 arranjar um amante; e o que a distingue de outras personagens, no entanto, 3 a tomada de consci3ncia dessa previsibilidade.

Como ela pr3pria 3 o foco narrativo, acompanhamos seus pensamentos e aç3es, n3o mais mediados pelas observaç3es de outra personagem a seu respeito. Assim sendo, podemos acompanhar as reflex3es que ela faz acerca de sua trajet3ria, sempre influenciada pelas opini3es de outrem que n3o ela mesma.

Toda a sua vida fora um resultado de imitaç3es, fora um acompanhamento de figurinos. Em crianç3, imitava os gestos pretensiosos de altas linhagens de algumas das colegas de Sion; em menina e moça a sua linha fora sempre copiada de alguns tipos de romance, e quando a mam3 lhe fez notar a necessidade de casar para satisfazer todos os apetites de luxo, imediatamente casou, inaugurando aquela grande vida artificial e custosa (RIO, 2002, p. 139).

¹¹ “Paix3o irracional e paradoxal, sem outra justificativa a n3o ser sua pr3pria exist3ncia” (traduç3o nossa).

Deste modo, observamos aqui a tomada de consciência de Laurinda acerca de sua condição pelo simples fato de ser uma mulher – embora não se deva esquecer que ela pertence à elite, e mulheres da elite estavam ainda mais condicionadas a certos papéis sociais, naquele contexto histórico –, e a sua forma de se voltar contra essa trajetória previamente traçada é encontrar um amante. Ela não reconhece qualquer sentimento por ele, mas o mantém para provar a si mesma e às damas da sociedade na qual vive, que pode sim ter outra opção que não somente a de manter seu casamento e seu invejado salão no Rio.

Considerações Finais

Observada e definida a partir de um viés masculino anterior à sua própria existência, conforme Beauvoir (2016), a mulher acaba por não ter qualquer parâmetro para sua própria vivência, senão aqueles previamente definidos pela sociedade na qual está inserida. Na *Belle Époque* tropical, devido às mudanças no plano econômico e cultural brasileiros, e à construção de um imaginário pautado nas novidades e tendências europeias, determinadas modificações começaram a ocorrer na trajetória das mulheres.

Se Carlota Paes viveu sua vida trancada dentro de casa, sempre à espera de um motivo para viver, Zulmira Sales decide, ela própria, quais rapazes conquistar e a maneira como tratá-los, não lembrando em nada uma “moça bem-comportada”. As quebras de expectativa com relação ao esperado quando se trata de uma mulher, ainda mais uma moça pertencente à elite, como no caso de Zulmira, são características da obra de João do Rio, e evidenciam a dominância da percepção masculina acerca das mulheres e seus comportamentos. Desse modo, não raras são as reações que se aproximam da que teve Alexandre, quando descobriu as táticas de encanto e sedução de Zulmira, demonstrando incredulidade quanto ao fato de a moça buscar aos pretendentes sem sentir qualquer atração por eles, somente como um meio para diversão.

Tal incredulidade denota justamente a falta de compreensão da personagem masculina com relação ao comportamento da personagem feminina, quando foge ao que se espera dela. Remontando ao conto “Carta-Oferta” e também à perspectiva da mulher como sendo o Outro,

evidenciamos que os comportamentos atribuídos às mulheres são resultados de uma visão masculina que as julga e define segundo seus próprios juízos de valor, e que não sabe como reagir quando elas se negam a manter tais comportamentos.

Os modos dissidentes das personagens femininas analisadas acabam por perturbar essa ordem pré-determinada, e contribuem para uma reflexão acerca da imposição de certos valores realizada a partir desse viés masculino, que não vê a mulher como sujeito (BEAUVOIR, 2016, p. 106) e, por isso mesmo, tende a encaixá-la em determinados modelos de comportamento. Divergindo daquilo que se espera dela, a mulher consegue, ainda que aos poucos, tomar consciência de sua situação, de sua trajetória pré-determinada, como ocorre com Laurinda Belfort, que percebe sua vida como fruto de decisões de outrem que nunca ela mesma. Deste modo, a lucidez acerca de seu próprio caminho contribui para que a mulher reflita sobre sua condição e a literatura cumpre a função de oferecer outros modelos de comportamento distintos daqueles que a sociedade impõe.

Referências Bibliográficas

ARAÚJO, R. M. B. *A vocação do prazer: a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

BEAUVOIR, S. *O segundo sexo: fatos e mitos*. 3ª ed. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

ELIADE, M. *Mito e realidade*. Tradução de Poli Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

LIPOVETSKY, G. *La tercera mujer: permanencia y revolución de lo femenino*. Tradução de Rosa Alapont. Barcelona: Editorial Anagrama, 1999.

MELETÍNSKI, E. *Os arquétipos literários*. 2ª ed. Tradução de Aurora Feroni Bernardini, Homero Freitas de Andrade e Arlete Cavaliere. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

RIO, J. *A mulher e os espelhos*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão e Editoração, 1990.

_____. *A profissão da Jacques Pedreira*. 2ª ed. São Paulo: Scipione, 1992.

_____. *Dentro da noite*. São Paulo: Antíqua, 2002.

RODRÍGUEZ PEINADO, L. Las sirenas. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, Madrid, vol. I, nº 1, p. 51-63, 2009.

SOIHET, R. Mulheres pobres e violência no Brasil urbano. In: DEL PRIORE, Mary (Org). *História das mulheres no Brasil*. 10ª ed. São Paulo: Contexto, 2017.

The women in the tropical *belle époque* from the view of fictional production by João do rio

Abstract: The proclamation of the Republic in Brazil caused several structural, social and cultural changes, especially in Rio de Janeiro city in a period known as tropical Belle Époque. These modifications have had great impact on women's lives and can be observed in João do Rio's fictional texts, especially in the books analyzed: *Dentro da noite* (2002), *A profissão de Jacques Pedreira* (1992) and *A mulher e os espelhos* (1990), originally published in 1910, 1911 and 1919 respectively. The present study aims to present and discuss the view about female characters by João do Rio's fictional production, whereas the diversity and protagonism that they assume within the narratives. From a masculine view, the women are judged whenever they present behavior different than expected. However, when the women are viewed from their own perceptions, they reflect and question their always-predetermined destiny, evidencing certain lucidity in relation to the lived context. Therefore, behaviors different from expectations and the questioning of their own trajectory end up disturbing previously defined perspectives about what women can or cannot do, contributing to their reflection and then questioning their condition in this historical context.

keywords: Brazilian premodernism, First Republic of Brazil, female characters.

Identidades em movimento: Hermione e a *Pedra Filosofal*

Amanda Padilha Pieta¹
Nírcia Cecília Ribas Borges Teixeira²

Resumo: Hermione Granger é uma das personagens mais queridas dos leitores da série *Harry Potter*. Caracterizada, principalmente, pela sua dedicação aos estudos, a jovem bruxa é a melhor amiga do protagonista Harry e do colega Rony Weasley, que juntos vivem inúmeras aventuras ao longo da série. Devido à grande popularidade dessa personagem feminina, dentro de um universo mágico majoritariamente masculino, o objetivo deste artigo é elencar possíveis representações de Hermione no primeiro livro da série, *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (2000), refletindo sobre como elas colaboram para constituir os primeiros contornos da(s) identidade(s) da personagem. A partir do método hermenêutico, foram utilizadas as bases teóricas dos Estudos Culturais por Raymond Williams (2007) e Terry Eagleton (2000; 2006) para relacionar o conceito de cultura com o de identidade pós-moderna, definido por Stuart Hall (2001) e Zygmunt Bauman (2005). Além disso, as noções de gênero de Joan Scott (1995) e Linda Nicholson (2000) foram trazidas juntamente com as análises de Dresang (2002) para compreender como se dão as relações de poder e de diferenciação sexual na sociedade bruxa em *Harry Potter*, a partir da personagem Hermione.

Palavras-chave: Personagem, Gênero, Identidade, Representação, Cultura.

Era uma vez...

A série literária de ficção *Harry Potter* nasceu em 1997, na Inglaterra, por meio da escritora Joanne Kathleen Rowling, comercializada originalmente pela Editora Bloomsbury e sendo traduzida no Brasil três anos depois pela Editora Rocco. Harry Potter é um menino que em seu aniversário de onze anos descobre que é filho órfão de dois bruxos e, por isso, também

¹ Bacharela em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo (2016), pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro) e Mestre em Letras (Interfaces entre Língua e Literatura) pela mesma universidade (2019). Suas áreas de interesse para pesquisa são Literatura, Gênero e Cultura.

² Pós-doutora pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2005), Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Londrina. É Professora Associada da Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro-PR). Autora do livro “A Escrita de Mulheres na Pós-modernidade e a Desconstrução do Cânone Literário”.

possui poderes mágicos. Na escola inglesa de magia e bruxaria de Hogwarts, ele conhece os amigos Hermione Granger e Rony Weasley, que embarcam com ele em diversas aventuras ao longo da série na tentativa de derrotar o vilão Lord Voldemort e impedir o avanço das Artes das Trevas.

Considerando que “o caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar nossa própria mente e sentimentos e, em consequência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo” (CANDIDO, 2011, p.179) e que, por isso, ela e outras formas de contato com produções culturais são fatores que contribuem para a formação identitária dos sujeitos, vislumbramos *Harry Potter* por esses caminhos. A teoria aponta que "o texto literário não mantém uma relação de referência com o 'mundo'", sendo que esse "discurso literário não pode ser verdadeiro ou falso, mas sim, não pode ser válido mais que com relação a suas próprias premissas" (TODOROV, 1998, p.14). No entanto, precisamos lembrar que mesmo assim ele trará, de alguma forma, traços sociais, históricos e culturais em seu universo fantasioso e que estes serão absorvidos e interpretados pelas mentes dos leitores. Em *Harry Potter*, o universo mágico e o “trouxa”³ coexistem e apresentam algumas práticas sociais em comum. Isso faz com que o leitor perceba pontos convergentes e promova um processo identificatório com alguns temas pertinentes e presentes na intersecção entre os dois “mundos”, pois

o ficcional funciona como plausível para a narrativa ao fazer um paralelo (mas não representando tal qual) com a realidade: (...) em Hogwarts e em outros espaços sociais mágicos, existem indivíduos egocêntricos, preconceituosos e ambiciosos. Assim, pela duplicação dessa crítica nos espaços, a narrativa atua como um espelho que reflete as características presentes no individualismo da sociedade de consumo (FERREIRA, 2015, p.113)

Partindo desse paralelo, esse texto propõe uma discussão acerca de valores sociais e morais atribuídos a uma figura historicamente estigmatizada na sociedade: a mulher, neste caso, a partir da personagem feminina de maior protagonismo na série – a colega e melhor amiga de Harry, Hermione Granger. Em 2011, a editora Bloomsbury lançou uma enquete para que os fãs escolhessem qual o seu personagem favorito da história de Rowling. Mais de 70 mil votos recebidos classificaram o professor Severo Snape como vencedor - com 20% dos votos -, e colocaram Hermione em segundo lugar, na frente de personagens como o padrinho

³ Trouxa” é o termo – na tradução brasileira - utilizado na série Harry Potter para designar as pessoas não dotadas de poderes mágicos. No texto original em inglês o termo é “muggle”.

do protagonista, Sirius Black (3º) e o próprio Harry⁴ (4º). Devido à grande popularidade de Hermione, uma figura feminina dentro de um universo fantástico ficcional, em que a maioria é masculina, o objetivo deste artigo é elencar as possíveis representações de gênero manifestadas na personagem, observando como suas características, ações e seus diálogos colaboram para delinear os contornos de sua(s) identidade(s).

O recorte escolhido para este artigo se deterá apenas nas representações de Hermione no primeiro livro, *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (2000). A partir do método hermenêutico de análise, foram utilizadas as bases teóricas dos Estudos Culturais (EC), observando os contornos dessa personagem no âmbito da ficção e percebendo a convergência e/ou divergência com os contextos sociais e culturais da sociedade, já que esse campo de estudos procura “lançar luz sobre como determinados traços da vida social, dentro de uma cultura específica, aparecem na obra literária, a partir das características poéticas que os manifestam” (BORDINI, 2006, p.13).

Stuart Hall (2001) e Zygmunt Bauman (2005) afirmam que a identidade pós-moderna é fluida e um processo em constante transformação. A constituição de personagens está ligada às identidades que elas apresentam, porém, sua fluidez e inconstância, de acordo com Antonio Candido (1968), tendem a ser um pouco menor do que a das pessoas, pelo fato de “viverem” em um universo um pouco mais limitado que o nosso – as páginas dos livros de seus enredos. Nesse estudo, o propósito dos Estudos Culturais de auxiliarem no entendimento de como os traços sociais aparecem em uma obra literária foi aproximado às noções de gênero de Joan Scott (1995) e Linda Nicholson (2000), juntamente com as análises de Eliza Dresang (2002), para compreender como se dão as relações entre poder e diferenciação sexual na sociedade bruxa, a partir da personagem Hermione.

Identidade feminina e seus contornos: cultura e gênero

O termo cultura vem do latim *colere* que significa “habitar, cultivar, proteger, honrar com veneração” (WILLIAMS, 2007, p. 117). Como metáfora, até meados do século XVIII era relacionada à civilidade, remetendo a um espírito cordial e às boas maneiras. Quando a

⁴ Dados da reportagem do jornal britânico The Guardian, de agosto de 2011, disponível em <https://www.theguardian.com/childrens-books-site/2011/aug/30/snape-favourite-harry-potter-character>

analogia à civilização vai sendo abandonada a partir da conclusão de que a cultura é “matéria bem mais complexa, espiritual, crítica e mentalmente elevada” (EAGLETON, 2000, p. 22), começa-se a pensar nela como o cultivo das faculdades mentais e espirituais, alcançado através do contato com “as obras e as práticas da atividade intelectual e, particularmente, artística” (WILLIAMS, 2007, p. 121). Essa noção acabava elitizando o conceito, já que somente os indivíduos de classe social mais elevada tinham condições financeiras para aperfeiçoar suas capacidades mentais e artísticas frequentando concertos de música, visitando museus e recheando a biblioteca particular de livros novos.

Com o advento dos Estudos Culturais (EC), em meados de 1950, a noção de cultura começa a se expandir e passa a indicar “um modo particular de vida, quer seja de um povo, um período, um grupo ou da humanidade em geral” (WILLIAMS, 2007, p.121). Inicia-se uma revisão das estruturas sociais que definem centros e margens, passando, então, a dar valor à escrita de autores antes excluídos do cânone – mulheres, negros, pessoas de classes sociais mais baixas – e a temáticas e personagens antes invisibilizados, como as vivências das periferias. Raymond Williams, considerado o pai dos EC, propõe que a cultura seria, portanto, o resultado de práticas sociais que fornecem as bases para a criação e reprodução de significados e valores comuns a todos e que estes que não estão presentes apenas na materialidade de produções artísticas, mas em todas as relações sociais. A caracterização das obras de arte como práticas sociais significa que elas não são apenas uma estática representação das vivências de uma sociedade, mas também uma forma ativa e móvel de significação, por isso, “ao fazer análise literária, os procedimentos dos estudos de cultura vão indagar as condições de possibilidades históricas e sociais de considerar esse tipo de composição como literatura, e vão observar as condições de uma prática” (CEVASCO, 2003, p.149).

No âmbito dos EC, o conceito de identidade foi tomando uma posição cada vez mais central, ao passo que as rupturas espaciotemporais causadas pela globalização provocaram o que Stuart Hall (2004) chama de “crise de identidade. O sujeito pós-moderno é caracterizado por não possuir uma identidade fixa e permanente, pois, “à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente” (HALL, 2004, p. 13).

Além disso, o sujeito assume identidades diferentes para cada situação social – assim também são as personagens, como Hermione, que pode ser representada, por exemplo, da segurança ao medo, dependendo do contexto em que está inserida. Experimentamos identidades diversas, às vezes, até contraditórias, que disputam e nos empurram em diferentes direções. A transição de uma fase ‘sólida’ para uma fase ‘líquida’ da modernidade incide em nossos processos identitários, tornando-os voláteis, formando identidades incapazes de “manter a forma por muito tempo e, ao menos que sejam derramadas num recipiente apertado, continuam mudando de forma sob a influência até mesmo das menores forças” (BAUMAN, 2005, p.57).

Assim como as identidades das pessoas, as personagens também são abordadas da mesma “maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes” (CANDIDO, 1968, p.58). No caso de Hermione, a sua descrição incompleta começa pelo fato de que o narrador-observador dos enredos é onipresente e onisciente apenas a Harry, ou seja, ele segue a linha dos fatos de acordo com as ações e pensamentos do protagonista; portanto, a representação de Hermione é limitada pela maneira com que esse narrador a apresenta. “Dessa forma, quando o narrador onisciente se sente impelido a avaliar moralmente os fatos, focaliza o protagonista e funde sua voz com os pensamentos deste, de maneira que é uma voz conjunta a que emite juízos de valor sobre as condutas humanas descritas” (FERREIRA, 2015, p.125). A identidade das personagens literárias é tão múltipla e fluida quanto as nossas, a diferença é que, enquanto isso é imanente à nossa existência, na obra essa visão é criada e

racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim, que é na vida, o conhecimento do outro. Daí a necessária simplificação, que pode consistir numa escolha de gestos, de frases, de objetos significativos, marcando a personagem para a identificação do leitor, sem com isso diminuir a dimensão de complexidade e riqueza (CANDIDO, 1968, p.58)

A partir das características das personagens que nos são apresentadas, podemos variar relativamente a nossa interpretação – visto que este é um processo subjetivo que vai depender das condições históricas, sociais e culturais em que se encontra o leitor e como ele fará associações intertextuais a partir do que está lendo. No entanto, todo escritor preza por uma

“lógica da personagem” que delimita uma linha coerente para o modo de ser de cada uma delas, tornando-as conseqüentemente um pouco menos variáveis do que as pessoas reais. Segundo Candido (1968), o fato de o escritor escolher alguns elementos organizados de acordo com uma certa lógica de composição cria uma espécie de ilusão do ilimitado do caráter dessa personagem.

A identidade é um conceito muito discutido também nos Estudos de Gênero (EG), principalmente em torno da identificação – ou da desidentificação - dos sujeitos com as representações convencionalmente atribuídas ao feminino e ao masculino. Hall (2011) contextualiza que um dos descentramentos mais significativos das noções de sujeito decorre do início do Feminismo como movimento e crítica teórica nos anos 1960, que repensa o sujeito cartesiano e sociológico e questiona a distinção clássica entre o “privado” e o “público”, contestando os modelos tradicionais de família, sexualidade, trabalho, as pedagogias infantis e outras relações que sugerem a constituição de sujeitos “genereficados”.

Os Estudos de Gênero investigam a origem das práticas sociais marcadas pela diferença/exclusão que marginalizam a mulher e propõem o seu enraizamento na diversidade biológica entre os sexos. O determinismo biológico por muito tempo legitimou as diferenças sexuais como parâmetros para a divisão do trabalho, construindo modelos sociais para a mulher - geralmente associada à vida privada, ou seja, lar e filhos - e o homem – destinado à vida pública do trabalho e sustento familiar. Em *Harry Potter*, temos exemplos da reprodução desses modelos, como a família Weasley, que é sustentada pelo trabalho do pai Artur no Ministério da Magia enquanto a mãe Molly é responsável pelos cuidados do lar e de seus sete filhos. O sexismo também é representado no universo bruxo dentro das instituições: há exemplos da predominância masculina tanto no âmbito político - no quadro de funcionários e chefias do Ministério da Magia – quanto no educacional – com um corpo docente um pouco mais nivelado em Hogwarts, mas ainda com a predominância masculina em alguns elementos, por exemplo, na lista de materiais do primeiro ano de Harry, composta de oito livros, os quais têm como autores três mulheres e cinco homens (ROWLING, 2000, p. 61).

Observando a relação entre as práticas sociais sexistas e as representações de Hermione no universo fantástico de *Harry Potter*, este estudo foi guiado pelo conceito de gênero como categoria de análise, partindo do princípio de que os corpos são elaborados socialmente. Linda Nicholson (2000) explica que o “‘gênero’ sempre foi desenvolvido e é

sempre usado em oposição a ‘sexo’, para descrever o que é socialmente construído, em oposição ao que é biologicamente dado” e “tem sido cada vez mais usado como referência a qualquer construção social que tenha a ver com a distinção masculino/feminino” (p.9). O determinismo biológico, que colocava o sexo como parâmetro para definir papéis sociais tradicionais, aos poucos se transformou conceitualmente para a base sobre a qual os significados culturais são construídos. A historiadora Joan Scott (1995) discorre que o gênero “torna-se uma forma de indicar construções culturais – a criação inteiramente social de ideias sobre os papéis adequados aos homens e às mulheres (...) uma categoria social imposta sobre corpos sexuados” (p. 75).

Mesmo como uma obra predominantemente do gênero literário maravilhoso⁵, o universo bruxo da série é descrito como um paralelo ao mundo “trouxa”, com algumas práticas e instituições comuns entre os dois contextos, embora apresentem particularidades diferentes: no universo mágico também existem famílias, governos, escolas, empresas, produções culturais, esportes, etc., e essas estruturas também funcionam a partir de sistemas hierárquicos que atribuem posições e funções sociais a cada sujeito dentro de cada grupo, colaborando para a constituição de suas identidades. No caso de Hermione, seu perfil identitário está ligado a algumas representações de gênero convencionalmente atribuídas aos sujeitos femininos, mas também a algumas subversões dos estereótipos de feminilidade.

Enquanto conhecimento social que situa o indivíduo no mundo, as representações definem sua identidade social, no sentido de que sua subjetividade orienta seu agir no mundo, levando-o a se sujeitar ao seu próprio pensar, cujos limites se traçam nas condições socioculturais (ROCHA e BERNARDINO, 2013, p.38)

A(s) Hermione(s): múltiplas identidades

A popularidade de Hermione entre o público de *Harry Potter* é tão grande que frequentemente J.K. Rowling é questionada a respeito do porquê de o protagonista ser do sexo masculino. A autora explica, em entrevista transcrita no artigo da pesquisadora Eliza Dresang

⁵ De acordo com o filósofo e linguística búlgaro Tzvetan Todorov (1998), quando um texto literário oferece algum acontecimento sobrenatural (gênero fantástico), o leitor precisa decidir se esse fato se trata de uma ilusão dos sentidos (gênero estranho) ou se ele é parte integrante de uma realidade regida por leis que desconhecemos (gênero maravilhoso). O leitor de *Harry Potter* admite as leis da magia como verdadeiras e válidas para aquele universo, por mais que elas não sejam condizentes com as leis naturais, pertencendo, portanto, predominantemente ao gênero maravilhoso.

(2002), que “Harry simplesmente ‘brotou’ inteiramente formado em sua mente e que o fato de ter desenvolvido uma Hermione tão indispensável para as aventuras da trama faz com que ela se sinta menos culpada de não ter colocado uma Harriet de vestido para protagonizar a série” (p.220, tradução nossa). Não é à toa que circulam na internet imagens de fãs segurando cartazes com os dizeres “Sem Hermione Harry teria morrido no primeiro livro”. As características que mais definem a personagem são inteligência, determinação, amizade e coragem. A garota faz da leitura e do conhecimento os seus principais aliados para o seu aperfeiçoamento em magia.

A escritora da série costuma destacar a importância da escolha dos nomes de seus personagens. Entre os três amigos bruxos – Harry, Rony e Hermione – a menina é a que tem o nome mais incomum, chamando nossa atenção. Na investigação do seu sentido, descobrimos que esse nome carrega uma herança representativa advinda da tradição mitológica e literária.

Pela etimologia, verifica-se que Hermione é uma derivação do nome Hermes, deus grego que possui diversos atributos, dentre eles a divindade da magia. Em uma análise da personagem sob a ótica do gênero, Dresang (2002) contextualiza que na mitologia grega, o nome Hermione também aparece como filha de Helena de Troia e Menelau, rei de Esparta, e é introduzida na literatura por Eurípides, em sua tragédia *Andrômaca* (425 a.C.). Ao longo dos séculos, o nome aparece nos *Contos de Inverno* (1611), de Shakespeare, no enredo de *Mulheres apaixonadas* (1920), do britânico D.H. Lawrence e no romance *HERmione* (1981), da estadunidense Hilda Doolittle.

As Hermiones da tradição literária possuem um ponto em comum: “têm as vidas controladas por homens ao seu redor, ainda que elas sejam mulheres fortes que usam a sua inteligência e posição social para procurar seu destino no mundo” (DRESANG, 2002, p.216, tradução nossa). Esses traços, também, manifestam-se na Hermione de Rowling, afinal “todas as obras literárias, em outras palavras, são ‘reescritas’, mesmo que inconscientemente pelas sociedades que as leem” (EAGLETON, 2006, p.18). A Hermione bruxa age no contexto em que está inserida utilizando o saber como principal ferramenta para conquistar o empoderamento.

Em *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (2000), Hermione aparece na trama ainda no trem em que viaja à escola de magia, quando encontra Harry e Rony em uma das cabines:

O menino sem o sapo estava de volta, mas desta vez vinha uma garota em sua companhia. Ela **já** estava usando as vestes novas de Hogwarts.
- Alguém viu um sapo? Neville perdeu o dele - Tinha um tom de voz **mandão**, os cabelos castanhos muito cheios e os dentes da frente meio grandes (ROWLING, 2000, p.94, grifo nosso)

A primeira descrição da personagem no enredo é rasa, mas importante para a lógica das representações posteriores atribuídas a ela na trama. Por organização ou ansiedade, ela já havia trocado as roupas comuns pelo uniforme da escola antes de todos e agora tentava ajudar um colega a achar o bicho de estimação. O adjetivo “mandão”, como primeira qualidade descrita de Hermione, causa certo impacto, afinal representa um comportamento incisivo com pessoas até então desconhecidas. A garota percebe que na ocasião Rony estava prestes a testar um feitiço e pede para assistir ao feito. O encantamento não funciona e ela dispara:

*- Você **tem certeza** de que esse feitiço está certo? - perguntou a menina - Bem, **não é muito bom** né? Experimentei alguns feitiços simples só para praticar e deram certo. **Ninguém na minha família é bruxo**, foi uma surpresa enorme quando recebi a carta, mas fiquei tão contente, é claro, quero dizer, é a melhor escola de bruxaria que existe, me disseram. **Já sei de cor** todos os livros que nos mandaram comprar, é claro, só **espero que seja o suficiente**; aliás, sou Hermione Granger, e vocês quem são?
Ela disse tudo isso muito **depressa** (ROWLING, 2000, p.94, grifo nosso)*

Hermione, logo de início, questiona o conhecimento em magia de Rony e, apesar de parecer uma atitude afrontosa ao completar que o feitiço não é bom, a garota legitima o seu posicionamento a partir do próprio conhecimento, afinal parece ciente de que não havia nada parecido em meio a todos os livros que ela já havia lido, nem entre os feitiços que já treinara até então. Mesmo com uma intensa – e até exagerada - dedicação aos estudos, a personagem não sente a total segurança de que está suficientemente preparada para adentrar ao mundo mágico. Essa excessiva cobrança pessoal é uma característica marcante da mulher moderna que, ao procurar um emprego, por exemplo, faz de tudo para se destacar, na tentativa de se sobressair em um mercado de trabalho ainda muito sexista em nossa sociedade.

A ansiedade em provar sua competência acompanha Hermione em todas as aulas da escola de magia posteriormente, quando é descrito nos livros, de forma até caricata, que todas as vezes que um professor faz uma pergunta à turma é a mão dela que se ergue primeiro no ar – às vezes a única – com a resposta na ponta da língua. O fato de Hermione ser descendente

de uma família “trouxa” parece ser um dos fatores que mais impulsionam sua compulsão pelos estudos – para compensar todos os anos sem saber da existência do universo mágico, a garota devora referências bibliográficas. O pertencimento a uma família não mágica é uma característica alvo de preconceito por parte de alguns bruxos, que estigmatizam essas pessoas como “sangue-ruins”.

A personalidade forte de Hermione incomoda - “Seja qual for a minha casa⁶, espero que ela não esteja lá”, comenta Rony (Ibidem, p.95) – fazendo com que os dois meninos na cabine do trem inicialmente a rejeitem, apesar de acabarem sendo selecionados para a mesma casa depois, a Grifinória, e tendo que conviver juntos. Hermione conquista ainda mais a inimizade dos garotos após reprimir algumas atitudes deles que infringiriam o regulamento da escola, fazendo com que os colegas a julguem como “metida e mandona” (Ibidem, p.143). O apego excessivo às regras é uma das características enfatizadas na personagem, moldando a imagem da estudante “certinha”. Em uma das aulas, Rony e Hermione são colocados como parceiros para treinar um novo feitiço. A menina corrige a pronúncia do encantamento dita por Rony, demonstrando a ele a forma certa e eficiente de se produzir o feitiço e, conseqüentemente, sendo elogiada pelo professor. Depois,

*Rony estava de muito **mal humor** na altura em que a aula terminou. - Não admira que **ninguém suporte** ela - disse a Harry quando procuravam chegar ao corredor - Francamente, ela é um **pesadelo**. Alguém deu um esbarrão em Harry ao passar. Era Hermione. Harry viu seu rosto de relance - e ficou assustado ao ver que ela estava **chorando**. - Acho que ela ouviu o que você disse (ROWLING, 2000, p. 150, grifo nosso)*

Constatamos que Rony é um personagem que não lida muito bem com críticas e correções. O garoto fica incomodado com os comentários de Hermione, e para extravasar esse sentimento chama a garota de insuportável e pesadelo. É comum nos depararmos com comportamentos desse caráter em nossa sociedade, geralmente movidos pela inveja quando alguém se destaca mais do que nós e, então, reagimos maldosamente, deturpando as qualidades da pessoa para diminuir o seu prestígio de alguma forma. Nesse trecho do enredo, a identidade de Hermione deixa transparecer que também existem fraquezas constituindo-a: a

⁶ Os alunos novos de Hogwarts são divididos em quatro grupos (as casas) - Grifinória, Sonserina, Corvinal e Lufa-Lufa - sob o critério das características emocionais e intelectuais de cada um.

menina não aparece nas aulas seguintes, e durante o jantar os meninos ficam sabendo que ela passou o dia todo chorando no banheiro feminino.

À noite, um monstro trasgo invade o castelo de Hogwarts e Harry e Rony correm para avisar Hermione, quando descobrem que o monstro está indo justamente na direção dos banheiros. Quando a menina se depara com o trasgo, fica paralisada: “Hermione afundara no chão de tanto **medo**” (Ibidem, p.154, grifo nosso), descreve o narrador. Apesar de pertencer à casa de Grifinória, cujos membros têm a coragem como característica de destaque, a garota parece vacilar diante de algumas situações. Na primeira aula de voo, por exemplo, “Hermione Granger estava quase tão **nervosa** quanto Neville com a ideia de voar. Isto não era coisa que se aprendesse de cor em um livro - não que ela não tivesse tentado” (Ibidem, p.127, grifo nosso). Essa representação gera intensos debates entre o público de *Harry Potter* a respeito do porquê da personagem não ter sido escolhida para a casa de Corvinal, cuja principal característica é a inteligência. A própria Hermione parece duvidar da manifestação da coragem grifinória em si mesma:

- *Harry, você é um grande bruxo, sabe?*
- *Não sou tão bom quanto você - disse Harry, muito sem graça, quando ela o largou.*
- ***Eu! Livros! E inteligência!** Há coisas mais importantes, amizade e bravura e, ah, Harry, tenha cuidado!* (ROWLING, 2000, p.245)

A bravura é tradicionalmente - e por muito tempo foi exclusivamente – um estereótipo atribuído a personagens masculinos: nos contos de fada, por exemplo, os príncipes sempre enfrentam o perigo para salvarem as donzelas indefesas. Na representação da cena do trasgo, temos uma releitura desse clássico roteiro narrativo ao longo da trajetória do herói. No entanto, “quando Hermione é escolhida sem hesitação pelo Chapéu Seletor para a casa da Grifinória sabemos que ela não é apenas inteligente” (DRESANG, 2002, p.226, tradução nossa) e como a constituição da identidade é um processo contínuo e em constante movimento, a coragem aos poucos vai transparecendo na personagem. Quando os colegas a salvam do ataque do trasgo, deixam o monstro inconsciente no chão do banheiro. Uma das professoras de Hogwarts chega ao local e desaprova a bagunça, mas antes que ela dirija o sermão, Hermione defende os garotos e assume a culpa por estarem fora de seus aposentos, evitando que Harry e Rony sejam punidos pela situação – afinal eles estavam infringindo a recomendação que foi dada quando a direção da escola ficou sabendo da entrada do trasgo. Com a atitude a garota parece fazer as pazes com os meninos e os três se tornam amigos.

Ao longo da aventura em *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (2000), o trio tenta descobrir o que está guardado em uma sala que é proibida para os alunos em Hogwarts. Hermione chega à resposta após intensas pesquisas na biblioteca, e descobre que o objeto mantido em segredo é a misteriosa pedra. Logo eles começam a desconfiar que um dos professores de Hogwarts quer roubá-la para usufruir de uma de suas propriedades: “o Elixir da Vida, que torna quem o bebe imortal” (Ibidem, p.190). Os três, portanto, decidem sair em busca da pedra antes que ela seja roubada, e para isso precisam passar por uma série de encantamentos que protegem o objeto. O primeiro desafio é passar por um enorme cão de três cabeças que só se acalma quando ouve música. Depois, Rony usa suas estratégias para vencer uma partida de xadrez de bruxo, Harry usa suas habilidades de voo para capturar uma chave voadora que abre uma das portas e Hermione usa seu conhecimento e habilidade com feitiços para evitar que os amigos sejam esmagados por uma planta chamada “visgo-do-diabo”, que mata por asfixia qualquer ser vivo que se aproxima. Além disso, a menina utiliza o seu raciocínio lógico para decifrar um enigma escrito em que é preciso escolher duas entre sete poções a serem bebidas sem que haja o equívoco de acabarem tomando as venenosas.

Hermione deixou escapar um grande suspiro e Harry, perplexo, viu que ela sorria, a última coisa que ele tinha vontade de fazer.
*- Genial - disse - Isto não é mágica, é lógica, uma charada. A maioria dos **grandes bruxos** não tem um pingo de lógica, ficariam presos aqui para sempre (ROWLING, 2000, p.244, grifo nosso)*

A autora confirma a relevância da personagem para a trama ao colocá-la como a peça essencial para resolução desse enigma. Parece que, afinal, os fãs souberam interpretar a obra ao dizer que “sem Hermione Harry teria morrido no primeiro livro”, pois as chances de o menino ter escolhido o frasco de poção errado seriam maiores sem a amiga por perto. O trecho acima também nos deixa uma pista do que podemos esperar das representações que delinearão a identidade de Hermione nos próximos livros: se a maioria dos grandes bruxos não tem a capacidade lógica desenvolvida, uma jovem bruxa que consegue apresentar essa e ainda outras qualidades com destreza é, no mínimo, uma personagem promissora.

Saberes e subversão: à guisa de conclusões

De acordo com Candido (2011), pelo fato de atuar no subconsciente e no inconsciente humano, a literatura fornece as bases para uma reflexão acerca da realidade, conduzindo-nos a uma interpretação crítica das ações e representações dos personagens num paralelo com as atitudes humanas. Sob a ótica do gênero, constatamos que Hermione desenvolve um empoderamento por intermédio do saber, que a leva à conquista de uma posição de destaque entre os alunos de Hogwarts e de suma importância para o desenrolar da trama em torno do protagonista.

Hermione é uma personagem composta de múltiplas identidades, que vão desde o estereótipo da representação feminina – quando ela demonstra a sensibilidade do choro ou quando transparece o medo típico das donzelas indefesas de contos de fadas – até a subversão dela – quando contesta os colegas homens, quando se aventura junto com eles na perigosa tarefa de resgatar a pedra filosofal ou pelo simples fato de estar sempre ao lado do protagonista sem ocupar o conservador lugar-comum de parceira afetiva dele. “A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas” (CANDIDO, 2011, p. 177). A pluralidade identitária de

Hermione faz com que repensemos as representações e práticas convencionalmente relacionadas à identidade feminina, enxergando-as de maneira mais desconstruída e menos estereotipada.

Referências bibliográficas

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BORDINI. Maria da Glória. “Estudos culturais e estudos literários”. In: **Letras de Hoje**, Porto Alegre, vol.41, nº 3.

CANDIDO, Antonio. “O direito à literatura”. In: **Vários escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 171-193.

_____. “A personagem no romance”. In: CANDIDO, Antonio et al. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1968.

CEVASCO, Maria Elisa. **As dez lições sobre os Estudos Culturais**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

DRESANG, Eliza T. “Hermione Granger and the Heritage of Gender”. In: Whited, Lana A. (org.). **The Ivory Tower and Harry Potter: Perspectives on a Literary Phenomenon**. Columbia/London: University of Missouri Press, 2002, p. 211-242. Disponível em <https://harrypottersummer2011.files.wordpress.com/2011/05/hermione-granger-and-the-heritage-of-gender.pdf>. Acesso em: 21 de maio 2018.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

_____. **Teoria da Literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FERREIRA, Eliane Aparecida Galvão Ribeiro. ‘Uma Cinderela moderna e seus encantamentos: análise da obra Harry Potter e a Pedra Filosofal, de J.K. Rowling’. In: DEBUS, Eliane Debus; MICHELLI, Regina (orgs). **Entre fadas e bruxas - o mundo feérico dos contos de fadas para crianças e jovens**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro, RJ: DP&A Editora, 2011.

NICHOLSON, Linda. ‘Interpretando o gênero’. In: **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, vol. 8, n.2: 2000, p. 09-41.

ROCHA, F.N.; BERNARDINO, A.V.S. ‘O papel da identidade cultural e da representação social na construção da subjetividade na sociedade pós-moderna’. In: **Revista Mosaico**, 2013, Jan./Jun.; 04 (1): p. 35-39.

ROWLING, Joanne Kathleen. **Harry Potter e a Pedra Filosofal**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. **SCOTT**, Joan Wallach. Gênero: “Uma categoria Útil de Análise Histórica”. In: **Educação & Realidade**. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul/dez. 1995, p. 71-99.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de M. Clara C. Castello. São Paulo: Perspectiva, 1998.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-Chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. São Paulo: Boitempo, 2007.

Identities in movement: Hermione and the Philosopher's Stone

Abstract: Hermione Granger is one of the most beloved characters in the *Harry Potter* series. Marked by her dedication to studies, the young witch is the best friend of the protagonist Harry and colleague Ron Weasley, with whom she lives numerous adventures throughout the series. Due to the great popularity of a female character within a mostly male magical universe, the aim of this article is to list possible representations of Hermione in the first book series, *Harry Potter and the Philosopher's Stone* (2000), and to reflect on how they collaborate to constitute the identity(ies) of the character. From the hermeneutic method, the theoretical bases of Cultural Studies by Raymond Williams (2007) and Terry Eagleton (2000; 2006) were used to relate the concept of postmodern identity, as defined by Stuart Hall (2001) and Zygmunt Bauman (2005). In addition, the gender notions of Joan Scott (1995) and Linda Nicholson (2000) were brought together with the analyzes of Dresang (2002) to understand how is the relations of power and sexual differentiation in witchcraft society in *Harry Potter*, from the character Hermione.

Keywords: Character, Gender, Identity, Representation, Culture.

História e literatura: um diálogo possível? *germinal*, de Émile Zola

Patrícia Vargas Lopes de Araujo¹

Resumo: Esse artigo tem como objetivo apresentar aspectos da convergência e da aproximação entre os campos da história e da literatura a partir da análise da obra *Germinal*, do escritor francês Émile Zola, publicada em 1885, considerada um clássico do estilo ou estética naturalista. Nessa obra, o autor apresenta ao leitor aspectos do cotidiano familiar e de trabalho da classe trabalhadora na França, particularmente dos trabalhadores das minas, na segunda metade do século XIX, apresentando uma profunda crítica social ao descrever o desenvolvimento do capitalismo e as mazelas do operariado em seu tempo.

Palavras-chave: História; Literatura; Naturalismo; Émile Zola.

História e Literatura – convergência e desafios

Aventurar-se por seara alheia é sempre um desafio. Embora atualmente pacífica, a aproximação entre História e Literatura, ocorrida entre as décadas de 1960 e 1980, foi marcada por tensões. Para grande parte dos historiadores, nem sempre o uso literário como fonte de investigação do passado validou-se como perspectiva qualificada ou mesmo legítima. No entanto, desde finais do século XX houve uma intensa produção historiográfica que se volta para o debate em torno da relação entre as disciplinas, seja do ponto de vista da utilização da segunda pelos historiadores como meio de descortinar o passado, seja pelas análises que procuram refletir

¹ Professora de História Contemporânea e membro efetivo do Mestrado em Patrimônio Cultural, Paisagens e Cidadania do Departamento de História da Universidade Federal de Viçosa (UFV). Doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Autora dos livros: *Folganças Populares: Festejos de Entrudo e Carnaval em Minas Gerais no século XIX* (Annablume, 2008) e *De Arraial a Vila - A criação da Vila de Campanha da Princesa: reivindicações locais, estratégias políticas e reafirmação da soberania portuguesa* (Prismas, 2016).

sobre as convergências e as diferenciações entre as narrativas ficcional e histórica, pontuando, desse modo, a relação da escrita com a forma de representação do real.

Não desejamos voltar à velha querela entre as tênues fronteiras entre história e ficção, ou quanto à validade do uso da escrita literária como “fonte” ou “documento” para o historiador. Na verdade, acreditamos que agir desta maneira seria perder o que há de mais enriquecedor e próprio na relação: as aproximações e as convergências entre os respectivos meios de abordagem, mas preservando-lhes as singularidades, diferenças e autonomias. Por isso, não objetivamos reduzir a Literatura a mero documento histórico, mas, antes, estabelecer uma relação dialógica entre a abordagem literária e a histórica. Dessa forma, ao invés de acentuarmos uma relação de oposição entre ambas, buscamos privilegiar uma perspectiva de complementaridade, ainda que sem desconsiderar as especificidades de cada uma das abordagens.

Embora História e Literatura se aproximem por utilizarem um mesmo recurso, isto é, a narrativa, dispõem, por outro lado, de critérios e regimes de “verdade” distintos. Nesse âmbito, para Carlo Ginzburg, em entrevista a Pallares-Burke realizada em 1998 (2000, p. 277), a relação entre história e ficção envolveria competição e desafios mútuos, colocados por ambos os domínios. “A história”, afirma ele, “tem sido um desafio para romancistas como Balzac, por exemplo que reagiu dizendo: ‘Serei o historiador do século XIX’”.

As fronteiras entre História e Literatura sempre foram debatidas por seus teóricos. A institucionalização da História como disciplina acadêmica no século XIX é um momento emblemático para a delimitação dos limites entre os dois campos. Com a profissionalização da História nota-se um distanciamento do campo literário, pois os historiadores deveriam seguir preceitos, métodos e seleção de fontes próprios da disciplina, inspirados nos ideais cientificistas do século XIX. Nesse sentido, os textos literários eram considerados fontes imprecisas e duvidosas, com pouco valor para o historiador profissional. À História caberia a função de ciência e à Literatura a de ficção, estando uma relacionada a produção do imaginário e a outra ao campo do concreto e do real (GRECCO, 2014).

Sobre este aspecto, Marilene Weinhardt (2002), no artigo “Ficção e História: retomada de um antigo diálogo”, observa que, em certo momento, o ficcionista talvez invejasse o historiador ou, eventualmente, se sentisse inferiorizado por não dispor dos mesmos recursos, isto é, o acesso

a documentos como forma de atestar “a verdade”. No entanto, segue a autora, a “crença na transparência da referencialidade histórica e na neutralidade do discurso dito científico era incontestável, desprezando-se ou fingindo-se ignorar as sombras que turvavam essa translucidez” (WEINHARDT, 2002, p. 106). O caminho contrário também parece possível, pois o trabalho do ficcionista, com aparente autonomia e liberdade de criação, geraria o desejo do historiador. No campo da Literatura, segundo a autora, haveria a tentativa de se “erigir um instrumental que lhes permitisse operar com objetividade que viam nos estudos da história, da antropologia, das ciências sociais” (WEINHARDT, 2002, p. 106).

Hayden White ([1973] 1992) - talvez a principal referência a dar início a esse debate - posiciona-se radicalmente: abole as diferenças relativas ao conteúdo e anula a distinção formal entre as narrativas histórica e ficcional². Para o autor, uma se constrói sobre fatos imaginários (mas possíveis) e outra sobre fatos reais, sendo ambas elaborações de cunho verbal. Para o autor, a produção elaborada pelo historiador é “uma estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa” (WHITE, 1992, p. 11). O conhecimento histórico seria construído por meio de tropos prefigurativos e de processos tropológicos.

Essa discussão seria enfrentada na obra “Meta-história: a imaginação histórica no século XIX” ([1973] 1992) quando White efetuou análise dos historiadores Oitocentistas Jules Michelet, Alexis de Tocqueville, Leopold von Ranke e Jacob Burckhardt, e dos filósofos da História Karl Marx, Friedrich Nietzsche, Benedetto Croce, para elaborar sua tese fundamental: a História faz “a um só tempo arte e ciência” (WHITE, 1992, p. 27), incluindo em sua narrativa argumentativa modelos de análises literários.

Para Pesavento (2006), contemporaneamente os historiadores utilizam a literatura não apenas como um “acesso privilegiado ao passado”, ou seja, “tomando o *não-acontecido* para recuperar o que aconteceu”, mas também para colocar em questão, a exemplo de White, o “próprio caráter da história como uma forma de literatura, ou seja, como uma narrativa portadora de ficção”.

² Para o historiador francês Roger Chartier (2002), os estudos de Hayden White fazem parte das primeiras formulações para determinar os elementos próprios da narrativa histórica. White identificou as figuras retóricas que estruturam a narração, estando ligado ao movimento denominado de *linguistic turn*. Dentre as críticas recebidas, a principal diz respeito ao determinismo linguístico, ou seja, de que White reduziu a escrita da história um determinismo linguístico, destituindo o discurso histórico de sua busca pela verdade, restringindo-o ao domínio da ficção.

Quanto ao fato de os campos se constituírem por retóricas verbais parece não haver dúvidas, embora permaneçam os debates em torno do regime textual. Segundo Weinhardt (2002), uma significativa produção teórica, particularmente de origem anglo-americana e francesa, procurou definir limites entre as práticas do historiador e do literato. Para a autora, o “constructo verbal é reconhecido como simulacro que não se confunde com o fato”. Por outro lado, a discordância estaria colocada no “modo como se dá a relação do discurso linguístico com o mundo representado” (WEINHARDT, 2002, p. 107). Os estudiosos da Literatura, especialmente em princípios dessa postura atualizada da Teoria da História, embora bastante citados, não participariam do debate de forma mais atuante.

Ainda sobre as convergências dos campos histórico e ficcional, Roland Barthes (1967) argumenta que:

(...) por sua própria estrutura e sem que haja necessidade de fazer apelo à substância de conteúdo, o discurso histórico é essencialmente elaboração ideológica, ou, para ser mais preciso, imaginário, se é verdade que o imaginário é a linguagem pela qual o enunciante do discurso (entidade puramente linguística) ‘preenche’ o sujeito da enunciação (entidade puramente psicológica) (BARTHES, 1967, p. 155 *apud* WEINHARDT, p. 108).

Para Barthes, dando continuidade à essa problemática do discurso histórico:

Chega-se assim ao paradoxo que pauta toda a pertinência do discurso histórico (com relação a outros tipos de discurso): o fato nunca tem mais do que existência linguística (como termo de um discurso), e, no entanto, tudo se passa como se sua existência não fosse senão a cópia pura e simples de outra existência, situada num campo extraestrutural, o ‘real’. Esse discurso é, sem dúvida, o único em que o referente é visado como exterior ao discurso, sem que nunca seja, entretanto, possível atingi-lo de fora do discurso (BARTHES, 1967, p. 155 *apud* WEINHARDT, p. 108).

As reflexões possibilitadas pela aproximação entre História e Literatura permitiram aos historiadores aprenderem a “desconfiar do signo verbal enquanto representação da realidade, a perceber as construções linguísticas como simulacro e instrumento de cooptação. Eles [os historiadores] descobriram o poder de insídia e sortilégio da linguagem” (WEINHARDT, 2002, p. 114). A aproximação dos historiadores ao campo dos estudos literários possibilita o

surgimento de um rico debate em torno dos problemas da representação e da imaginação³.

Não há, ainda, unanimidade em torno das duas formas de representação do real. Walter Mignolo (1993), em “Lógica das diferenças e política das semelhanças”, que emprega uma minuciosa análise dos procedimentos adotados pela historiografia e pela Literatura, aponta para o que denomina “convenção de veracidade” e “convenção de ficcionalidade”. Nessa perspectiva, embora muitas vezes tomados como equivalentes, os termos literatura e ficção não podem ser entendidos como sinônimos. Conforme as normas literárias, o discurso pode se enquadrar na convenção de ficcionalidade, embora não seja sua condição indispensável. As práticas historiográficas e as ficcionais são, assim sendo, portadoras de marcos discursivos que se inscreveriam nesta ou naquela convenção. E, ainda, os produtores de tais discursos podem acentuar ou anular esses marcos.

Dessa maneira, conforme Weinhardt:

O discurso histórico e ficcional são próximos, mas não se confundem. Quando um permeia o outro, perde sua identidade originária para assumir o estatuto do outro. A diferença de atuação do narrador entre um e outro permite ao narrador da ficção uma liberdade que desnuda e denuncia a própria ficcionalidade. A verossimilhança da ficção não é a mesma da história. Para esta, é verossímil o que se constrói como verdade, enquanto para aquela basta que pareça verdadeiro. O ponto axial da questão gira então em torno da aceitação de verdade (WEINHARDT, 2002, p. 118).

Parte-se, assim, de certa convicção. Reconhecemos que a Literatura constrói imaginariamente a própria realidade, sem estar diretamente determinada por referentes reais ou por contexto de situações externas. Desta maneira, a Literatura constitui de modo imanente sua própria situação comunicativa e constrói um discurso que institui uma verdade própria (AGUIAR SILVA, 1969). Por outro lado, a estrutura social, os valores, as convicções políticas e culturais orientam os momentos de sua produção. O artista, mesmo sob o impulso de uma ação criadora, não deixa de se orientar pelos padrões de sua época e, sendo assim, escolhe também certos temas. Como aponta Ricoeur (1997), História e Literatura fazem uso de um mesmo material e, assim, a

³ Sobre essa discussão ver LIMA, Luiz Costa. **O controle do imaginário** (1984); **Sociedade e discurso ficcional** (1986); **O fingidor e o sensor** (1987); **Pensando nos trópicos** (1991).

narrativa literária partilha pressupostos da narrativa histórica, especialmente quanto a sua capacidade de apresentar interpretações acerca do mundo. O texto literário pode criar mundos que se assemelham ao real, construindo uma série de possibilidades de realidade. Entendemos que existem, pois, lastros do real no ficcional, que levam à representação do real no campo literário. Esse fenômeno é o que chamamos de verossimilhança.

A relação entre ficção e real não é antagônica, como se fictício esteja relacionado à mentira e à falsidade; e nem uma relação dicotômica, pois o imaginário tem uma importância fundamental na compreensão das relações entre ficção e realidade. Para Wolfgang Iser (2013), há uma relação tríplice, constituída pelo real, fictício e imaginário. Conforme o autor, ao mesmo tempo que o texto ficcional contém muita realidade, ele não se esgota nesse real.

No início do século XIX, Germaine de Stäel (1800), em “**De la littérature dans ses rapports avec les institutions sociales**” refletiu sobre o fato de a literatura ter a capacidade de firmar convicções, de expor princípios filosóficos, expressos através dos personagens. Para ela, a Literatura se apresenta “intimamente solidária com todos os aspectos da vida coletiva do homem, verificando-se que cada época possui uma literatura peculiar, de acordo com as leis, a religião e os próprios costumes dessa época” (STÄEL, 1800 *apud* AGUIAR SILVA, 1969, p. 444). Neste sentido, a Literatura pode ser apreendida como mediação dos acontecimentos e, assim sendo, possível de ser concebida como uma via de acesso às ideias e formas de ver e de se posicionar frente ao mundo. E, desta maneira, de construção e disseminação de valores, e de projetos estético-políticos.

Conforme referendado, há a concordância de que entre o mundo imaginário construído pela linguagem literária e o “mundo real” - ou histórico - existem vínculos, porque a ficção literária não se desprende completamente da realidade empírica.

O mundo real é a matriz primordial e mediata da obra literária, mas a linguagem literária não se refere imediatamente a esse mundo, não o denota: ela institui efetivamente uma realidade própria, um heterocosmo com estruturas e dimensões próprias. Não se trata de uma deformação do real, mas sim da criação de uma realidade nova que mantém sempre uma relação significativa com o real objetivo (AGUIAR SILVA, 1969, p. 29).

A Literatura nos apresenta a diversidade do mundo, nos fazendo conhecer a particularidade de outras realidades. Os personagens, simultaneamente distintos de nós por suas particularidades, se revelaram também iguais em sua experiência e condição humana retratadas. Logo, a ficção nos aproxima e, ao mesmo tempo, nos coloca diante da alteridade. A Literatura tem, então, a capacidade de, por meio das diferenças entre os grupos, representar experiências singulares que apresentam-nos vivências comuns à nossa própria condição. Nesse sentido, a ficção de uma vida diferente da nossa nos proporcionaria descobrir um outro em nós mesmos, ao apresentar a “vida da gente” como uma narração (CALLIGARIS, 2007).

Uma vez pontuados alguns parâmetros com relação aos debates entre História e Literatura, ainda que sumários, atentemos para uma específica modalidade narrativa: o romance. Esse gênero literário transformou-se, ao longo dos últimos séculos, especialmente a partir do século XIX, na expressão literária mais importante e complexa dos tempos modernos. Ampliou continuamente o domínio de suas temáticas, desdobrando-se e passando a se interessar pela psicologia, pelos conflitos sociais e políticos. Por isso, engendrou novas técnicas narrativas e estilísticas. No romance, de modo geral, três elementos se destacam: o enredo, concebido como elemento fundamental; os personagens e o ponto de vista da narração.

No século XIX, o romance ganhou grande destaque e o seu sucesso se deveu ao número crescente de leitores, especialmente com a consolidação da burguesia, pouco a pouco mais letrada, desejosa de gozar da fruição de experiências sentimentais e individuais (CORBIN, 1991). O romancista, de um autor pouco reconhecido no mundo das letras, tornou-se um escritor privilegiado, “dispondo de um público vastíssimo e exercendo uma poderosa influência nos leitores” (AGUIAR SILVA, 1969, p. 253).

No presente artigo, chamamos atenção para uma obra em particular: “Germinal”, de Émile Zola, publicada em 1885, e considerada sua obra-prima, onde se narra as condições degradantes de vida e de trabalho dos mineiros de carvão, no interior da França. Como aponta acima, compreendemos que a narrativa literária, enquanto expressão artística de uma sociedade, é uma produção dotada de historicidade, permitindo aos historiadores “mergulhar nas sensibilidades finas do passado, expressas por esses leitores privilegiados do mundo que são os escritores das obras literárias.” (PESAVENTO, 2003, p. 40). A Literatura, seja ela de caráter realista, de

transfiguração fantasmática e onírica, ou de criação de um futuro inusitado, ou ainda de recuperação de um passado, “é sempre um registro – privilegiado – do seu tempo.” (PESAVENTO, 2003, p. 40).

Émile Zola e o romance experimental

Inspirado por convicções científicas do seu tempo, Zola buscou escrever um romance que aludisse a todos os aspectos da vida humana, representando todos os males sociais por ele presenciados, sem viés político-filosófico. Segundo sua concepção, o romancista deveria apresentar os fatos em sua natureza, expondo de forma “crua” o que podia, então, ser visto. Por isso, tinha como intenção fazer uma análise tão científica quanto o fizeram Charles Darwin e Karl Marx.

Émile Zola (1840-1902) é considerado uma referência para a França, sendo um dos maiores escritores franceses e idealizador do estilo Naturalista no campo literário. Durante os anos de sua formação, escreveu uma série de histórias curtas e ensaios, além de peças e novelas, como “Les contes à Ninon” (1864) e “La confession de Claude” (1865). Zola buscou um sistema filosófico e uma visão de mundo que retratasse seu tempo. Encontrou, pois, não apenas uma filosofia, mas uma “fórmula” para a construção de uma nova literatura, que se denominou Naturalismo. Elaborou uma “literatura científica” em acordo ao movimento de doutrinas científicas e materialistas, que se difundiram ao longo do século XIX.

A partir da adaptação das noções elaboradas pelo médico Claude Bernard em “Introdução ao Estudo da Medicina Experimental” (1865), o escritor em foco estruturou o seu método de romance experimental, pautado pela perspectiva de que seus romances seriam regidos pelo rigor científico. Para Zola, a conduta humana era determinada pela herança genética, pela fisiologia das paixões e pelo ambiente. Em “O Romance Experimental” (1880) afirmou que o desenvolvimento das personagens e enredos se regulava pelos aspectos científicos parecidos aos adotados em experiências de laboratório.

Pautado no método científico e fundamentando-se em conceitos como os de hereditariedade e determinismo científico, o autor acreditava que sua escrita representava verdadeiramente a classe operária.

Com o romance naturalista, o romance de observação e de análise, as condições mudam imediatamente. O romancista inventa ainda mais; inventa um plano, um drama; apenas é a ponta do drama, a primeira história surgida; e que a vida cotidiana sempre lhe fornece. Em seguida, na estruturação da obra, isso tem bem pouca importância. Os fatos só estão lá como desenvolvimentos lógicos das personagens. O grande negócio é colocar em criaturas vivas, representando diante dos leitores a comédia humana com a maior naturalidade possível. Todos os esforços do escritor tendem a ocultar o imaginário sob o real (ZOLA, 1995, p. 24).

Com a finalidade de efetuar uma análise científica pormenorizada do homem e da moral, Émile Zola compõe uma série de vinte novelas escritas entre 1871 e 1893, sob o nome de “Os Rougon-Macquart, História natural e social de uma família sob o Segundo Império”, a qual faz parte “Germinal”, e que narra a saga de uma família. Deste conjunto, destacam-se, ainda: “A fortuna dos Rougon” (1871), “Nana” (1880), “A besta humana” (1890), “A taberna” (1877) e “O Doutor Pascoal” (1893).

Inspirado em “A Comédia Humana”, obra monumental de Honoré de Balzac (1799-1850), nos ideais de ciência do seu tempo, e aproximando-se do interesse sociológico, Zola buscou expor não apenas os aspectos econômicos, mas seus resultados sociais diante do avanço do desenvolvimento industrial. Conforme Silva:

Entre 1876 e 1884 ocorre a explosão do Naturalismo como movimento. Zola é levado à condição de ‘chefe’ após um jantar oferecido por jovens escritores àqueles considerados seus mestres: Flaubert, os Goncourt e Zola. O jantar, em abril de 1877, entrou para a história literária como o momento da oficialização do movimento naturalista. *L’Assommoir* (1877), romance que consagrou Zola e possibilitou-lhe a aquisição de uma casa em Médan, onde reuniam-se com frequência os escritores mencionados. Destas reuniões regulares surgiu *Les Soires de Médan* (...). Em 1880, Zola assombra o meio literário vendendo, no dia do lançamento, 55 mil volumes de *Nana*. Foi a época do crescimento constante do mercado editorial (SILVA, 1999, p. 3).

Combinando darwinismo, evolucionismo e determinismo científico, Zola inovou sua escrita, que seria, mais tarde, reconhecida como romance de tese. Como uma ramificação radical

do Realismo, a estética ou estilo naturalista iniciou-se com a conjugação de fatores recorrentes do industrialismo, ou seja, as contradições sociais e o desenvolvimento das ciências. O Naturalismo surgiu, pois, em um momento de grandes transformações sociais, econômicas, políticas e tecnológicas ocorridas na Europa. Portanto, os escritores naturalistas procuraram retratar a realidade desnudando suas mazelas sociais como os vícios, as paixões, e os sentimentos humanos mais torpes e animalescos.

Para os naturalistas, o meio físico condicionava os acontecimentos, sendo as personagens resultantes das condições genéticas e do ambiente em que viviam. Dessa maneira, o ambiente refletia a humanidade. Se o ambiente fosse triste e sujo, assim também seriam os seus habitantes. Não alheia às questões e problemas da época, a Literatura expressava, então, as incongruências de seu tempo, e retratava o desejo de reforma.

A partir de “Germinal”, a descrição experimental se destacou, ainda, pela denúncia da opressão social e da paralisação moral da humanidade, apesar de, esteticamente, não pretender compor-se de viés político. Dessa forma, com essa obra, Zola se consagrou como um dos maiores literatos de seu tempo.

Germinal e o desenvolvimento industrial no século XIX

“Germinal”, referência ao sétimo mês (primeiro da primavera) do calendário revolucionário francês, expressa - para além da metáfora orgânica de germinação - uma evocação ao espírito de 1789 e à ideia de que as massas, no caso os trabalhadores, pudessem adquirir um poder irresistível aos moldes da Revolução Francesa: o impulso de todo um povo para a conquista da liberdade social, dos direitos políticos e sociais e das liberdades ideais.

As coisas iam mudar muito em breve, justamente porque o operário aprendera a pensar. No tempo do velho [Boa-Morte], o mineiro vivia na mina como um animal de carga, como uma máquina de extrair hulha, sempre enfiado na terra, os ouvidos e os olhos tapados, sem saber o que estava acontecendo no mundo. (...). Agora ele estava acordado

nas entranhas da terra, germinava lá no fundo como uma semente. E todos veriam, um belo dia, brotar homens da terra. Sim! Um exército de homens que restabeleceria a justiça... Ou será que todos não eram iguais depois da Revolução? Uma vez que tinham direito a voto, por que o operário deveria permanecer escravo do patrão que lhe pagava? As grandes empresas, com suas máquinas, esmagavam tudo, e não tinham sequer garantias de outrora, quando o pessoal da mesma profissão, reunido em corporações, sabia defender-se. Raios! Era por isso, por isso e por muitas outras coisas, que este mundo acabaria explodindo um dia, graças à instrução (ZOLA, 1972, p. 177).

A narrativa de “Germinal” é ambientada no norte da França, durante uma greve provocada pela redução dos salários. Além das questões técnicas relativas ao trabalho nas minas, a extração mineral e as condições de vida nos vilarejos mineiros, Zola descreveu também os princípios da organização política e sindical dos operários, como as proposições dos marxistas e dos anarquistas. Para escrever sua obra, o autor passou dois meses trabalhando como mineiro na extração de carvão, observando e experimentando o trabalho e as condições de vida dos trabalhadores. Portanto, seguiu de perto as greves e a mobilização operárias.

Durante o século XIX, e mais intensamente em sua segunda metade, o número de assalariados cresceu bastante. Grande parte da mão-de-obra e da produção concentrava-se, particularmente, nas indústrias de mineração de carvão e de construção. O crescimento desse grupo acompanhava o movimento de industrialização e sua presença se tornava cada vez mais visível. Uma maior identidade entre eles — uma “consciência de classe”⁴ — pareceu ameaçar o sistema social, econômico e político das sociedades modernas – o capitalismo.

Com a revolução industrial passaram a existir duas populações, que se encontravam apenas por ocasião do trabalho e que não manteriam outra relação senão a do mando e a de subordinação, vivendo, assim, uma relação explícita de antagonismo. Seus interesses eram divergentes e o liberalismo ajudava a contrapô-los.

⁴ Para Thompson (2004, p. 9), a partir do objetivo de resgatar o papel das pessoas comuns no processo histórico, a classe, resultado de um processo de formação social e cultural, é um fenômeno histórico, que unifica uma série de acontecimentos díspares e aparentemente desconectados, tanto na matéria prima da experiência como na consciência.” Para o historiador, “A classe acontece quando alguns homens, como resultado de experiências comuns (herdadas ou partilhadas), sentem e articulam a identidade de seus interesses entre si, e contra outros homens cujos interesses diferem (e geralmente se opõem) dos seus. A experiência de classe é determinada, em grande medida, pelas relações de produção em que os homens nasceram, ou entraram involuntariamente. A consciência de classe é a forma como essas experiências são tratadas em termos culturais: encarnadas em tradições, sistemas de valores, ideias e formas institucionais. Se a experiência aparece como determinada, o mesmo não ocorre com a consciência de classe (THOMPSON, 2004, p.10).

Como registra Rémond (1976, p. 108), a “passagem da classe para o movimento implica numa tomada de consciência dessa condição operária e num esforço de organização”. O movimento operário nascente se confrontou com obstáculos que o retardaram, quais sejam, inicialmente, obstáculos jurídicos e políticos, já que o regime liberal dificultou sua organização. Os trabalhadores foram impedidos, naquela ocasião, tanto de se associarem, quanto de se coalizarem.

A greve era considerada um empecilho à liberdade do trabalho e também dependia dos tribunais. Por seu turno, as reações de defesa por parte da classe operária foram lentas. Para Rémond (1976), essa reação lenta se deveu ao fato de a classe operária ter sido uma classe nova, constituída por pessoas sem tradição de luta e sem experiência de combate. O movimento operário surgiu, pois, dos artesãos e dos *compagnons*, espécie de aristocracia do trabalho, que vieram a se constituir a vanguarda da agitação e que lançou as bases do movimento operário. Logo, seriam esses os precursores do movimento, ao qual a massa foi aderindo progressivamente, embora tardiamente.

Somente por volta de 1880-1890 é que as novas categorias sociais, sem experiência e instrução, entrarão para o sindicalismo. Sob forma sindical, o movimento operário apresentava diversos objetivos e, para alcançá-los, empregou métodos variados - dos violentos aos conciliadores.

Nesse sentido, a classe operária deve as melhorias de trabalho, não apenas as leis, mas também a ação dos partidos políticos, pois a legislação social foi resultante tanto da luta dos trabalhadores, quanto dos poderes públicos. Em finais do século XIX, medidas protetoras contra riscos sociais foram organizadas, tais como: seguro contra acidentes, contra doenças e, em alguns países, sistemas de aposentadoria.

No entanto, o movimento operário não restringiu seus objetivos às reivindicações de caráter material. Outro objetivo, mais amplo, e inspirado por uma filosofia social e política – o socialismo – configurou-se na transformação da sociedade, de preparação para o estabelecimento de uma ordem mais justa.

O movimento de democratização e as lutas pela ampliação do sufrágio universal promoveram o aparecimento de partidos, de sindicatos e de sociedades cooperativas, constituídos

pela classe operária e inspirados no pensamento socialista. O pensamento socialista se fundamentava, pois, na crítica à propriedade privada como fonte primeira da desigualdade entre os homens, e sua respectiva eliminação total ou parcial era percebida como condição para o estabelecimento do projeto de uma sociedade futura.

O socialismo moderno surgiu, dessa forma, como resposta aos problemas que emergiram com a Revolução Industrial. Inicialmente, as questões que tocavam os fundamentos de escolas socialistas diziam respeito a duas consequências da Revolução Industrial: a miséria dos trabalhadores e a dureza da condição de trabalho. Outro aspecto que chamou atenção dos socialistas no século XIX foi a frequência das crises do sistema capitalista.

Segundo Rémond (1976), no começo do socialismo existia um duplo protesto: de revolta moral contra as consequências sociais do regime liberal e de indignação racional contra a ausência de lógica das crises econômicas cíclicas. Os pensadores ligados ao socialismo buscaram responder a essas duas inquietações e, independentemente do método seguido, postularam uma crítica ao regime liberal.

Encontramos eco dessas expectativas na fala, marcadamente emotiva, da personagem Etienne à família de Toussaint Maheu, outro personagem de “Germinal”:

(...) era como se de repente, o horizonte cerrado explodisse; um fecho de luz começava a iluminar a vida sombria dessa pobre gente. O eterno recomeçar da miséria, o trabalho pesado, o destino de rebanho que dá lã e é degolado, todas essas desgraças desapareciam, como que varridas por um raio de sol, e, num desabar feérico, a justiça descia do céu. Já que Deus estava morto, a justiça asseguraria a felicidade humana, fazendo reinar a igualdade e a fraternidade. Uma sociedade nova surgiria em um dia, como nos sonhos: uma cidade imensa, esplêndida como uma miragem, onde cada cidadão viveria do seu trabalho e teria o seu quinhão nas alegrias comuns. O velho mundo podre voltaria ao pó, uma humanidade nova, purgada dos seus crimes, formaria um único povo de trabalhadores, tendo por divisa: a cada um segundo seu mérito, e a cada mérito segundo suas obras. E este sonho seria cada vez mais amplo, mais sedutor à medida que fosse atingindo o impossível (ZOLA, 1972, p. 179).

Cumpramos ressaltar que os socialistas repudiavam as ideias liberais, mas não a democracia. Compartilhavam, também, a convicção de que apenas o socialismo restabeleceria a plena democracia, ou seja, transformaria o poder formal de participação das sociedades burguesas,

sustentadas pela democracia representativa, em poder efetivo, tanto com relação às decisões políticas quanto às econômicas.

Entre 1870-1880, a influência do marxismo cresceu e, na maioria dos países, se tornou a filosofia do movimento operário. Como força política, os partidos socialistas de orientação marxista compreenderam que não era possível transformar a sociedade sem considerar o poder. Apesar das dificuldades e das proibições legais, os partidos socialistas recrutaram adeptos.

Difundia-se, portanto, no final do século XIX, uma certa noção de ameaça e de crescimento de um “exército industrial”, constituído por uma massa de trabalhadores heterogênea. Para os contemporâneos do processo de industrialização, era impossível não tomar consciência da massa de trabalhadores, historicamente sem precedentes.

Para os contemporâneos a massa dos operários era enorme, e indiscutivelmente crescia, lançando uma (...) sombra sobre a ordem estabelecida na sociedade e na política. Que aconteceria, na verdade, se os operários se organizassem politicamente como uma classe? (HOBSBAWM, 1988, p. 169).

A preocupação com as massas tornou-se tema de debate nesse período. Gustave Le Bon em “Psicología de las masas” (1895), publicado em 1895, dez anos após a obra de Zola, afirma que, naquele período, foi vivida essencialmente a “era das massas”⁵. O autor acreditava que a voz dessa parcela da população havia se convertido em potência e que na sua alma se preparavam os “destinos das nações”. A época sobre a qual escreveu e em que escreveu era percebida como um momento crítico de transformações das crenças religiosas, políticas e sociais; como também um momento de criação de condições de existência e de pensamento totalmente novas, tornadas possíveis pela ciência e pela indústria.

Na reflexão de Le Bon ([1895] 1983), as massas têm uma imagem multifacetada. Por um lado, o autor concebe que, embora as reivindicações dessa entidade sejam cada vez mais

⁵ A psicologia das massas ou psicologia das multidões é um campo da psicologia social dedicada ao estudo do comportamento dos indivíduos quando em multidão. Nos estudos clássicos sobre as multidões havia uma tendência a se enfatizar os aspectos negativos das ações dos comportamentos dos indivíduos quando nos agrupamentos em massa e a pensar suas ações como comandadas por atos irracionais, desprovidas de racionalidade. Gustave Le Bon é considerado um precursor de Sigmund Freud no estudo sobre as multidões. Freud discutiria tais questões e o pensamento de Le Bon em “Psicologia das massas e a análise do Eu” ([1921] 2011). Nessa obra, se deteve na análise dos mecanismos inconscientes que fazem uma multidão idolatrar e obedecer a um líder.

definidas, fazendo com que haja uma tendência a destruírem radicalmente a sociedade contemporânea para conduzi-la ao comunismo primitivo da aurora da civilização, isto significaria um retorno à barbárie. Por outro lado, compreende que, na História, as massas têm desempenhado papel importante na destruição de civilizações envelhecidas. Têm poder estritamente destrutivo, e sua força quantitativa se transformaria na única filosofia da História.

O autor supramencionado ainda afirma que, sobre esse movimento, pouco se conhece. Os psicólogos apenas as trataram do ponto de vista dos crimes, mas elas também podem ser virtuosas e heroicas. Segundo ele, haveria a necessidade de conhecimento pelos homens de Estado da psicologia das massas e, assim seria possível controlá-las (LE BON, [1895] 1983).

Não obstante o tom conservador e uma análise determinista, Le Bon ([1895] 1983) aponta para algumas questões interessantes quanto ao comportamento das massas⁶. Procuraremos apontar algumas convergências entre a análise desse autor e algumas imagens contidas na obra “Germinal” em relação aos trabalhadores, particularmente, quando são narrados os eventos ocorridos durante nas reuniões que antecederam a greve nas minas de carvão e durante esta.

Para este Le Bon ([1895] 1983), do ponto de vista psicológico, em determinadas circunstâncias da obra, uma aglomeração de seres humanos tem características muito diversas daquelas de cada um como indivíduo; a personalidade consciente se desfaz, os sentimentos e as ideias se orientam em uma direção transitória, formando a “alma coletiva”, submetida unicamente à lei da unidade mental das massas.

Na narrativa de Zola podemos vislumbrar elementos do comportamento das massas/multidões conforme alguns dos elementos discutidos por Gustave Le Bon. Para esse autor as massas são pouco aptas ao raciocínio, mas se mostram hábeis para a ação e apenas podem raciocinar apenas pela analogia. A lógica coletiva tem como característica a associação de coisas díspares, evocada por imagens que as seduzem. No Livro Quarto de “Germinal” encontra-se o relato:

⁶ No campo da História houve pouco interesse pelo estudo das massas/multidões e da análise do papel das emoções nas construções das atividades políticas e sociais, uma vez que se entendiam que esses estudos produziam determinismos psicológicos. Mesmo a História Política fez das emoções um debate afastamento de suas discussões, pois optaram pelas reflexões sobre os aspectos cognitivos da política, que pressupõem sujeitos conscientes e racionais, agindo em conformidade a seus interesses e ideias. Recentemente a História das Emoções tem se tornado um campo de interesse para os historiadores, especialmente aqueles ligados aos estudos da cultura política. Pioneiramente destaca-se a obra de Pierre Ansart, *La gestion des passions politiques* (1983).

Perto de três mil mineiros tinham comparecido à reunião; era uma multidão fervilhante, homens, mulheres e crianças enchendo pouco a pouco a clareia, transbordando por baixo do arvoredo; e os retardatários continuavam a chegar; a maré de cabeças, afogadas na sombra, espalhava-se até os cortes vizinhos. Um bramido subia daquele mar humano, igual um vento de tempestade na floresta imóvel e gelada (ZOLA, 1972, p. 291).

Um pouco adiante, lemos:

- Chegou a nossa vez! — gritou [Etienne], numa última explosão. — Agora só depende de nós conseguirmos o poder e a riqueza!

Uma aclamação rolou até ele, vinda dos confins da floresta. A lua, agora, iluminava toda a clareia, recortava em arestas brilhantes o mar de cabeças por toda a confusa lonjura da mata de corte e por entre os enormes troncos cinzentos. E naquele ar glacial havia um ricto feroz nos rostos, olhos faiscantes, bocas abertas... Era um povo em delírio de possessão, homens, mulheres e crianças famélicos, prontos para o assalto justo aos antigos bens de que estavam sendo esbulhados. Já nem sentiam mais frio, aquelas palavras ardentes aqueceram-nos até as entranhas. Uma exaltação religiosa fazia-os pairar sobre a terra, era a febre de esperança dos primeiros cristãos da Igreja esperando o reino próximo da justiça. Muitas frases obscuras lhes tinham escapado, quase nada entendiam daqueles raciocínios técnicos e abstratos, mas a própria obscuridade, a abstração, tornava ainda maior o campo das promessas, arrebatava-os num deslumbramento. Que sonho! serem eles os senhores, cessarem de sofrer, usufruírem finalmente a felicidade! (Ibidem, p. 296).

Do comportamento das massas, Le Bon ([1895] 1983) destaca: o indivíduo, uma vez integrado à massa, passa a ter o sentimento de uma potência invencível; as massas são orientadas pelo contágio mental e, nessa seara, sacrifica-se o interesse individual pelo coletivo. Há, portanto, a presença do elemento de sugestibilidade; a perspectiva de que se perde a noção de seus atos; a perda da personalidade consciente implica, para o homem, a descida de vários degraus na escala da civilização. Nesse sentido, isolado, o indivíduo poderia ser um sábio, mas em multidão tornava-se um bárbaro.

Por essa perspectiva, a massa seria inferior ao indivíduo isolado. Seus sentimentos e atos são guiados pela sugestão, que tanto podem ser heroicos, quanto criminosos. Teria, para Le Bon ([1895] 1983) traços comuns: impulsividade, irritabilidade, mobilidade, incapacidade de raciocínio, ausência de juízo e de espírito crítico, e exagero dos sentimentos. Pode ser generosa ou cruel, passando da ferocidade sanguinária à compaixão ou ao heroísmo.

Vale lembrar que a perspectiva de Gustave Le Bon é bastante determinista e segue os preceitos científicos de seu tempo quanto à análise das massas. Seguiu-se, nos parece, um ponto de vista similar ao adotado pelos naturalistas em relação às questões sobre os comportamentos sociais.

Por isso, voltemos à narrativa de Zola. Uma vez decidida a greve, incitados por Etienne, os trabalhadores decidiram que se reuniriam na floresta afim de traçar as ações a serem conduzidas, a adesão deveria ser de todos e que o trabalho nas minas de carvão não deveria parar.

Por prudência, não foram juntos. Jeanlin já desaparecera havia muito tempo. Marido e mulher seguiram lado a lado, atalhando por Montsou, enquanto Etienne se dirigiu para a floresta, onde queria encontrar-se com os companheiros. No caminho encontrou um bando de mulheres, entre as quais reconheceu a Queimada e a mulher de Levaque. Enquanto caminhavam, comiam castanhas que a filha de Mouque trouxera, e até as cascas devoravam, para permanecerem mais tempo de barriga cheia. Na floresta ele não encontrou ninguém, todos já tinham partido para a Jean-Bart. Então saiu desabalado e chegou diante da mina no momento em que Levaque e uma centena de outros penetravam no pátio. Os mineiros surgiam de todas as partes, os Maheu pela estrada real, as mulheres do meio dos campos, todos dispersos, sem líderes, sem armas, correndo naturalmente para ali como água que transborda e segue os declives. (...) Houve um momento de hesitação quando Deneulin surgiu no alto da escada que conduzia à recebedoria. — Que é que vocês querem? — perguntou ele com voz forte. (...) Houve empurrões e grunhidos na multidão. Etienne avançou e disse: — Não viemos aqui para fazer-lhe mal, mas o trabalho tem que parar em toda a região. (...) — Peço-lhe, meu senhor, que dê ordem para que subam os mineiros. Daqui por diante não respondo mais pela conduta de meus companheiros. O senhor pode evitar uma desgraça. (...). (ZOLA, 1972, p. 332-333)

Saindo da mina chamada Jean- Bart, seguiram para outras minas:

E o bando, pela planície rasa, toda branca de geada, sob o pálido sol de inverno, marchava, saindo da estrada, atravessando as plantações de beterraba. (...). Etienne tomou o comando. Sem fazê-los parar, começou a gritar ordens e a organizar a marcha. Jeanlin corria na frente, emitindo com sua corneta uma música bárbara. Nas primeiras filas avançavam as mulheres, armadas com paus, a de Maheu com um fulgor selvagem nos olhos, que pareciam procurar de longe a cidade da justiça prometida; a Queimada, a mulher de Levaque e a filha de Mouque marchavam como soldados esfarrapados indo para a guerra. Em caso de encontro queriam ver se os gerdames ousariam bater nas mulheres. A seguir vinham os homens, numa confusão de gado, formando uma retarguarda amplíssima, erichada de barras de ferros, dominada por um único machado, o de Levaque, cujo gume reverberava ao sol. (...). Cabeças descobertas esguedelhavam-se ao vento; somente se ouvia o bater dos tamancos, semelhante a um tropel de gado solto, guiado apenas pelo toque selvagem de Jeanlin. De repente, ouviu-se um novo grito: - Pão! Pão! Pão!

Era meio dia, a fome de seis semanas de greve despertava nos estômagos vazios, aguilhada por essa marcha campo aberto. As raras côdeas da manhã, as poucas castanhas da filha de Mouque já iam longe; e os estômagos gritavam, e esse sofrimento vinha aumentar a raiva contra os traidores.
- Às minas! nada de trabalho! Pão! (ZOLA,1972, p. 340-341)

Das narrativas acima e em concordância com as reflexões contidas em “Psicologia de las masas”, podemos apontar, ainda, com relação às massas, e em particular às trabalhadoras, a existência de um líder, um condutor ou chefe que coloca o movimento sob sua autoridade. Essa figura compõe-se geralmente de homens de ação, segundo Le Bon ([1895] 1983), não de pensamento. Segundo o referido autor, há, também, a presença de um sentimento religioso nas comoções políticas e nas ações sociais. Esse sentimento, que corresponde às convicções das multidões, pode ser mobilizado para na crença de um Deus, de um ídolo, de um herói e de ideias políticas. Dessa maneira, o sobrenatural e milagroso estariam presentes, uma vez que as massas investem do mesmo poder misterioso a ação política ou chefe que em um dado momento as mobiliza. (LE BON, [1895] 1983).

Por fim, uma última imagem do comportamento dos indivíduos quando em multidão. Ainda segundo Le Bon ([1895] 1983), as massas se deixam guiar pelo instinto, perfazendo-se, quase sempre, femininas. Em Zola vemos a possibilidade dessa representação ou imagem a partir da ação das mulheres diante da greve.

As mulheres tinham aparecido, cerca de mil, cabelos ao vento, desgrenhados pela correria, os farrapos deixando à mostra a pele nua, nudez de fêmeas exaustas de parir mortos-de-fome. Algumas traziam os filhos nos braços, e levantavam-nos, agitando como uma bandeira de luto e vingança. Outras, mais jovens, com peito estufados de guerreiras, brandiam paus, enquanto as velhas, monstruosas, berravam tão alto que as veias dos seus pescoços descarnados pareciam rebentar (ZOLA,1972, p. 361).

Em nova cena, a multidão acorria ao armazém para a pilhagem. O grito de “Pão! Pão! Pão!” retumbava. Com a perspectiva de fortificar o armazém antes que os mineiros entrassem, Maigret se esgueirou pelo teto do galpão, sem se preocupar com seu peso. A multidão gritava: “Pega o gato! Pega o gato! Vamos fazê-lo em pedaços!”.

De repente suas mãos se soltaram, ele rolou como uma bola, e caiu atravessado na rua, vindo a morrer. Seguiu-se, na ação, um momento de estupor, mas em seguida os gritos

recomeçaram. Eram as mulheres que rodeavam “o cadáver ainda quente e começaram a insultá-lo com gargalhadas (...)”. Desferravam-se do fato de Maigret recusar-se a venderem-lhes fiado: “Esfomear os pobres não lhe trouxera felicidade” (ZOLA, 1972, p. 361).

As mulheres, agitadas, ainda queriam vingar-se do personagem. Rodeavam-no, “farejando como lobas”. Por sugestão de uma delas, decidiram castrá-lo:

Imediatamente a filha de Mouque começou a abrir-lhe a braguilha e a puxar as calças, enquanto a mulher de Levaque levantava a perna do morto. E a Queimada, com suas mãos secas de velha, abriu-lhe as coxas nuas empunhou a virilidade morta. Segurou tudo e fez tal esforço para extirpar o membro que suas costas magras se distenderam e seus braços enormes estalaram. Mas a pele morta resistia, ela teve de atracar-se novamente e acabou arrancando o despojo, um pedaço de carne cabeluda e sangrenta que agitou-se no ar com uma gargalhada de triunfo:

— Pronto, aqui está! (ZOLA, 1972 p. 380).

Todos observavam a mutilação e a ação que se seguia com “horror estupefato”. Além da ação comandada pelo instinto, como aponta Le Bon ([1895] 1983), é possível registrar também a presença de um elemento de caráter de violência simbólica. A mutilação do morto, a profanação de seu corpo, ritualizava as mazelas e as violências empreendidas por Maigret sobre as mulheres, em situações anteriores, em que estas se encontram em posição desfavorecida e de subserviência. Para além da oposição e da opressão de gênero, é possível vislumbrar a divisão de classes sociais e a opressão dos trabalhadores.

No final de “Germinal”, a personagem Etienne caminha pela estrada, deixando Montsou, e se questionava: “Teria razão Darwin, o mundo não seria mais que uma batalha, os fortes devorando os francos, para o embelezamento e continuidade da espécie?” (ZOLA, 1972, p. 535). Mas,

dissipou-lhe as dúvidas uma ideia que o encantou, a ideia de lançar a sua antiga explicação da teoria na primeira vez que discursasse. Se era necessário que uma classe fosse devorada, não seria o povo, cheio de vida, jovem ainda, quem iria devorar a burguesia, exausta de tantos prazeres? Com sangue novo se faria a sociedade nova. E, nesta espera de uma invasão de bárbaros, regenerando as velhas nações caducas, ressurgia sua fé absoluta numa revolução próxima, a verdadeira, a dos trabalhadores, cujo incêndio abrasaria o fim do século com a mesma cor púrpura desse sol nascente, que via ensanguentar o céu (ZOLA, 1972, p. 535).

Nestas últimas páginas percebemos o diálogo entre a obra de Zola e certas similaridades com as convicções dos socialistas, de que a massa de trabalhadores crescia e que, não obstante as dificuldades da organização da classe trabalhadora, esta se fortalecia a cada dia, fazendo aumentar, por consequência, a crença de que transformação da sociedade aconteceria. Por outro lado, havia o reconhecimento e a preocupação das elites e das classes governantes com a emergência dos trabalhadores na cena política, a exigência do cumprimento de seus direitos.

Assim, temos que a leitura da obra “Germinal”, de Émile Zola configura uma representação significativa do século XIX, particularmente quanto ao desenvolvimento da sociedade industrial, do capitalismo e dos antagonismos entre burgueses e trabalhadores. Por outro lado, a presença das multidões e suas ações e do trabalhador como personagem da literatura.

A história como conhecimento é sempre uma representação do passado, bem como as fontes documentais acessadas para produzir esse conhecimento. Dessa maneira, a utilização da narrativa ficcional pelo historiador, como uma fonte ou marca de historicidade, possibilita a reflexão sobre as sensibilidades, os valores, os sentimentos e a cultura de outras épocas, nesse caso específico, o século XIX, a partir do olhar do literato. A Literatura permite compreender como as sociedades, por meio de seus autores, representavam a si mesmas e o mundo. A Literatura como fonte de si mesma, informa-nos, sempre, sobre o momento de sua escrita. Como ressalta Sandra Pesavento (2003), o texto literário – “mundo verdadeiro das coisas de mentira” – registra as verdades do simbólico, isto é, da realidade construída imaginariamente pela percepção dos indivíduos e que toma o “lugar do real concreto”.

Referências Bibliográficas

AGUIAR SILVA, Vítor Manuel. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Livraria Almedina, 1969.

ANSART, Pierre. **La gestion des passions politiques**. Lausanne: L'Age d'homme, 1983.

BARTHES, Roland. O rumor da língua. São Paulo: Brasiliense, 1988.

CALLIGARIS, Contardo. Para que servem as ficções? **Folha de São Paulo, Ilustrada.** São Paulo, 18 de janeiro de 2007. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1801200716.htm>. Acesso em: 06/04/2018.

CHARTIER, Roger. À Beira da Falésia: a história entre incertezas e inquietude. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

CORBIN, Alain. O segredo do indivíduo. In: PERROT, Michelle (org.). **A História da Vida Privada: Da Revolução Francesa à Primeira Guerra.** São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

FREUD, Sigmund. Psicologia das massas e análise do eu e outros textos. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GRECCO, Gabriela Lima. História e Literatura: entre narrativas literárias e históricas, uma análise através do conceito de representação. **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais**, vol. 6, n.º 11, julho de 2014.

HOBSBAWM, Eric. A Era dos Impérios, 1875-1914. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

ISER, Wolfgang. O Fictício e o Imaginário. Perspectivas de uma Antropologia Literária. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

LE BON, Gustave. Psicologia de las masas. Madrid: Morata, 1983.

LIMA, Luiz Costa. O fingidor e o sensor. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

LIMA, Luiz Costa. O controle do imaginário. São Paulo: Brasiliense, 1984.

LIMA, Luiz Costa. Pensando nos trópicos. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

LIMA, Luiz Costa. Sociedade e discurso ficcional. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

MIGNOLO, Walter. Lógica das diferenças e política das semelhanças. In: CHIPPIANI, L.; AGUIAR, F. W. **Literatura e história na América Latina.** São Paulo: Edusp, 1993.

PALLARES-BURKE, Maria Lúcia. As muitas faces da história: nove entrevistas. São Paulo: Editora da Unesp, 2000.

PESAVENTO, Sandra. O mundo como texto: leituras da História e da Literatura. **História da Educação**, ASPHE/FaE/UFPel, Pelotas, n.º 4, p. 31-45, setembro de 2003.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História & literatura: uma *velha-nova* história. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos** [En ligne], Débats, mis en ligne le 28 janvier 2006. Disponível em: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/1560>. Acesso em: 18/01/2020.

RICOEUR, Paul. O entrecruzamento da História e da ficção. In: **Tempo e narrativa**. Tomo III. São Paulo: Papirus, 1997.

SILVA, Eduardo César Ferreira da. **A obra de Émile Zola no Brasil**: notas para um estudo da recepção crítica. 1999. 414f. Dissertação de Mestrado em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, 1999. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/81364>>. Acesso em: 06/04/2018.

THOMPSON, Edward P. A consciência de classe. In: **A formação da classe operária inglesa**. Livro III: A força dos trabalhadores. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

WEINHARDT, Marilene. Ficção e História: Retomado de antigo diálogo. **Revista Letras**, Curitiba, n. 58, p. 105-120, jul./dez. 2002. Editora UFPR.

WHITE, Hayden. **Meta-história**: a imaginação histórica no século XIX. São Paulo: Edusp, 1992.

ZOLA, Émile. **Germinal**. São Paulo: Abril, 1972.

ZOLA, Émile. **O romance experimental e o naturalismo no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

Resumé: Cet article a pour but de présenter les aspects de la convergence et de l'approximation des champs de l'histoire et de la littérature à partir de l'analyse des travaux de *Germinal* par l'écrivain français Émile Zola, publiée en 1885, considérée comme un classique du style ou de l'esthétique naturaliste. Dans cet ouvrage, l'auteur présente au lecteur des aspects de la vie quotidienne de la famille et de la classe ouvrière en France, en particulier les mineurs, dans la seconde moitié du XIXe siècle, en présentant une critique sociale profonde décrivant l'évolution du capitalisme et les maux de la classe ouvrière en son temps.

Mots-clé: Histoire; Littérature; Naturalisme; Émile Zola.

Memórias e cicatrizes em *deixem falar as pedras*, de David Machado **Memories and scars in *deixem falar as pedras*, by David Machado**

Ágata Cristina da Silva Oliveira¹
Gumerinda Gonda²

Resumo: Em *Deixem falar as pedras*, do escritor português da geração dos Novíssimos, David Machado, somos guiados pelo jovem narrador Valdemar através da sua história e da história do seu avô. Por intermédio da escrita diarística, acompanhamos as narrativas do adolescente acerca das suas vivências do presente e da sua infância. Além disso, ele registra em seu caderno as memórias de seu avô das prisões e percalços enfrentados durante a ditadura salazarista. Pretendemos com este artigo analisar a escrita da memória e do trauma presente no romance tomando como arcabouço teórico os estudos de Beatriz Sarlo, Aleida Assmann, Leonor Arfuch, Philippe Lejeune, Pierre Bourdieu, Maurice Halbwachs e Jeanne Gagnebin.

Palavras-chave: David Machado, trauma, literatura portuguesa contemporânea, memória coletiva.

Quero tudo isso marcado no meu corpo quando morrer. Acredito nessa cartografia – quando é a natureza que nos marca em lugar de apenas inscrevermos o nosso nome num mapa, como os nomes dos ricos nas fachadas dos edifícios. Somos histórias colectivas, livros colectivos. Não somos escravos e nem monogâmicos nos nossos gostos ou experiências. Eu só desejava caminhar por uma terra assim, onde não existissem mapas.

*O doente inglês,
Michael Ondaatje.*

*O sobrevivente tem a vocação da memória, não pode deixar de recordar.
O que resta de Auschwitz,
Giorgio Agamben.*

Conceber a ideia de um romance genuinamente português faz cada vez menos sentido ao se pensar na pluralidade cultural impulsionada pela globalização do século XXI. Há um cosmopolitismo na literatura portuguesa contemporânea, que se abre para o mundo, cujos temas consagradamente portugueses têm ficado de lado. Entretanto, passados mais de

¹ Doutoranda em Literatura Portuguesa do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: agatacristinasilvaoliveira@yahoo.com.br.

² Doutora em Literatura Portuguesa. Professora Associada do Departamento de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: gonda21@terra.com.br.

quarenta anos da Revolução dos Cravos, a temática do salazarismo continua a se fazer presente nas obras da literatura portuguesa. Se antes, porém, eram os já consagrados nomes como José Saramago, Lídia Jorge e Lobo Antunes, escritores que vivenciaram este período, que traziam para os textos denúncias acerca da ditadura de Salazar, hoje a presença de novos narradores como João Tordo, Valter Hugo Mãe³, João Ricardo Pedro e Tiago Patrício traz para a produção escrita de Portugal um novo perfil nas narrativas sobre o salazarismo: autores nascidos após o 25 de Abril que escrevem a partir das experiências vividas pelas gerações anteriores⁴.

No projeto “Os filhos da guerra colonial: pós-memória e representação”⁵, são investigadas narrativas⁶ produzidas por esta geração que não viveu no Portugal das censuras, prisões e assassinatos aos que ousassem ir contra ao regime vigente, os chamados “filhos da guerra”, como cunhado por António Souza Ribeiro e Margarida Calafate Ribeiro no artigo “Os netos que Salazar não teve: guerra colonial e memória de segunda geração”. No artigo supramencionado, Souza Ribeiro e Calafate Ribeiro definem:

O “filho da guerra” é alguém para quem a guerra é já apenas uma representação. Ele não tem a titularidade da experiência, nem é autor do testemunho, mas é o herdeiro simbólico de uma ferida aberta sobre a qual elabora uma narrativa — um testemunho possível, um testemunho mediado, um testemunho adotivo, na aceção de alguns teóricos — construído a partir de fragmentos das narrativas familiares, compostas por discursos, fotografias, mapas, cartas, aerogramas, baralhos de cartas, camuflados e outros objetos do domínio privado, que constituem uma espécie de “naturezas mortas” da Guerra Colonial, e também por fragmentos retirados de narrativas públicas (2013, p. 30).

David Machado, escritor português que faz parte da geração dos Novíssimos, está inserido neste contexto de produção. Após ter uma significativa criação de obras voltadas para leitores infantojuvenis, publica em 2011 *Deixem falar as pedras*, romance que além de ter como autor um “neto que Salazar não teve”, conta com o protagonismo de uma personagem nascida depois do 25 de Abril. São três gerações de personagens apresentadas a partir do ponto de vista de Valdemar, um adolescente que vive envolvido em brigas no colégio. A

³ O nome do autor aparece em letras minúsculas a fim de respeitar a forma como este grafia seu nome.

⁴ Sobre essa geração pós 25 de Abril “pode-se detectar a presença de alguns procedimentos que alinham o romance português na série romanesca contemporânea. Observa-se a fragmentação da forma; a diluição do personagem; o aspecto confessional e a contestação política” (GONDA, 1988, p. 32).

⁵ Projeto desenvolvido pelo Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. Site: <https://www.ces.uc.pt/ces/projectos/filhosdaguerracolonia/pages/intro.html>.]

⁶ Como narrativas se incluem filmes, músicas, fotografias e quaisquer expressões artísticas de interesse à pesquisa.

narrativa se centra fundamentalmente nas experiências vivenciadas por Valdemar no tempo presente e nas histórias que foram contadas pelo avô, Nicolau Manuel, que foi preso durante o salazarismo, registradas em um caderno para que possa sempre se recordar:

Eu escrevo. Salto a caneta entre as histórias do meu avô e a minha própria história. E tento lembrar-me de tudo. Como se esquecer-me de um nome ou de um pensamento pudesse estragar tudo. Escrever as histórias do meu avô é mais difícil, claro porque aconteceu tudo há tanto tempo que as palavras se encheram de sombras e poeira. A minha história é mais fácil. Escrevo-a apenas para ti, avô. Vou esperar que voltes à tua consciência de sempre para te contar esta história que escrevo. Para que saibas exatamente como tudo aconteceu, para que o tempo não estrague a verdade (MACHADO, 2013, p. 33).

As histórias do avô tratam-se das muitas desventuras vivenciadas por Nicolau Manuel partindo do momento em que Amadeu Castelo, o alfaiate que fizera o seu traje de casamento, o denuncia para a PIDE⁷. Na sequência, o avô de Valdemar é levado para a prisão como criminoso político na data em que se casaria com Graça dos Penedo na aldeia nortenha em Lagares e passa por várias adversidades que incluem prisões em lugares distantes, vida clandestina e reclusão voluntária no Norte português até o dia em que, por viver em uma casa em completo estado de calamidade, é levado pelo filho para viver junto com sua família em Lisboa. Na narrativa, Valdemar também nos apresenta a José, o pai que é professor de História e coleciona antiguidades e que, para desgosto do filho, trata como inverdades as histórias narradas pelo avô. Há uma relação de cumplicidade gerada pelo desejo de vingança que neto e avô compartilham: todos os dias o adolescente consulta vários jornais a fim de ver noticiada a morte do alfaiate e poder finalmente contar à sua viúva, ninguém menos do que Graça dos Penedo, agora Graça Castelo, toda a verdade acerca do que aconteceu com Nicolau Manuel. E é a partir daí que se inicia a narrativa de David Machado: Valdemar encontra a notícia da morte de Amadeu Castelo e decide procurar Graça para contar as histórias do avô uma vez que este já não fala e passa todo o dia em frente a TV assistindo telenovelas.

O romance é escrito de forma fragmentária, sem se preocupar com a linearidade dos acontecimentos. Valdemar começa por narrar o tempo presente, mas recua diversas vezes para

⁷ Polícia Internacional e de Defesa do Estado. Criada em 1945, a polícia política portuguesa era responsável pela repressão de todos que se manifestassem contra o regime ditatorial de Salazar. Embora a PIDE oficialmente tenha sido extinta em 1969, no mesmo ano Marcelo Caetano instituiu a DGS (Direção-Geral de Segurança) que tinha as mesmas funções da PIDE.

momentos da sua infância, como quando o seu avô chega à casa, ou para época em que namorava Alice, ele entrecorta a sua história presente com narrações da vida do avô nas prisões pelas quais passou. Segundo Bourdieu argumenta em seu texto “A ilusão biográfica”,

É significativo que o abandono da estrutura do romance como relato linear tenha coincido com o questionamento da visão da vida como existência dotada de sentido, no duplo sentido de significação e de direção. [...] Produzir uma história de vida, tratar a vida como história, isto é como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar (2006, p.185).

A escolha pela forma diário para a narrativa nos fornece um ponto de vista específico: somos apresentados há uma versão possível da história. Segundo Leonor Arfuch em *O Espaço Biográfico*, “o diário cobre o imaginário de liberdade absoluta, cobiça qualquer tema, da insignificância cotidiana à iluminação filosófica, da reflexão sentimental à paixão desatada” (2010, p. 143). A seleção dos fatos e sentimentos sobre os quais abordará em sua narração são feitos por Valdemar. Desse modo, um testemunho de um sobrevivente de uma ditadura do século XX se coloca ao lado das aflições de um adolescente do século XXI, as atribulações de um homem que enfrentou a violência das prisões salazaristas contíguas às vivências de um jovem impulsivo. O processo da escrita sobre si dá a Valdemar a possibilidade de se enxergar e se recriar:

Ao tentar me ver melhor, continuo me criando, passo a limpo os rascunhos de minha identidade, e esse movimento vai provisoriamente estilizá-los ou simplificá-los. Mas não brinco de me inventar. Ao seguir as vias da narrativa, ao contrário, sou fiel a minha verdade: todos os homens que andam na rua são homens-narrativas, é por isso que conseguem parar em pé (LEJEUNE, 2008, p. 104).

Nessa tentativa de ‘passar a limpo os rascunhos da identidade’ de Valdemar, o romance de David Machado utiliza como recurso alegórico a figura do dragão. Este elemento permeará toda a obra— sempre que o adolescente faz o movimento de voltar para si, vemos os dragões. A primeira menção desta figura na obra aparecerá logo após a briga de Valdemar com António que resulta na expulsão daquele da escola: “Os dragões regressam”

(MACHADO, 2013, p. 17). A ideia transmitida pela imagem vai se clarificando à medida que o romance avança. Em um posterior recuo da memória, Valdemar conta sobre uma visita a uma escola especial que fez com sua mãe quando era uma criança e narra sobre ter urinado nas mochilas das crianças que se encontravam distraídas cantando. Depois de saber que o cão do local fora acusado de ter feito isso, relata:

No momento em que abri a porta do pátio, o dragão levantou-se à minha frente e rugiu. O rugido atravessou-me e depois alastrou-se pelo mundo inteiro como uma nuvem de poeira. No pátio, uma auxiliar tinha prendido uma corrente à trela do Soares e estava a bater-lhe com um jornal enrolado. O dragão esvoaçou, o suficiente para que as patas alcançassem os meus ombros. Eu senti-lhe o peso sólido tentei sacudi-lo mas acabei por curvar as costas. (IBID. p. 85)

A imagem do dragão, comumente associada à maldade ou às tendências demoníacas, neste texto representará o peso na consciência de Valdemar. Cada vez que ele faz algo que considera ser errado, os dragões aparecem como uma lembrança do peso das suas ações. Quanto mais culpado Valdemar se sente, mais envolvente e mais pesada é a figura do dragão. Esta presença culminará no momento em que Valdemar estiver diante de Amadeu Castelo com a pistola do avô a fim de o matar: “Encosto-me à parede e a tinta mole quebra-se sobre os meus ombros. A pistola faz uma pressão quente no osso da minha anca. Outro dragão entra na sala e envolve o seu corpo no corpo do outro dragão. Respiram ao mesmo tempo. O ar do gabinete é fogo invisível” (IBID., p. 299).

Como parte integrante do romance, é de interesse destacar a censura que Valdemar se autoimpõe: ele risca com uma esferográfica preta partes do seu caderno por receio de serem lidas e não compreendidas, particularmente pelo seu pai⁸. Além do fato dessas lacunas

⁸ É relevante apontar para o fato de que a história censurada é a história escrita sobre um tempo sem um aparelho político voltado para o cerceamento do que pode ser escrito. Todavia, mesmo que a ideia seja fazer uma alusão à censura de outrora, do tempo no qual as histórias do avô se passam, o efeito do grifo sobre o texto contrasta com a descrição da censura do Estado Novo. Segundo Fernando Rosas em seu Dicionário de história do Estado Novo: “Apesar de nenhum documento legal promulgar a sua existência durante a Ditadura Militar, e bem ao contrário se reiterasse então no *Diário do Governo* o direito de cada um “manifestar livremente o seu pensamento por meio da imprensa”, o certo é que os jornais depois de 1927 passaram a trazer, no cabeçalho, um selo no interior do qual se inscrevia “visado pela comissão de censura”. [...] Cumpre aqui acrescentar que estas modalidades da supressão eram de todo invisíveis aos leitores, posto que as publicações periódicas ficam impedidas de exibir quaisquer espaços em branco ou referências aos cortes operados pelas comissões de censura; rapidamente os jornalistas aprenderam a antecipar o que seria passível ou não de passar no crivo do poder político e, desse modo, nascia o mecanismo mais eficaz dessa guerra surda: a autocensura” (ROSAS, 1996, p. 140). Assim sendo, enquanto no governo salazarista o objetivo era apagar as marcas da censura imposta, invisibilizar para a população o que acontecia nos bastidores do regime, no romance de David Machado o objetivo é justamente deixar bem claro que naquele espaço grifado existe um texto que agora se configura em silêncio.

narrativas contrariarem a ideia de liberdade própria do diário, a censura autoimposta contrasta com a história narrada acerca das peripécias vivenciadas pelo avô que não surgem, em parte alguma, riscadas no seu caderno. Para Valdemar, a história do avô é uma verdade incontestável. Se durante o salazarismo o discurso oficial perverteu os fatos, é sua missão apresentar a versão que Nicolau Manuel, enquanto testemunha⁹, não teve chances de contar. Mais do que isso: escrever as histórias do avô é ajudá-lo a recuperar essas memórias. Entretanto,

A escrita como metáfora da memória é tão indispensável e sugestiva quanto extraviadora e imperfeita. A presença permanente do que está escrito contradiz ruidosamente, no entanto, a estrutura da *recordação*, que é sempre descontínua e inclui necessariamente intervalos da não presença. Não se pode recordar alguma coisa que esteja presente. E para ser possível recordá-la, é preciso que ela desapareça temporariamente e se deposite em outro lugar, de onde se possa resgatá-la. A recordação não pressupõe nem presença permanente nem ausência permanente, mas uma alternância de presenças e ausências. (ASSMANN, 2011, p. 166)

Passar a limpo a história do avô reconfigura o modo como as memórias de Nicolau Manuel serão, posteriormente, trazidas à tona. Estas rememorações passam por uma espécie de “telefone sem fio”: há o acontecimento, a interpretação de Nicolau Manuel do evento, a transmissão dele para o neto, a interpretação feita por Valdemar ao ouvir a história desta memória, a escrita no caderno e a retransmissão da lembrança para o avô. A escrita da memória falha, isto é, a memória que se pretende autêntica e fiel, pois, conforme observa Maria de Fátima Marinho em *O romance histórico em Portugal*, “só podemos imaginar o passado, nunca experimentá-lo” (MARINHO, 1999, p. 39). Ainda assim, mesmo diante da impossibilidade de se presentificar o passado, talvez seja a literatura a melhor forma de trazê-lo à luz. Sobre este aspecto, Arthur Nestrovski dirá:

O fracasso em se tornar uma testemunha autêntica, não só da história, mas de si mesmo, é um diagnóstico geral o bastante para caracterizar a maior parte da

⁹ “Em latim, há dois termos para representar a testemunha. O primeiro, *testis*, de que deriva o nosso termo testemunha, significa etimologicamente aquele que se põe com terceiro (**terstis*) em um processo ou em um litígio entre dois contendores. O segundo, *superstis*, indica aquele que viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunho disso” (AGAMBEN, 2008, p. 27).

literatura contemporânea; e não só da literatura, mas da própria história, em luta com suas capacidades e incapacidades de narrar o que aconteceu. Três gerações depois da Shoah, a dificuldade de representação só se faz mais aguda, face a um acontecido que não se deixa capturar pelo pensamento, nem pela palavra, nem pela fala. O peso deste evento define, até hoje, o que a arte pode e não pode, num dilema sintetizado pelo aforismo de Adorno de que “escrever poesia depois de Auschwitz é um ato de barbárie” e pela resposta de Hans Magnus Enzensberger, para quem “só a arte pode dar conta de sua própria impossibilidade histórica” (2000, p. 186).

A diegese do romance se organiza de modo a apresentar dois caminhos distintos no desenvolvimento das histórias de Valdemar e de seu avô. Enquanto a história de Nicolau Manuel destaca-se pela forte presença do acaso; é por acaso que Nicolau Manuel acaba preso pela polícia política de Salazar no final da década de 1940; é por acaso que consegue fugir da prisão por duas vezes; é por acaso que é confundido com um membro importante do comunismo português; na linha narrativa de Valdemar, os acontecimentos serão resultados de uma relação de causa e consequência, o adolescente é quem constrói a sua história.

Enquanto a linha narrativa da história de Valdemar usa os princípios básicos de uma composição textual, a história de Nicolau Manuel, por se tratar do testemunho de um sobrevivente da ditadura ganha uma maior complexidade. Utilizando o acaso como força motriz para todos os eventos pelos quais passará o avô de Valdemar, é criado um desconforto causado por se conceber a ideia da vítima sem causa e ignorante de seu destino. A barbárie dos regimes totalitários fica ainda mais evidente com o testemunho e/ou representação de pessoas que sequer qualificavam-se enquanto opositores das ditaduras, como é o caso de Nicolau Manuel.

As torturas que ele sofre resultarão no medo que persistirá mesmo depois do 25 de Abril. Ao ser libertado de forma definitiva, Nicolau Manuel se isola na casa que pertenceu à sua mãe, mesmo que esta já não esteja em condições de uso, e vive como um fantasma. Segundo definido por Baumann, “medo” é o nome que damos à nossa *incerteza*: nossa *ignorância* da ameaça e do que deve ser feito – do que pode e do que não pode – para fazê-la parar ou enfrentá-la, se fazer cessá-la estiver além do nosso alcance (BAUMANN, 2008, p. 8). Depois de ter sido preso e torturado sem ter cometido qualquer crime, não há motivos para

que Nicolau se sinta seguro e creia na impossibilidade de que possa sofrer o mesmo tipo de violência. Assim sendo, sua existência fantasmagórica se perpetua até o fim da sua vida.

Há ainda um segundo elemento alegórico presente na obra: as cicatrizes¹⁰ de Nicolau Manuel. Na obra de Jeanne Gagnebin, *Lembrar Escrever Esquecer*, após usar a cicatriz de Ulisses como exemplo de um meio de rememoração e elaboração de uma narrativa acerca de um acontecimento, apresenta-se o conceito de trauma postulado por Aleida Assmann como “uma ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos, recalçados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular sobre a forma de palavra, pelo sujeito” (ASSMANN apud GAGNEBIN, 2006, p. 110). Em *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*, Assmann também coloca que “a memória corporal de feridas e cicatrizes é mais confiável do que a memória mental. Embora essa se esfalece na velhice, o que é de esperar, aquela nada terá perdido de sua força” (ASSMANN, 2011, p. 265). A escrita do seu corpo é uma narrativa que para Nicolau representa a confirmação da sua verdade, as cicatrizes funcionam como um meio para introduzir as suas narrações e como comprovação das suas histórias:

Outra coisa que eu queria muito era ter minhas próprias cicatrizes. O meu avô contava as histórias e ao mesmo tempo exibia as cicatrizes no corpo dele. E as marcas que ele tinha por todo o lado transformavam as histórias em realidade. [...] Uma coisa que o meu avô gostava de fazer era usar as cicatrizes como ponto final para as histórias. E isso faz todo o sentido, claro. O que é que pode haver melhor do que uma cicatriz para rematar uma história? E eu tinha sete anos, se calhar menos, e já nessa época queria muito ter minhas próprias cicatrizes (MACHADO, 2013, p. 68-69).

Para Valdemar, criado conhecendo a importância da interpretação dessas inscrições no corpo, as cicatrizes não deviam ser encaradas levemente. Não eram quaisquer cicatrizes que tinham mérito. Por exemplo, quando é recebido para conversar com a psicóloga do colégio logo após ter batido, pela primeira vez, em outra criança, Valdemar pergunta-lhe se tem cicatrizes e depois de descobrir que sua única cicatriz existente é resultante de uma

¹⁰ O uso alegórico das cicatrizes enquanto instrumento condutor de rememoração do trauma estará também presente em *Debaixo da pele*, romance de 2017 de David Machado. Neste romance, a personagem Júlia, que vive a impossibilidade de retomar sua vida após ser espancada por seu namorado, sente-se angustiada por não trazer na pele cicatrizes que contem sua história, “não entende como é que o corpo pode esquecer tão facilmente” (MACHADO, 2017, p. 8).

cirurgia para remover o apêndice, ele diz: “depois desse dia deixei de ouvir o que ela dizia. As cicatrizes dela não davam sentido às nossas conversas” (IBID., p. 71).

Assim como a figura do dragão, as cicatrizes são rememoradas ao longo de todo o romance a fim de acompanhar as histórias narradas pelo avô de Valdemar acerca da forma como elas passaram a fazer parte do seu corpo. A persistência deste elemento conduz a narrativa para uma quebra de expectativa quando é revelado que a cicatriz de Nicolau Manuel mais importante para Valdemar e citada diversas vezes no romance, é justamente a cicatriz que não se relaciona a vida adulta do avô e aos sofrimentos causados pela ditadura salazarista, mas, antes, a um momento muito mais antigo: a passagem da infância para a adolescência do avô. Esta é a primeira história que o avô conta à Valdemar logo ao chegar na casa, história que é censurada pelo pai que considera cedo demais para “ouvir histórias com sangue para todo lado” (IBID., p. 30) pois segundo Valdemar “o meu pai não percebia, claro. Não percebia que naquele momento eu só queria saber o que tinha acontecido aos dedos do meu avô” (IBID., p. 31).

A história de como Nicolau Manuel perdeu três dedos da mão direita ao caçar na companhia de Graça, mulher que passou a vida amando, é, para Valdemar, a prova de que seu avô um dia, num tempo anterior aos enganos e ao acaso, foi feliz. Assim como ocorre com Ulisses que é reconhecido por Euricleia ao voltar para casa transformado em um velho pedinte por Atenas através da sua cicatriz na coxa, é a cicatriz de Nicolau Manuel que permite que, não somente o neto o reconheça, mas que também ele próprio consiga se reconhecer. Esta cicatriz, diferentemente das cunhadas pelo trauma que ‘destroem a possibilidade de uma formação de identidade’, funciona como as ‘inscrições corporais dos ritos de iniciação arcaicos que promovem a formação sustentável da identidade’ (ASSMANN, 2011, p. 267). Esta identidade permanente de Nicolau Manuel como caçador fica evidente quando, mesmo depois de impossibilitado de sair de casa, ele usa sua arma para caçar os pombos que passam pela sua janela.

No entanto, não é a todos que as cicatrizes de Nicolau Manuel impressionam. As histórias narradas pelo avô causam uma impressão maior em Valdemar do que os pedidos recorrentes de cautela do pai para que não acredite em tudo que lhe é dito. Sobre esse relacionamento as gerações de avós e netos, Halbwachs diz:

A criança também está em contato com seus avós, e através deles é até um passado mais remoto que recuam. Os avós se aproximam das crianças, talvez porque, por diversas razões, uns e outros se desinteressam dos acontecimentos contemporâneos sobre os quais se fixa a atenção dos pais [...] Não são somente os fatos, mas as maneiras de ser e de pensar de outrora que se fixam assim dentro de sua memória. [...] Em todo o caso, geralmente é na medida em que a presença de um parente idoso está de algum modo impressa em tudo aquilo que nos revelou de um período e de uma sociedade antiga, que ela se destaca em nossa memória não como uma aparência física um pouco apagada, mas com o relevo e a cor de um personagem que está no centro de todo um quadro que o resume e o condensa (HALBWACHS, 1990, p. 65-66).

As histórias apresentadas por Nicolau Manuel são suficientes para que Valdemar se sinta compelido a fazer justiça pelo avô. Elas têm, para ele, estatuto de verdadeiras, pensando-se em verdade não como uma verdade única, mas como versões de fatos e, nesta perspectiva, a única versão que lhe interessa é a versão do avô:

Não. A evasão de Nicolau Manuel do Campo do Tarrafal não foi nem é mentira. Da mesma maneira que o assassinio de Júlio Vale não é mentira. Só que a história foi mal contada. Os fatos, só por si, não querem dizer nada, pois tudo depende da história que se arma com esses fatos (MACHADO, 2013, p. 100).

Para José, filho de Nicolau Manuel, no entanto, essas histórias não devem ser acreditadas pois faltam evidências que as confirmem. Se para Valdemar as cicatrizes do avô são confirmações definitivas das suas histórias, para José, que é historiador, faltam provas tangíveis para as histórias do pai:

Comecei a procurar no meu segundo ano de faculdade e parei no dia em que a tua mãe me contou que estava grávida. Se fizeres as contas foram quase oito anos. Levantei todas as pedras à procura de alguma coisa que comprovasse as histórias. Ninguém se lembra dele, nem da maior parte dos acontecimentos que ele conta. Não há registos de que tenha estado nas prisões onde ele diz que esteve. O nome dele não aparece nos documentos onde devia aparecer. Há jornais da época que falam sobre alguns casos que ele conta e nos quais aparecem nomes que ele diz que usou, mas isso não prova nada, pois não? Falei com o advogado que ele diz que o tirou da prisão, o tal Proença Antunes, telefonei-lhe ele voltou para o Brasil no início dos anos oitenta, e não se lembra do teu avô (IBID., p. 290).

Apesar das relações conflituosas entre Nicolau Manuel e José, José e Valdemar, a história é o vínculo que une as três gerações de personagens. A preservação da memória é o elo que une as personagens que coabitam a obra. José, fascinado pelo passado, coleciona objetos antigos e leciona história. Nicolau Manuel é testemunha da história num regime ditatorial. Valdemar zela pela preservação do testemunho daqueles que já não podem se pronunciar: “E eu acredito. Acredito que a história que se contou aconteceu, que foi verdade. Só que este é o problema das histórias. Podemos olhar para elas de vários lados e ângulos e a história nunca parece a mesma. (MACHADO, 2013, p.330). Portanto, há nas três personagens a convicção de que é sua responsabilidade preservar o passado, seja na forma de objetos, escrita ou discurso. Daí o papel da arte em geral e da literatura em particular: mais do que nos fornecer respostas, elabora questões, as perguntas que movimentam o mundo.

Nesta tentativa de fazer sobreviver o progresso, Valdemar se confronta com a problemática da tentativa de reconstrução de uma memória. De acordo com o que diz Beatriz Sarlo, “o passado é sempre conflituoso” (SARLO, 2007, p. 9). A verdade a que se chega sobre as histórias é sempre um vislumbre do que de fato aconteceu. Como as poças de água que se acumulam sobre as rochas no entorno do mar são apenas uma pequena parte das águas lançadas pelas ondas, as memórias são uma pequena parte constantemente ressignificada daquilo que vivemos, sentimos, fizemos.

Ainda assim, as pedras falam. E as pedras que falam nesta narrativa são muitas. A Graça, perdida enquanto Penedo e reencontrada Castelo. Amadeu Castelo, o inimigo de Nicolau Manuel que se converte em um frágil idoso. Há ainda as pedras dos muros das várias prisões pelas quais passa Nicolau Manuel. As histórias que ele conta ao neto são uma parcela das muitas narrativas que as fortificações de Tarrafal, Peniche, Caxias e outras prisões presenciaram. Porém, ao aceitar a designação de narrador das histórias do seu avô, Valdemar dá voz às pedras e protege a herança deixada por Nicolau Manuel: as suas memórias.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: O arquivo e a testemunha* (Homo Sacer III). Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

BAUMAN, Zygmunt. *Medo líquido*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e abusos da história oral*. (8ª edição) Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 183-191.

GAGNEBIN, Jeanne. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GONDA, Gumercinda Nascimento. *O santuário de Judas: Portugal entre a Existência e a Linguagem*. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa). Programas de Pós-Graduação em Letras Vernáculas. Faculdade de Letras da UFRJ. Rio de Janeiro. 1988.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico. De Rousseau à internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MACHADO, David. *Debaixo da pele*. Lisboa: Dom Quixote, 2017.

_____. *Deixem falar as pedras*. Rio de Janeiro: Leya, 2013.

MARINHO, Maria de Fátima. *O romance histórico em Portugal*. Porto: Campo das Letras, 1999.

NESTROVSKI, Arthur. “Vozes de crianças”. In: NESTROVSKI, Arthur e SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

RIBEIRO, A. S.; RIBEIRO, M. C. “Os netos que Salazar não teve: Guerra Colonial e memória de segunda geração”. In: _____. *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*. Rio de Janeiro, volume 5, número 11, p. 25-36, Novembro de 2013.

ROSAS, Fernando. “Censura”. In: *Dicionário de História do Estado Novo*. Lisboa: Bertrand Editora, 1996.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Minas Gerais: UFMG: 2007.

Abstract: In *Deixem falar as pedras*, by the Portuguese writer of the generation of the Novíssimos, David Machado, we are guided by the young narrator Valdemar for his history and the history of his grandfather. Through diary writing, we follow the narratives of adolescents about their experiences of the present and their childhood. In addition, he records in his notebook the memories of his grandfather from the prisons and mishaps faced during the Salazar dictatorship. We intend to analyze the writing of memory and trauma present in the novel, taking as theoretical framework the studies of Beatriz Sarlo, Aleida Assmann, Leonor Arfuch, Philippe Lejeune, Pierre Bourdieu, Maurice Halbwachs and Jeanne Gagnebin.

Keywords: Literature and memory, trauma, contemporary Portuguese literature, collective memory.

Uma reescrita pela metade: “bicho mau” e as transformações de um conto rosiano

Frederico Antonio Camillo Camargo¹

Resumo: Enfatizando a circunstância de que “Bicho mau”, conto de Guimarães Rosa publicado postumamente em *Estas estórias*, é, na verdade, uma narrativa inacabada, este artigo, tendo como ponto de fuga a segunda parte da trama previamente escrita pelo autor, em 1937, e nunca efetivamente dada a público, pretende sugerir reavaliações da história por meio da análise de seus principais motivos e da verificação de algumas modificações empreendidas nesse texto primeiro quando do seu preparo para o livro de 1969: a alteração de tonalidade (do lúdico para o grave), o zelo em tornar personagens mais complexos e a representação mais saliente de certos problemas humanos fundamentais, como a concorrência da casualidade e da causalidade para a conformação dos acontecimentos e do destino, e as agruras que cercam e determinam as tomadas de decisão. Com isso, desejamos ampliar a percepção crítica do conto para além da visão mais discutida de que ele propõe basicamente um conflito entre ciência e superstição.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; conto; narrativas inacabadas; reescrita.

Publicado somente no póstumo *Estas estórias* (1969), “Bicho mau”, de Guimarães Rosa, tem a propriedade singular de atar as duas pontas da trajetória criativa do autor de *Grande sertão: veredas* e de ter rondado os planos do escritor desde a sua entrada no cenário literário até o seu passamento, em 1967, como já assinalou Maria Neuma Barreto Cavalcante:

“Bicho mau”, [...] das narrativas inéditas, em vida do autor, é a que tem uma história mais rica: é a mais antiga, esteve presente sempre nos projetos editoriais do escritor através de esboços de redação, índices de livros, títulos, etc; mantém uma ligação com a biografia de Guimarães Rosa – sua experiência como médico no interior de Minas; e ancorou um dos argumentos de Graciliano Ramos para negar-lhe o primeiro lugar no concurso literário Humberto de Campos. (CAVALCANTE, 1991, p. 7)

¹ Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP); e-mail: frederico.camargo@usp.br.

De fato, a narrativa integrou originalmente o volume *Sezão/Contos*, manuscrito submetido ao Concurso Humberto de Campos, de 1937². Nessa ocasião, sabemos, Rosa obtém o segundo lugar na premiação, sendo batido por *Maria Perigosa*, de Luís Jardim Quase uma década mais tarde, *Sezão/Contos* dará origem a *Sagarana* (1946), após um processo de revisão e retrabalho que promoveu, entre outras alterações textuais, a eliminação de três contos – “Questões de família”, “Uma história de amor” e o nosso “Bicho mau” –, precisamente os escritos que mais receberam críticas de um dos mais distintos jurados do concurso – Graciliano Ramos. De “Bicho mau”, disse o autor de *Vidas secas* que enjoou das passagens que lhe sugeriram “propaganda de soro antiofídico” (RAMOS, 1968, p. 39). Além disso, Graciliano, segundo o seu próprio depoimento, teria proclamado durante as discussões do júri: “– Ora essa! Discutimos literatura de ficção. Deixemos em paz o Instituto de Butantã” (RAMOS, 1968, p. 42).

Como dissemos acima, ao contrário dos outros dois textos expurgados do livro de contos, “Bicho mau” parece nunca ter se exposto à ameaça de um enfeitamento definitivo. Em carta a João Condé, de 21 de julho de 1946, na qual explica o nascimento de *Sagarana*, Rosa descreve “Questões de família” como uma “[h]istória fraca” e “mal realizada”, rotula “Uma história de amor” como “um belo tema, que não consegui[u] desenvolver razoavelmente” (ROSA, 2008, p. 444) e declara ter destruído ambas as narrativas³. Já a respeito de “Bicho mau”, o autor justifica a sua supressão do livro de 1946 pela ausência de um “parentesco profundo com as nove histórias deste” e informa que a narrativa “[f]icou guardada para outro livro de novelas, já concebido, e que, daqui a alguns anos, talvez seja escrito” (ROSA, 2008, p. 445).

O arquivo de Guimarães Rosa no IEB-USP ajuda a ver como “Bicho mau” permaneceu nos horizontes do escritor e também como a sua publicação foi repetidamente postergada. Após o retorno da França, em 1951, e antes mesmo de conceber os formatos de *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas* (redigidos entre 1953 e 1954), Guimarães Rosa ensaiava a elaboração de duas coletâneas de narrativas a serem intituladas *Dia a dentro* (ou *Dia a dia*) e *Querência*. Para *Dia a dentro*, surgem nos variados índices de planejamento rosianos nomes

² Confidenciou o autor em carta a João Condé: “O título escolhido era ‘Sezão’; mas, para melhor resguardar o anonimato, pespuguei no cartapácio, à última hora, este rótulo simples: ‘Contos (título provisório, a ser substituído)’ por *Viator*” (ROSA, 2008, p. 444, grifos da edição). O arquivo literário de Rosa, conservado pelo Instituto de Estudos Brasileiros da USP (IEB-USP), contém dois volumes encadernados, intitulados *Sezão*, representando, presumivelmente, versões ligeiramente modificadas da obra apresentada ao concurso. Cf. CALVALCANTE (1991).

³ No arquivo de Rosa, para além dos exemplares de *Sezão*, existem manuscritos avulsos que demonstram que esse descarte em verdade não ocorreu.

de narrativas conhecidas como “O burrinho do comandante”, “Meu tio o Iauaretê”, “Nada e a nossa condição” e “A estória de Lélío e Lina”, bem como uma série de títulos de composições nunca finalizadas, como “As simples alvíssaras do soldado Arcângelo” e “Sobrecanto” (ROSA, doc. JGR-EO-18,03, p. 1E; JGR-EO-18,02, p. 53; JGR-EO-03,01, p. 30; JGR-EO-18,02, p. 4). Quanto a *Querência*, um único índice prospectivo a listar nove contos arrola títulos como “Cara de ferro” (futuramente, “Cara-de-bronze”) e “O recado do morro”, outras narrativas inacabadas e/ou desconhecidas e, na posição número dois, “Bicho mau” (ROSA, doc. JGR-M-17,15)⁴. Mesmo quando *Dia a dentro* e *Querência* são abandonadas em favor do preparo dos livros de 1956, esse conto ainda persiste como opção para uma obra vindoura, como mostra missiva endereçada a Ribeiro Couto, de abril de 1954: “[t]inha outra [novela] já rascunhada: ‘MEU TIO O IAUARETÊ’, mas foi retirada [de *Corpo de baile*] para entrar noutro livro, futuro, junto com ‘BICHO MAU’ e ‘FARAÓ E A ÁGUA DO RIO’ (já a com os ciganos)” (Apud AXOX, 2013, p. 171). Esse livro futuro, no formato proposto, também não foi adiante. Mas, entre os planos de Rosa posteriores a *Corpo de Baile* e *Grande sertão: veredas* estava o de reunir num volume diversas histórias centradas em animais, como num bestiário, momento em que “Bicho mau” teria novamente uma chance de divisar a luz do mundo. No índice que testemunha esse desígnio, constam títulos como “Os perus” (possível ideia para “As margens da alegria”, donde podemos especular ser o índice anterior a *Primeiras estórias*), “A anta e o filhote” e “A sucuri (anaconda)” (possíveis matrizes de “Tapiiraiuara” e “Como ataca a sucuri”, de *Tutameia*); e, naturalmente, “As cobras (Bicho-mau)”, na posição número 5 (ROSA, doc. JGR-EO-04,01, p. 108). Frustrado o livro sobre animais, o conto vem aparecer, por fim, em todos os índices de planejamento de *Estas estórias*, já no final da vida do escritor mineiro (ver, por exemplo, os índices reproduzidos em algumas edições de *Estas estórias*). Assim, após tê-la preservado do desbaste que transformou *Sezão/Contos* em *Sagarana*, Guimarães Rosa despenderá cerca de 40 anos procurando dar uma forma satisfatória à narrativa e idealizando livros nos quais ela pudesse fazer parte. Com um conhecimento apenas parcial dessa história, Ligia Chiappini dirá que Rosa mostrava, “no mínimo, uma grande hesitação em relação a esse conto” (CHIAPPINI, 2002, p. 227).

Outra idiossincrasia de “Bicho mau” é a circunstância de ela ser, flagrantemente, uma narrativa inacabada, como já alertava Paulo Rónai na nota introdutória de *Estas estórias*⁵. Em

⁴ Para uma discussão desses índices e de algumas das narrativas inacabadas de Guimarães Rosa, ver CAMARGO (2018).

⁵ Para ser exato, Paulo Rónai minimiza o traço de inacabamento das quatro últimas narrativas de *Estas estórias*, afirmando que a elas “só faltou uma última revisão do autor” e que “muito pouco faltava, ou quase nada para arrematar a construção”

relação aos demais contos desse livro desprovidos da “última demão” (RÓNAI, 2001, p. 17), o seu inacabamento é mais contundente que o de “Páramo” (onde falta meramente um trecho para a citação de um excerto de livro e para o qual havia dúvidas a respeito do uso de alguns poucos vocábulos) e, mesmo, que o de “Retábulo de São Nunca” (o qual, apesar da ausência dos demais painéis para além do primeiro, pode ser lido, até certo ponto, como uma narrativa conclusa, como já o propôs Fernando Py⁶). Em “Bicho mau”, a história se interrompe no meio de um diálogo. E, como mostrou Maria Neuma Cavalcante de forma pioneira: i) a versão original do texto em *Sezão/Contos* ainda prossegue por mais vinte páginas depois do ponto em que se detém na versão de *Estas estórias*; ii) um manuscrito do arquivo de Guimarães Rosa mostra o trabalho mais “recente” (e incompleto) da reelaboração dessa sequência do conto (CAVALCANTE, 1991).

Esse truncamento de “Bicho mau” e o acesso quase exclusivo de leitores e críticos à versão publicada em livro potencializam a germinação de problemas interpretativos. Kleyton Rattes, pesquisador que também se debruçou sobre os manuscritos inéditos do arquivo de Rosa, argumenta que “a opção feita [da publicação parcial] mutila a totalidade fundamental de ‘Bicho mau’, ao ponto de projetar caminhos para o conto justamente contrários aos dispostos nas letras da estória com um todo” (RATTES, 2009, p. 226). De fato, o corte da história, coincidindo com a morte de seo Quinquim, induz a uma maneira diversa de entendermos a narrativa se comparada à outra possibilidade, isto é, a de que o óbito do personagem fosse apenas a metade de um enredo que prosseguiria expondo sucessos complementares. As leituras vigentes, em geral, orientam-se pela oposição entre medicina e superstição, ciência e fé. Isso já foi assinalado por Ligia Chiappini, que, com o intuito de questionar essa polarização valorativa, transcreve longos trechos dos estudos de Fernando Py e Edna Calobrezi onde essa problemática é abordada. Do texto de Fernando Py, podemos destacar a seguinte passagem: “Então, mostra-nos Rosa o quanto podem a ignorância, a miséria, a superstição no interior desassistido, sem médicos e escolas” (PY, 1991, p. 568-569); do livro de Edna Calobrezi um comentário de interesse pode ser este que se segue: “O texto explora a ausência de conhecimentos científicos, fonte geradora de credices populares e da fé supersticiosa” (CALOBREZI, 2001, p. 206). Acresçamos, oportunamente, as observações de Irene Gilberto Simões de que “o autor denuncia a crença nos benzedores, e também na

(RÓNAI, 2001, p. 17). Embora isso pareça ser válido no que diz respeito a “Páramo” e “O dar das pedras brilhantes”, o mesmo não pode ser dito sobre “Bicho mau” e “Retábulo de São Nunca”.

⁶Diz o ensaísta que a narrativa, como está, é “perfeita e acabada” (PY, 1991, p. 571).

palavra como portadora de males” e de que o conto veicula uma “denúncia das superstições” (SIMÕES, s.d., p. 102). Ligia Chiappini defende que “o que se expõe aí [no conto] é o confronto, o contraste das culturas” (CHIAPPINI, 2002, p. 229), e não necessariamente a superioridade da visão de mundo culta sobre a popular. Giseli Cristina Tordin pleiteia, por fim, que “‘Bicho mau’ [...] não se restringe somente a uma questão apontada pela fortuna crítica: o debate entre razão e fé”, e sugere haver nele, na verdade, um “confronto [...] entre o destino e as tentativas de mudá-lo” (TORDIN, 2013).

A questão talvez não admita resposta incontestada, porquanto “Bicho mau” é um conto bipartido: de um lado, a versão completa, de 1937 (ou imediações), de outro, uma parcela desse escrito, revisada e editada postumamente. As partes comuns, embora aparentemente semelhantes, destoam entre si em estilo e propósitos, de modo que não podemos fabricar um conto “completo” e “atualizado” pela junção da primeira parte emendada com a segunda parte primitiva (e não revisada). Ou decidimos interpretar a narrativa como ela foi composta em 1937 ou nos satisfazemos com a versão inacabada de *Estas estórias* (tomando o devido cuidado de salientar o seu estado inconcluso). Extrair conclusões taxativas sobre “Bicho mau” como um texto finalizado sem conhecer as intenções de Guimarães Rosa para a fração do enredo que ainda faltava reescrever pode implicar no risco da formulação de interpretações imprecisas e parciais.

Como alternativa, uma comparação entre as versões original e a efetivamente revisada de “Bicho mau” é bastante proveitosa. Existe entre elas uma diferença elementar que ultrapassa o nível dos acontecimentos ou da organização textual e se mostra basilar para a compreensão da evolução do conto e da literatura de Guimarães Rosa: trata-se de uma diferença de *tom*. Afim ao da maior parte das narrativas de *Sagarana*, o tom do “Bicho mau” de *Sezão/Contos* é mais leve e até próximo do bem-humorado, enquanto o tom do texto homônimo de *Estas estórias* é indubitavelmente grave, fatalista, quase satânico. Maria Neuma Cavalcante faz duas observações preciosas para a qualificação que estamos tentando estabelecer:

Nas primeiras versões, a cobra e sua maldade não se revelam inicialmente e ela é nomeada apenas no quinto parágrafo. O narrador camufla-a e também humaniza-a, mantendo com ela uma relação quase afetiva. (CAVALCANTE, 1991, p. 191)

[a segunda parte de “Bicho mau”] dilui a atmosfera gerada pela tragédia que se abate sobre a família do fazendeiro; provoca a queda da tensão instaurada pelo conflito em que o velho pai se vê envolvido, tendo nas mãos a decisão sobre a vida do filho. (CAVALCANTE, 1991, p. 195)⁷

Enfrentando a armadilha da simplificação excessiva, o “Bicho mau” de 1937 é uma narrativa de caráter anedótico. É verdade que nela transcorre uma morte, assim como a edificação de certa tensão e algum sofrimento (assim como em “O burrinho pedrês, “Duelo” e “Corpo fechado”), mas esses elementos não estão aí postos para provocar reações perduráveis no leitor: eles são pontos de passagem (ilhas) para o desenrolar de uma atmosfera desembaraçada, essa sim mais constante e homogênea⁸. O tão referido embate entre ciência e fé aparecerá no conto de maneira predominantemente jocosa, sobretudo pela figuração de um “doutor” pernóstico e ridículo, a destilar seu vocabulário e teorias científicas pedantes durante as interações com o pai de Quinquim e com os demais moradores da fazenda. Embora não possamos alegar que o conflito cultural não exista (ele existe!), ele é, num primeiro nível, encenado para causar graça, mesmo tendo como pano de fundo a morte trágica de um personagem⁹. Menos do que a insinuação de que a ignorância supersticiosa causa desgraças, a narrativa se constrói em chave de comédia: as diferenças de perspectivas e dificuldades de comunicação entre os dois polos – médico e povo – são antes motivos que geram situações cômicas, e, mesmo, uma condescendência amistosa por parte do habitante local. Aliás, o infortúnio de Quinquim é um evento crucial para o desenvolvimento da segunda parte da história – em que o curandeiro é expulso, a região passa a ser vitimada por uma infestação de cobras e Virgínia (viúva de Quinquim) procura a própria morte nas presas de um outro “bicho mau”. Contudo, nem por isso o óbito do filho do fazendeiro logra fundar categoricamente um ambiente soturno para o conto (Nhô de Barros, em pouco tempo, supera a catástrofe, assim como os demais familiares; apenas Virgínia permanece transtornada pela perda do marido e obcecada pela cobra): o interesse do narrador recai prioritariamente nos inusitados eventos subsequentes, ao revesti-los de certo ar curioso, de modo que o medo e a aflição provocados pelos sucessivos ataques das cobras são sempre algo caricatos.

⁷ Para sermos honestos, esse segundo comentário diz respeito apenas ao início da revisão da “segunda parte”, isto é, o pequeno trecho que se segue à morte de seo Quinquim. No entanto, ela serve perfeitamente para caracterizar o conto até o seu desfecho, conforme a versão de 1937.

⁸ João Ruivo, por exemplo, é sempre apresentando em estado de embriaguez, mesmo no momento mais pungente da agonia de seo Quinquim, quando é surpreendido a beber a cachaça reservada ao enfermo.

⁹ Essa contaminação problemática de temas sérios com traços cômicos aparece num conto tão celebrado como “A hora e a vez de Augusto Matraga”, sintetizada na famigerada fórmula “P’ra o céu eu vou, nem que seja a porrete!”.

Ao contrário da versão de 1937, o tom do novo “Bicho mau” é pesado e funesto, o que, em certa medida, aproxima-o de “Páramo”, narrativa que também parece ter recebido maior desenvolvimento nessa mesma época do planejamento de *Estas estórias*, entre os anos finais da vida de Rosa. Boicininga, antes vista até com certa simpatia, agora transforma-se na representação acabada do *mal*. A cobra ganha, verdadeiramente, aspecto monstruoso de proporções bíblicas – um leviatã: “colado mole ao chão, tortuoso e intenso”, “enorme”, “fosca aspereza”, “assustava”, “duro brusco troço de matéria” (ROSA, 2001a, p. 239); “tudo nela era pavorosa cautela”, “amontoado de coisa repelente” (ROSA, 2001a, p. 241); “tensão de um ódio único”, “vontade de ódio”, “falsa paciência, maldita”, “de frente [...] ainda mais horrída”, “rosto de megera”, “escabroso de granulações” (ROSA, 2001a, p. 242), “fria fixidez hipnótica”, “ideia de velhice sem tempo”, “feto macerado, múmia, caveira”, “problema terrífico” (ROSA, 2001a, p. 243); “rodilha monstruosa”, “enorminho bolo, num rogaçar rude, um frio ferver”, “visão constringente, odiosa” (ROSA, 2001a, p. 248). Repare-se na escolha astuciosa do léxico, próprio a dar uma visão maléfica e aterradora do animal: troço, brusco, fosco, crespo, repelente, ódio, maldito, horrído, megera, escabroso, fria, velhice, múmia, caveira, monstruoso, rude. Compare-se rapidamente com o modo como a cobra é descrita na versão original, em modulação que se avizinha do afetivo, notadamente nos primeiros parágrafos: “bichinho que todo-o-mundo acharia interessante, pelo menos simpático à distância”; “elegância com que desliza”; “é preguiçoso, muito contemplativo e manso, e faz tudo com paz”; “a boicininga – macho soberbo” (ROSA, doc. JGR-M-03,06, p. 238)¹⁰; “passara os meses frios jejuando [...], para poder cuidar melhor dos detalhes da toilette” (ROSA, doc. JGR-M-03,06, p. 238-239); “saltou fora [da casca] como uma borboleta que se desembainha da pupa” (ROSA, doc. JGR-M-03,06, p. 239); “distinção e graça no porte e no trajar” (ROSA, doc. JGR-M-03,06, p. 240); Boicininga [...], no momento, só estava pedindo sossego, e graça de Deus e alguma consideração” (ROSA, doc. JGR-M-03,06, p. 241).

A concentração de qualificações malignas e demoníacas numa criatura da natureza é procedimento compositivo que tem precedentes na literatura de Guimarães Rosa, embora num

¹⁰ Em tempo, um esclarecimento necessário: o que estamos chamando de “versão original” desse conto são, na verdade, segundo o estudo de Maria Neuma Barreto Cavalcante, dois textos datilografados, ligeiramente diferentes, distribuídos em quatro suportes físicos (o segundo texto apresenta três vias), na qual Rosa fez intervenções manuscritas em maior ou menor grau. Para as referências que fazemos, estamos adotando a versão postulada como a mais antiga (provavelmente, o texto tal como foi submetido ao concurso de 1937), desconsiderando as correções do autor. Esse manuscrito apresenta duas numerações de página no canto superior direito: uma datilografada e rasurada e outra manuscrita substitutiva. Nesse caso particular, para manter conformidade com as análises de Neuma Cavalcante, utilizaremos o número manuscrito. Nas citações, a ortografia foi atualizada.

texto inédito e também inacabado. Em “Um estudo do caso d’A vaca e Tertio Turtuliano”, conto esboçado por volta de 1954, segundo atesta notação registrada no próprio manuscrito, uma vaca ataca de surpresa um homem que passeia pelo campo. Esse animal é descrito nos mesmos termos em que Boicininga é retratada – uma encarnação imotivada do mal (algo como o Hermógenes, de *Grande sertão: veredas*). As imagens e expressões desse conto abandonado não são transpostas literalmente para “Bicho mau”, mas o reaproveitamento dessa ideia deixada em fragmento é patente. Sobre a vaca, assim se expressa esse outro narrador: “seu ódio era doloroso” (ROSA, doc. JGR-M-18,20, p. 4), “terrível de agressividade e pertinácia” (ROSA, doc. JGR-M-18,20, p. 5), “ira antiquíssima” (ROSA, doc. JGR-M-18,20, p. 5), “[a] simples violência que era capaz de despejar excedia apavorantemente as proporções humanas” (ROSA, doc. JGR-M-18,20, p. 7), “a raiva transtornava-a, possuía-a a ânsia de estruir-se de suas formas e desmarchar-se, restituindo-se a qualquer latejo de caos” (ROSA, doc. JGR-M-18,20, p. 8), “tratava-se de uma vaca determinantemente assassina” (ROSA, doc. JGR-M-18,20, p. 8).

“Bicho mau”, assim como “Um estudo do caso d’A vaca e Tertio Turtuliano” e, de maneira outra, “Páramo”, repõem a temática do mal que permeia o mundo e do qual não podemos estar livres. Em *Grande sertão: veredas*, essa questão é enunciada nos termos do “mundo misturado” e alegorizada, por exemplo, na cena do sapo que assoma da água cristalina e aprazível: “De dentro das águas mais clareadas, aí tem um sapo roncador” (ROSA, 2001b, p. 326-327), diz Riobaldo, em outra parte, a modo de glosa ressonante: a coisa dentro da outra, o mal por detrás do bem (ou do belo). No conto de *Estas estórias*, uma passagem congênere a descrever uma queimada insiste no mesmo conceito: “o calorão crescente, os ardidos e abafantes rebojos da fumaça, que *tornavam em castigo e perigo as mais amenas essências*” (ROSA, 2001a, p. 240, grifos nossos). O mundo é um lugar instável, ambivalente e perigoso: a desdita, impiedosa e inevitável, pode mesmo estar à serviço da providência, espécie de Nêmesis reguladora do mundo, agora singularizada em Boicininga: “Era um problema terrífico. Era a morte. Boicininga estava eterna. *Talvez, necessária*” (ROSA, 2001a, p. 243, grifos nossos).

O tema da “necessidade” nos conduz ao segundo motivo importante do conto e componente estruturador de toda a literatura rosiana: o problema do destino. Guimarães Rosa introduz reiteradamente na sua prosa ficcional o jogo nunca resolvido entre sina e agência

humana, como em “O mau humor de Wotan”, “A senhora dos segregos” e “Cartas na mesa”, por exemplo. “Bicho mau” é um conto ardidamente calculado para mostrar como uma sequência casual de acontecimentos progride para um desfecho catastrófico (a borboleta que bate as asas num ponto do mundo e provoca um tufão noutra parte), de tal maneira que “um graveto, cavaco ínfimo, e até florido” (ROSA, 2001a, p. 242), derrubado por um passarinho junto à cobra, vai produzir o primeiro elo da cadeia que determinará o bote da cascavel. Diz o narrador: “Provocada, Boicininga se fizera a tensão de um ódio único, expectante, que deveria durar muito” (ROSA, 2001a, p. 242). Mais tarde, a “eleição” de quem será mordido pela cobra, isto é, de qual dos homens beberá primeiro da lata d’água, dependerá de contingências que misturam psicologia, estados de espírito e sorte: Egídio não se adianta, por timidez; João Ruivo prefere comer um ananás, enquanto Quinquim, por outro lado, comete o “erro trágico” de considerar muito trabalhoso descascar a fruta, além de supor-lhe o azedume. Na “corrida às avessas” (VITAL, 2010, p. 52) em direção ao golpe fatal, João Ruivo “parece que deixou cair alguma coisa” (ROSA, 2001a, p. 248) e se retarda; Quinquim conserta a barra da calça, deixando a canela mais despida para o bote; todos estão despreocupados da vida, “nem sabiam de nada, a vida tomava conta deles” (ROSA, 2001a, p. 244), “nem [era] preciso a gente olhar para o chão” (ROSA, 2001, p. 248): Quinquim, de todos eles, era o que acumulava em si o maior potencial de azar e dano¹¹. A suspense criado por esse jogo de acasos e mínimos desvios é reforçado na versão revista da narrativa, sobretudo porque o número de personagens capinando passa de 3 para 6, o que multiplica o número de alvos e prolonga a irresolução do episódio.

Um outro aprimoramento da versão reformulada de “Bicho mau” diz respeito à maneira como os personagens estão configurados. No texto mais antigo, os protagonistas são pouco desenvolvidos e aprofundados e têm um quê de tipo: sua função narrativa é servirem de instrumento passivo (e transparente) para o desenrolar do enredo. No texto retrabalhado, há maior investimento no delineamento dos personagens, instigando ressonâncias antes não existentes.

Um dos casos extraordinários é Dona Calú. O poder da personalidade da mãe de Quinquim vai crescendo ao longo do conto e talvez não seja miragem a impressão de que nela

¹¹ Em *Sezão/Contos*, Guimarães Rosa acrescenta o detalhe de Quinquim ter comido bacalhau durante o almoço, mesmo não apreciando o peixe, e apenas para satisfazer a mulher: “bacalhau salgado faz muita sede”, avisa o narrador. Esse detalhe, apesar de contribuir perfeitamente para a série de eventos isolados e aparentemente insignificantes, talvez tenha soado excessivo para Rosa no processo de revisão do conto.

vão sendo assimiladas as propriedades inicialmente atribuídas a Boicininga. Se for assim, no papel de maior entusiasta do curandeiro, sua relação especular com a cobra é completa: ambas se tornam as responsáveis cardinais pela morte de Quinquim. Vejamos:

Mas Dona Calú, que se aproximara, nela quase encostada [em Virginia], sussurrou, inesperadamente rispida, como se com ódio e náusea. (ROSA, 2001a, p. 251)

– “Agora, então, você já gosta dele?!” – sibilara. (ROSA, 2001a, p. 251)

Dona Calú quis explicar, sua mansidão era extrema, aguda. (ROSA, 2001a, p. 252)

Dona Calú saiu, sua lentidão era astuta e digna, toda um pouquinho de terríveis forças, uma vontade que se economizava. (ROSA, 2001a, p. 252)

Dona Calú entrara, sem rumor, no escondido, ali permanecia. (ROSA, 2001a, p. 254)

(...) a máscara da mulher, dura, hirta, o desconcertou. (ROSA, 2001a, p. 254)

Dona Calú, rude, rápida, cortou-o, com um indicador nos lábios (...) (ROSA, 2001a, p. 254, todos os grifos são nossos)

Ódio, náusea, rispidez, lentidão, paciência, astúcia, certa hediondez nas feições e gestos, além de verbos como sussurrar e sibilar e as aliterações em *ss* e *rr* criam um vínculo entre a velha e a cascavel que não pode ser fortuita¹². Ademais, a conformação renovada do conto encena um conflito entre nora e sogra que não se dava no original, forjando um nó de tensão complicador das relações da casa da fazenda que poderia ter engendrado consequências adicionais e estimulantes, caso a revisão da parte final do conto tivesse chegado a termo: “falavam um rude desentendimento, uma aversão crescente” (ROSA, 2001a, p. 251), informa o narrador. Em comparação, no texto original, Dona Calú é o protótipo da matriarca rural, a alternar firmeza e afetividade para com os seus dependentes, e, muitas vezes, a tratar de igual para igual com o marido todo-poderoso. Nessa versão, todavia, embora já guardiã-mor dos costumes e tradições (e superstições) familiares e influente sobre o destino do filho, ela não é dotada daquele aspecto opressor e vingativo que a reescrita do conto fará vir à tona:

[...] Dona Calú, rígida, tesa, amparava-a [Virginia] e lhe afagava os cabelos. As lágrimas lhe escorriam também pela cara, mas o seu choro era sóbrio, sem esgar nem rumor. (p. 248)

– Entra pra dentro, minha filha, que a friagem vae te fazer mal... Ele já melhorou, graças a Deus... (p. 251)

¹²Note-se a coincidência quase quiasmática do “rogaçar rude” da cobra e o “rude, rápida” de Dona Calú.

No outro extremo, a pessoa de Virgínia ganha igualmente maior sofisticação. Em *Sezão/Contos*, ela desempenha rigorosamente a parte da mulher grávida desesperada. Aí, não se sugere a possibilidade de Virgínia nunca ter amado Quinquim, o que a credencia a reagir de imediato com a exclamação “– Coitado do meu marido!... Meu Deus do céu! O que será do meu Joaquim!...” (ROSA, doc. JGR-M-03,06, p. 247). Em *Estas estórias*, sua resposta à notícia é precedida por uma nota descritiva – “lívida, pasma, não dava acordo de coisa nenhuma” –, e o primeiro lamento ignora o marido para centrar-se no filho em gestação: “– ‘Coitado do meu filhinho, que vai nascer sem pai...’” (ROSA, 2001a, p. 250). Uma ambiguidade interessante se monta, na sequência, quando a personagem demonstra uma afeição inesperada pelo marido à beira da morte. Na comoção do drama, Virgínia vai se transformando, deixa de ser um tipo para alcançar contornos enigmáticos, numa caracterização de travo clariceano: “Era uma mulher com os cabelos arapoados, desfeitos, o corpo disforme, as pernas inchadas, os inflamados olhos vermelhos, descalça, como perdera os chinelos, até as feições do rosto estavam mudadas. Era uma mulher, ao relento, parada, estreitada, ante o corpo da noite, podia voar dali, coração e carne. Seu clarear de dor era uma descoberta, que acaso ela mesma ignorava” (ROSA, 2001a, p. 253)¹³. Nesse contexto, ainda deve ser ressaltado um aprimoramento da cena patética de grupo – o momento da comunicação, à família de Quinquim, do ataque da cobra –, que alcança resultados bastante impressionantes. O debuxo do quadro é rápido e preciso, focado nos detalhes expressivos e significativos: “Olhavam-se, feito se pedissem uns aos outros um tico de salvação, e contudo de brusco alheados de entre si, isolados mais, sequestrados pelo sobressalto” (ROSA, 2001a, p. 250). Então, todos os olhos, como uma câmera cinematográfica, dirigem-se à Virgínia, dando origem a uma das notações literárias mais admiráveis sobre o impacto desintegrador de um choque psicológico: “E era estranho ver como, de súbito, sem que tivesse feito qualquer brusquidão de movimento, ela se desgrenhara” (ROSA, 2001a, p. 250).

A cena climática em que Nhô de Barros se debate sobre aplicar ou não o soro antiofídico em Quinquim também merece comentário. Não se trata, como algumas análises podem fazer julgar, de um abandono não conflituoso às forças da superstição, mas, antes, da representação de um drama moral, onde, em curto espaço, a personagem tateia um problema

¹³ A descrição original, embora compartilhe da maioria dos elementos, é bem menos potente em termos de profundidade psicológica e traz mesmo uma nota de sentimentalismo: “Os cabelos de Virginia se arapuavam, desfeitos. O corpo disforme. As pernas inchadas. Perdera os chinelos, e, ofegante da luta, muito brilho nos olhos vermelhos, foi, descalça, para a varanda. // [...] E ali, debruçada no parapeito, sem chorar mais, ela ficou ao relento, bravamente, sem tirar a vista da casa lá embaixo, onde havia luz e muita mexida, e onde o seu companheiro jazia a sofrer” (ROSA, doc. JGR-M-03,06, p. 249).

fundamental que sempre assombrou a humanidade: a possibilidade de *saber*; a capacidade de fazer a escolha certa. Nhô de Barros, nesse processo tumultuoso e angustiado desnudado pelo discurso indireto livre, experimenta um desmoronamento anímico. Seu dilema é ter a responsabilidade e a obrigação de decidir (livre arbítrio), mas não estar munido das certezas (conhecimento) para tomar a resolução e dar o passo supremo com segurança. Não é gratuito que um dos verbos mais empregados por ele durante o seu desvario seja o verbo *saber*:

O Jerônimo declarou, ele sabe! (ROSA, 2001a, p. 256)
O Jerônimo é negro velho, sabe. (ROSA, 2001a, p. 258)
(...) as mulheres é que têm mais jeito para as coisas assim de repente diferentes, mulher é que sabe mais, sabem que sabem. (ROSA, 2001a, p. 258)
Não, não; o Jerônimo sabe! (ROSA, 2001a, p. 258)¹⁴

Tem lugar ainda um sintomático deslocamento na consciência de Nhô de Barros: torturado pela reflexão sobre um impasse para o qual não consegue atinar saída, sua mente e percepção se transferem para os ruídos de um inseto, numa tentativa de encontrar lenitivo pelo exame de um espaço e escopo de saberes a ele familiares. O personagem, amparado por vivência e experiência, detém o *expertise* para poder diferenciar os tipos de inseto e suas características, mas quando está diante de um problema moral que pode custar a vida do filho, perde o chão. Procura, assim, transferir as responsabilidades para terceiros – o curandeiro, a mulher, o próprio filho a quem pergunta se deseja tomar o remédio – ou põe-se a invejar o destino das criaturas domésticas, livres da dúvida e dos encargos de deliberação racional: “cavalo são quase que nunca dorme... Boa vida, a dele. Boa vida, a de toda criação...” (ROSA, 2001a, p. 256).¹⁵

O ponto alto dessa exposição de uma consciência perturbada e cindida realiza-se numa reflexão-chave: “Que inferno, a gente não saber, certo, sempre, a coisa que a gente tem mesmo de fazer: e que devia de ser uma só, mandada alto, escrita em tudo, estreita ordem...”

¹⁴ Ironicamente, o *saber fazer* é o argumento que Nhô de Barros usa para substituir o filho Odórico na tarefa de aplicação do remédio: “— ‘Mas, sou eu que tenho de dar a injeção nele, Pai... Sei tudo, explicado direitinho...’ // -- — ‘Pois eu também sei. Se carecer, te chamo. Vai dormir.’” (ROSA, 2001a, p. 256). Mas tarde, no quarto do doente, essa convicção (simulada?) desaparece.

¹⁵ Michelle Valois Vital oferece uma interpretação complementar: “Confrontado consigo mesmo, com o exercício crucial da própria vontade, Nhô de Barros quer diluir-se no “a gente” e no bulício do exterior, no zunir indiferente, neutro dos marimbondos ocupados em viver” (VITAL, 2010, p. 55). Também precisa é a descrição e Irene Gilberto Simões: “consciência desordenada que vagueia de um para outro lado, numa representação caótica do interior do ser que não mais domina a situação” (SIMÕES, s.d., p. 102).

(ROSA, 2001a, p. 258)¹⁶. Não, não é Riobaldo o autor desse enunciado. E, no entanto, o jagunço/fazendeiro terá se expressado de forma muito similar ao longo de *Grande sertão: veredas*, tal como quando deseja que a vida fosse como uma sala de teatro, cada um representando seu papel, sem espaço para dúvidas e ponderações. O que “Bicho mau” problematiza nessa versão inconclusa, assim como o romance (e todo o resto da obra rosiana?), mais do que um confronto esquemático entre ciência positiva e superstição, é o grande e sempiterno problema humano sobre a possibilidade de se saber e de se poder tomar decisões corretas na vida. Na economia do conto, Nhô de Barros escolhe o caminho equivocado (ou o que julgamos, no interior de nossa cultura cientificista, ser equivocado), mas a história, originalmente, não acabaria aí, estágio em que poderíamos tirar nossas conclusões e tecer juízos críticos. Na continuação virtual nunca rematada, importariam, assim, não exclusivamente a deliberação tomada, mas os impactos dessa escolha na comunidade em foco.

Como vimos, na versão retrabalhada de “Bicho mau”, Guimarães Rosa acentua motivos que atravessam a sua ficção: o mal gratuito, mas necessário, “misturado” ao mundo; as artimanhas do destino interagindo com uma liberdade humana no mais das vezes fictícia; o problema da escolha dependente de saberes como meio de encontrar o caminho certo de viver a vida. Em termos compositivos, verificamos, nessa revisão do texto escrito no final da década de 1930, uma maior aplicação na caracterização dos personagens, que são resgatados do nível de tipos algo rígidos pelo mapeamento mais meticuloso de seus movimentos íntimos, gestual e reações significativas (expediente que dá a perceber melhor os efeitos do drama); e uma intensificação do suspense e dos conflitos, especialmente nas cenas de grupo. “Bicho mau”, portanto, ainda que restado incompleto, ilustra, nesse paralelo entre as duas versões distanciadas por mais trinta anos, uma alternância latente no modo de Guimarães Rosa pensar a sua literatura. Para além do trabalho de artífice de lapidação do texto, os traços mais tendentes ao cômico e caricatural, predominantes em *Sagarana*, são então substituídos por uma problematização mais sóbria das questões humanas e uma atmosfera mais circunspecta. Embora essa visada grave e, muitas vezes, melancólica das vicissitudes mundanas sempre tenha tido ingresso na produção rosiana (como nos seus grandes livros da década de 1950), ela parece ganhar espaço pronunciado em textos avulsos do final da vida do escritor, como em

¹⁶ É preciso apontar que, no essencial, a versão do concurso representa a confusão interior de Nhô Barros nos mesmos termos da versão publicada em livro. A reelaboração, no entanto, é enriquecida, de modo que esse trecho, por exemplo, está restrito à interjeição: “Que inferno a gente não saber!...” (ROSA, doc. JGR-M-03,06, p. 254).

“Sem tangência”, “Quemadmodum”, “Fita verde no cabelo”, “As garças”, “Sem tangência” e “Páramo” (e mesmo em várias peças de *Tutameia*, como “Lá, nas campinas”, “Sinhá Secada ou “Quadrinho de estória”). Talvez essa tendência mais definida pela composição de peças reflexivas e elegíacas explique, assim, por que “Bicho mau”, ainda em processo de elaboração à época da morte de Rosa, tenha sido transformado nesse mesmo sentido e apresente essa nítida guinada em relação ao clima básico de *Sagarana*.

Referências Bibliográficas

AXOX, Chiara de Oliveira Carvalho Casagrande Ciodarot di. *Solve et coagula: dissolvendo Guimarães Rosa e recompondo-o pela ciência e espiritualidade*. 2013. 248 p. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

CALOBREZI, Edna Tarabori. *Morte e alteridade em Estas estórias*. São Paulo: EDUSP, 2001.

CAMARGO, Frederico Antonio Camillo. *O outro Rosa: textos “marginais” e narrativas inacabadas*. 2018. 398 p.. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

CAVALCANTE, Maria Neuma Barreto. *Bicho mau: a gênese de um conto*. 1991. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

CHIAPPINI, Ligia. A vingança da megera cartesiana: notas sobre *Estas estórias*. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 218-233, 1º. Sem. 2002.

PY, Fernando. Estas estórias. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 562-573.

RAMOS, Graciliano. Conversa de bastidores. In: EM MEMÓRIA DE JOÃO GUIMARÃES ROSA. Rio de Janeiro: Livraria Editora José Olympio, 1968, p. 38-45.

RATTES, Kleyton. *O mel que outros faveiam: Guimarães Rosa e Antropologia*. 2009. 274 p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

RÓNAI, Paulo. Nota introdutória. In: _____. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 15-17.

ROSA, João Guimarães. *Índices para Dia a dia* (doc. JGR-EO-18,03 (p. 1E); JGR-EO-18,02 (p. 53); JGR-EO-03,01 (p. 30); JGR-EO-18,02 (p. 4)). São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (USP), Fundo João Guimarães Rosa.

ROSA, João Guimarães. *Índice para Querência* (doc. JGR-M-17,15). São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (USP), Fundo João Guimarães Rosa.

ROSA, João Guimarães. *Índice para obra sobre animais* (doc. JGR-EO-04,01 (p. 108)). São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (USP), Fundo João Guimarães Rosa.

ROSA, João Guimarães. *Bicho mau* (doc. JGR-M-03,06). Manuscrito. São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (USP), Fundo João Guimarães Rosa.

ROSA, João Guimarães. *Um estudo do caso d'A vaca e Tertio Turtuliano* (doc. JGR-M-18,20). Manuscrito. São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (USP), Fundo João Guimarães Rosa.

ROSA, João Guimarães. Bicho mau. In: _____. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a, p. 239-260.

ROSA, João Guimarães, *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b.

ROSA, Vilma Guimarães. *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SIMÕES, Irene Gilberto. *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*. São Paulo: Perspectiva, s.d.

TORDIN, Giseli Cristina. O espaço revisitado: leitura comparada dos contos de Guimarães Rosa, Mia Couto e Teixeira de Sousa. XII, Congresso Internacional da ABRALIC, Campina Grande, 2013. Disponível em:
<http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2013_1434411714.pdf>. Acessado em 27/02/ 2019.

VITAL, Michelle Jácome Valois. *Zoomementos da morte: morrer, matar e viver entre os bichos de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa*. 130 f. 2010. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.

Half rewritten: “Bicho Mau” and the transformations of a rosian short story

Abstract: By highlighting the fact that “Bicho mau”, a short story by Guimarães Rosa posthumously published in *Estas estórias*, is actually an unfinished narrative, this paper, adopting as vanishing point the second half of the plot previously written by the author in 1937 and never before made available to public eyes, intends to suggest a reassessment of the story through the analysis of its main motives and the review of some changes performed in this primitive text when it was due to be published in book format, in 1969: the shift in tone (from the recreational to the grievous), the diligence in making characters more complex and the more salient representation of fundamental human problems such as the concurrence of chance and causality to the shaping of events and destiny and the difficulties surrounding and determining the process of decision-making. As a result, we want to enlarge the critical perception of this narrative beyond the more debated vision that it basically enacts a conflict between science and superstition.

Keywords: Guimarães Rosa; short story; unfinished narratives; rewriting.

Diário, memória e autoficção? os limites da escrita de si em *bolor*, de Augusto Abelaira

Carlos Roberto dos Santos Menezes¹

Resumo: O presente texto tem por objetivo analisar a estrutura de composição do romance *Bolor*, de Augusto Abelaira, tendo como prioridade os mecanismos da escrita de si. Para tanto, faz-se necessário o pensamento crítico e teórico de Elisabeth Muylaert Duque-Estrada, em *Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si*, em que a autora procura discutir como a narrativa do escritor russo Dostoiévski, em *Memórias do subsolo* se relaciona com a tradição biográfica. Através das considerações apresentadas pretende-se aproximar o romance de Abelaira e o de Dostoiévski no que diz respeito a escrita de si, as aproximações com a escrita biográfica e as suas limitações. A partir desse percurso, busca-se observar os limites da escrita de si por meio das contribuições do pensamento de Serge Doubrovski ao instituir o termo “autoficção” na contemporaneidade, tendo como pressuposto o embaralhamento das categorias de biografia e ficção. Por fim, surge um questionamento: será a narrativa abelairiana aquela que irá prever as características que mais tarde serão atribuídas a autoficção?

Palavras-chave: Augusto Abelaira; *Bolor*; Autoficção; Serge Doubrovsky; Romance português contemporâneo

Concebido como o romance da escritura por excelência², *Bolor* (1968), de Augusto Abelaira, adota um duplo movimento: de um lado apresenta a construção de uma trama de efabulação movida pela crise de um casamento em ruínas entre as personagens Humberto e

¹ Carlos Roberto dos Santos Menezes é doutorando do Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas (PPGLV) na área de concentração destinada à Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestre em Letras Vernáculas no PPGLV em Literatura Portuguesa pela UFRJ com a dissertação *Entre a leitura e a escritura: a forma romanesca de Bolor, de Augusto Abelaira* (2017); Ex-bolsista júnior do Real Gabinete Português de Leitura em parceria com a Fundação Calouste Gulbenkian com o projeto “Diálogos intranarrativos a propósito dos romances de Augusto Abelaira” (2017).

² Cf. prefácio de Vilma Arêas presente na edição brasileira do romance, intitulado “Ficções da vida danificada” in: ABELAIRA, Augusto. *Bolor*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999. p. 5-10. Cf. também o capítulo destinado a *Bolor* em ARÊAS, Vilma Sant’anna. *A cicatriz e o verbo. Análise da obra romanesca de Augusto Abelaira*. Rio de Janeiro: Casa da Medalha, [s/d]. p. 79-93.

Maria dos Remédios. Crise, esta, assombrada pela figura fantasmática e insistentemente evocada de Catarina, ex-mulher de Humberto e já falecida; e pela muitas vezes sugerida, mas nunca confirmada, traição de Maria dos Remédios com Aleixo. De outro lado, o romance desvela a construção das suas artimanhas narrativas, ao desnudar o seu processo de composição, ao se construir, na medida em que é escrito.

Humberto, Maria dos Remédios e Aleixo são personagens representantes da média burguesia portuguesa. Intelectuais residentes em Lisboa, vivem numa sociedade dominada pelo poder da ditadura salazarista. Os sujeitos abelairianos ou narradores-personagens de *Bolor*, por sua vez, não são coniventes com a ditadura, mas perderam a energia combativa ao tornaram-se seres frustrados, falhados, solitários, beirando ao ceticismo, embora ainda possuam um rastilho de esperança de metamorfose diante do poder do “deus implacável”³ (ABELAIRA, 1999, p. 58). Impedidos de se renovarem, ou como as próprias personagens dizem — de tornarem-se «“homens novos”»⁴ — impotentes para mudar a realidade opressora do país no qual estão inseridos, restringem-se a um jogo ficcional em que as relações amorosas e interpessoais serão permeadas ora pela sinceridade, ora pelo fingimento. A trama amorosa se constrói em paralelo aos desvelamentos da castração dos desejos políticos e ideais revolucionários do sujeito mediante o poder totalitário. Essas personagens, portanto, acabam por virem a ser um produto inevitável do Portugal do final dos anos 1960. As criaturas criadas pela esferográfica de Abelaira não só podem como devem existir na realidade representada pelas vias da ficção.

Três sujeitos que são impedidos de agirem num tempo ditatorial param o fluxo de suas vidas e dedicam-se à escrita de um (ou mais) diário(s), em que as datas não seguem uma ordem cronológica precisa ou vêm a ser omitidas (paginas “Sem data”). Impedidos de interferirem na vida política do país, embrenham-se na aventura das inúmeras possibilidades que o papel oferece. O “diário íntimo” configura-se como um exercício ambíguo dentro do universo criado por Augusto Abelaira. Suas personagens fingem não saber que serão vistas ou ouvidas, escrevem de uma maneira quase cifrada, na qual não temos como identificar até que

3 A expressão “deus implacável” refere-se ao ditado português António de Oliveira Salazar.

4 A expressão “homem novo” configura-se como o renascimento/metamorfose do sujeito que antes vivia aprisionado pelas amarras do poder totalitário e passa a ser capaz de mudar a sua realidade político-social. Contudo, a expressão é empregada no romance com o sentimento de fracasso devido à impossibilidade desses seres de tornarem-se outros, através da ruína que se transformou suas vidas pública e íntima mediante a presença da ditadura salazarista. Nesse sentido são seres, no momento estagnados, que sonham com a transformação.

ponto os diálogos de fato são travados ou se são apenas criados pela imaginação (ou até mesmo pela memória) das personagens; mesmo assim, escrevem. E escrevem obsessivamente por meio de um exercício dúbio, no qual não há como definirmos os limites dos conteúdos escritos nas folhas dos cadernos. De memórias à ficção, o “diário íntimo” de *Bolor* é um espaço de possibilidades narrativas e profanação das regras preestabelecidas dos gêneros textuais, como por exemplo, a escrita diarística, a forma romanesca, os limites da biografia, dentre outros.

As folhas vão sendo preenchidas pelas personagens que meditam a falência do ideal revolucionário de transformar Portugal numa sociedade igualitária e livre das amarras de um ditador, embora esse eixo temático apareça de maneira mascarada pela crise das relações amorosas.

Não sei: folheio ao acaso a página cento e quinze do meu caderno, ainda branca, ainda parda, e pergunto-me: daqui a dois, a três, a quatro meses, quando a alcançar — se a alcançar —, terei escrito uns milhares de palavras. Que palavras?

E fico perturbado, muito mais perturbado por essa página do que por esta, já em parte azulada e vazia de surpresas. Como saber se nela, hoje e durante um ou dois meses ainda branca, branca e situada no futuro, embora um futuro espacial, eu não contarei (não terei contado) coisas de cortar o coração? Sobre mim. Ou sobre o mundo, uma guerra, a vitória completa do fascismo, por exemplo. (ABELAIRA, 1999, p. 15-16).

Num discurso ruminante, essas criaturas buscam travar diálogos, ou conversas, que no plano narrativo ganham contornos imprecisos. Não sabemos se Humberto de fato conversa com Maria dos Remédios, ou se realmente houve algum diálogo entre Humberto e Aleixo. Por vezes temos a sensação de que estamos diante de diálogos que se completam, se fragmentam ou que sequer chegam a ser diálogos, ao passo que também temos a sensação de que essas personagens falam consigo mesmas, de modo que escrevem para si mesmas por meio de um tenso diálogo com um “outro”, um parêntese vazio a ser ocupado pelo próprio sujeito, por algumas das personagens ou pelo próprio leitor. Desta forma, o texto cria um jogo de possibilidades sobre quem o escreve, o narra, o encena, como também, a quem ele se destina.

Não me respondes, Humberto? Ontem, enquanto escrevias — agora já sei o que escrevias, nem sequer falavas de mim —, pensei: vou interromper-te, vou dizer: tu escreves, eu escrevo, sabemos-lo ambos. Porque não deixamos as canetas, não quebramos o silêncio, mantemos deliberadamente esta ignorância artificial em vez de ousarmos dizer em voz alta o que ousamos escrever em voz baixa?

Calei-me. Receio a tua condenação: que eu não tinha o direito de folhear o teu caderno, que... Por que não me respondes aqui mesmo? Juro-te, depois finjo que não li, fingiremos tudo ignorar (ABELAIRA, 1999, p. 51).

Elizabeth Muylaert Duque-Estrada, no seu livro *Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si* (2009), dedica o segundo capítulo intitulado “O homem no subsolo” à análise do romance de Dostoiévski⁵: *Memórias do subsolo*. A autora nos mostra como o romance russo se relaciona com a tradição biográfica iniciada por *Apologia de Sócrates*, de Platão, com as *Confissões* de Santo Agostinho, os *Ensaio*s de Montaigne, no século XVI, ou com a autobiografia de Rousseau, no século XVIII. Leiamos, portanto, o que a autora tem a dizer sobre esta narrativa:

as *Memórias do subsolo* marcam uma ruptura radical com toda esta tradição. Pois as confissões deste homem anônimo, “desconfiado e que se ofende com facilidade”, não se esgotam no rompante crítico aos valores da sociedade russa czarista: para além disto, elas constituem uma *protodesconstrução* dos mais preciosos fundamentos da autobiografia tradicional, ao mesmo tempo em que anunciam os pressupostos de uma outra maneira de falar de si, entre os quais, destaco: a suposição de que cada indivíduo é um eu único e auto-idêntico, a crença numa “humanidade” que ao mesmo tempo reúne e diferencia os indivíduos, a presunção de uma exterioridade entre o *eu* e a linguagem, entendida como apenas o meio de expressão e de transição de sentido de experiências pré-lingüísticas e, finalmente, o caráter de exemplaridade das experiências que pretendem ter validade universal (DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 61, grifos da autora).

Guardadas as devidas proporções, podemos aproximar o romance de Augusto Abelaira do de Dostoiévski, afinal, tanto a personagem anônima de *Memórias do subsolo*, quanto as personagens de *Bolor* são criaturas que escrevem num período de crise. A escrita nas duas obras configura-se como uma forma de liberdade artística, na qual aquele que escreve/narra

⁵ Torna-se fundamental elucidar que a comparação entre as narrativas de Augusto Abelaira e Dostoiévski não ocorre de modo arbitrário, afinal o autor português faz alusão à obras do escritor russo, como é o caso de *O eterno marido* presente em *Bolor*. Cabe ainda ressaltar que Abelaira escreve uma interessante introdução sobre *Humilhados e ofendidos* (1962), presente na edição portuguesa do romance russo publicado pela editora Estudos Cor.

está em busca de uma nova linguagem que seja capaz de retirá-lo do silenciamento impellido pelos poderes totalitários.

No caso do romance de Dostoiévski, a escrita encontra-se numa tensão com relação à categoria do gênero. Intitulado como “memórias”, o texto russo provoca uma perturbação na oposição entre realidade e ficção, isto porque ocorre uma relação complexa entre essas duas instâncias capazes de subtrair as certezas com relação à distinção entre “memórias fingidas e memórias verdadeiras”. “Pois elas só permitem a referência à oposição real/fictício na condição de desautorizá-la, fazendo com que a escrita da realidade não possa mais negar a sua ficcionalidade, e que a ficção passe a trazer consigo uma valência de ‘realidade’ autobiográfica” (DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 61). Assim, a relação entre a escrita que oscila entre o real e o fictício é estipulada na própria obra por meio de uma “advertência”:

Tanto o autor como o texto destas memórias são, naturalmente, imaginários. Todavia, pessoas como o seu autor não só podem, mas devem até existir em nossa sociedade, desde que consideremos as circunstâncias em que, de um modo geral, ela se formou. O que aprendi foi apresentar ao público, de modo mais evidente que o habitual, um dos caracteres de um tempo ainda recente. Trata-se de um dos representantes da geração que vive os seus dias derradeiros. No primeiro trecho, intitulado “O subsolo”, o próprio personagem se apresenta, expõe seus pontos de vista e como que deseja esclarecer as razões pelas quais apareceu e devia aparecer em nosso meio. No trecho seguinte, porém, já se encontrarão realmente “memórias” desse personagem sobre alguns acontecimentos da sua vida. [Nota de F. M. Dostoiévski] (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 15 – grifos nossos).

A nota que Dostoiévski insere, antes de iniciar o seu texto, oferece-nos um instigante material de inquietação teórica. Para o autor russo, ocorre uma interposição entre a ficção e a verdade, na medida em que a sua personagem e o discurso desta configuram-se como artificios ficcionais, ou seja, só existem no campo do romance criado pelas linhas da ficção dostoiévskiana. Em paralelo, a construção da personagem narrador-autor⁶ se baseia na possibilidade de existirem pessoas que se aproximem dos ideais e comportamentos do sujeito das *Memórias do subsolo*, ou seja, a personagem do romance acaba por vir a ser um representante da representação, uma criatura construída a partir de um caractere de “um

⁶ Em *Memórias do subsolo*, a personagem central é um homem anônimo que narra em primeira pessoa as suas impressões do mundo na ação de redigir suas memórias. Nesse sentido, esse sujeito desempenha o papel não só de personagem de si mesmo, como o de narrador e autor de suas memórias.

tempo ainda recente”, de um representante de uma geração, no caso, a Rússia czarista.

O romance de Dostoiévski aproxima-se da biografia, uma vez que *Memórias do subsolo* vem a ser a narrativa de um homem anônimo a respeito de algumas passagens que vivera, revelando muito da posição ideológica da própria personagem na Rússia. O que nos interessa de fato é a forma artística que estas memórias possuem. Já observamos, por exemplo, que essas memórias são contadas por meio de um tenso diálogo com um “outro” que, no caso da narrativa referida, configura-se como “meus senhores”, ao instaurar um espaço ou um parêntese que se abre para as possibilidades da comunicação: será um discurso retórico, um apelo a um narratário ou uma conversa com o leitor? Além da dubiedade existente e da ruptura com o canône, observa-se a indecidibilidade dessa escrita, situada entre a realidade e a ficção. O breve romance dostoiévskiano acaba por lançar mão de um processo que nós, leitores de Abelaira, já estamos acostumados: a potência vertiginosa da dúvida, rompendo com toda a possibilidade de certeza. Essa manobra exercida pelo autor russo (levada às últimas consequências pelo autor português), rompe com a escrita canônica da biografia, inclusive com o modelo de Rousseau. Mais do que contar, o sujeito se inscreve num espaço ambíguo entre a verdade e a ficção.

Em resumo: fui absolutamente exato, um narrador exemplar do que se passou? Para já — e sem grandes aprofundamentos —, de acordo com a minha narrativa, a Maria dos Remédios teve somente nove intervenções, numa das quais (constituída por dez linhas) está o essencial do nosso diálogo. E ainda: a conversa demorou pelo menos três quartos de hora e eu transcrevo-a (mesmo com os apartes da minha lavra) em menos de três minutos (ABELAIRA, 1999, p. 31-32).

O sujeito anônimo disposto a contar suas memórias torna-se um conceito dentro do universo ficcional dostoiévskiano. Vejamos as reflexões a respeito disso:

Contudo, o subsolo não é um esconderijo para onde ele foge quando o mundo o rejeita ou é por ele rejeitado. *O subsolo é o lugar daquele que percebe a não fundamentação última, a ausência de solo das coisas que fundamentam o bom-senso da vida cotidiana e a lógica da verdade científica. E o homem do subsolo é ao mesmo tempo impotente diante da racionalidade que ilumina a totalidade da experiência e aquele que percebe*

a importância, ou melhor, o despropósito da origem sem fundamento de todo o fundamento; em sua fúria ativa e irônica, ele antevê a crítica nietzschiana do pensamento que se edifica na ilusão do fundamento, qualquer que seja a sua natureza: a razão pura, o espírito, o político, etc., além disso, é esta percepção, a sua consciência hipertrofiada, que lhe garante um lugar privilegiado ao qual o homem sensato e da ciência não tem acesso. Em reação à repetição autômata, morta e submissa aos princípios que ecoam do muro pétreo da razão, o qual não pode transpor – pois não se pode ir além do fato de que dois e dois são quatro, ou de que o homem descende do macaco – o homem do subsolo não se conforma e não quer, não pode, aceitá-los como horizonte de referência para a sua vida; ora, se do ponto de vista lógico, racional e do bom-senso, isto é, evidentemente, um contrassenso, um desprender-se do possível, é também abrir mão do orgulho e do conforto de todo cálculo e previsão, de todo poder e saber fazer, e ficar à deriva na falta de juízo do impossível, condição que ele sintetiza exemplarmente numa breve afirmação entre parênteses: “(Sou suficientemente instruído para não ter nenhuma superstição, mas sou supersticioso.)” (DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 67 — grifos nossos).

Humberto, Maria dos Remédios e Aleixo são personagens que, no espaço romanescos, abandonam suas vidas para viverem suas narrativas, ou seja, enredam-se na escrita dos seus diários de tal forma que o espaço da escritura se torna o lugar das suas vidas. O “diário íntimo” em *Bolor* funciona como uma espécie de subsolo, no qual as personagens buscam dizer, na interdição, suas ideologias, desejos e frustrações perante o mundo. Tanto em *Abelaira* (as folhas do diário) quanto em *Dostoiévski* (o subsolo) o espaço no qual as personagens se encontram é um lugar de transgressão, em que essas criaturas procuram criticar a implementação de uma verdade absoluta, de condutas estratificadas perante a sociedade. Fazem do corpo textual a maneira de reavaliar as verdades num gesto de criação artística. A arte, no caso, é a via de liberdade do sujeito interdito, impotente diante da verdade científica.

Humberto, Maria dos Remédios e Aleixo são personagens que escrevem um diário, inicialmente, na esperança de restituírem as suas identidades e descobrirem quem são os outros com quem se relacionam. O “diário íntimo” funciona como uma espécie de reconstituição das histórias dessas criaturas que, num tempo presente (o da escrita), passam a meditar sobre as causas e efeitos dos acontecimentos. Do ponto de vista das personagens, o diário configura-se como uma espécie de biografia dessas criaturas, ou melhor dizendo, de uma “autobiografia” (falsa ou verdadeira) na qual são narrados momentos vivenciados por esses sujeitos diante de algumas crises: a ruína do casamento, a presença fantasmática de

Catarina na vida de Humberto e Maria dos Remédios, a sombra da traição, as relações interpessoais, o desejo sexual, a busca da verbalização das ideias políticas do sujeito. Enfim, o “eu” escreve sobre si e sobre a sua relação com o outro e o mundo:

Eis um objetivo para este diário: observar minuciosamente as minhas relações com os outros (amigos e simples conhecidos), verificar se sim ou não os nossos diálogos gozam da propriedade comutativa, são intermutáveis, se onde está eu poderia estar indiferentemente ele (ABELAIRA, 1999, p. 56).

Se Dostoiévski problematiza a questão do sujeito e da identidade, Abelaira agrava a questão. Enquanto o eu que narra suas memórias no subsolo é um ser anônimo, mas identificável, em *Bolor*, embora nomeadas, as criaturas que escrevem são um verdadeiro parêntese vazio, o qual se torna um espaço a abarcar um jogo de possibilidades: “—Peguei na caneta, escrevi eu..., mas depois decidi que o sujeito da frase, de todas as frases, deveria ser nós.” (ABELAIRA, 1999, p. 148). Se não bastasse o jogo, as personagens ainda criam uma equação: “Mentalmente, imaginei esta igualdade — escreveu-a na margem do jornal —: Nós = x. Substituindo: Nós – Eu = x. Quem era o x? Tu? O Humberto? Um sonho? (ABELAIRA, 1999, p. 150).

Em *Memórias do subsolo*, Dostoiévski problematiza e alarga os conceitos da autobiografia por meio de um texto que se diz memórias, como demonstrou Elizabeth Muylaerte Duque-Estrada. No caso de Augusto Abelaira, dizer que *Bolor* é um caso de autobiografia é fazer exatamente aquilo que o texto abelairiano recusa na sua própria composição: a categorização num único gênero discursivo. A gravidade da narrativa abelairiana se estende aos diversos problemas com relação a sua classificação: romance? Biografia? Diário? Romance epistolar? Enfim, todas as possibilidades são possíveis na medida em que se aproximam e se afastam, se interpenetram e se pulverizam.

Outro procedimento que encontramos em *Bolor* e o faz afastar-se da escrita autobiográfica é precisamente a quebra do pacto de realidade. Diferente da biografia, o romance não acompanha a trajetória de vida das suas personagens, que poderiam vir a se identificar com o autor real e empírico, mas apenas registra momentos específicos que são atravessados por alguma crise que se instaura na vida desses seres. Além disso, a escrita do

“diário íntimo” é oscilante, pois ora se aproxima de uma verdade ora comporta-se como uma ficção por excelência.

Bolor, um romance que se faz diário – mais especificamente um “diário íntimo” no qual o sujeito que ali escreve busca registrar cenas do seu cotidiano na esperança de compreender o seu relacionamento com os outros e consigo mesmo. O espaço da escrita guardaria em si uma vertente autobiográfica, uma vez que, estaríamos diante de uma narrativa que remonta acontecimentos passados da vida da personagem que narra? Seria simples responder se o texto abelairiano fosse escrito nos moldes clássicos do gênero autobiográfico.

Entretanto, como um dos projetos do autor é exatamente pôr em discussão e abolir os conceitos prévios, as verdades plenas e instaurar o plano da ambiguidade e incerteza pelos vieses da ironia, então classificar esta narrativa como um romance autobiográfico é falhar diante da obra. *Bolor* toca no que diz respeito a uma biografia, ou melhor dizendo, a uma falsa ou aparente autobiografia, já que o sujeito, ao contar fatos da sua própria vida, afasta-se do gênero, pois a própria escrita evidencia o seu caráter ficcional o que acaba por desfazer o pacto autobiográfico.

É claro que desde o romance de Dostoiévski, por exemplo, até *Bolor*, de Abelaira, os gêneros passaram a sofrer modificações. Enquanto o autor russo faz das *Memórias do subsolo* uma desarticulação do gênero autobiografia, o autor português desarticula, no que se refere ao cânone, vários gêneros discursivos: o romance, o diário, o diário íntimo, à autobiografia, o romance epistolar, até mesmo as memórias.

Em 1977, Serge Doubrovsky, se sentindo desafiado pelas palavras de Philippe Lejeune no seu *O pacto autobiográfico*, decide criar um romance no qual o nome do autor, do narrador e da personagem encontram-se em homonímia. Mais do que isso, o romance *Fils* (1977) acaba por embaralhar as categorias de biografia e ficção. Ao classificar o seu romance como “autoficção”, Doubrovsky instaura na contemporaneidade um novo formato da escrita de si.

Uma das artimanhas que Doubrovsky relata é o fato de que ao se escrever uma autobiografia busca-se narrar toda a sua história, desde as origens. Em contrapartida, a “autoficção” permite que o sujeito narre sua história de diferentes fases, promovendo assim recortes que ofertam uma intensidade própria da narrativa romanesca. Nesse viés, o romance de Abelaira – e, até certo ponto, o de Dostoiévsky, poderiam enquadrar-se como um dos preceitos da “autoficção”? Há um detalhe que separa radicalmente *Bolor* deste tipo de

narrativa. Com o propósito de provocação à Lejeune, Doubrovsky cria um dos elementos capazes de identificar a autoficção: é preciso que o nome do autor, narrador e personagem sejam os mesmos, ou seja, na autoficção o autor desdobra-se em três categorias, sendo duas restritas ao universo narrativo: narrador e personagem.

No romance de Abelaira, essa tríade só é possível no plano da diegese, isto porque, quando iniciamos a leitura da narrativa, nos deparamos com uma personagem escrevendo, e, neste momento, ela assume um compromisso junto ao leitor, comporta-se como se fosse o autor do diário. Tal ilusão se ergue na medida em que percorremos algumas páginas sem sabermos o nome de quem está escrevendo, provocando no leitor a sensação de atribuir a narrativa ao autor do romance. Entretanto, esta ilusão desfaz-se quando em “1 de janeiro” Maria dos Remédios nos conta que seu marido, possível autor das primeiras páginas do diário, chama-se Humberto. Neste sentido, quebra-se a homonímia entre autor, narrador e personagem. A instância se rompe se olharmos para a figura que assina o livro, mas se voltarmos a nossa atenção para quem escreve o diário, de fato, temos um sujeito que se chama Humberto a escrever um diário, logo narra a sua vida, e por narrar-se torna-se personagem de si mesmo. Eis então a homonímia no plano diegético: Humberto revoga para si a autoria do diário, comporta-se como narrador e personagem. Entretanto, como a própria narrativa não nos cansa de lembrar, a posição ocupada por Humberto é uma posição vazia, isto porque não passa de um parêntese a ser ocupada de forma lúdica por qualquer das personagens do romance. Um dos mecanismos de estruturação da narrativa que inquieta o leitor em *Bolor* é exatamente a impossibilidade de dizermos quem é o autor do diário e se esse autor é de fato o mesmo narrador, isto porque a personagem nos diz:

Divirto-me: neste momento sou o Humberto que sonha ser o Aleixo ou o Aleixo que sonha ser o Humberto? Ou o Humberto que sonha ser a Maria dos Remédios que por sua vez sonha ser o Aleixo que por sua vez sonha ser o Humberto que por sua vez sonha... Ou o Aleixo que sonha ser a Maria dos Remédios que por sua vez sonha ser o Humberto que por sua vez... Ou a Maria dos Remédios que sonha ser o... (ABELAIRA, 1999, p. 115).

A impossibilidade de dizermos quem é o autor e o narrador de *Bolor* é um dos elementos que abole a possibilidade de classificarmos esta escrita de si como “autoficção”,

como elaborado por Doubrovsky.

Eurídice Figueiredo, num ensaio para a revista *Criação & Crítica*, intitulado: “Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho”, nos diz um dado muito inquietante a ser pensado:

Régine Robin afirma que a autoficção é ficção, o sujeito narrado é um sujeito fictício justamente porque é narrado, ou seja, é um ser de linguagem; assim, *não pode haver adequação entre o autor, o narrador e o personagem, entre o sujeito do enunciado e o sujeito da enunciação, entre o sujeito em princípio pleno (o escritor) e o sujeito dividido, disperso, disseminado, da escrita. A narrativa contemporânea esforça-se em embaralhar as marcas e os sinais, em refinar os efeitos de polifonia através de vários procedimentos de escrita, que vão do duplo à ventriloquia, passando pelo tratamento de diferentes vozes (ROBIN, 1997, p. 17). (FIGUEIREDO, 2010, p. 93 – grifos nossos).*

Segundo a perspectiva de Régine Robin, a concepção de Doubrovsky em relação à homonímia entre as instâncias de autor, narrador e personagens se desfaz. Em resumo, o que acabamos de ver é a dissolução da possibilidade de identificação do que poderia vir a significar uma “autoficção”.

Após o nosso percurso teórico, poderíamos dizer que se *Bolor* se aproxima do conceito de autoficção, sua relação com esta nova modalidade da escrita de si aproxima-se mais do que Alain Bosquet realizou em seu romance *Um filho russo* e do que Serge Doubrovsky realizou em *Fils*. No texto de Augusto Abelaira, temos a quebra da cronologia temporal, por meio da falsificação das datas, de entradas não datadas que compõem as páginas do diário. A unidade temporal do romance esfacela-se de tal modo que a fragmentação da escrita se embaralha no corpo do livro. Os seres que escrevem o diário avançam, recuam, movem-se em qualquer direção temporal. Cabe ao leitor ordenar, por meio de algum fio invisível, os fragmentos do diário na busca de um sentido possível.

A fragmentação do texto não só está associada ao plano temporal, como colabora para o estilhaçamento da identidade dos sujeitos que dizem escrever o diário. Não há, em *Bolor*, a possibilidade de referencialidade, não se pode afirmar que Humberto disse ou Maria dos Remédios nos contou algum fato ou registrou algo nas páginas do seu diário. O que resta para o leitor do romance é a possibilidade de preencher o vazio da referencialidade, até porque não

há distinção com relação ao registro linguístico das personagens do romance. O que poderia vir a diferenciar o registro linguístico é a cor da tinta das canetas (Humberto escreve com uma esferográfica azul, Maria dos Remédios com a cor preta e Aleixo, por sua vez, faz uso da cor roxa), entretanto, a cor das letras do romance permanece preta, o que impossibilita e torna irônico o fato de as personagens dizerem que escrevem no(s) diário(s) de formas diferentes.

Já no que diz respeito à linguagem utilizada pelas personagens, ela se complexifica a tal ponto que se torna irônica, pois volta-se para si mesma. A metaficção que ocorre na composição do diário evidencia o jogo narrativo e as dúvidas das próprias personagens com relação àquilo que escrevem, dúvida esta que se encontra no primeiro parágrafo do romance no qual o leitor já se vê diante de uma escrita feita na fluidez, na impossibilidade de unificação, pois realiza-se na dubiedade: “Olho para o papel branco (afinal *um tudo-nada pardacento*) sem a angústia de que falava *Gauguin (ou era Van Gogh?)...*” (ABELAIRA, 1999, p. 15 — grifos nossos).

Nessa perspectiva, o romance de Augusto Abelaira aproximar-se-ia de uma escrita de si com traços da autoficção se levarmos em consideração a atribuição desta modalidade pelas próprias palavras de Doubrovsky para com o romance de Alain Bosquet, *Une mère russe* (1978). Este fato torna-se bastante inquietante na medida em que o texto de Bosquet não se aproxima das considerações iniciais de Doubrovsky a respeito da autoficção. Não encontramos o subtítulo de romance, em *Um filho russo*, como ocorre em *Fils*; o herói-narrador não se constitui por homonímia com seu autor, permanecendo anônimo; não se trata de psicanálise e possui um estilo clássico de linguagem, destituindo a busca por uma nova forma de falar de si. Philippe Gasparini demonstra que o romance de Bosquet se afasta do romance de Doubrovsky por apresentar a quebra na cronologia, na qual a casualidade é abandonada; a verdade unificada esfacela-se em prol da fragmentação e das lacunas provocadas pela memória; há o apagamento de referencialidade e ocorrem comentários internos nos quais transparecem as dúvidas do autor quanto à validade do seu relato; desta forma o texto passa a instaurar o lugar da imprecisão; por fim, trata-se de um “autorretrato sem complacência”.

Retornando o nosso percurso teórico, como demonstrou Philippe Gasparini (2014), Serge Doubrovsky considera o romance de Alain Bosquet, *Um filho russo* (1978), como uma obra autoficcional, o que vem a tornar o termo “autoficção” uma categoria líquida, para usarmos a terminologia que Zygmunt Bauman, atribuída à modernidade. Se o próprio criador

do termo “autoficção” nomeia um outro livro, diferente do seu *Fils* (1977), como uma obra de autoficção, então, na mesma medida, podemos aproximar, guardada as devidas proporções, o texto abelairiano da escrita de Bosquet exatamente por meio dos pontos que levantamos acima.

De fato, *Bolor* não pode ser considerado como uma autobiografia, tampouco ser uma autoficção. O presente texto fez-se necessário exatamente para que pudéssemos discutir os limites do gênero e as suas relações com a escrita de si, principalmente focalizando a corrente da autoficção que vem ganhando cada vez mais espaço e atenção da crítica. No caso de Abelaira, temos um romance que se faz diário, que se quer como “diário íntimo”, no qual três sujeitos buscam para si o título de autor do seu diário. Ao escreverem tornam-se narradores, mas também personagens, não só da sua narrativa como da narrativa dos outros. Contam fatos das suas vidas, como também ficcionalizam acontecimentos que podendo acontecer, não aconteceram. Tal qual *Memórias do subsolo*, o romance de Abelaira despreza as certezas absolutas, cria um impasse entre as categorias de verdade e ficção. Diferente do romance russo, o autor português, à sua maneira, parece tatear os caminhos que *Fils*, de Doubrovsky, veio a inaugurar o termo autoficção. Augusto Abelaira não criou a autoficção, mas com certeza certos elementos que integram o gênero poderiam, como tentamos demonstrar no nosso estudo, estar presentes em *Bolor*.

Referências bibliográficas

ABELAIRA, Augusto. *Bolor*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1999.

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org). *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha & Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. São Paulo: Editora 34, 2009.

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. *Devires autobiográficos a atualidade da escrita de si*. Rio de Janeiro: PUCRio, 2009.

FIGUEIREDO, Eurídice. Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho. *Revista Criação & Crítica*. São Paulo, n. 4, p. 91 – 102, abril, 2010.

GASPARINI, Philippe. Autoficção e o nome de quê? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org). Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha & Maria Inês Coimbra Guedes *Ensaaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico de Rousseau à internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha & Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LEJEUNE, Philippe. Autoficção & Cia. Peça em cinco atos. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org). *Ensaaios sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha & Maria Inês Coimbra Guedes Belo Horizonte: UFMG, 2014.

Diary, Memory and Autofiction? The Limits of Self-Writing in Bolor of Augusto Abelaira

Abstract: This text aims to analyze the composition structure of the novel *Bolor*, by Augusto Abelaira, having as a priority the mechanisms of self writing. For this, the critical and theoretical thinking of Elisabeth Muylaert Duque-Estrada in autobiographical *Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si*, in which the author seeks to discuss how the narrative of the Russian writer Dostoevsky, in *Memórias do subsolo*. with the biographical tradition. Through the presented considerations it is intended to approximate the novel of Abelaira and the one of Dostoevsky with respect to the writing of itself, the approximations with the biographical writing and its limitations. From this path, we seek to observe the limits of self-writing through the contributions of Serge Doubrovski's thought by instituting the term "self-fiction" in contemporary times, having as a presupposition the scrambling of biography and fiction categories. Finally, a question arises: is it the Abelairian narrative that will predict the characteristics that will later be attributed to self-fiction?

Key-words: Augusto Abelaira; *Bolor*; Autofiction; Serge Doubrovsky; Contemporary Portuguese Novel.