

UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA
GLÁUKS - Revista de Letras e Artes

Nilda de Fátima Ferreira Soares
REITOR

Walmer Faroni
DIRETOR DO CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS,
LETRAS E ARTES

Demetrius David da Silva
VICE-REITOR

Maria Carmen Aires Gomes
CHEFE DO DEPARTAMENTO DE LETRAS

Gerson Luiz Roani
COORDENADOR DO PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Editores

Gerson Luiz Roani
Nilson Aduino Guimarães da Silva

Programação Visual

Mônica Moreira de
Magalhães
Marina Assad
Carvalho

Conselho Editorial

Mônica Santos de Souza Melo
Ana Maria F. Barcelos
Elisa Cristina Lopes
Joelma Santana Siqueira

Conselho Consultivo

Aimara da Cunha Resende – UFMG
Amanda Eloína Scherer - UFSM
Ana Paula Arnaut - Universidade de Coimbra
Ângela Beatriz Faria - UFRJ
Gilberto Mendonça Teles - PUC/RJ
Ida Lúcia Machado - UFMG
Francisco José Quaresma Figueiredo - UFG
Mário Alberto Perini - PUC/MG
Mariney Pereira da Conceição - UnB
Sérgio Raimundo Elias da Silva - UFOP
Heliana Ribeiro Mello – UFMG
Regina Zilberman - UFRGS
Rosane Rocha Pessoa - UFG
Paul Dixon - Purdue University
Silvie Josserand - Université de Poitiers
Ria Lemaire – Université de Poitiers
Therezinha Mucci Xavier - CES/JF
Vânia Pinheiro Chaves - Universidade de Lisboa
Viviane Resende - UnB

Diagramação

José Roberto da S. Lana

Revisão Linguística

Mônica Moreira de
Magalhães
(Português)

Rafael Barcelos
(Inglês)

Publicação indexada em LATINDEX (Sistema regional de información en línea para revistas científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal)

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

Quatro Casamentos e Dois Enterros: *Helena*, de Machado de Assis

Quatre Mariages et Deux Enterrements: *Helena*, de Machado de Assis

*Alain-Philippe Durand*¹

Tradução do Francês por *Ronaldo Lima*²

RESUMO: Apresenta-se, neste artigo, *Helena* como um romance que se destaca entre as apreciações das críticas correntes. O objetivo é pôr em evidência que a narrativa apresenta uma organização estrutural em dois patamares: (a) um intertexto paralelo e (b) o tema do fracasso e da ilegitimidade. A investigação mais profunda de *Helena* leva a compreender que não se pode subestimar essa obra. A riqueza intertextual, a circularidade da obra (que inicia e termina com um enterro – o do pai e da filha ilegítima), sua organização estrutural, a força da mensagem existencial que se destaca, são todos elementos que fazem de *Helena* um romance com grandes qualidades, merecendo nova atenção da crítica literária.

PALAVRAS-CHAVE: Helena. Machado de Assis. Literatura comparada. Casamentos. Enterros.

¹ Diretor da School of International Languages, Literatures, and Cultures da University of Arizona, USA. Professor de francês e literatura francesa. Desenvolve projeto voltado ao estudo da Literatura Brasileira.

² Ronaldo Lima é professor do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC). Atua no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.

Quatro casamentos e dois enterros

Machado de Assis publicou *Helena* em 1876, inicialmente sob a forma de novela, no jornal carioca *O Globo*. A obra completa só foi lançada posteriormente. Trata-se do terceiro trabalho da chamada “primeira fase literária” de Machado. Até os dias atuais, *Helena* é considerado o romance machadiano de maior sucesso. Esse drama melodramático reúne boa parte dos ingredientes necessários ao reconhecimento popular: o mistério, a fatalidade, o amor impossível e ilegítimo. No entanto, frequentemente considerado como obra destinada ao público juvenil, como leitura de entretenimento e sem consequências, ou ainda como melodrama “barato” e descosturado, esse romance de Machado parece não ter recebido da crítica literária o apreço que lhe reservou o público. Neste artigo, pretende-se apresentar *Helena* como um romance cuja importância merece apreciações críticas comprometidas. Objetiva-se evidenciar que a narrativa apresenta uma organização estrutural em dois patamares: (a) um intertexto paralelo e (b) o tema do fracasso e da ilegitimidade.

O conselheiro Valle acaba de falecer e seus herdeiros, seu filho Estácio e sua irmã Dona Úrsula, lendo seu testamento, descobrem que o finado teve no passado uma filha natural, a qual ele pede que seja assumida. Pouco depois de sua chegada, Helena rapidamente seduz a todos que a rodeiam por sua beleza e graça naturais. Mesmo noivo da filha do doutor Camargo, Estácio se apaixona por aquela que ele acredita ser sua irmã (até o momento em que descobre que, de fato, o conselheiro a havia adotado). Esse amor impossível, perturbado pelo conforto social (representado pelo Padre Melchior), por um jovem rival prometido à Helena (Mendonça), pelas visitas secretas de Helena a seu verdadeiro pai (Salvador), que vive nas proximidades, não poderia terminar senão em tragédia. Após

terem descoberto a existência de Salvador, esse último decide partir para evitar um escândalo à família Valle. A decisão de seu pai, juntamente com a impossibilidade de seu amor por Estácio, provoca a morte de Helena por tristeza.

Parece que, para a crítica machadiana, em sua grande maioria, os sete romances de Machado se dividem em duas fases distintas. O primeiro período se refere às quatro obras escritas antes de 1880. O segundo período reúne três outros romances publicados entre 1880 e 1900. Segundo a crítica, os romances da primeira fase estão reagrupados no interior de uma espécie de experimentação narrativa, através da qual o autor deixa entrever o gênio criador que caracteriza, antes de tudo, segundo essa mesma crítica, as obras da segunda fase³. *Helena* não escapa à regra. Helen Caldwell (1970, p. 58) vê esse romance como uma espécie de pequeno melodrama sem pretensões: “[...] *one perceives that the story was only an exciting series of events with no implications beyond themselves – in short, a melodrama*”⁴. No mesmo tom, Maria Luisa Nunes (1983, p. 35) considera que o romance carece de técnica pura. M. Cavalcanti Proença (1960, p. 18) descreve a obra como uma acumulação de exageros bem adaptados às linhas do romantismo. De fato, essas críticas não vão além da análise preliminar. Parecem transmitir a ideia de que uma obra dita “melodramática” não mereceria atenção rigorosa. Aliás, em regra geral, os estudos dedicados à *Helena* se mostram raros, fato que demonstra que os pesquisadores preferem se concentrar, em sua maioria, sobre as obras da segunda fase. É incontestável que os textos de Machado, no final de sua carreira literária, demonstrem maior maturidade, todavia, seria perigoso categorizar em blocos suas

³ Para uma discussão crítica dos romances machadianos da segunda fase, ver Earl Fitz (50-60).

⁴ [...] percebe-se que a história era apenas uma emocionante série de eventos sem implicações. Em suma, um melodrama.

primeiras publicações. Massaud Moisés (1964, p. 9) tem razão quando aponta que “*Helena* distingue-se claramente dos demais romances da primeira fase da carreira de Machado de Assis”.

Ultrapassando o melodramatismo ambiente e o famoso triângulo amoroso machadiano, encontra-se o cerne da organização estrutural de *Helena* ou, mais propriamente, a chave secreta que conduz à mecânica da obra, tal como a projetou Machado (inconscientemente ou não)⁵ em todo o seu esplendor. Esse segredo bem guardado, ao qual a crítica parece ainda não ter prestado atenção, é o intertexto que caracteriza e concede nova dimensão ao romance. Trata-se da transtextualidade, tal como a definiu Gérard Genette (1982, p. 7), em sua obra *Palimpsestes*: “tudo o que coloca [um texto] em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” ou, mais precisamente, no caso de *Helena*, com o primeiro grupo transtextual do qual fala Genette, o paratexto: “os sinais acessórios [tais como]: título, subtítulo, intertítulos; prefácios, posfácios, notas, prefácio, comentários” (Ibid., p. 10).

Desde o sexto capítulo, o romance de Machado evoca dois dos mais famosos romances da literatura francesa: *Paul et Virginie* (1974), de Bernardin de Saint-Pierre, e *Manon Lescaut* (1972), de l’Abbé Prévost. A breve conversa entre Estácio e Helena, durante a qual são mencionados os romances franceses, desvela toda a arquitetura da obra, tornando o sexto capítulo o mais importante de todo o romance:

- Fui procurar um livro na sua estante.
- E que livro foi?
- Um romance.

⁵ Importante lembrar que Machado acrescentou uma “informação” a esse romance alguns anos mais tarde, na qual ele declara que: “agora mesmo, que há tanto me fui a outras e diferentes páginas, ouço um eco remoto ao reler estas, eco de mocidade e fé ingênua. É claro que, em nenhum caso, lhes tiraria a feição passada; cada obra pertence ao seu tempo.” (1964, p.13).

- Paulo e Virgínia?
- Manon Lescaut.
- Oh ! exclamou Estácio. Êsse livro...
- Esquisito, não é? Quando percebi que o era, fechei-o e lá o pus outra vez. (1964, p. 40-41).

Observam-se dois fatos significativos: Estácio, sem saber antecipadamente qual o romance Helena tinha escolhido, propõe o título *Paul et Virginie*. Em seguida, descobre que Helena lê *Manon Lescaut*. As duas obras francesas, publicadas com alguns anos de intervalo, são muito similares em seus conteúdos. A primeira conta a história de dois jovens que se apaixonam depois de crescerem juntos na *île de France* (hoje île Maurice). Todavia, esse amor é contrariado pelo Governador da ilha que envia Virgínia à França para estudar. Quando Virgínia volta finalmente para sua ilha para se casar com Paul (que a esperou durante sua ausência), morre no naufrágio do barco que a transportava. A história de *Manon Lescaut* é a de Des Grieux, um jovem de boa família apaixonado por Manon, uma prostituta. Perseguidos no curso de várias aventuras, decidem fugir para a Luisiana para viver a paixão em liberdade. Porém, quando Des Grieux pede autorização ao Governador da província para se casar com Manon, este lhe informa que seu filho se interessa por Manon. Os dois apaixonados se veem obrigados novamente a fugir e Manon morre de estafa durante a fuga.

Parece, então, evidente que *Helena* assuma esse paralelo com as grandes linhas dos dois romances franceses, de fato, similares. Reencontra-se, assim, na obra, o amor mútuo, porém impossível, bem como, ao final de cada uma das obras, a morte do protagonista feminino marcada por traços de fatalidade. Além do mais, nesse caso, a morte gera como consequência o total desamparo das personagens masculinas, que se tornam

completamente transformadas em relação ao seu estado inicial (ou seja, antes de encontrar a mulher da sua vida), que os caracterizava como jovens brilhantes e ambiciosos.

Todavia, não se pode subestimar o gênio de Machado, acreditando que o recurso à intertextualidade não teria ido mais longe. Com efeito, além da citação dos títulos e da similitude dos temas principais, o romance de Machado repete a ação dos romances franceses numa circularidade original. Mesmo que Estácio e Helena possam se aproximar do amor, ao mesmo tempo puro e recíproco, que unia Paul e Virginie, a história intercalada referente aos verdadeiros parentes de Helena, Salvador e Ângela, parecem um *remake* de *Manon Lescaut*. Como não ver em Salvador o ingênuo e cego Des Grieux e, em Ângela, a inconstante Manon? Tal como Des Grieux e Manon, Salvador e Ângela provêm de meios sociais diferentes, tendo que fugir para viver seu amor ilegítimo. Além do mais, Des Grieux e Salvador são ambos, em dado momento, traídos por suas amadas. Por consequência, como observa Nancy Miller (1993, p. 421), em relação à *Manon Lescaut*, cada uma dessas três histórias “segue o itinerário incontornável dos amores malditos: sedução, felicidade fugidia, ameaças, traição e punição”.

Depois de ter recolocado na prateleira o livro *Manon Lescaut*, Helena declara querer aprender a montar, pois havia visto pela janela “um tropel de cavalos [...]. Eram três cavaleiros, dous homens e uma senhora” (1964, p. 41). Novamente não se pode deixar de evocar a circularidade dos três romances. Na narrativa de Bernardin de Saint-Pierre, Virginie se vê dividida entre Paul e o Governador, fato que provoca sua partida. Em *Manon Lescaut*, Des Grieux está em constante competição com outras personagens masculinas pelo amor de Manon. Em *Helena*, a ideia do trio é mantida em todos os sentidos, em uma quase perfeição geométrica que poderia se

desenvolver quase ao infinito (inclusive Helena se inspira também em um livro de geometria, na página 41): Estácio-Helena-Mendonça, Estácio-Helena-Salvador, Salvador-Helena-Conselheiro, Conselheiro-Ângela-Salvador.

Enfim, a continuação do excerto acima citado desvela o que se poderia chamar de autointertexto, ou seja, uma projeção da ação a ser seguida no romance, que se reflete na simples troca entre Estácio e Helena:

- Não é livro para moças solteiras...
- Não creio mesmo que seja para moças casadas, replicou Helena rindo e sentando-se à mesa. (1964, p. 4).

Inocente à primeira leitura, essa citação pode ser interpretada de várias maneiras. Primeiramente, esse livro sobre o qual falam as duas personagens bem que poderia ser aquele que nós, leitores, temos entre as mãos. A dupla negação concernente às jovens solteiras, bem como às casadas, representa o duplo destino de Helena (mas também, e certamente, o de Virginie e Manon): ela não será nunca solteira ou casada. Ela passa diretamente da condição de amante à de finada. Em resumo, o romance mencionado na citação age como uma alegoria do mundo. Um mundo para homens (sobreviventes feridos para sempre), proibido às mulheres que amam. Nesse ambiente perigoso, a mulher não tem direito, nem à condição de solteira, nem à condição de casada. Sua única liberdade provém da morte. Ademais, tendo escolhido ler *Manon Lescaut* ao invés de *Paul et Virginie* (título sugerido por Estácio), Helena parece anunciar o clima de traição e conquistas ilegítimas que surgirão ao longo da trama.

A similitude entre as três obras é igualmente flagrante quando se considera a narração. Os fatos são sempre contados em torno da mesa, em estilo que lembra *captatio*

benivolentiae. O narrador de *Manon Lescaut* é o próprio Des Grieux, que conta suas aventuras ao marquês de Renoncour, vários anos após os fatos. Em *Paul et Virginie*, um velho da *île de France* é quem narra a ação ao autor. Essa situação se encontra em *Helena* quando da famosa confrontação entre Salvador, Estácio e Mechior na casa do primeiro. A exemplo de Des Grieux, Salvador conta a totalidade de seus infortúnios passados: “Na posição em que nos achamos, já não há lugar para meias palavras. Força é referir tudo. [...] e eu farei as declarações indispensáveis na presença das duas pessoas a quem mais amo, abaixo de Helena.” (1964, p. 146-147).

Ainda que o romance de Machado tenha sido escrito na segunda metade do século dezenove, certas passagens lembram o estilo do *roman-mémoires*, muito popular na Europa na época de Abbé Prévost, precisamente na primeira metade do século dezoito. Segundo Miller,

o *roman-mémoires* retrata as etapas que atravessa o narrador durante sua aprendizagem sobre o mundo: inicia-se com os primeiros contatos do adolescente com a vida social para conduzi-lo, através de vários tipos de experiências – particularmente sexuais –, a uma visão descompromissada com seu mundo, sem a menor ilusão sobre os valores em voga. (MILLER, 1993, p. 419-420).

Não há dúvida de que o itinerário típico, apresentado no *roman-mémoires*, é precisamente aquele que Salvador escolheu seguir. Mesmo que Estácio e Helena não se coloquem em nenhum momento na posição de narradores, certas etapas de sua existência parecem se assemelhar à definição dada por Miller (Ibid.), principalmente no que concerne às suas ilusões perdidas.

Finalmente, o ponto central que liga os três romances é o fracasso e a ilegitimidade. Em cada uma das obras, o amor impossível não pode receber aprovação da sociedade, pois sua origem é ilícita. Essa negação social é representada, tanto em

Helena quanto em *Paul et Virginie* e *Manon Lescaut*, pelos casamentos iminentes sobre os quais se fala sem cessar, mas que jamais se realizarão. Machado constrói, em seu romance, todo um suspense que leva a supor a união matrimonial. Com esse objetivo, as referências não param de se acumular ao longo da obra. Citemos, por exemplo: “o filho do conselheiro achava-se numa posição difícil. Caminhara para o casamento com os olhos fechados” (p. 60), “o casamento é a pior ou a melhor coisa do mundo; pura questão de temperamento” (p. 68), “casar era a nossa justificação; era um argumento contra o ressentimento de meu pai” (p. 148). Mesmo insistindo sobre a questão, os quatro casamentos vislumbrados permanecem impossíveis. Estácio não pode se casar com Eugênia, pois não sente nenhum amor por ela. Impossível também se casar com Helena, sua amada, em razão dos laços ilegítimos (e mesmo escandalosos) que os une em família. O mesmo se aplica à Helena, cuja união com Mendonça seria totalmente arranjada. Enfim, o não casamento de Salvador e Ângela é o aspecto mais interessante da narrativa. Com efeito, mesmo se amando perdidamente, nos primeiros anos de sua ligação, os dois amantes são vítimas da fatalidade da vida, seus destinos parecem voltados a outros horizontes. Essa condição existencial, contra a qual nada se pode fazer e que destrói o amor dos parentes legítimos de Helena, é a mesma que separa *Des Grieux* de *Manon* e *Paul* de *Virginie*.

De fato, Machado parece querer nos lembrar que nossas paixões nada podem face à inexorabilidade do tempo e ao imperativo da condição humana. Para nos transmitir essa mensagem, Machado organiza em *Helena* uma espécie de suspense que faz brotar um falso clima: no lugar dos quatro casamentos anunciados, há um enterro e um pesar eternos, que tomam o leitor de surpresa. Trata-se do fracasso do “eu passional” face à implacável imposição do existencial. De forma a obter efeito surpresa, Machado elabora seu suspense atrelado

aos projetos de casamentos que ele desenvolve numa espécie de corrida contra o tempo. Acompanha quase todas as referências matrimoniais no texto com prazos prementes e eminentes: “porque precisarei [Estácio] meditar ainda vinte e quatro horas, pelo menos. Vinte e quatro horas não é muito para quem tem de amarrar-se eternamente” (p. 83), “a probabilidade do casamento é objeto de comentários, e a opinião geral é que ele se fará dentro de pouco tempo” (p. 100). Machado nos apresenta, então, personagens que perseguem incansavelmente o casamento, assim como perseguem seus destinos, de forma impotente. De fato, na ausência dos quatro casamentos anunciados, o leitor assiste, mais propriamente, à vitória da circularidade fatídica. O romance termina da forma como começou: com um outro enterro.

A investigação mais profunda de *Helena* leva a compreender que não se trata da obra prima de Machado. Todavia, a obra merece ser tratada em todos os seus detalhes. A riqueza intertextual, a circularidade da obra (que inicia e termina com um enterro – o do pai e da filha ilegítima), sua organização estrutural, a força da mensagem existencial que se destaca, são todos elementos que fazem de *Helena* um romance com grandes qualidades, merecendo atenção aprofundada da crítica literária.

Agradecimentos à revista *Romance Notes*, da University of North Carolina, e ao autor pela cessão dos direitos de publicação do artigo.

Referências

- BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, J.-H. **Paul et Virginie**. J. Van Den Heuvel. (Ed.). Paris: Le Livre de Poche, 1974.
- CALDWELL, H.. **Machado de Assis**. The Brazilian Master and his Novels. Berkeley: U of California, 1970.
- FITZ, E. E. **Machado de Assis**. Boston: Twayne, 1989.
- GENETTE, G. **Palimpsestes**. Paris: Seuil, 1982.

MACHADO DE ASSIS, J. M.. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Ática, 1984.

_____. **Dom Casmurro**. São Paulo: Editora Ática, 1983.

_____. **Quincas Borba**. São Paulo: Ática, 1982.

_____. **A mão e a luva**. São Paulo: Ática, 1981.

_____. **Ressurreição**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

_____. **Iaiá Garcia**. São Paulo: Saraiva, 1971.

_____. **Helena**. Ed. Moisés Massaud. São Paulo: Cultrix, 1964.

MILLER, N. K. Le Roman-mémoires: *genres croisés*. **De la littérature française**. Ed. Denis H. Paris: Bordas, 1993, 418-24.

MOISÉS, M. Introdução. In: MACHADO DE ASSIS, J. M. **Helena**. São Paulo: Cultrix, 1964. p. 9-11.

NUNES, M. L. **The Craft of an Absolute Winner: Characterization and Narratology in the Novels of Machado de Assis**. Westport: Greenwood, 1983.

PRÉSVOST, A.-F. **Manon Lescaut**. Ed. SACY, Samuel S. de. Paris : (Ed.). Gallimard, 1972.

PROENÇA, M. C. Introdução. In: MACHADO DE ASSIS, J. M. **Helena**. Rio de Janeiro: Ouro, 1960. p. 17-21.

RESUME: Dans cet article, je voudrais montrer qu'*Helena* est un Roman beaucoup plus important que ce que la critique a bien voulu en dire. Mon propos est de prouver que ce récit présente une véritable organisation structurale à deux niveaux: un intertexte parallèle et le thème de l'échec et de l'illégitimité. L'investigation plus approfondie conduit à comprendre qu'il ne s'agit pas de chef-d'oeuvre de Machado. Mais il ne faut pas non plus sous-estimer cet ouvrage en le prenant à la légère. La richesse de l'intertexte, la circularité de l'oeuvre (qui débute et se termine par un enterrement – ceux du père et de la fille illégitime) et son organisation structurale, la puissance du

message existentiel qui s'en dégage font d'*Helena* un Roman de grande qualité, méritant une plus grande attention de la critique littéraire.

MOTS-CLES: Hélène. Machado de Assis. Littérature comparée. Mariages. Enterrements.

Data de recebimento: 20/10/2010

Data de aprovação: 15/07/2011

Memórias de Assombração nas Pontes de Recife

Ghost Memories in the Bridges of Recife

Éverton Barbosa Correia¹

RESUMO: A história recifense será considerada aqui pelo seu legado simbólico, através de Boca-de-ouro. Descrita no livro *Assombrações do Recife Velho*, a visagem serve como referência ao poema “História de pontes”, de João Cabral, que se vale do mesmo enredo protagonizado pelo fantasma naquela outra ocasião. Assim, a memória ancestral é retomada através dos laços familiares, mesmo porque, além das personagens, Gilberto Freyre é autor daquele livro e primo do poeta pelo ramo Gonçalves-de-Mello.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira moderna. História do Brasil. Memória. Genealogia. João Cabral de Melo Neto.

1 Memória, subjetividade e composição em João Cabral

Quando da publicação de *Crime na Calle Relator* (1987), já tínhamos seu autor entre nossos imortais, não só por ele ter se tornado membro da Academia

¹ Professor Doutor em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo (USP). Professor Visitante na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)/Três Lagoas – DED – Letras.

Brasileira de Letras desde 1969, mas também porque já se afigurava naquele momento como um dos nossos clássicos contemporâneos, cuja produção robustece significativamente a tradição literária brasileira. Acrescente-se a isso que, tendo ultrapassado a casa dos sessenta, a memória se afigura para João Cabral de Melo Neto, mais do que expediente válido para sua expressão, como um imperativo ético através do qual poderia saldar o imaginário construído pelos seus antepassados. Diante de tal contexto, é bem previsível que alguns traços biográficos do autor viessem à tona, posto que incidissem sobre sua experiência de vida, que ganha uma nova substância na maturidade.

Acresce, ainda, que, nesse momento de sua produção, já se passaram dez anos da publicação de *Museu de tudo* (1974), quando há uma reviravolta nos seus princípios arquitetônicos, subdividindo e misturando as “duas águas” em função das quais sua obra ficara reconhecida. A partir de então, as considerações acerca de seu cerebralismo formal ou de isenção da sua subjetividade vão ganhar outros contornos. Para encurtar o comentário, vou me restringir à lembrança de um verso coligido inicialmente naquele volume divisor de águas, que pode ser tomado como o mote nuclear de sua produção em larga escala, que é o seguinte: “há um contar de si no escolher”. Daí convém especular acerca dos porquês de João Cabral utilizar os metros sete, oito e nove com tanta insistência ou por que tenha ele uma especial predileção pelo Recife ou por Sevilha, como matérias de sua composição, tendo ele vivido em tantas outras cidades.

De antemão, cumpre registrar que, quando João Cabral lança mão da redondilha maior, do octossílabo ou do eneassílabo, o faz com um sentido preciso – havendo uma diferença estrutural dos heptassílabos em face dos demais metros utilizados por ele. De um modo ou de outro, a utilização do metro se faz por caráter eletivo, que, questionável em suas

múltiplas possibilidades, escancara o critério da escolha como sendo um traço distintivo, que passa, por sua vez, a ser indicativo do estilo do autor. Algo semelhante podemos reputar ao universo aureolado por cidades como Recife e Sevilha, que apontam, de outro modo, para o caráter eletivo das composições em que João Cabral se conta a si mesmo. Eleição curiosa, porquanto consideramos que, mais do que na Espanha como um todo, João Cabral morou no Rio de Janeiro e nem por isso fez daquela localidade um índice para sua estratégia de composição. Quando aparece na sua obra, a cidade maravilhosa sempre adquire um caráter irônico, tal como acontece em “Frei Caneca no Rio de Janeiro”, poema do mesmo *Museu de tudo*.

O levantamento de tais índices faz-se oportuno justamente porque dá a dimensão da particularidade da obra de João Cabral. E teremos dado um passo a mais em direção ao entendimento da obra cabralina se, além de assinalarmos os expedientes de que se vale – sejam formais ou contedísticos –, considerarmos qual o sentido que cada uma das referências adquire depois da formalização na circunstância de sua escrita, havendo uma diferença significativa em relação ao contexto original de sua fonte. Para tanto, mais do que aventar hipóteses acerca do entendimento do redondilho, interessa saber qual o uso que João Cabral faz do metro; ou ainda, mais do que discriminar a referência histórica de que se vale, convém responder à pergunta: por que está localizada naquela composição específica e, por conseguinte, qual o sentido que lhe é conferido ali?

Ainda mais porque, além de forma consubstanciada, a obra de João Cabral nunca abriu mão de seu valor comunicativo. É, antes de tudo, como objeto artístico através do qual se pretende comunicar algo que a obra de João Cabral deve ser reconhecida e, para tanto, haveremos de considerar não só as referências utilizadas por ele, mas o modo como tais referências

passam a ser elementos de composição. Por outro lado, interessa a investigação na medida em que a matéria utilizada pelo autor passa a ser também índice que concorre para sua formalização e, sendo também traço distintivo do autor, concorre para a sedimentação de seu sentido único e particular. Porque enlaça intrincadamente um expediente formal a uma matéria específica, já portadora de uma matriz discursiva, é que João Cabral atinge um grau de sofisticação expressiva que não é transferível para outras circunstâncias de pronunciamento, devido ao sentido justo que ali se constrói. O raciocínio que pode ser aplicado a cada poema em particular, no caso de João Cabral, se aplica à sua obra como um todo, já que o seu sentido é resultante de uma operação poética em que matriz formal e matéria afetiva, porque escolhidas, se especificam para sedimentar um critério de composição. Trata-se, portanto, de um princípio de composição que, eventualmente, pode privilegiar uma matriz formal ou um discurso histórico, mas nunca os considera em separado ou em abstrato.

Por isso, não custa destacar a utilização precisa de uma matéria histórica determinada, já que a obra cabralina revela-se como ato comunicativo. E o que está dito ali não é intercambiável, porque se constrói a partir de uma matéria que ele quer, necessariamente, como algo particular. Dessa particularidade é que ele retira todo o seu efeito poético, e não é porque esteja navegando em águas universais, mas porque a sua matéria histórica, quando confrontada à realidade circunstante, lança-o para um plano em que o entendimento da poesia soçobra tensa e contraditoriamente entre o comunicável desejado e o incomunicável paralelo ao hermetismo.

Embora seja movida por uma pulsação supostamente clássica, posto que equilibrada, objetiva e reveladora do objeto em pauta, a obra de João Cabral traz consigo um conflito de grandes proporções, porque todo o seu conteúdo já aparece

mediado por um modelo expressivo, em função do qual a matéria se afigura como variante de composição – quer entendamos como matéria a figura de Frei Caneca, a cidade do Recife ou os metros utilizados pelo autor. Em qualquer um desses casos, há uma contaminação residual que se estende da forma para o conteúdo. Desse modo, o exame das respectivas eleições – seja no plano formal ou contudístico – não revela ainda o sentido que se quer constituído circunstancialmente, a despeito de servirem de índice à compreensão da obra, pois, sem o exame das referências que ele manipula, só com grande dificuldade chegaremos ao sentido proposto, já que o sentido existe. Diante do exposto, cabe a seguinte pergunta: Para que tanta referência histórica, da história de Recife e de Sevilha?

2 Marcas familiares na cidade do Recife

Mediante o exposto, parece lícito cogitar que a apreciação da parte tardia da produção cabralina se ajustaria melhor ao confronto de documentos que apontassem para suas circunstâncias – sejam de ordem diplomática, acadêmica ou familiar. Aqui, daremos ênfase a seu universo familiar, até porque, entre a história vivida pelo autor, o recorte que ele faz dessa história – extensiva à sua ancestralidade – e a historiografia que elege como matriz discursiva – atrelada a seus antepassados – existe uma sobreposição de perspectivas que, se não puder ser tomada em sua legitimidade histórica, decerto apontará para um viés subjetivo, tecido historicamente. Assim sendo, a lupa que foca o sujeito lança outra luz para aquela produção que foi tida largamente como objetivada em seus recursos formais, escapando-lhe que nunca deixou de ser subjetivada também. Por ora, voltamos ao domínio de algo que não está convencionalizado e, por isso mesmo, se revela de modo pulsante, haja vista a esQUIVA do autor e de sua crítica em tecer

considerações acerca de sua subjetividade, mesmo quando não podemos fugir à obviedade irrefutável de que há um expediente estruturador do texto que só pode ser associado ao autor, através de suas eleições. Por isso, a produção de João Cabral expande o sentido da poesia não por denegar ali a existência do sujeito lírico, mas por conferir-lhe outro lugar, que está nitidamente expresso no texto, mesmo quando o autor não usa os pronomes eu, me, mim, comigo, meu e suas derivações – sabendo-se que ele os utiliza em diversos momentos. Então, processa-se um desdobramento da poesia em direção à história, conquanto se nos pareça que há uma retração subjetiva, quando, na verdade, a suposta retração subjetiva se revela um salto em direção à sua dimensão memorialística, porque a um só tempo individual e coletiva.

Com efeito, quando estivermos em busca da história que se desenrola a partir de sua obra, invariavelmente alguma consideração há de se desprender do seu universo familiar ancestral, bem como da localidade a que está vinculada e que se inscreve em derredor do Recife, sendo Sevilha uma experiência particular do poeta. Como o foco aqui se volta, ocasionalmente, para a sua cidade natal, é preciso pontuar que, entre a história pernambucana e a respectiva historiografia, há a expressão do poeta, que se vale de ambos os domínios para conferir-lhes um teor subjetivo, que é dado assaz pela vinculação familiar que o afeta sobremaneira. Sendo aquela cidade o espaço definidor da história que aparece no fraseado dos versos de João Cabral, é preciso também circunscrever o tempo que se depreende na sua abordagem da localidade. Esse tempo se arrasta da invasão batava à revolução de 1930, através daqueles mesmos ramos familiares tão repetidos pela historiografia correspondente. Cumpre registrar que a historiografia provinciana se constituiu, sobretudo, em contraposição à coroa, estivesse ela sediada em Lisboa ou no Rio de Janeiro. Trata-se, portanto, de uma história

feita no limbo, que não perde seu caráter marginal, inclusive porque foi cerzida ao sabor de sucessivas derrotas. Não havendo, pois, um tempo preciso para inscrever o discurso que serve de base para a compreensão histórica da poesia de João Cabral, nada mais apropriado do que uma exploração do universo simbólico constitutivo daquela história.

História de pontes

1

De onde o que foi todo o Recife
e hoje é só o bairro do Recife,

de onde de dia, bancos, bolsas,
e à noite prostitutas louras,

de madrugada, quando a angústia
veste de chuva morna, e é viúva,

certo Cavalcanti ou Albuquerque
voltava para casa, murcha a febre.

2

Na ponte Maurício de Nassau,
deserta, do deserto cão

das pontes (quem não o conhece
é melhor que não sofra o teste),

pois N. vê que um outro vinha
na mesma calçada em que ele ia.

Vendo alguém, vê-se aliviado:
eis onde acender um cigarro.

3

A noite na ponte é sem diques,
mais, numa ponte do Recife.

A ponte a custo se defende,
esgueirando-se frágil, entre

massas cegas, nuvens de treva
que a esmagam pelas costelas:

não há sequer a companhia
de janela que se abriria.

4

Nisso o homem que se aproximava
frente a N. a boca escancarara,

boca de assombração, vazia,
onde um único dente havia,

um dente de frente, o incisivo,
único, mas capaz do riso

bestial, que não é o da morte
mas o de quem vem de sua posse.

5

N., Cavalcanti ou quem quer,
pavor e nojo, deu no pé:

varou a Primeiro de Março,
varou a pracinha do “Diário”,

vara disparado a Rua Nova,
nesse então Barão da Vitória,

Memórias de Assombração nas Pontes de Recife

chega à ponte da Boa Vista:
outra ilha! Quem sabe, a saída.

6

Levando na alma aquele dente,
sem encontrar um recifense

a quem contar, e nos ouvidos
o hálito mau daquele riso,

entra na Ponte da Boa Vista
como não se entra na Polícia:

na ponte treliçada, de cárcere,
purgaria o dente que o arde.

7

Já agora, cansado, não corre.
Vê alguém, enfim, pela ponte,

Alguém que logo deteria
para dividir o que o crispa.

Detém o estranho, contra a história,
de um dente só que ri na boca.

O estranho o escuta paciente,
como um doutor não ouve um doente.

8

“Riso de um dente só na boca?
Riso, na madrugada roxa?”

Será por acaso este o dente?”
Mostra-o: é o mesmo, e o rir demente.

Por terror, loucura, o que seja,
N. dispara à Tamarineira.

(Cura-o de todo Tio Ulysses.

Não de ponte em Capibaribes) (MELO NETO, 2008, p. 570-572).

De antemão, o que houver de esfumado ou subreptício na história que se desenrola no enredo do poema vai sofrer seu abalo no discurso poético, que é indiscutivelmente de feição moderna, como tudo que produziu seu autor. No seu caso, estabelece-se um laço irremovível entre o homem que foi e a lenda que se construiu em torno de si, como marcas de um tempo preciso. Como não conseguisse se livrar da imagem que ele próprio ajudou a construir, talvez por isso evitasse inferir qualquer contaminação subjetiva à sua escrita, como um meio de proteger da personalidade a sua produção, muito embora biografias de muitos outros artistas viessem compor ostensivamente sua obra como alteregos com quem João Cabral não deixava de se identificar. Para ficar em exemplos de pernambucanos ilustres, cuja vida foi esmiuçada pelo autor, basta lembrarmos de Frei Caneca e de Natividade Saldanha, explorados em livros anteriores ao *Crime na Calle Relator*, e que apontam, por outra via, para a dimensão memorialística de sua obra através de outras figuras que enlaçam com eficácia o plano individual e coletivo, subjetivo e histórico. Agora, por meio de procedimento semelhante, João Cabral – que não se cansa da substância popular, ainda que a contrapelo – lançaria mão de uma assombração oriunda do perímetro urbano recifense para falar de si mesmo. Apesar de Boca-de-Ouro já ter se convertido em personagem do teatro de Nelson Rodrigues, antes de ter sido glosada pelo próprio João Cabral de Melo Neto, é como assombração que Boca-de-Ouro nos interessa por

ora, quando enlaça os Cavalcanti à Mauriceia flamenga, embora nem sempre seja perceptível à primeira leitura.

Como a visagem de Boca-de-Ouro é soprada desde a segunda metade do século XIX e continuou a perambular pelo século seguinte – e não só pelas ruas do Recife –, nada mais natural do que sua necessidade de atualização através daqueles sujeitos esquisitões, com quem João Cabral muito se identificava. Parafraseando Gilberto Freyre, agora ao Recife, famoso por suas insurreições libertárias, viria se ajuntar a fama de suas assombrações, às vezes nutridas por aqueles mesmos sujeitos que despontavam nos movimentos revolucionários, fosse nobre ou plebeu, como é o caso do Visconde de Suassuna (FREYRE, 2000, p. 113-115), também Cavalcanti e tio do Conde da Boa Vista. Diante do exposto, alguma sensibilidade pós-moderna poderia democraticamente torcer o nariz e fazer ouvidos moucos para tais histórias de assombração. O que pode não perceber, com isso, é que, entre boitatás e bododôs, organiza-se um imaginário popular que, desde os tempos mais remotos, vem a ser uma requintada maneira de organizar, na tradição oral, aquilo que se processa na ordem social, para o que muito vem a calhar a imagem de Boca-de-Ouro.

Antes disso, se voltarmos ao cordão de revoluções pernambucanas, que se inicia com a Revolta dos Mascates (1710-1711) e se encerra com a Revolução Praieira (1948-1949), é preciso assinalar que, assim como o espírito revolucionário francês – encarnado nalguns homens – sempre rondou a costa oriental do Brasil, também é verdade que muitos homens que brotaram daquele chão também se converteram em lenda – a exemplo de um Jerônimo de Albuquerque, a quem João Cabral pretendeu dedicar um livro de memórias, ou de um Joaquim Nabuco, convertido em marca de cigarro, de chapéu e rótulo de cerveja, além de personagem gilbertiana. Além desses, há também aqueles que se tornaram assombração propriamente.

E, se do lado em que há nomes, registros e fatos, nós podemos identificar a assombração de alguns eleitos – como é o caso do Visconde de Suassuna –, nada nos impediria de encher de carne, roupa e história aquelas visagens anônimas, tal como o poeta fez com Boca-de-Ouro. Mas, antes de chegarmos à elaboração do poeta, talvez valha a pena conferir a descrição do fantasma feita por Gilberto Freyre, coligida das bocas populares:

E sempre gozando o silêncio da meia-noite recifense, o ar bom da madrugada que dá, na verdade, ao Recife seu melhor encanto. Quem sabe se não encontraria alguma mulher bonita? Alguma pálida Iaiá de cabelos e desejos soltos? Ou mesmo alguma moura, encantada na figura de uma encantadora mulata de rosa ou flor cheirosa de cabelo?

Mas quem de repente encontrou foi um tipo acapadoçado, chapéu caído sobre os olhos, panamá desabado sobre o rosto e que lhe foi logo pedindo fogo. O aprendiz de boêmio não gostou da figura do malandro. Nem da sua cor que à luz de um lampião distante parecia roxa: um roxo de pessoa inchada. Atrapalhou-se. Não tinha ponta de cigarro ou charuto aceso a oferecer ao estranho. Talvez tivesse fósforo. Procurou em vão uma caixa nos bolsos das calças cheios de papéis amarfanhados: rascunhos de trovas e sonetos. E ia remexer outros bolsos quando o tipo acapadoçado encheu de repente, e sem quê nem para quê, o silêncio da noite alta, o ar puro da madrugada recifense, de uma medonha gargalhada; e deixou ver um rosto de defunto já meio podre e comido de bicho, abrihantado por uma dentadura toda de ouro, encravada em bocaça que fedia como latrina de cortiço. Era o Boca-de-Ouro.

Correu o infeliz aprendiz de boêmio com toda a força de suas pernas azeitadas pelo suor do medo. Correu como um desesperado. Seus passos pareciam de ladrão. Ou de assassino que tivesse acabado de matar a noiva. Até que, cansado, foi afrouxando a carreira. Afrouxou-a até parar. Mas quando ia parando, quem havia de lhe surgir de novo com nova gargalhada de demônio zombeteiro a escancarar o rosto inchado de defunto e a deixar ver dentes escandalosamente de ouro? Boca-de-ouro. O fantasma roxo e amarelo. (FREYRE, 2000, p. 62-63).

Antes de qualquer consideração acerca da obra do poeta recifense, convém destacar o desprendimento estilístico de que o cronista da cidade se vale para descrever uma de suas assombrações. Daí fica evidente que não só a produção ficcional é alvo de elaboração literária, mas também a descrição histórica, o que fica especialmente interessante se considerarmos que a história contada se inscreve no plano simbólico, que alimenta simultaneamente a narrativa histórica e também a narrativa ficcional. Como João Cabral cruza ambas as dimensões, quais sejam, o que advém da história com o que é matéria de ficcionalização, a literatura se vê duplamente potencializada, porque opera em dois níveis que imbricam ficção e história. Não se estranha, a partir daí, que o poeta se confesse, mais de uma vez, absolutamente fascinado pela prosa de seu primo de segundo grau.

Desde moço sou absolutamente fascinado pela prosa de Gilberto Freyre – nunca ninguém escreveu uma prosa como a dele. Eu não tenho a dicção, no sentido que os ingleses usam a *diction*, quer dizer, escolha de palavras. Os temas do Gilberto são outros, a palavra dele é outra, no entanto eu sinto que o ritmo da prosa do Gilberto é excelente. É a maior prosa brasileira. Vai desde *Casa-grande & senzala* ao artigo mais insignificante que ele escrever. (MELO NETO, 1981, p. 102).

Diante disso, tampouco espanta que, mais de dez anos antes da publicação do poema de que nos ocupamos por ora, João Cabral tenha publicado o “Casa-grande & senzala, quarenta anos”. Assim ata-se um nó muito apertado entre a produção do antropólogo e a do poeta recifense. Não só pela simpatia confessa, mas, sobretudo, pela matéria comum que anima ambas as produções e porque a obra do primeiro, além de ter se convertido em poema para o segundo, serve-lhe também como fonte primária, devido à similaridade do enredo em ambas

as narrativas – a coligida por Gilberto Freyre e a que constitui o poema.

Além do mais, é preciso reiterar que a linhagem de historiadores identificável na sua família continua a exercer forte influência na sua obra, tal como acontece com Gilberto Freyre, com quem o poeta se engalha no ramo Gonçalves-de-Mello. E, se justapusermos o *Guia prático e sentimental da cidade do Recife a Assombrações do Recife Velho*, sob a dicção do poeta recifense, vamos chegar muito próximo do poema que ele compôs e que reúne, a um só tempo, o universo simbólico oriundo das bocas populares, a cartografia da capital pernambucana, as famílias tradicionais daquele torrão e uma das figuras emblemáticas do seu convívio familiar – mais precisamente, Ulysses Pernambucano de Mello –, que, além de ser outro Gonçalves-de-Mello, também está gravado no mapa da cidade, já que dá nome ao Hospital Psiquiátrico do Recife (antiga Tamarineira). O local onde se encerravam os doentes mentais foi transformado devido à intervenção de seu Tio Ulysses, que preconizou e sedimentou práticas muito diferentes das que, então, vigoravam.

Assim, desdobramos o entendimento de uma produção poética vigorosa do seu suporte formal para a substância histórica que a anima em mão dupla. E, sem querer desmontar o truísmo de que toda formalização é decorrente de alguma vinculação com a história, ao discriminar qual a história está sendo acionada e de que maneira, torna-se possível chegar a uma compreensão mais palpável da poesia cabralina, depurando-a não só de qualquer ranço hermético, mas, além disso, inscrevendo-a numa ordem em que as eleições subjetivas passam a ser determinantes de sua expressão. Com isso, mais do que chegar a uma compreensão de uma fase específica da produção do autor ou de descobrir o traço verdadeiro que anima aquela escritura, interessa demonstrar como ocorrências de fatos

subjetivos e históricos vêm a compor um rendimento particular de escrita. Se nem assim for possível apanhar a particularidade daquela escritura, ao menos temos a certeza de que estamos nos movendo num terreno em que história e literatura se cruzam como áreas afins, que se integram mutuamente para a exploração de uma matéria comum. Para tanto, é preciso ter consciência da compreensão de literatura e de história que estão sendo acionadas, pois nenhum fato histórico aparece desvinculado das impressões que a respectiva historiografia engendra, assim como nenhuma literatura está isenta das contaminações sociais que seus autores carregam. Aliás, nunca deixa a obra de João Cabral de responder com eficiência a esse duplo condicionamento, perceptível a cada verso seu: de ser de um tempo e de um espaço precisos. Como já foi assinalado por Antonio Candido (1989, p. 56), o entrelaçamento de ocorrências biográficas com circunstâncias históricas vai na contracorrente de qualquer mistificação da obra.

3 Personagens da história: Nassau, Tio Ulysses e Boca-de-ouro

Muito curiosa essa história que se faz através de pontes, como objeto apropriado para desenvolver a narração. No caso do Recife, tal propriedade se efetiva por ser a cidade atravessada pelo Capibaribe, cujo trânsito se dá entre pontes. Também de construção de pontes está recortada a história pernambucana, desde o tempo dos flamengos, simbolizada no nome de Maurício de Nassau, que se desdobra em outras tantas pontes, ilustradas no poema pela Ponte da Boa Vista. Duas pontes lapidares sintetizam a experiência que se transfere e se desdobra em outras tantas. Acontece que, aqui, a história do país, passando pela do estado, reduzida à da cidade, se exhibe em miniatura quando representada pelas pontes, que carregam

histórias de assombração, cuja remissão à história factual não é sem propósito. O cinturão simbólico que envolve os traços arquitetônicos da cidade traduz um repertório de experiências que remonta aos acontecimentos ali decorridos e que, por sua vez, se gravam na mente dos indivíduos, transfigurados em imagens sinuosas e moventes, como é o caso da assombração.

Por mais que sejam transmitidas de geração a geração, histórias de trancoso apontam para dois lados: o da experiência radicada num tempo passado e na revisão de tal experiência decaída na boca de quem as reedita. Boca de Ouro, já ambientado no Rio de Janeiro na fala da personagem-título da peça de Nelson Rodrigues, ilustra bem o raciocínio de Gilberto Freyre de que não só as pessoas migram, mas também as assombrações. Sendo natural do Recife, Nelson Rodrigues estaria mais do que municiado para fazer uso da personagem incorporada ao universo popular oriundo da sua terra natal. Muito embora o poeta recifense tenha feito uma exploração mais afim à sua própria figura, já que, na sua composição, a mesma visagem perambula pelas pontes do Recife, onde se depara com Cavalcantis e Albuquerque, além de seu Tio Ulysses e certo N., enigmático.

Como a personagem “K.” de Kafka remete a seu autor, o N. distingue a inicial da alcunha de João Cabral na sua linhagem, que possui dois homônimos: o tio e o avô, de quem herdara o nome. Além disso, uma vez que N. aparece pela primeira vez na parte do poema cujo desenrolar se dá na Ponte Maurício de Nassau, decerto haverá alguma relação entre o nobre batavo e a inicial de seu sobrenome, estendida na alcunha distintiva do poeta na sua família. Antes dessas marcas familiares alusivas ao sujeito do poema, já haviam aparecido, na sua primeira parte, os sobrenomes Cavalcanti e Albuquerque, que ilustram os ramos mais nobres da açucarocracia pernambucana pela narração de Gilberto Freyre. O Recife todo,

que hoje é só um bairro, se vê laureado por uma quantidade de nomes que chancelam suas pontes, ligando bancos a prostitutas, bolsas à volta para casa. No meio da ponte – experiência aterradora já confessada pelo autor noutros episódios –, sempre há a expectativa de aparecer alguém, motivo de tensão naquele breu, diluído no poema pelo acendimento do cigarro.

Essa *História de Pontes* é uma história assim meio de assombração. Não sei, eu quis reconstituir um pouco aquela atmosfera noturna, daquelas pontes do Recife. Você, de madrugada, atravessar uma daquelas pontes do Recife, dá uma idéia de solidão absoluta. Porque você ouve os passos do sujeito que está a duzentos metros de distância. Porque não tem ninguém na rua. Você cruzar com um sujeito no meio da rua, a rua tem casa de cada lado, tem janela, tem porta. Agora você cruzar com um sujeito no meio de uma ponte, de noite, de madrugada, realmente é uma aventura. O cara pode meter uma faca em você. Atravessar uma ponte de madrugada, você não tinha trânsito: não tinha mais bonde, não tinha mais ônibus, automóvel [...] E hoje é assim ainda. Eu termino o poema com uma brincadeira, dizendo que o sujeito foi para Tamarineira, onde o Tio Ulysses, que era meu tio, psiquiatra, curou-o. Essa história talvez seja uma história do século passado, Tio Ulysses nem era vivo. Mas já que eu estava fazendo um poema, eu disse que ele foi para a Tamarineira, que era o maior hospital de loucos do Recife, e que Tio Ulysses, que foi, na minha infância, diretor do Hospital, curou-o. Por quê eu dizer que ele foi para Tamarineira onde um *psiquiatra* o curou? Fica uma experiência muito mais tocável botar Tio Ulysses. Aí o leitor vê que é uma pessoa e não um psiquiatra! Assim eu dou uma visualidade que se eu pusesse um psiquiatra não daria. (MELO NETO, 1989, p. 45-46).

Boca escancarada, boca de assombração, de um dente só e capaz de riso, eis a assombração que se lhe aparece, seja N. Cavalcanti ou qualquer outro sem tanta distinção. Aqui chegamos ao ápice do enredo da composição, quando o sujeito do poema, estarrecido diante da visagem que lhe aparece, dispara em linha reta da Ponte Maurício de Nassau para a Rua

Primeiro de Março; daí vai passando pela Pracinha do Diário, continuando pela Rua Nova, até chegar noutra ponte, a da Boa Vista. Aí o sujeito que veio do Recife Velho (Ponte Maurício de Nassau) para o Bairro de Santo Antonio (Antiga Ilha de Antonio Vaz) chega à Boa Vista, completando a formação geográfica do Recife atual, que se limita a uma conquista sua, o que é reforçado pelo seu reconhecimento histórico, uma vez que o seu ponto de chegada é o Recife moderno e não mais o bairro do Recife, o antigo que era o Recife todo. É no Recife moderno que o sujeito do poema encontra o Tio Ulysses e a Tamarineira, duas marcas por excelência da modernidade encravadas naquela cidade.

Antes de prosseguirmos, algumas referências: o diário mencionado é o *Diário de Pernambuco*, de cuja edição centenária, organizada por Gilberto Freyre, resultou o *Livro do Nordeste*. A Rua Nova é a mesma em que residiu Antonio de Moraes Silva – tetravô do poeta – e que foi palco do episódio que redundou na tentativa de assassinato do governador Luiz do Rego Barreto, estopim para a eclosão de uma das revoluções pernambucanas. Além de demarcar um espaço preciso na paisagem da cidade, não podemos ignorar que a Ponte da Boa Vista remete a acontecimentos não menos precisos, até porque quem cruza aquela ponte no sentido proposto do poema vai desembocar na Avenida Conde da Boa Vista, que, sendo um Cavalcanti, remete a toda sua parentela e ao silogismo que gira entre cavalgar e ser cavalgado em Pernambuco.

Ao chegar à Ponte da Boa Vista é que aquele sujeito desesperado por um encontro real vai se confidenciar a um estranho, que o escuta, não como um doutor, e sim pacientemente. Ocorre que o “estranho” mencionado é o seu Tio Ulysses, psiquiatra que tratou o sujeito do poema e o autor na vida real. No poema, só não o cura de pontes do Capibaribe, ou mais abstratamente, da ponte que há em qualquer Capibaribe

aonde aquele sujeito for, havendo outros, tal como está sugerido pelo plural. O diagnóstico: terror, loucura ou o que seja é o motor que o leva à Tamarineira. Não parece ser casual o fato de que a assombração lhe aparece na Ponte Maurício de Nassau, onde os fantasmas familiares decerto estão mais vivos, ainda que adormecidos, ao passo que o encontro com o seu Tio Ulysses vai se dar justamente na Ponte da Boa Vista, onde a visagem se esfuma e se abre à avenida que vai dar na Tamarineira.

Se a imagem perdida dos seus mortos é que agoniza aquele sujeito, sua cura será dada por um dos seus parentes mais próximos, posto que marido da sua tia, de quem era primo, por sua vez. Assim, os laços de consanguinidade se estreitam imensamente quando referidos a seu Tio Ulysses, cuja simpatia lhe era devotada desde sua primeira infância. Agora o riso demente de um dente único não pode ser visto apenas como uma glosa irônica ao imaginário popular encravado na assombração de Boca-de-Ouro, mas trata-se de uma imagem que se afigurou factível na Tamarineira – e não era estranha ao poeta, internado ali sob os cuidados do seu Tio Ulysses –, onde decerto havia dementes banguelas aos magotes.

Insistindo nas afinidades eletivas de João Cabral, cumpre registrar que, quando utiliza o metro redondilho, é porque está tratando de um tema popular ou de uma personagem com a qual se identifica, a exemplo do que faz na voz de Severino ou de Frei Caneca nos respectivos autos. De outro modo, sua preferência se volta para os metros oito e nove, que são os que mais interferem na cursividade da linguagem, provocando deliberadamente uma dificuldade para sua expressão e forçando o seu leitor a prestar mais atenção no discurso proferido, uma vez que está fadado a tropeçar na leitura dos versos, que nunca se presta a embalar seus leitores. Em vez disso, toda essa sinuosidade da sua linguagem faz com

que o leitor se questione sobre sua efetividade, posto que seu curso esteja pautado por uma sucessão de lapsos e interrupções. Tudo isso fica especialmente curioso quando se trata de um poema em que há uma narrativa a ser contada e que se desenvolve tropeadamente, como se o próprio narrador estivesse um tanto ébrio. A hipótese ganha especial relevo se considerarmos que o sujeito da assombração é um aprendiz de poeta que, voltando da noite boêmia, tenta sacar uns versos amarfanhados no bolso à procura de fogo para o Boca-de-Ouro, segundo a narração de Gilberto Freyre, ao passo que, na narração de João Cabral, é o seu sujeito quem quer acender o cigarro, confundindo-se com a visagem descrita na primeira narração.

Da figuração engendrada pelo poeta, destaque-se o caráter irônico de uma assombração, que, sendo Boca-de-ouro, aparece com um dente só. Se, desde tempos imemoriais a dentição é marca distintiva de classe – inclusive para os cavalos, cuja arcada é índice de saúde –, no caso da assombração que compensa sua podridão pela dentadura de ouro, quando aparece com um dente apenas, é como se pudesse saldar não só a riqueza decaída, mas também a podridão que é encarnada na demência que se lhe afigura como possibilidade real. Trata-se, portanto, de uma atualização radical daquela circunstância histórica com a qual o poeta teve de lidar e que alimenta a contrapelo. Também, aqui, o poeta concretiza a podridão do passado – que possivelmente sua parentela viesse a ilustrar, encarnada em Boca-de-Ouro – na podridão do passado vivenciado por si mesmo, representado no demente de um dente só, que ele limita com a assombração de Boca-de-Ouro. Aquela visagem incógnita que lhe aparece sobre a Ponte Maurício de Nassau sob um escuro do cão rememora também uma experiência concreta que o relega à condição humana mais fragilizada, ainda que sob o aparato familiar. O ponto obscuro

do passado provinciano, iluminado pelo nome do conde holandês, é simétrico ao ponto obscuro do passado daquele sujeito iluminado pelo nome de seu tio.

Sendo Tio Ulysses primo em segundo grau do poeta que se casou com uma prima-irmã (irmã da mãe de João Cabral), seus filhos carregam uma informação genética muito semelhante à do poeta-engenheiro, posto que seus primos-irmãos lhe são mais próximos do que o comum, dada a ligação matrimonial de seus tios. Se tal ligação ilustra uma marca do tempo passado mesmo para a família Gonçalves-de-Mello – quando a endogamia canavieira era um fato corrente –, explica em parte a forte ligação dos ramos implicados, a saber, a aproximação de José Antonio Gonsalves de Mello com Evaldo Cabral de Mello (historiadores) e de Jarbas Pernambucano de Mello (psiquiatra) com João Cabral de Melo Neto. Obviamente tal ligação só explica, em parte – como toda explicação –, o grau de afinidade entre os primos, mais do que primos-irmãos.

Como o poema permite a aproximação ostensiva de um sujeito da história assomada numa assombração, nada impede que vejamos marcas daquela sociabilidade divisadas nas imagens moventes que o poeta atualiza. Desse modo, passamos do plano mais estritamente enraizado no chão da história para o plano transcendente – constitutivo de toda obra –, sem concebê-los em separado. Com essa operação, extraímos o raciocínio de que não só a realidade é produto de operações abstratas – ideias que se concretizam –, como também a história constituída vem ecoar na mente de alguns sujeitos sob a forma de assombração, sem deixar de nos influir como experiência exemplar que também nos chega como legado.

Com efeito, podemos conceber a história em mão dupla, donde interessa não só rastrear as referências que estiveram em voga por ocasião da irrupção de momentos revolucionários, mas também como tais momentos se gravaram na mente de seus

partícipes e seus respectivos descendentes. Para tanto, a cultura popular pode servir de esteio produtivo e duradouro, porque pode assimilar novos significados, o que soa demasiado interessante se a pensarmos como suporte histórico, tão manipulável quanto qualquer outro. Tudo isso pode perfeitamente ser aplicável às revoluções oitocentistas pernambucanas, pois, se, de um lado, o século XIX nos legou fantasmas de condes e barões, outras tantas assombrações anônimas insistem em perseguir sujeitos entre pontes e rios, como é o caso do Boca-de-Ouro.

Dos inúmeros espectros que João Cabral elege para projetar sua imagem, Boca-de-Ouro talvez seja aquele mais abstrato e, talvez por isso, o mais verossímil, porque permite uma exploração em que não há diferença entre a sombra perseguida e a imagem projetada, sendo esta muito mais eficaz para o poeta, porque não precisa ser confrontada com o original, ao contrário do que acontece com *Frei Caneca*, *Natividade Saldanha* ou *Joaquim Cardozo*. Todos esses perfis demandam alguma consideração a partir da referência concreta a homens que existiram de fato, ao contrário do que acontece com *Boca-de-Ouro*, que já é, por si mesmo, uma projeção de algo incondicionado, a que o autor confere substância. Não parece despropositado, a partir disso, que sua versão daquela história venha comportar elementos que marcam pontualmente sua inscrição na sua cidade natal, através do contato direto com o seu tio preferido. Tio este, aliás, que primeiro percebeu a potencialidade neurológica do menino João, quando, por volta de seus três anos, o punha sentado num tamborete em cima da mesa, para que a criança lesse o jornal e, depois de retirado o jornal, versasse sobre o conteúdo lido. Não deixa de ser curioso que esse mesmo tio viesse a tratar daquele sobrinho por ocasião de sua maioridade, quando acometido por surtos inexplicáveis, motivados talvez pela viagem ao Rio de Janeiro, da qual o então

jovem João Cabral não se livrava como de uma ideia fixa. Será, ainda, por essa época em que o autor trava contato com os banguelas da Tamarineira, onde também se submetera ao tratamento do tio. Transformado em poema, o episódio não deixa de ter o seu interesse histórico, porque encravado no sujeito que se quis empedrado na cidade e que teve seu desejo realizado materialmente à margem do Capibaribe pelo escultor Demétrio Albuquerque, no ano de 2004, e lá está a quem quiser vê-lo.

Referências

CANDIDO, A. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

FREYRE, G. **Assombrações do Recife velho**. Prefácio de Mary del Priore. Ilustrações Poty. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.

MELO NETO, J. C. João Cabral de Melo Neto. In: STEEN, Edla Van. **Viver e escrever**. Porto Alegre: L&PM, 1981. p. 99-109.

MELO NETO, J. C. Entrevista a João Cabral de Melo Neto. **Revista 34 Letras**, n. 3, Rio de Janeiro: 34 letras, 1989.

MELO NETO, J. C. de. **Poesia completa e prosa**. SECCHIN, A. C. (Org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

ABSTRACT: The history of Recife is here represented by the symbolic legacy of Gilberto Freyre and João Cabral de Melo Neto. Freyre, in his *Assombrações do Recife Velho*, tells the story of Boca-de-ouro, a bogey character, which is, later, remembered in Melo Neto's poem "História de pontes." The authors are able to keep the town's memory through the depiction of the ghost in both the story and poem, but also

through family ties, once they are cousins linked to the Gonçalves-de-Mello Family.

KEYWORDS: Modern Brazilian poetry. History of Brazil. Memory. Genealogy. João Cabral de Melo Neto.

Data de recebimento: 14/10/2010

Data de aprovação: 15/07/2011

A Recepção da Obra e o Leitor Jovem: Uma (Nem) Tão Difícil Conjugação

The Reception of the Text and the Young Reader: A (Not So) Hard Combination

Eliana Gabriel Aires¹

RESUMO: Este artigo pretende discutir a recepção do texto literário, descrevendo situações que induzem os jovens leitores a darem respostas criativas em interações dialógicas. Este levantamento refere-se a duas novelas juvenis, de autoria da brasileira Lygia Bojunga Nunes: *Paisagem e Fazendo Ana Paz*. As ficções de Lygia Bojunga, valendo-se de uma linguagem de múltiplas significações, frequentemente exigem um leitor especial, capaz de preencher as lacunas do texto e, mesmo, reconhecer-se na trama. Decidimos ouvir esse leitor, deixando-o falar de sua vida e de seus objetivos, verificando como a leitura dessas novelas influenciou seu modo de pensar e de agir.

PALAVRAS-CHAVE: Leitura. Leitor. Novela juvenil. Recepção. Escola.

“Não existe literatura sem leitura”.
(Jacques Leenhardt)

¹ Doutora em Letras pelo Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (IBILCE), da Universidade Estadual Paulista (UNESP). Professora adjunta da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Goiás (UFG) e coordenadora da pesquisa “A Literatura-arte na Escola Pública”, vinculada ao Programa de Pós- Graduação e à linha de pesquisa “Formação de Professores”.

1 Introdução

A leitura é um processo interativo, um jogo de parceria, um diálogo entre texto e leitor. Por isso, pode-se dizer que, a rigor, um livro não existe antes de sua leitura. Para que ele adquira vida, é preciso que um leitor dele se aposses e o reescreva pela leitura. Assim procedendo, “o leitor transforma-se, não já no autor, mas em outro autor: a leitura converte-se na escrita de um novo livro, absolutamente pessoal e intransmissível” (TACCA, 1983, p. 149). Portanto, trata-se de um processo que atua em duas direções. Por um lado, o livro precisa de um leitor que o tire do anonimato; por outro, dessa interação surge um “outro autor”, que é o leitor já transmutado. Nesse processo dialético, ambos os sujeitos têm uma função maior, como Sartre já apontava em 1947, no ensaio *Qu'est-ce que la littérature?*:

O ato criador é apenas um momento incompleto e abstrato da produção de uma obra; se o escritor existisse sozinho, poderia escrever quanto quisesse, e a obra enquanto objeto jamais viria à luz: só lhe restaria abandonar a pena ou cair no desespero. Mas a operação de escrever implica a de ler como seu correlato dialético, e esses dois atos conexos necessitam de dois agentes distintos. (1993, p. 37).

Durante muito tempo, o olhar crítico sobre a arte literária, ainda que acolhendo uma grande diversidade de abordagens, priorizou uma interpretação unívoca, que revelava a presença de uma ótica pré-estabelecida, dela decorrendo uma visão homogênea e massificadora nas leituras críticas. Embora a preocupação com o leitor seja antiga, é relativamente recente a sua inclusão no processo e a valorização atribuída ao enfoque que ele dá ao texto literário. Face aos estudos da recepção, essa preocupação volta revigorada, mudando o paradigma dos estudos literários a partir dos anos 70 nas relações do

leitor/autor, como bem destaca Umberto Eco em *Os limites da interpretação* (1995).

Para libertar-se de imposições e preconceitos, a obra literária precisa desautomatizar uma recepção estereotipada, criando uma situação dialética pela qual o leitor assume um papel participativo capaz de criar e transformar situações. A arte social realiza-se na interação entre sujeitos, e é nessa interação entre criador e leitor que se constitui a literatura. Assim, uma obra de arte literária não se completa sem a presença de um leitor, constatação que foi realçada por estudiosos da linguagem de diversas correntes teóricas. Para Eco, a insistência “quase obsessiva em relação ao momento da leitura, da interpretação, da colaboração ou cooperação do receptor assinala um momento interessante na tortuosa história do *Zeitgeist*” (1995, p. 5). Quando Jauss levantou-se em defesa do leitor com sua “estética da recepção”, inaugurou um novo modo de olhar o fato literário.

Como parte de um projeto de pesquisa sobre leitura, com vistas à formação do professor, e levando em conta o papel fundamental do leitor nesse processo, promovemos a leitura de duas novelas de Lygia Bojunga², *Fazendo Ana Paz* e *Paisagem*, com adolescentes de uma escola pública e de outra particular, em Goiânia - GO. Após a leitura das obras, decidimos ouvi-los, pois consideramos que nada expressa tanto a sensibilidade e a percepção crítica de um leitor como o ecoar de sua própria linguagem, única, só ela capaz de estabelecer o contorno peculiar que caracteriza a magia do encontro entre o texto literário e o leitor. É desse diálogo entre texto e leitor que trataremos aqui.

² Até 1999, a autora assinou seus livros como Lygia Bojunga Nunes. A partir de 2002, com a edição de *Retratos de Carolina*, já em sua própria editora, ela suprimiu o último sobrenome, passando a assinar Lygia Bojunga nos livros novos e nas reedições. Neste ensaio, usamos edições anteriores a 2002, referenciadas, portanto, pela entrada Nunes.

A gênese de todo ato criativo tem suas raízes na imaginação. Lygia Bojunga sabe que o leitor experimenta alegrias e decepções quando se defronta de maneira lúdica com a leitura literária. Dando grande realce à imaginação e à criatividade do leitor, ela afirma em *Livro: um encontro com Lygia Bojunga Nunes*: “Eu, leitora, crio com minha imaginação todo o universo que vem cifrado nesses sinaizinhos chamados letras.” (NUNES, 1990, p. 21). De maneira singular, ela realça o poder do leitor em participar da criação artística, de tornar-se “um outro autor”. Essa consciência da função do leitor fica bem explícita quando, em outra passagem, a autora assegura: “Tá, tudo bem, você escreveu um bocado de texto, mas... e as entrelinhas? E as pausas? E os espaços em branco? As ambiguidades? Sou eu que fico enchendo aquilo tudo, não é? Eu: leitora. E não me pagam nem um tostão de direito autoral.” (NUNES, 1990, p. 21).

Para atrair o leitor, a literatura-arte não deve facilitar sua percepção, antes, deve desafiá-lo. O texto literário deve emocionar e inquietar para que ocorra esse jogo dialético entre autor/obra/leitor. É dessa interação completamente imprevisível que surge um novo livro, pessoal e único. Daí o realce dado pela autora aos vazios, às descontinuidades, à importância de sempre haver obstáculos para serem movidos ou preenchidos pelo leitor. O escritor não é mais o único sujeito de sua própria obra e, conscientemente, solicita a participação do leitor. Cria, assim, o seu leitor-modelo – “uma espécie de tipo que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar” (ECO, 1994, p. 15).

Essa relação comunicativa é intrínseca ao ato da criação. Todo escritor deseja ser lido e aborda o seu leitor de diferentes maneiras. Lygia Bojunga cultiva uma relação de cumplicidade com os seus personagens bem explícita, com Lourenço, em *Paisagem*, mais implícita, com a protagonista de *Fazendo Ana*

Paz, e trabalha esse artifício de forma tão engenhosa que seus leitores são capturados por essa força.

O processo de criação, mesmo quando se declara projeto único e singular do artista, está sempre voltado para o outro. O texto literário é “um *cruzamento de superfícies textuais*, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do seu destinatário (ou da personagem) do contexto cultural ou anterior” (KRISTEVA, 1974, p. 62). Sendo muitas as vozes que falam no texto, a palavra literária constitui-se em relação ao outro. A propósito, Bakhtin contribuiu decisivamente para que a linguagem fosse considerada em sua dialogia, em sua função histórica e social. A essa polifonia, soma-se a plurissignificação própria da linguagem, simbólica em sua natureza e essência. Barthes afirma que o código da linguagem literária atua de tal maneira que qualquer fala, de qualquer obra, gerada por ele, será investida de sentidos múltiplos (BARTHES, 1996).

Deslocando o foco do texto para o leitor, Jauss (1993) salienta o papel que a literatura representa na vida das pessoas. O discurso agora abre-se à ambiguidade, ao questionamento do leitor. Iser, outro teórico da estética da recepção, identifica a existência de dois polos na obra literária: o artístico, criado pelo autor, e o estético, produzido pelo leitor (1996). Essa possibilidade de o leitor dialogar com o texto em plena liberdade, num processo contínuo de construção e desconstrução, faz com que cada leitura seja a primeira. A liberdade da criação supõe uma correspondente liberdade de recepção, que admite diferentes interpretações, segundo a necessidade do leitor, elemento estruturante da obra.

Jauss define o papel, a contribuição da literatura como atividade social que se distingue de todas as outras e que só manifesta as suas possibilidades quando “a experiência literária do leitor intervém no horizonte de expectativa de sua vida cotidiana, orienta ou modifica a sua visão do mundo e age [...]

sobre o seu comportamento social” (JAUSS, 1993, p. 14-15). O leitor sempre acrescenta elementos novos à sua leitura, pois o convívio com o texto propicia esse alargamento de horizontes. Isso muda radicalmente o foco de interesse das leituras críticas: “Daí segue que devemos substituir a velha pergunta sobre o que significa esse poema, esse drama, esse romance pela pergunta sobre o que sucede com o leitor quando com sua leitura dá vida aos textos ficcionais.” (ISER, 1996, p. 53). Foi com essa preocupação que propusemos a leitura de novelas de Lygia Bojunga a um grupo de adolescentes em Goiânia.

A obra de Lygia Bojunga requer um tipo de leitor diferenciado. A escritora tem dito em entrevistas não se preocupar que seu leitor seja criança, jovem ou adulto. O que ela quer é um leitor que seja capaz de uma leitura estética, simbólica, que penetre em sua linguagem artística. Em *Livro: um encontro com Lygia Bojunga Nunes*, ela destaca a força da imaginação criativa, que só pode existir na liberdade. O texto se oferece ao leitor para que este o complete ou rompa com ele. O respeito com que Lygia trata seu leitor, nunca subestimando sua inteligência e sensibilidade, faz com que ela utilize recursos literários sofisticados. *Paisagem* (1992) e *Fazendo Ana Paz* (1991) são obras complexas que completam sua trilogia metalinguística, iniciada em 1988, com *Livro: um encontro com Lygia Bojunga Nunes*.

Em *Paisagem*, Lygia não só requisita um leitor especial como também ousa criar Lourenço, um personagem Leitor, com L maiúsculo, que escreve à sua escritora preferida opinando, criticando, sugerindo. Lourenço assume a função de leitor especial fundindo o mundo da realidade ao da fantasia e estabelecendo a ludicidade textual. Assim, ele está pronto para entrar no jogo e faz um convite à participação ativa do receptor, propondo-lhe também realizar deslocamentos reais e metafóricos.

Para falar sobre a recepção desses livros de Lygia, decidimos que a melhor estratégia seria fazer como ela fez em relação a Lourenço: ouvir seu leitor. Para tanto, fizemos um trabalho de campo em duas escolas, dando total relevância à voz dos jovens leitores, desvelando sua história de vida e seus valores, permitindo que eles deixassem seu “rastros”, seu “contorno” no percurso de leitura. Assim, decidimos descobrir como leitores advindos de contextos socioculturais diferenciados se posicionariam frente a obras esteticamente realizadas, sofisticadas mesmo. Propusemos uma abordagem capaz de oferecer novas possibilidades de pesquisa na escola, reconhecendo na leitura a presença ativa e dinâmica do leitor, que, ao investir o texto de múltiplos sentidos e ligações íntimas, pudesse ultrapassar as imposições de uma leitura única.

Michèle Petit, no artigo “La biblioteca, o el jardín interior preservado”, fornece-nos um comovente depoimento sobre leitura e leitores, dando realce aos pensamentos, às associações, às sensações experimentadas, aos laços escondidos que, nas instituições, anulam o leitor. Trata-se de um processo mais complexo, segundo Petit, do que as noções em geral utilizadas, opondo “leitura útil” a “leitura de distração”. A leitura desejada (a estética) pode propiciar a compreensão do universo do leitor pela interferência do imaginário, segundo ela, graças à abertura do imaginário e também “al acceso a una lengua diferente de la que sirve para la designación inmediata o para el improprio, gracias al descubrimiento esencial, de un uso inmediatamente utilitario del language” (PETIT, 2002, p. 8).

Para ouvir o leitor, elegemos a escola como espaço real para se conseguir a história singular de cada um, ainda que seja um lugar ambíguo para tal possibilidade, pois, na verdade, é a escola “o espaço real e possível de formação de leitores, mesmo que à custa de grandes contradições e descaminhos” (MAFRA, 2000, p. 74). A relação da escola com o leitor jovem tem sido

muito afetada pelos paradoxos que essa interação oferece. Nas últimas décadas, têm surgido escritores preocupados com o discurso estético, aberto ao questionamento e à participação do leitor, porém a escola não corresponde ao desejo de leitura literária livre e espontânea, pois ainda não conseguiu se libertar da imposição, da obrigatoriedade e, portanto, de uma ligação distante da literatura com o leitor.

Até onde a escola tem responsabilidade para a formação do sujeito crítico, reflexivo e imaginativo, fazendo da leitura uma peça fundamental para o ensino emancipatório? A escola que não permite a fantasia é uma escola impessoal e distante. Só a arte, em suas várias manifestações, favorece a ruptura – e, pois, a transcendência – dos limites do cotidiano, dando um sentido maior à vida. Essa possibilidade de crescimento interior, que não exclui as questões exteriores, propicia a liberdade criativa da mente. A literatura-arte e a participação ativa do leitor na construção do texto permitem esse crescimento. O leitor deixa sua condição de passividade e atua opinando, concordando ou discordando da obra. Mas, para isso, o texto artístico requer um leitor especial, como Lourenço. A escola não contribui para que surjam tais leitores, pois ainda os amordaça, não lhes concede voz. A leitura se caracteriza pela obrigatoriedade, pela cobrança e pelo despreparo dos professores na escolha de livros de real qualidade. Salvo exceções, nota-se que a leitura literária não é bem conduzida nas escolas. Na formação da criança e do jovem, a literatura precisa permitir sonhar, vencer angústias, desenvolver a imaginação, viver outras vidas e, além disso, ter acesso à cultura. A produção literária brasileira destinada à criança e ao jovem alinha-se entre as melhores do mundo e se encontra distante de sua origem comprometida com a pedagogia.

Nossa experiência com a leitura de Lygia Bojunga foi realizada com adolescentes com idade entre 13 e 15 anos, que

frequentam escolas da rede pública e da rede particular de ensino de Goiânia. Buscamos alguns leitores voluntários para lerem *Fazendo Ana Paz e Paisagem*, de Lygia Bojunga, e escreverem suas impressões, como receptores privilegiados da literatura-arte. Os alunos se mostraram interessados e receptivos. Em ambas as escolas, mantivemos contato com a direção, a coordenação e os professores para, finalmente, chegarmos aos alunos. As diferenças entre esses leitores de contextos socioculturais diversos são flagrantes e podem ser perfeitamente observadas em algumas amostras que recolhemos e que passaremos a analisar. Objetivamos uma abordagem da recepção da literatura-arte, cujo enfoque poderá abrir um novo campo de possibilidades interpretativas para a pesquisa da leitura na escola.

Com esse objetivo em mente, procuramos ouvir a voz dos alunos, puxar os fios por eles construídos ao longo de sua história de vida e comprovar que as estratégias narrativas utilizadas nas novelas lidas podem ser assimiladas, ainda que apenas parcialmente compreendidas pelo leitor jovem, seja ele da escola pública ou particular. Apesar de estarmos conscientes de haver problemas sérios em relação à educação nesses dois universos, temos que admitir a distância entre eles quanto à familiaridade com leituras, ao trato com a linguagem, à exposição aos livros em seu ambiente familiar e na própria escola, onde o enfoque dado ao teor artístico da obra literária é muito diferenciado.

Conversamos com os alunos sobre os propósitos da pesquisa, bem como sobre nossa curiosidade/necessidade de saber como eles viam e se sentiam frente à literatura de Lygia Bojunga. Nos depoimentos seguintes, indicaremos o nome do aluno e a série, identificando a instituição apenas como sendo escola particular (E. Part.) ou escola pública (E. Públ.). Definido o grupo de leitores, descrevemos um pouco sobre a autora, sua obra, o

porquê de nossa escolha e o valor dessa literatura. Para a elaboração dos textos que refletem a recepção da obra da autora, foi necessária a leitura prévia dos livros *Fazendo Ana Paz* e *Paisagem*. Cada leitor teve a liberdade de escolher um deles. Para nortear a atividade escrita, alguns aspectos dos livros foram levantados e os alunos se manifestaram a respeito. Eis algumas opiniões desses leitores sobre *Fazendo Ana Paz*³:

Sim e um livro interessante porque eu nunca vi um livro igual em que o autor interfere na história e conta um pouco da sua história. (José, 8ª série, E. Públ.).

E mais ou menos interessante, pois conta a história de uma mulher e as fases de sua vida. (Naiana, 8ª série, E. Públ.).

Eu achei interessante porque ela conta como foi difícil contar a história de Ana Paz que no final quase o personagem não saiu. (Juliana, 8ª série, E. Públ.).

Esses alunos da escola pública perceberam os movimentos do discurso narrativo e fizeram suas leituras. A dificuldade do ato criativo e os embates que o escritor enfrenta foram percebidos e explicitados por Juliana. Já o outro leitor, José, confessa “nunca ter visto um livro igual”, o que, presume-se, seja justamente o desejo da autora: apresentar uma literatura diferente, que desestabilize os conceitos tradicionais, que abale esse leitor e o leve a refletir e a criar. Já os alunos da escola particular, provavelmente mais familiarizados com o mundo da leitura, foram um pouco além:

É incrível como este livro mexeu comigo, porque ele mostrou desde o começo de uma criação à um personagem e do jeito que um personagem mexe com o escritor e como este forma uma bela história. (Tatiana, 7ª série, E. Part.).

³ Nas transcrições que seguem, foi mantida a grafia dos alunos *ipsis litteris*.

O livro fazendo Ana Paz, de Lygia Bojunga, é uma obra bem interessante, pois simplesmente é diferente de todos os outros livros que já li. Nos transmite o carisma da autora, o que nos faz estar mais perto dela, como se Lygia lendo conosco, tendo as mesmas dúvidas, as mesmas descobertas. Outro fato importante é que não é uma história comum como a de outros livros, assim a história de uma autora a procura de uma personagem, ou vice-versa. E a forma como um escritor, uma pessoa comum, um ser humano como nós tem suas dificuldades durante o percurso que se deve percorrer com um livro. (Victor, 7ª série, E. Part.).

É, sim, um livro interessante. Conta o reencontro da mesma Ana em três estações de sua vida, a de menina, a de moça e a de velha, procurando achar o elo de partida entre essas fases da vida e refazer um novo contato com si mesma. E o enredo se alterna com os conflitos da autora no ato de escrever, acrescentando uma ponta de metalinguagem. (Viviana, 8ª série, E. Part.).

Podemos já constatar uma acentuada diferença no manejo da linguagem e no reconhecimento de inovações criativas entre os alunos da Escola Pública e da Escola Particular. Esses últimos penetram na obra de Lygia e são capazes de perceber pontos relevantes. Note-se o destaque dado “a um livro diferente, com uma história também diferente”. Esse tipo de comentário sugere um leitor com maior vivência de leitura, pois compara a obra em questão com outras de seu repertório. Desse maior conhecimento, decorre uma proximidade maior com a autora (como se verá no livro *Paisagem*). A escritora perde sua aura e passa a ser uma “pessoa comum”, como nos fala Victor.

Os embates do processo criativo também são assimilados por esses leitores. Quando comentam sobre o início do livro, inquirindo se é normal essa maneira de iniciar uma narrativa, notamos que nem todos assimilam as artimanhas da autora. Vejamos algumas declarações:

Em meu ponto de vista eu acho um início anormal porque eu nunca vi um autor interfere na história mas foi bem interessante. (José, 8ª série, E. Públ.).

Sim por que, ela conta a vida i depois entra em um personagem. (Nauana, 8ª série, E. Públ.).

Começou sertinho porque começou do começo da história da mulher apaixonada. (Guilherme, 8ª série, E. Públ.).

Sentimos que esses alunos tiveram dificuldades para perceber as estratégias utilizadas pela autora. A construção dessa narrativa, a partir de um início elaborado, não os tocou. Já os alunos da Escola Particular mostraram ter outra percepção do texto. Mais uma vez, lembramos a necessidade premente, que essa realidade nos mostra, de se levar a boa literatura também e, principalmente, às Escolas Públicas. O acesso aos bens culturais e os consequentes benefícios que estes podem proporcionar ao ser humano, seja criança, jovem ou adulto, não podem ser negados a essas crianças. Muito se tem falado sobre esse assunto e alguns projetos foram implantados em âmbito nacional, como é o caso de *Literatura em minha casa* (MEC/PNBE, 2001, 2002 e 2003), mas, lamentavelmente, não tiveram a continuidade pretendida. Ainda, assim, espera-se que rendam frutos a médio prazo.

Ouçamos a voz dos alunos da Escola Particular que supomos terem maior intimidade com os livros, tendo-os como parte da sua vida e de sua casa. Supomos ainda que seus pais sejam leitores e que esses alunos tenham ouvido histórias desde pequeninos; que o seu mundo imaginário, que suas fantasias foram possíveis. Pelo menos, é o que se depreende dos depoimentos prestados:

A maneira como a autora inicia o livro é diferente no aspecto que ela ainda tem incertezas sobre a história e narra as surpresas que seus próprios personagens pregam nela mesma. (Viviana, 7ª série, E. Part.).

Já no começo da obra podemos notar que a autora dialoga consigo mesma e com nós leitores, sobre um tema quase nunca exposto, o processo de criação de um livro. Um começo já bem diferente, pois além de estar dialogando com os leitores, expõe a forma como surge um personagem, de supetão, sem mais nem menos, sem se estar preparado. E como este ocupa espaço na vida de um autor, como um verdadeiro filho, exigindo carinho, atenção, amor. (Victor, 7ª série, E. Part.).

Não sei o que é normal, será que o normal é começar uma história dizendo: - Era uma vez...Ou dizendo aquilo que realmente importa para a escritora, eu acho que a escritora passou para o leitor uma história confusa, mas que aos poucos (a escritora) foi entendendo e explicando para o leitor. (Tatiana, 7ª série, E. Part.).

Em relação às personagens, percebe-se que apenas um dos alunos da Escola Pública conseguiu penetrar no universo criativo de Lygia:

Este livro é diferente porque nos outros livros os personagens são fantasmas mas na Ana Paz é diferente o autor aparece na história e o personagem parece ser de verdade. (José, 8ª série, E. Publ.).

A Ana paz, era uma menina que morava com o pai e a mãe, viu seu pai morrendo aos oito anos de vida. Ela conta no livro todas as etapas de sua vida, desde criança até uma senhora de cabelos brancos. (Juliana, 8ª série, E. Públ.).

Quando José fala espontaneamente que “nos outros livros os personagens são fantasmas” e neste “o personagem parece ser de verdade”, está destacando um dos pontos mais

caros à ficcionista, que não consegue imaginar uma personagem “sem vida”. Também esse aluno destaca outro aspecto relevante na constituição do discurso estético: o “autor aparece”. Esse fato realmente ímpar merece destaque por esse leitor comprovar sua capacidade de perceber as sutilezas da narrativa de Lygia. Percebemos, assim, pela voz de José, como um jovem, mesmo não sendo privilegiado com leituras variadas, pode participar da ambiguidade do texto literário, o que comprova nossa crença na necessidade de os alunos menos privilegiados terem acesso a textos de literatura-arte. Ouçamos os alunos da Escola Particular sobre a personagem:

Ana Paz é diferente de outras personagens, porque está quebrada em três pedacinhos, três trechos de vida que só depois de oitenta anos se encontram de verdade e isso é suficiente para refazerem os elos perdidos. Mas mesmo assim, Ana Paz não fica resolvida. Ana Paz não é esclarecida. Talvez porque ela foi criada para ser assim, de certo para representar aquela nossa parte que nunca irá se resolver. (Viviana, 7ª série, E. Part.).

A personagem Ana Paz se difere das personagens de outros livros, pois não possui uma história lógica, como nasceu, seus pais, sua adolescência, sua maturidade, só fragmentos que nos levam a pensar, a criar-lhe uma história, a dar-lhe vida em nossas mentes, a transformá-la em mulher, a ter filhos, a ser mãe e esposa, a ser idosa, ser esquecida, desrespeitada, a ser humana, a ser pessoa. E é esse o objetivo do livro, nos levar a pensar, a discutir, a concordar e discordar, as ser mais nós mesmos. (Victor, 7ª série, E. Part.).

É preciso ressaltar que, em todos os depoimentos dos alunos, existe a constatação de que *Fazendo Ana Paz* é uma obra diferente, atípica. Atentemos para o texto de Mariana para percebermos como a leitura emocional, desperta a sensibilidade, amplia a visão de mundo, justamente por penetrar e preservar na interioridade do leitor:

Eu achei um tanto poético quando Ana Paz conta da casa do armário, da cozinha, das telhas quebradas no telhado, se mecheu estalando e etc. (Mariana, 6ª série, E. Part.).

É simplesmente extraordinária a hora em que Ana Paz chega em seu quarto e mesmo sem estar lá Ana Paz podia ver tudo o que estava lá. E finalmente se encontrar com sua infância. É muito triste o encontro com o pai da vontade de chorar. As páginas 38,39,40 me deixaram muito aguniada, até fiquei com um certo tremor nas pernas quando fui dormir. (Mariana, 6ª série, E. Part.).

Uma das marcas mais distintivas da obra ficcional de Lygia Bojunga é o uso da linguagem. Vejamos como ela é vista por esses jovens:

Eu achei até interessante que ela relatou uma personagem que a cada dia ela ir produzindo e a personagem ia ficando velha a cada dia que ia passando. (Juliana, 8ª série, E. Públ.).

E uma linguagem ruim; pois no mesmo tempo que ela conta uma história já passa p/ outra coisas. (Nauana, 8ª série, E. Públ.).

Eu achei ótima esta linguagem porque eu já estava injuado de aquelas historias de sempre. (José, 8ª série, E. Públ.).

Muito amorosa com a sua voz, no jeito que ela descrevi muito bom. (Guilherme, 8ª série, E. Públ.).

Atentemos às diferenças de linguagem e expressão entre os alunos das instituições pública e particular. Ouçamos os alunos das escolas particulares:

Utilizando de uma linguagem bem coloquial, às vezes até palavras de calão, a autora nos aproxima mais do seu livro e, dessa forma, também de si mesma. Ao contrário de outros

livros, que de tão cultos e formais, chegam a ser importunos. (Victor, 7ª série, E. Part.).

A linguagem usada pela escritora é compreensiva, e ela passa p/ o leitor o que ela está imaginando e toda essa imagem, se transforma uma grande imagem para o leitor. (Tatiana, 7ª série, E. Part.).

A linguagem é capaz de grandes façanhas, ela diz e oculta, mostra e seduz. Esses leitores, (des)conhecendo os artifícios possíveis da linguagem, sua pluralidade, não sabem o quanto dizem nada dizendo. Quando Tatiana (E. Part.) fala de uma “linguagem compreensiva”, ela quer nos dizer de uma linguagem clara, simples, de fácil entendimento, participante do universo desse leitor. É o que Lygia (ou qualquer outro escritor) por certo deseja: insere-se no mundo da linguagem de seu leitor. No jogo de imagens, pelo qual o leitor é afetado, dá-se o efeito do texto sobre o leitor explicitado por Iser, procedimento importante na constituição do leitor atuante. Victor (E. Part.), que demonstra bom desempenho linguístico, consegue se expressar com clareza e destaca um aspecto crucial da obra de Lygia: a linguagem usada pela escritora aproxima o leitor do livro. Vemos, assim, que os artifícios sutilmente elaborados por essa escritora atingem o seu objetivo.

A linguagem de idas e vindas é destacada pela leitora Juliana (E. Públ.), que a considera “até interessante”, o que pode significar, entre outros fatos, que essa aluna percebe uma diferença na estrutura dessa ficção, mas ainda não sabe bem como lidar com ela. Já Nauana (E. Públ.) classifica a linguagem como ruim, não pelas palavras ou expressões utilizadas no texto, mas pelo movimento incessante da narrativa de Lygia. Isso, que à primeira vista poderia nos parecer negativo, é extremamente positivo, no sentido de essa leitora ter sido afetada pelo texto. José (E. Públ.), por sua vez, faz um enfoque interessante, pois,

ao avaliar a linguagem como “ótima”, argumenta: “eu já estava injuado...”. A diferença do padrão habitual mostrou-lhe um caminho novo e atraente. Percebemos, portanto, como esses leitores são sensíveis a uma leitura motivadora. Cada leitor tem sua maneira própria de sentir e dizer como a leitura o afetou, e é justamente esse caráter heterogêneo que deve ser preservado em nossas crianças e jovens como defesa contra a massificação, tão presente nas escolas.

Em relação à interferência da autora na ação ao final dado à narrativa, as mesmas constatações se reafirmam:

Eu vejo que ela não perdia tempo quando Ana Paz não ia passando para uma folha ela já ia fazendo outro personagem. Daria outro final. Com a morte de Ana Paz e com muitos filhos, netos, bisnetos e etc. (Juliana, 8ª série, E. Públ.).

Não (daria outro final) esse foi bem criativo. (Nauana, 8ª série, E. Públ.).

Eu vejo isso como se ela estivesse na história para contar um pouco de sua história que e também muito interessante. Não eu não quero dar outro final feliz na historia porque assim estava muito bom isso e a historia fica melhor com este final. Conclusão - Finalmente eu li um livro interessante que cada página que eu virava... e lia a outra rapidamente. (José, 8ª série, E. Públ.).

Eu acho que foi uma forma de ela aparecer no livro e ficar mais interessante. (Guilherme, 8ª série, E. Públ.).

Guilherme consegue dar a melhor explicação para a interferência da autora. Um leitor que parecia alheio a toda essa movimentação artística da leitura encontra um ponto tão relevante – a autorreferencialidade, o que justamente contribui, como afirma esse leitor, para o texto ficar mais interessante. Note-se também que Nauana e José não dão outro final por

acharem que o da narrativa é “bem criativo”, “está melhor” e que José admite, no final da leitura: “finalmente li um livro interessante...”. Com relação ao grupo de leitores da Escola Particular, Viviana não comenta a interferência da autora, porém justifica muito bem o final do livro *Fazendo Ana Paz*. Victor efetua um acréscimo na sua posição de leitor, pois percebe e enfatiza a dessacralização do autor. A perda da aura é muito bem exposta por Victor e, como leitor, essa constatação lhe agrada. Tatiana, por sua vez, refere-se à metalinguagem, procedimento que provavelmente não domina ainda, mas é envolvida pela força que esse recurso tem na ficção de Lygia. Ouçamos esses leitores:

Com a interferência da escritora, o livro se torna mais dialogado, pois contamos com a sua opinião, com suas informações e interpretações, o que trás mais para perto do leitor. Na minha opinião, os livros deveriam ser assim, nos levar para a realidade do autor, sentir seus medos, ter suas opiniões, compartilhar seus sentimentos e assim, tê-lo de igual para igual e não como um diferente, como alguém sobrenatural. O final do livro ficou muito interessante, conseguiu colocar Ana Paz para fora, a libertá-la. (Victor, 7ª série, E. Part.).

Não mudaria o final do livro. Se Ana Paz se resolvesse, perderia sua graça, perderia o encanto de estar sempre se descobrindo. (Viviana, 7ª série, E. Part.).

Sim, Lygia Bojunga interfere no desenrolar da narrativa, pois como ela forma os personagens, que saíram da cabeça dela, ela tem relatos sobre como se formou cada uma de suas personagens, que saíram da cabeça dela, ela tem relatos sobre como se formou cada uma de suas personagens. Eu não me interferia nessa estória, porque eu achei a história fantástica e como disse a escritora, não teria coragem de mudar, uma coisa tão real. (Tatiana, 7ª série, E. Part.).

Vejam agora como um outro grupo de leitores da Escola Pública se posiciona em relação ao livro *Paisagem*, da mesma autora:

A minha opinião é que a autora é muito boa, sabe escrever muito bem seus livros e espõe seus pensamentos muito bem. (Hugo, 8ª série, E. Públ.).

É porque ela conta o que aconteceu realmente com ela que é a história de um leitor e uma escritora que sonham com a mesma paisagem. (Lucas, 8ª série, E. Públ.).

Eu achei interessante, porque a própria escritora entra dentro, participa da história, coisa que às vezes é muito raro acontecer, mas achei o livro um pouco confuso, são muitos acontecimentos. E isso às vezes me confunde, quando terminei o livro nem sabia mais o começo, se o começo uma coisa se era outra. Mas a parte de você se encontrar com o Lourenço, dialogar com ele, eu achei muito interessante. (Ludimilla, 8ª série, E. Públ.).

A leitora Ludimilla registra como “interessante” o fato de a própria escritora entrar dentro da história. Assinala ser raro esse procedimento, o que vai ao encontro do que pensamos e, ao que parece, também do desejo da escritora. Note-se como registra ter achado “um pouco confusa” a narrativa, sinal de que também foi atingida pelos artifícios de Lygia Bojunga.

Eis algumas impressões de alunos da Escola Particular:

Paisagem é uma narrativa que entrelaça os dois momentos do processo de escrever uma história: o da criação (papel do autor) e o da “recriação” (papel do leitor), para tecer essa relação, Lygia criou o personagem Lourenço, um jovem que se corresponde com a escritora que ele mais admira. (Gustavo, 7ª série, E. Part.).

O livro *Paisagem*, de Lygia Bojunga é muito interessante pois a forma que ela usou para escrever este livro nos prende não nos

deixando parar de ler. Eu tenho que confessar que eu não gostei muito do começo, mas logo a história foi me envolvendo e e eu só parei de ler quando cheguei ao final. Enfim, o mistério que o livro faz sobre o final é que torna tão interessante e envolvente. (Laurrayne, 7ª série, E. Part.).

Achei um livro interessante, pois ele desperta a curiosidade de chegar ao final logo. Existem palavras que eu nunca tinha lido. Este livro fala muitas coisas, é verdadeiramente uma conversa sem fim ou sem pontuação. (Rafael, 7ª série, E. Part.).

Mesmo os alunos da Escola Particular não foram totalmente capazes de perceber algumas artimanhas da ficcionista, mas, apesar disso, consideram essa leitura desafiadora e muito boa. A partir do início do livro e da aparição de Lourenço, somos direcionados para outras questões. Ouçamos esses leitores:

Nenhum livro que eu havia lido havia começado contando que recebeu uma carta de alguém que ela nunca tinha visto, bem de longe. Lourenço é um personagem muito diferente pois ele sonha com a paisagem que a escritora está escrevendo em Londres e ele está no Rio de Janeiro. O modo de escrever as cartas para a escritora é o que ta diferente das histórias que eu li. (Lucas, 8ª série, E. Públ.).

É normal porque eu acho esse jeito normal, mas não é normal porque muitos escritores começam com “Um dia” ou “era uma vez!”. Só não gostei mais porque você falou dos seus livros e depois você falou do Lourenço até aí tudo bem mas depois você já falou do sonho e aí você já foi aprofundando no “sonho”, e depois eu confundi uma coisa com a outra, mas fora essa parte do sonho achei super legal, e sabe acho que as vezes eu sou um pouco “Lourenço”. Quando leio uma história gosto de ficar dentro dela, me imaginar lá no meio dos personagens, achei muito legal. (Ludimilla, 8ª série, E. Públ.).

A autora sabe transmitir muito bem suas coisas, seus livros são muito bons, ela fica no coração das pessoas uma personagem

de boa ação, ela é dez, muito legal. Seu livro mostra tudo, ele nos mostra muita coisa a autora é uma artista. (Hugo, 8ª série, E. Públ.).

Observe-se que Lucas classifica Lourenço como “muito diferente” por sonhar com a paisagem e pelo modo de escrever as cartas para a escritora. É um aspecto importante do livro *Paisagem*, a maneira como Lourenço escreve as cartas, pois o signo gráfico diz tanto ou mais que o significado das palavras. Assim, conforme vimos, a falta de pontuação, a letra apertada, os espaços em branco – são elementos que constituem a articulação astuciosa dessa narradora. A leitora Ludimilla utiliza o pronome “você” nas suas argumentações como se estivesse falando com a autora. Parece-nos um traço denunciador da intimidade e do envolvimento que a ficção de Lygia estabelece com o seu receptor. O interessante é que essa leitora, como Lourenço, aponta do que não gostou na leitura e declara também ter vontade de escrever ao seu escritor preferido, como Lourenço faz. Por essa declaração, podemos perceber o grande poder de sedução de Lygia Bojunga. Seu leitor, em especial, o jovem, identifica-se com Lourenço, efetuando suas projeções:

Eu não achei normal como a autora iniciou esse livro, achei diferente comparando a outros livros, pois o livro paisagem ela já começa falando do personagem e do assunto. (Bruno, 7ª série, E. Part.).

Considero normal mas um pouco estranho, porque ela começa que nem fosse uma carta mas assim ficou bom, porque tem um jeito diferente. (Rafael, 7ª série, E. Part.).

Para mim o início do livro não é muito comum, pois a autora o inicia como se ela estivesse falando com um amigo, como se ele conhecesse o leitor, ela simplesmente não faz nenhum tipo de apresentação. Mas apesar disso eu acho esse tipo de início normal, pois em alguns livros já lidos por mim o início é da

mesma forma e isso é bom, pois faz com que o leitor sinta-se seguro e envolvido na história. (Laurrayne, 7ª série, E. Part.).

Lygia Bojunga iniciou seu livro diferente de outros autores, foi o que me chamou a atenção. Ela começou falando sobre seus livros e depois já passou a falar sobre Lourenço. (Marisa, 7ª série, E. Part.).

A maneira como a autora iniciou o livro não é muito convencional, ela realizou uma análise do processo de confecção de *Paisagem* e o que a levou a escrever tal livro. O livro nos passa uma personagem solitária que encontra um fã que contém ideologias similares aos dela. (Gustavo, 7ª série, E. Part.).

Referindo-se ao que chama de “processo de confecção”, esse leitor consegue ver a inscrição da metalinguagem no texto da autora. Trata-se de uma observação muito peculiar e diferenciada, pois, apesar de esses leitores estarem sob o impacto da leitura, supomos que eles ainda não sejam capazes de identificar os procedimentos artísticos usados por Lygia Bojunga nessa obra. Gustavo fala do personagem Lourenço com sensibilidade, pois consegue perceber sua “solidão” e a grande afinidade que o liga à escritora. Novamente, sobressai a engenhosidade da autora, criando uma personagem como Lourenço, que possui características muito próprias às de quase todos adolescentes. Assim, a “afinidade” que ela tanto destaca entre o leitor e autor no âmbito de *Paisagem* expande-se ao leitor real, ao leitor desejado. É um jogo mágico, principalmente quando constatamos sua eficiência a partir do testemunho do próprio leitor.

Vejam, para concluir, as considerações que alguns alunos da Escola Pública fizeram em relação à linguagem, à interferência da narradora e ao final do livro:

Não é uma linguagem tão formal, isso também é o que mais acontece nos livros, mas foi uma linguagem bem expressiva, parecia que a cada frase que eu lia era você que estava me contando, imaginei até a sua voz e até a dos outros personagens! Sim, ela entra mais na história participa, não é alguém que está falando, é ela mesmo, gosto muito disso. Não, não daria outro final, achei super legal derrepente o João aparece na paisagem e vocês dois ficam ali, mas era que não podia rolar um clima entre vocês dois. Aí já lançava o 'Paisagem 2'! Mas isso já é outra história! Gostei do final! Sabe que eu também quero ser escritora, às vezes me dá vontade de pegar um caderno e escrever um livro com a minha história, mas aí eu paro e penso que ainda há muita coisa para que aprender! É só isso gostei do livro, se algum dia eu tiver a oportunidade de conhecer outros livros acharia muito legal!! (Ludimilla, 8ª série, E. Pub.).

Linguagem muito boa. Não (daria outro final) pois o final que a autora deu é muito bem bolado e diferente. (Lucas, 8ª série, E. Públ.).

Minha opinião é que ela deve continuar cada dia mais tentando melhorar e que seus livros cada dia nos mostre o bom da leitura o amigo que o livro é e que ela lute para que cada dia para que o futuro se tenham mais leitores de todo Brasil como o mundo, e que ela não se esqueça de mostrar seus livros para o mundo e que seus livros são de ficar de queixo caído e merece sempre ser lembrado para cada dia e que nunca se esqueça de ter raça e muita força e que ela seja sempre essa grande mulher. (Hugo, 8ª série, E. Públ.).

Percebe-se o entusiasmo desse leitor que, tocado pela narrativa, atende ao convite da autora e, como Lourenço, também expressa sua opinião de leitor. Os pontos levantados por Hugo são importantíssimos como: “mostrar o bom da leitura”, “o amigo que o livro é”, “lutar para ter mais leitores no Brasil e no mundo”. Não é preciso que se diga mais nada, pois Hugo, esse leitor especial, já o disse, e o que mais nos encanta é ser

esta a voz de um aluno da escola pública, que se defronta cotidianamente com todo tipo de dificuldades.

As observações de Ludimilla são também pertinentes. De fato, um dos objetivos de Lygia Bojunga é valer-se do registro coloquial. A linguagem oral presente em sua ficção consegue estabelecer a comunicação desejada com o seu receptor, possibilita que a história seja percebida “como se fosse contada”. A leitora, mesmo dizendo não querer alterar o final da obra, não resiste ao jogo interativo que vê acontecer entre personagens, leitor e escritora, em *Paisagem*, e propõe outro epílogo. Vemos, assim, como esses leitores, como Lourenço, estão prontos para participar da obra, dar sua opinião, mudar os fatos. Sem dúvida, trata-se do leitor desejado por Lygia Bojunga. Essa mesma leitora confessa, ao final, seu desejo de também ser uma escritora e a vontade que tem de ler outros livros. Assim, lendo esses depoimentos de alunos de escolas públicas, podemos constatar uma carência muito grande de leitura, devida à falta de oportunidades.

Vejamos os comentários dos alunos da Escola Particular:

Eu achei uma linguagem boa a escritora soube muito bem escrever este livro que em compensação ficou ótimo. Ela interfere no desenrolar da narrativa, e eu gostei, achei bom, pois ela interfere mas ajuda o leitor a entender melhor o livro. Eu não daria outro final, porque eu gostei do livro do começo ao fim, e o final se eu mudar vai ficar muito ruim pois eu não sou nenhum belo escritor comparado a Lygia Bojunga. (Bruno, 7ª série, E. Part.).

A linguagem usada por ela caiu direitinho com o personagem Lourenço, pelo menos para mim que o imaginei como um menino de dezesseis e dezessete anos antes de eu ter lido a parte que os dois se encontram (leitor e escritora). Eu não gostei foi do final do livro, não que não esteja bom, mas eu estava esperando por outra coisa. Não sei porque, mas adoro final feliz, então eu colocaria a Mulher como se fosse a Renata e o Homem o Lourenço. E como se a escritora fosse mãe dele

no passado. Não sei direito se iria ficar bom mas ao desenrolar do livro fiquei pensando nisso. (Marisa, 7ª série, E. Part.).

Achei bastante original, pois ela usa apóstrofos e também bastante radical. Não daria outro final. Eu vejo como um jeito novo de escrever que nem uma revolução na escrita. (Rafael, 7ª série, E. Part.).

A linguagem usada pela autora é muito nova para mim, pois ela aparece que não está 'escrevendo' e sim contando um diálogo como se ela estivesse contando oralmente: sem pausa, vírgulas... nada, sinceramente eu gostei muito. Pelo que eu percebi e entendi a autora não interfere na narrativa, mas sim faz parte dela como uma personagem e isto eu nunca havia visto em nenhum outro livro e espero poder ler mais livros parecidos. Para mim o final do livro está perfeito, não precisa nenhuma modificação pois o que ocorreu esta totalmente de acordo e lógico com o desenvolvimento da história. (Laurayne, 7ª série, E. Part.).

Para esses jovens leitores que acabamos de ouvir, é perfeitamente possível e normal uma ruptura, uma demolição total das estruturas narrativas habituais. O jovem está inserido num universo que gira incessantemente e dessas voltas emanam dinamismo e tensão, que estão sempre obrigando esse jovem a se posicionar. Ora, essa revolução efetuada pela escritura de Lygia, se assim pudermos chamá-la, é necessária e muito bem vinda. É claro que esses jovens não conseguem perceber toda a extensão das estratégias utilizadas pela autora, nem nomeá-las, sequer reconhecê-las, porém assimilam seu efeito com o esperado prazer frutivo. Percebemos que os alunos, de uma maneira geral, foram tocados pela singularidade da escrita de Lygia Bojunga. O mais importante a destacar é que esses leitores foram sacudidos de sua atitude de inércia, da passividade que muitas vezes acompanha a leitura. Dessa forma, esse leitor já se posiciona de forma diferente para ler um livro e

interagir com o texto, situando-se como o Leitor desejado (com letra maiúscula, como queria Lygia, no livro *Paisagem*), que opina e interfere, que muda o final da história, que quer escrever à sua escritora preferida e que quer ser também – quem sabe um dia – um escritor.

Referências

- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. **Os limites da interpretação**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- ISER, Wolfgang. **O ato de leitura: uma teoria do efeito estético**. Vols. 1/2. São Paulo: Editora 34, 1996 e 1999.
- JAUSS, Hans Robert. **A literatura como provocação**. (s/l) Passagens, 1993.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- MAFRA, Núbio Delanna Ferraz. No ser e no ler, desconforto: literatura infanto-juvenil e adolescente leitor. In: **Leitura: Teoria e Prática**, Campinas, SP: ABL; Porto Alegre: Mercado Aberto, v. 19, n. 36, dez (2000).
- NUNES, Lygia Bojunga. **Livro: um encontro com Lygia Bojunga Nunes**. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1990.
- _____. **Fazendo Ana Paz**. Rio de Janeiro: Agir, 1991.
- _____. **Paisagem**. Rio de Janeiro: Agir, 1992.
- PETIT, Michèle. La biblioteca, o el jardín interior preservado. In: **Leitura: Teoria e Prática**, ALB, v. 20, n. 39, out. (2002). Campinas, SP: ALB; Porto Alegre: Mercado Aberto, 2002.
- SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** São Paulo: Ática, 1993.
- TACCA, Oscar. **As vozes do romance**. Trad. Margarida Coutinho Gouveia. 2. ed. Coimbra: Almedina, 1983.

ABSTRACT: This paper aims to discuss the reception of literary texts, describing situations which encourage young readers to produce creative responses in given dialogic interactions. We surveyed two juvenile novels, *Paisagem* and *Fazendo Ana Paz*, by the contemporary Brazilian authoress Lygia Bojunga. Using varied language, Bojunga's fictions often require the reader to be able to fill in the narrative blanks and even recognize himself in the plot. For this reason, we decided to listen to this reader, allowing him to talk about his life and aims, in order to understand how the reading of Bojunga's novels affected his way of thinking and behaving.

KEYWORDS: Reading. Reader. Juvenile novel. Reception. School.

Data de recebimento: 15/10/2010

Data de aprovação: 15/07/2011

Um Tempo para Literatura ou a Vida entre o Labirinto e a Bússola

A Time for Literature or Life between the Labyrinth and the Compass

Diana Junkes Martha Toneto¹

RESUMO: O desejo de compreensão do tempo tem mobilizado os homens desde os primórdios. Dos mitos à física quântica, o tempo é algo que instiga a reflexão de nossa própria existência. Existimos *no* tempo ou *para* o tempo? A literatura, forma peculiar de conhecimento, lida com a experiência temporal de múltiplas maneiras e, ao evitar categorizações, faz convergir tempo e espaço em uma dimensão na qual o labirinto e a bússola aproximam-se: no tempo da leitura, no espaço do leitor, no universo da página, onde constelam *Cronos*, *Kairos* e sua herdeira por excelência, a palavra. O objetivo deste ensaio é refletir sobre as relações entre literatura e tempo ou, ainda, sobre o que a literatura tem a nos ensinar sobre o tempo.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura. Tempo. Linguagem poética.

¹ Doutorado em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Professora de Literatura Brasileira da Graduação e Pós-Graduação da UNESP/Campus de São José do Rio Preto. Coordenadora do Grupo de Estudos de Poesia e Cultura. Coordenadora do GT Teoria do Texto Poético da ANPOLL. Pesquisadora do Grupo CASA – Cadernos de Semiótica Aplicada (UNESP/Araraquara). Pesquisadora do Grupo Ad e suas interfaces da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, da Universidade de São Paulo (FFCLRP-USP).

1 Palavras iniciais

Nos últimos meses, e por razões diversas, vi-me questionada sobre as funções da literatura. Evidentemente, proliferam discursos a esse respeito e pretendo, com este texto, apenas indicar algumas reflexões que tenho feito nesse sentido, sobretudo estabelecendo uma relação entre a literatura e a nossa percepção temporal. Assim, começo afirmando que a literatura é uma forma de conhecimento que pode nos ensinar a lidar com o tempo. Desse modo, é preciso estabelecer brevemente as razões pelas quais considero a literatura como forma de conhecimento. Há muitas formas de adquirir conhecimento, como pela observação de fatos ou percepção, por pesquisas e coleta de dados, entre outros modos. Sob todos os aspectos, e quaisquer que sejam os caminhos adotados para buscá-lo, o processo de conhecimento implica reflexão sobre o objeto que se propõe a conhecer e espera-se que essa reflexão possa ser convertida em benefícios para o sujeito que o constrói e para a sociedade em que vive, ou seja, ao construir conhecimento, os sujeitos devem ser capazes também de usá-lo e/ou aplicá-lo em suas vidas. Reside aí um obstáculo à minha proposição inicial: a literatura em si não serve para nada... Por que entrar em contato com um conhecimento que não tem a aplicabilidade clara e dicionária exigida pelo mundo em tempos de globalização, crises ambientais, revoluções na técnica e na ciência? Será possível, então, que a literatura seja forma de conhecimento?

A meu ver, a literatura será conhecimento sempre que o leitor dela usufruir para além da aquisição de informações; não se deve ler literatura para *tomar conhecimento* de personagens ou contextos, estilos ou épocas, mas para *ser tomado pelo conhecimento* que esses aspectos engendram. Ao contrário de outras formas de saber, o literário abre-se a múltiplas

interpretações e tem a ver com um modo íntimo de relacionamento do sujeito que dele quer se apropriar com a especificidade textual, ou seja, com a literariedade, característica do literário. Ainda assim, sempre que trazer benefícios para aqueles que dela desfrutam e, conseqüentemente, sempre que impuser necessários giros interpretativos, atuará como forma de conhecimento.

Os ganhos proporcionados pelo literário não podem ser mensurados, talvez sequer possam ser chamados “ganhos” e são únicos, vividos exclusivamente pelo leitor, em seu tempo de leitura, e por quanto tempo a leitura com ele permanecer: pode durar a vida toda, ou alguns momentos. Tanto maior será o impacto do conhecimento literário quanto mais intensamente o leitor for tomado por ele e, a partir dele, puder reconsiderar códigos, refutar padrões, em suma, perceber que as verdades existentes não são definitivas e que há outros mundos possíveis (ECO, 2003). A literatura é, pois, um aprendizado do homem e do mundo e da liberdade de ser homem no mundo. Nos termos de Octavio Paz,

não é uma explicação de nossa condição, mas uma experiência em que nossa própria condição se revela ou se manifesta. [...] [Essa experiência] não nos ensina e não nos diz nada sobre a liberdade: é a própria liberdade desdobrando-se para alcançar algo e assim por um instante realizar o homem. (PAZ, 1982, p. 234).

O leitor da literatura vive, enquanto lê, o tempo da leitura, o tempo da palavra que percorre a página, o seu próprio tempo de modo peculiar; independentemente do fato de o texto ser poema ou prosa, o leitor vive a suspensão do tempo, vive, então, um tempo potencial, *Kairos*. Ainda que haja dimensão cronológica no que lê, começa hoje e termina amanhã, o tempo vivido no ato da leitura é suspensão, é contingente, é um

turbilhonar de dados, para lembrarmos aqui de Milner (1996, p. 53). A leitura, pois, instala uma deriva não no que concerne à compreensão do leitor, mas em seu espaço interior e, conseqüentemente, subverte o tempo e o modo de concebê-lo, uma vez que o leitor experiencia diversas temporalidades na leitura, desde aquela da materialidade do que é narrado ou versificado, até a temporeidade que lhe permite a evasão, o sonho, aquilo que lhe autoriza a imperfeição (GREIMAS, 2002). Por isso, como se alvo de uma máquina do tempo, o leitor é tragado pelo texto literário, exatamente como acontece com o narrador de *Continuidade dos Parques*, de Julio Cortázar, em que um leitor deixa-se levar pela história, sentado em sua poltrona verde. A narrativa apresenta dois amantes, adúlteros, que planejam matar o marido traído. Entram na casa onde está esse marido, encontram-no sentado, em sua poltrona verde, lendo um romance:

Recostado em sua **poltrona favorita** [...] deixou que sua mão esquerda acariciasse, de quando em quando, **o veludo verde** [...]. gozava do prazer meio perverso de se afastar, linha por linha, do que o rodeava, e sentir ao mesmo tempo que sua cabeça descansava comodamente no veludo do alto respaldo, que os cigarros continuavam ao alcance da mão, que além dos **janelões** dançava o ar do entardecer sob os carvalhos [...] (CORTÁZAR)².

O leitor vai mergulhando na história e toma conhecimento do plano dos amantes. O marido traído será surpreendido em sua casa. O leitor acompanha o movimento do amante que se aproxima do local exato em que o crime será cometido, onde o assassino encontrará a sua vítima sentada, lendo:

² Valho-me aqui da tradução apresentada por Ana Claudia Oliveira, no livro *Da Imperfeição*, de Greimas. Cf. Referências ao final deste artigo.

Primeiro uma sala azul, depois uma varanda, uma escadaria atapetada. No alto duas portas. Ninguém no primeiro quarto, ninguém no segundo. A porta do salão, e então o punhal na mão, a luz dos janelões, **o alto respaldo da poltrona de veludo verde, a cabeça do homem na poltrona lendo um romance [...]** (CORTÁZAR).

Aqui a maestria de Cortázar é capaz de fazer-nos entender porque o conto vence o leitor por *knock-out* (CORTÁZAR, 2008). A leitura desse conto toma-nos, de chofre; há uma “trapaça” do narrador e, de repente, somos nós mesmos sentados na poltrona de veludo verde à espera da morte. É impossível que sejamos os mesmos depois desse “assassinato”. De um modo ou de outro, o texto literário causa mesmo certo aniquilamento para depois abrir-se em horizonte de perspectivas nunca antes imaginadas, ou, se imaginadas, nunca antes nomeadas do modo como surgem no texto. A literatura dá-nos nomes: nomeia sentimentos, ações, sociedades; nomeia a nós mesmos porque, no meio da obra, é o homem que se situa em universo movente, onde os signos constelam. Como diz João Alexandre Barbosa:

[Do texto literário] volta-se modificando, a cada passo, os rastros antes conhecidos e fixados, signos que se transformam na medida em que, dispostos à significação, já não traduzem um mesmo espaço ou tempo. Transformando pela leitura o que lê, o leitor é transformado pela leitura. Tempo e espaço modificados: cada leitor descobre **a seu modo** a topografia do texto, conhece-a em profundidade a seu modo e o texto, por sua vez sempre levará as idiossincrasias de seus leitores. (BARBOSA, 1979, p. 11, grifos meus).

Esse encontro com o literário tem, porém, várias peculiaridades. Uma delas é que, se o sujeito não tiver acesso ao

saber literário, pode, sim, viver sem ele. Às vezes, a falta de acesso a esse saber o interdita; outras vezes, os sujeitos preferem refutá-lo com a célebre frase: “Não gosto de literatura.” Em um ou outro caso, a vida continuará seu ritmo.

2 Um tempo sem tempo... literatura

O fato é que a literatura precisa de tempo; é preciso tempo para a literatura e é preciso encontrá-la com tempo, no tempo, sem os contratempos cotidianos, como se a leitura significasse mesmo um desvio de rota, mais ou menos como o encontro sugerido por Wisnik, na letra de sua canção “Tempo sem Tempo”:

Vê se encontra um tempo
pra me encontrar sem contratempo
por algum tempo
o tempo dá voltas e curvas
o tempo tem revoltas absurdas
ele é e não é ao mesmo tempo
avenida das flores
e a ferida das dores
e só então
de sopetão
entro e me adentro no tempo e no vento
e abarco e embarco no barco de Ísis e Osíris
sou como a flecha do arco do arco-íris
que despedaça as flores mais coloridas em mil fragmentos
que passa e de graça distribui amores de cristais totais sexuais
celestiais
das feridas das queridas despedidas
de quem sentiu todos os momentos
(WISNIK; MAUTNER, 2003).

“Entro e me adentro no tempo e no vento/e abarco e embarco no barco de Ísis e Osíris/sou como a flecha do arco do arco-íris”. Mais uma vez, assim como no conto de Cortázar, um movimento centrípeto leva-nos ao epicentro do

texto, mas também a algo além dele; e a temporalidade, aqui especialmente tematizada, avança sobre nossa percepção. O eu-poético da canção quer encontrar alguém, com tempo, sem contratempos, num viver intenso só possível a quem “sentiu todos os momentos”. Veja-se que aqui importa mais *sentir* todos os momentos do que *viver*.

O sentir é que dá a dimensão da integridade do que pode ser vivido – só é da ordem do “vivível” o que é “sensível”, como as “feridas das queridas despedidas”, ou a distribuição dos “amores de cristais totais sexuais celestiais”. Mas essa experiência e esse apelo que os versos revelam só se tornam viáveis com a leitura e com o ingresso do leitor no universo que o texto apresenta, de modo que, ainda que haja um virtual destinatário dessa letra, qualquer um o pode ser, desde que encontre tempo para essa leitura, que obriga a um re-pensar de um tempo que dá voltas e tem revoltas absurdas – algo que retorna sempre e não cessa de se repetir. Em resumo: só há um lugar em que o “tempo é e não é ao mesmo tempo” – na própria materialidade discursiva do texto, que tudo pode contemporanizar no espaço branco da página³.

Como se vê, a aplicabilidade, a percepção ou o saber sobre o tempo a que o texto dá acesso não são cruciais para quem quer que seja, entretanto, depois de entrarmos em contato com a estesia com que os versos nos presenteiam, pensamos o tempo de outro modo: nem melhor, nem pior, apenas e singularmente, de outro modo. O saber literário não é da ordem

³ Evidentemente, a canção é mais do que isso, pois é letra e melodia. Restrinjo-me aqui apenas à letra, pois que esta já dá a dimensão temporal que quero apontar. No caso desse texto, especificamente, a organização dos versos, os jogos vocabulares, o inusitado, os desdobramentos metonímicos do tempo no espaço são, a meu ver, manifestação da função poética e permitem que se chame esse texto, considerando-o apenas em termos da manifestação verbal, como poema e, portanto, algo por onde perpassa a literariedade. Valho-me dele neste artigo para tratar das relações entre literatura e tempo.

do valor de troca, intercambiável, moeda cuja reserva de valor é reconhecida por todos; mas se sustenta como valor de uso pela utilidade que desempenha, em diferentes níveis, para cada um de nós, presos sempre aos nós do tempo, que é o tempo da vida; nós-cegos que ele mesmo, o tempo, é quem desata quando chega o tempo da morte. Não é por acaso que Umberto Eco dirá que a literatura educa-nos para o “Fado e para a morte” (2003, p. 21). Morte esta que a literatura é capaz de nomear como “A hora do tambor” no poema belíssimo de Marcos Siscar (2006):

SE EU NÃO ESTIVER PERTO DE MIM

O que não venha se na hora do tambor eu já não estiver perto de mim, quando as horas do tambor não estando prontas sendo a hora do tambor, eu não estiver perto de mim. É eis que na hora do tambor não estou pronto, pois na hora do tambor é como se não existesse perto de mim. Chamei-me, se na hora do tambor eu não estiver perto de mim, antes de cessar a sensação, de cessar a sensação, de cessar o acontecimento. Antes de uma transição de um momento, antes de estarem-se todos comigo, me chamem. Antes que o tambor surdo vibre, antes que o surdo vibre, antes que a suada líria contpa-se, pelo ombro, vultum me tornem. Na hora em que o tambor interrompa, na hora em que a queda é pronta, na hora da língua muda e dos ouvidos mudos, tomem-me, sacudam meu ombro, toquem o tambor vindo no ouvido do morto. Mas se enfurecido precisar me a terra, se enfraquecido mostrar recato - se já sem recursos estiver hifando, me deixem. E se na hora do tambor eu já não os ouvía, meus filhos, me beijem, na testa, na boca, nas mãos, no peito.

A meu ver, é preciso que encontremos um tempo para a literatura porque é ela quem melhor nos protege para a hora em que tempo faltará; em que tempo não haverá; em que os segundos escoarão pelos nossos dedos e escorrerão pelos nossos lábios frios e mortos. A literatura ensina-nos a lidar com a morte porque ela nutre-se do liame entre a finitude e a infinitude. A literatura nos ensina uma escuta e nos abre a visão para aquilo que transcende a nossa própria existência “na hora em que o tombo irrompe, na hora em que a queda é pronta” – a literatura é um chamado que parece chegar a nós como um ruído de fundo, acenstralmente, onde alhures outros homens, de outros tempos, a ouviram pela primeira e mítica vez; por isso, ela nos dá a sensação de finitude e infinitude: “somos feitos do que os outros seres humanos nos dão; [...] a literatura abre ao infinito essa possibilidade de interação com os outros e, por isso, nos enriquece infinitamente. Ela nos proporciona sensações insubstituíveis [...]” (TODOROV, 2009, p. 24).

Quando acabamos um romance, conhecemos os personagens por inteiro, melhor do que eles próprios conhecem-se a si mesmos – temos acesso, dada a estrutura narrativa, à organização espacial e temporal, ao âmago dos seres que, como nós, são imperfeitos e contraditórios; sempre podemos voltar a eles e redescobri-los o valor ou o não-valor, a cada leitura (CANDIDO, 2004). No extra-literário, digamos assim para simplificar um pouco, em nossas vidas, não chegamos a conhecer ninguém na totalidade, sabemos que isso é impossível. Talvez só sejamos capazes de ter uma ideia mais completa daqueles com os quais convivemos depois que morrem e se tornam, em alguma medida, finitos o suficiente, temporalmente, para que “fechemos” uma interpretação sobre eles. Ainda que parcial, a percepção que temos daqueles que morrem abre-se à interpretação: lembramos acontecimentos, elaboramos experiências, sonhamos com nossos mortos e eles, tornados

indenes, parecem-nos mais completos, porque distantes, no tempo e no espaço, porque encerrados em sua história que, chegada a hora do tambor, interrompeu-se com o ponto final a que Cronos, faminto pai de todos nós, obriga-nos.

Há quem nunca tenha lido Dante, ou Shakespeare, ou Machado; há quem os tenha lido e odiado; há, ainda, aqueles que os leram e aceitaram o risco do texto e apreenderam, a partir da leitura, um universo diverso - não é possível sermos os mesmos depois que, de um ou outro modo, o saber literário ingressa em nossas vidas; ou, se quisermos, não há como sermos os mesmos quando se aceita que há um direito à literatura e, portanto, é preciso exercê-lo. Para Antonio Candido (2004, p. 169-192), esse direito à literatura amalgama dois aspectos à medida que incorpora tanto a literariedade das obras, afirmando-as como direito universal, porque dá forma aos sentimentos e nos humaniza, autorizando-nos o sonho, a escapatória, a vivência de outros mundos possíveis e, portanto, como já se disse aqui, a existência de verdades refutáveis e transitórias, quanto se revela como instrumento de compreensão do mundo em que vivemos, porque fundamentalmente relacionada ao momento histórico de sua produção.

Machado de Assis não teria escrito o que escreveu se não tivesse vivido o período que viveu. Camões jamais teria escrito *Os Lusíadas* se a história de Portugal fosse diferente no momento de produção da obra. Mas é preciso sublinhar aqui que esse caráter histórico de todo texto literário é transcendido pelo valor de presente que a literatura possui – caso contrário, a leitura daquilo que chamamos “clássicos” seria impossível. Mais uma vez, evoco Octavio Paz, apropriando-me do que ele diz sobre o poema para pensar a obra literária de um modo geral:

Podemos concluir que [a obra literária] é histórica de duas maneiras: a primeira como produto social; a segunda como criação que transcende o histórico, mas que, para ser

efetivamente, precisa se *encarnar* de novo na história e se repetir entre os homens. E essa segunda maneira ocorre por ser uma categoria temporal especial: um tempo que é sempre presente, um presente potencial, que não pode se realizar a não ser se fazendo presente de uma maneira concreta num aqui e agora determinados. [...] O segundo modo de ser, portanto, é polêmico e contraditório: aquilo que torna [a obra literária] única e a separa do resto das obras humanas é o seu transmutar o tempo sem abstraí-lo; e essa operação leva-a, para se cumprir plenamente, a regressar no tempo. (PAZ, 1982, p. 228-229, grifo meu).

Por isso tudo, no início desta fala, sublinhei que era preciso estabelecer alguns parâmetros sobre o conhecimento literário para que pudéssemos dar conta de como a questão do tempo está nele implicada – a literatura é a reinvenção e a subversão do tempo, um modo de revisitar o passado e projetar o futuro. A obra literária pode ser vista, em certa medida, como o espaço da reminiscência que o tempo permite acomodar, mais ou menos do modo como Walter Benjamin (1986, p. 230) situa os feriados em um calendário. Nós revivemos as datas festivas, a cada ano, procurando recuperar do passado o seu significado, sabendo que este jamais se reconstruirá nos termos originais, mas apenas como somos capazes de *encarná-lo* no presente. Isso ocorre porque o calendário das datas festivas, ou qualquer retomada do passado, é sempre um tipo de restauro, ou se quisermos, de (re)instauração – jamais as reminiscências são retomadas como foram, e sim como lembramos ou imaginamos que possam ter sido (HOBSBAWM, 2000), por isso há grande carga de inventividade na escrita e na leitura de uma obra literária – porque são ambas, escrita e leitura, parte de um universo que transcende o tempo, derrubando fronteiras e tornando irrelevantes nacionalidades.

Nesse ponto, percebe-se como o movimento de leitura e releitura de uma obra literária é inventivo e criativo. Jorge Luis

Borges (1979) chamou a esse movimento de “criação de precursores”. Segundo ele, cada escritor cria os seus precursores porque marca, com sua leitura, cada autor lido com suas próprias idiossincrasias, assim, o Baudelaire lido por Drummond não é outro senão aquele que ele, Drummond, restaura, recria. Quando lemos Drummond, lemos também o Baudelaire por ele inventado, portanto, o Baudelaire marcado pelo estilo, pelo traço drummondiano. Isso acontece também quando lemos, em Drummond, outros autores, como Dante Alighieri, por exemplo. E é por isso que, para os leitores de Drummond, Dante e Baudelaire podem ser tão próximos, porque as idiossincrasias do poeta itabirano os aproximam.

Quando eu leio Drummond, o que eu leio não é outro senão aquele que crio para mim, que existia em algum “já-lá”, mas que minha leitura recria e rerepresenta segundo minha visão de mundo, minha ideologia, minhas preferências literárias. Acontece, porém, que também leio, por exemplo, outros autores que criam Baudelaire como precursor e, em minha leitura de Drummond, aciono outros leitores de Baudelaire, fazendo com que todos convirjam e se contemporanizem. Esse movimento de leitura adensa o caráter de agoridade da obra, corrompe o tempo como algo orientado, tornando-o um eterno lançamento de dados, suspensão, flutuação até que a leitura estabeleça um sentido, até que os dados caiam e, não todas, mas uma “face” seja revelada.

O tempo da leitura e o tempo da escrita são, ambos, instâncias prenes de sentidos latentes à espera de escuta, uma escuta que é também leitura de significantes, já que a leitura apenas do significado poderia ficar circunscrita ao contexto histórico. É porque os significantes da obra nomeiam o que para nós era inominável que eles se tornam perenes. É a cadeia (ou até a constelação) de significantes que brilham na obra que engendram sua permanência ao longo do tempo e a aderência do

leitor: “Não é à toa que ele [o leitor] encontre o que estava procurando [na leitura], já estava dentro dele.” (PAZ, 1982, p. 29). De modo que não só cada escritor cria seus precursores, como ensinou Borges, mas cada leitor também; e não poderia ser diferente, já que o escritor é um leitor. Esse paralelo é estabelecido, entre outros, por Mariangela de Andrade Paraizo:

Não se trata apenas de um efeito retroativo, mas de um reconhecimento posterior de algo que, a partir desse momento, será colocado em posição de anterioridade e de conclusão. A própria lógica do tempo será subvertida. Resta assinalar que a causa é sempre perdida, e que estar perdida é a condição mesma para que ela possa emergir como causa. O tempo, como um operador, tal qual ocorre na música, determina a fluência da escrita, não só no que diz respeito à duração da leitura, mas também no que concerne ao tempo evocado nas imagens do texto. O leitor não apenas vai desvendando os precursores que o autor de fato leu, como também aqueles que este sequer conhecia. Dito de outra maneira, o autor cria seus precursores, não porque efetivamente os eleja, de maneira explícita ou não, mas porque o texto sempre faz parte de um tecido maior, tão grande quanto a linguagem e o tempo que ela pressupõe e que estofa, do qual fazem parte infinitos outros autores, que podem vir antes ou depois, sem necessariamente obedecer uma ordem. (PARAIZO, 2003, p. 22).

As obras e os autores estão inseridos em um universo amplo e criar precursores é viajar no tempo, é autorizar-se uma busca pelo périplo do texto onde constelam significantes que são, também, escolhos de naufrágios de textos passados.

3 Os precursores, o poema e o *enjambement* da vida

Apenas para ilustrar um pouco essa ideia de criação de precursores, podemos retomar aqui Dante Alighieri, retomado, portanto, relido, por dois poetas bem diferentes, Drummond e Olavo Bilac, e traduzido por um poeta que também se distancia

temporal e projetualmente desses dois, que é Augusto de Campos. Assim dizem os primeiros versos do “Inferno” de *A comédia*, obra que levou anos para ficar pronta:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
Mi ritrovai per una selva oscura
Ché la diritta via era smarrita

Ah quanto a dir qual era è cosa dura,
Questa selva selvaggia e aspra e forte
Che nel pensier rinnova la paura!
(ALIGHIERI, 1304-1321)

Na tradução de Augusto de Campos:

No meio do caminho desta vida
me vi perdido numa selva escura
solitário, sem sol e sem saída,

Ah, como armar no ar uma figura
dessa selva selvagem, dura, forte,
que só de eu a pensar, me desfigura?
(CAMPOS, 2003, p. 192)

Entre tantos versos aos quais esses podem remeter,
escolho aqui os de Drummond:

No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho

tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra

(ANDRADE, 2001, publicado pela primeira vez em 1928).

Circulando no texto como uma pista em um labirinto que não chega a conduzir o poeta para lugar algum, a pedra drummondiana já recebeu as mais diferentes leituras. Para falar do tempo, assunto que nos interessa aqui, talvez pudéssemos destacar alguns aspectos como o fato de, no poema, haver espelhamento entre os três primeiros versos e os três últimos, o que indica mesmo esse andar sem sair do lugar, esse andar labiríntico. No texto de Wisnik, esse andar labiríntico era representado, entre outros aspectos, pelo “arco do arco do arco...”. O poema respalda a permanência do acontecimento pedra: “nunca me esquecerei desse acontecimento/ na vida de minhas retinas tão fatigadas”. Como experiência de tempo e espaço, a pedra drummondiana permanece também em nós e para nós, em meio ao nosso caminho de leitura desse poema e de tantos outros que remetem a ele, que se remete a outros tantos. É preciso lembrar ainda que, para Dante, a poesia é uma “dama pétrea”, feita de pedra, ou seja, a pedra dantesca é a palavra poética e, se estabelecidos os laços entre ambos os poetas, mais vínculos serão encontrados como produto do exercício crítico de criação de precursores (TONETO, 2009).

Há outro poema belíssimo de Olavo Bilac que também sugere uma caminhada, uma ideia do meio do caminho. Trata-se de um poema de amor. O título alude ao primeiro verso de *A comédia*.

Nel mezzo del camin...

Ceguei. Chegaste. Vinhas fatigada
E triste, e triste e fatigado eu vinha.

Tinhas a alma de sonhos povoada,
E a alma de sonhos povoada eu tinha...
E paramos de súbito na estrada
Da vida: longos anos, presa à minha
A tua mão, a vista deslumbrada
Tive da luz que teu olhar continha.

Hoje, segues de novo... Na partida
Nem o pranto os teus olhos umedece,
Nem te comove a dor da despedida.

E eu, solitário, volto a face, e tremo,
Vendo o teu vulto que desaparece
Na extrema curva do caminho extremo.

(BILAC, 2001, publicado pela primeira vez em *Poesias, sarças de fogo*, 1888).

Percebe-se que o poema é carregado de *enjambement* e que este impõe um ritmo para o texto, segundo o qual um verso deve ser lido juntando-se ao seguinte, em movimento típico da prosa. O *enjambement* também ocorre em Dante, embora de modo diverso, pois seu poema é contruído a partir de uma estrutura denominada terza rima: aba/bcb/...nxn:

esses versos têm como principal virtude o transporte contínuo da rima – que cria, sucessivamente, expectativas para o seu remate na estrofe seguinte – e, ainda, a forte pontuação lógica de cada uma delas [...]; terza rima é uma forma eminentemente técnica que só funciona com craques [...] (PÉCORA, 2005, p. 103).

Destaco alguns elementos apenas para que a reflexão sobre a criação de precursores possa ser ampliada e, também, para que se possa olhar mais de perto o poema e sua relação com a aprendizagem do tempo por meio da literatura. O poema é, para mim, antes de tudo ritmo. Mesmo que esse ritmo seja

dissonante, é sua dissonância que irá contribuir para a construção do texto – o ritmo do poema é algo que pulsa sem parar, que engendra o verso, o silêncio e o som, que configura imagens e cadências. O ritmo do poema é, em certa medida, um espelho que reflete e que refrata a nossa própria existência ritmada; respiramos, nosso coração bate, andamos em cadências diferentes: duramos. O poeta, quando trabalha com o ritmo, desafia o tempo, torna-se um pouco demiurgo, submete o tempo à sua criação para depois perceber que o ritmo já pulsava dentro dele e que, portanto, o ritmo é que o submeteu. Um *enjambement*, que não ocorre em todos os poemas, é uma ruptura no equilíbrio rítmico, marcado, no final do verso, pelo silêncio, ou pelo não-tempo do branco da página.

Na esteira do que faz Agambem, podemos compreender o *enjambement* como a catástrofe do verso, uma hesitação entre o som e o sentido, entre a poesia e a prosa, entre a vida e a morte. O *enjambement* é, pois, uma questão temporal e espacial simultaneamente. Ler o *enjambement* é notar a identidade do verso que chama atenção sobre si, como os fatos da vida também o fazem e, tantas vezes, ignoramos, por isso é que o poema, mais do que a prosa, autoriza-nos uma experiência de leitura na qual, prismaticamente, vemos refletida a nossa própria experiência. A vida é um *enjambement* ao final do verso que deve ser lido num *continuum* com o verso seguinte, há um despenhadeiro; esse despenhadeiro é o desejo, é a falta, é a falha, é a constelação que deflagra insígnias, é a contingência – a incerteza do agora. O *enjambement* do poema abre perspectivas para a existência do desejo, para a sua nomeação.

A hesitação entre o som e o sentido que ele engendra, seu efeito catastrófico, afirma que as verdades estabelecidas (para o verso, para a vida) podem ser outras, sempre e renovadamente outras, e é por isso que, a meu ver, o poema é uma experiência limítrofe de compreensão da indecidibilidade,

de um “tempo que é e não é ao mesmo tempo” (WISNIK, op. cit): por isso é hesitante e palpitante. O *enjambement* da vida, entretanto, impede/adia ou conserta a queda – é um grito lançado ao espaço que o cotidiano-verso-seguinte apanha e sustenta em equilíbrio e monotonia. Amiúde, o tempo da vida coloca-nos à beira do despenhadeiro e desejamos despenhar-nos, mas não nos permitimos, jamais, o abismo. Temos medo de altura. Temos medo de quedas.

O *enjambement* do poema autoriza, na leitura, o mergulho no texto, o naufrágio, a viagem, para assegurar que, no tempo fora do texto, nossas experiências temporais se renovem. Para mim, esses aspectos dão, a todo texto literário, alguma dicção de Odisseia: há sempre algo de viagem e de busca, de encontro e de perda, de descida ao reino dos mortos e de desafio; há sempre um pouco da busca que Ulisses empreende, algo do seu desejo de retorno à casa materna, à língua, à mulher que borda enquanto o espera.

Assim como a viagem do herói homérico expressa um intervalo de sua vida, ou seja, expressa um “entre” o fim da Guerra de Troia e a sua chegada a Ítaca, a literatura tem sempre uma dimensão intervalar, como se a obra significasse a entrada em um universo que se orienta por buscar o norte da bússola, um destino, em certa medida, uma orientação para a morte; mas também labirinto, já que, pelos meandros da leitura, o leitor pode se perder. A cadeia significativa da nossa história de vida, ou seja, da nossa travessia, é o fio de um labirinto-vida que nos protege da orientação bússola-morte, ao mesmo tempo que nos conduz a ela. De nada adiantou a Teseu ter acabado com o Minotauro, sair do labirinto e levar a bússola a seu pai, trocar a sua vida pela dele, como se a vida fosse um dom circulante. Em outras palavras: Teseu foi ao encontro da morte e a venceu; ao vencê-la, levou-a consigo, nas velas negras que se esqueceu de trocar pelas brancas. Ao se aproximar do porto, seu pai, o Rei

Egeu, avistou o navio e as velas, tomou-o por morto e suicidou-se.

4 A bússola e o labirinto

A vida é um dom circulante; desafiá-la em um labirinto é valorizar e experimentar o sabor da travessia, mas é impossível libertar-se do atributo de bússola que a vida tem; é impossível libertar-se desse norte-morte e é por isso, então, que Teseu não ultrapassa os limites do labirinto impunemente; ainda que heróico, deverá expiar a “culpa” pela *hybris* cometida. Essa é *uma* forma de ler o mito. A essa forma, talvez, pudéssemos associar outro mito, que me é muito caro: o de Aracne. Se entrarmos no labirinto buscando o centro, guiados pelo fio de Ariadne, cedo ou tarde nos depararemos com a morte; mas, se nos deixarmos enredar pela teia labiríntica, como se fosse Aracne a nos conduzir, viveremos o risco desse labirinto e dessa teia. A morte é certa em ambos os casos. Aracne, como se sabe, não perdoa, mas melhor viver intensamente o labirinto do que andar em linha reta, desde que o fim é certo em ambos os casos. Mergulhar no texto literário é extrair o que ele tem de labirinto no limite. Não é essa, senão, a experiência sugerida por Rosa e pelo sertão:

Eu creio firmemente [na ressurreição do homem e no infinito]. Por isso também espero uma literatura tão ilógica quanto a minha, que transforme o cosmo num sertão no qual a única realidade seja o inacreditável [...]. No sertão cada homem pode se encontrar ou se perder, as duas coisas são possíveis. (entrevista de ROSA a LORENZ, in: COUTINHO, 1983, p. 93-94).

Assim, de um lado, o leitor busca a compreensão, o norte, por isso, como no poema de Vinícius, seu tempo é quando.

Poética

De manhã escureço
De dia tardo
De tarde anoiteço
De noite ardo.

A oeste a morte
Contra quem vivo
Do sul cativo
O este é meu norte.

Outros que contem
Passo por passo:
Eu morro ontem

Nasço amanhã
Ando onde há espaço:
– Meu tempo é quando.

(MORAES, 2006, p. 48).

O poema sugere que não é bem o norte que orienta o poeta, cujo tempo é quando; ou seja, atentando-se para o poema, é possível perceber que, mais do que buscar a compreensão, precisamos aceitar “que a compreensão está na busca” (BARBOSA, 1979, p. 11), começo de uma viagem labiríntica, travessia. O último verso rompe com expectativas e instaura o indecível: “meu tempo é quando”. Colocado no final do poema, o “quando” gera dúvidas e impulsiona a repetição da leitura para a busca da compreensão. Esta não chegará de fato, mas será o exercício das múltiplas leituras, a travessia pelo texto que nos permitirá refletir sobre várias coisas, inclusive sobre o labirinto poético que marca “morro ontem/ nasço amanhã”.

De outro lado, percebe-se que a compreensão está na travessia, na temporalidade de Kairos, que revela a experiência extraordinária, que dá chance à epifania, à suspensão do instante, ao adiamento da hora do tambor – porque, nesse momento em que a leitura encontra a literatura, aproximamo-nos de nós mesmos e porque estamos próximos, adiamos o distanciamento imposto pela morte. Melhor leitor é aquele que aceita o risco da desorientação para viver a travessia. O que nos conta a épica homérica é como e por quais agruras passa o herói até chegar a Ítaca. E a experiência de Ulisses é uma experiência, como ensina Olgária Matos (1995), de humanização, de racionalização, de educação dos sentidos e dos desejos. O que Olgária, entretanto, não nos conta é que, ao que tudo indica, Ulisses não se contentou em chegar e partiu para uma última viagem, arriscou a travessia mais perigosa, a da Montanha do Purgatório, e é lá que Dante Alighieri o coloca, aliás *A comédia* é outra narrativa de viagem e de busca, outra travessia. No caso de Dante, como na *Odisseia*, há um norte – o Paraíso, mas é em círculos que ele chega até lá. E importa menos, no texto dantesco, a meu ver, a chegada ao Paraíso, embora esta seja deslumbrante: a riqueza do texto está, justamente, em acompanharmos o poeta em sua jornada.

A ideia da bússola e do labirinto convivem nos textos, tornando o espaço da página, o espaço do escrito, um tempo, um quando e um como em que cada escritor cria os seus precursores a seu modo e onde nós podemos nos perder e nos encontrar para depois extraviarmo-nos novamente, como se tudo isso permitisse que tivéssemos acesso à compreensão do tempo vivido e do ponto final que é a morte. Como questiona Paraizo: “A morte é uma bússola que nos orienta, nesse labirinto em que a flecha do tempo, por instâncias biológicas, segue uma única direção e mesmo sentido?” Se assim for, a vida é o labirinto, e isso é o que a torna tão incrível, nem feliz, nem triste, incrível.

Mas ela é também bússola – a morte é o destino apenas. Daí que se pode escolher entre Ariadne e Aracne. Somos feitos de tempo e, por isso, talvez, seja-nos tão difícil a sua apreensão – não conseguimos nos separar dele para que possamos olhá-lo de longe; não somos capazes disso, mas a arte e a literatura são alguns dos caminhos que nos permitem essa vivência aléfica que é capaz de contemporanizar tudo e aglutinar diferentes séries de tempo, porque essas séries

podem se constituir de tempo histórico ou ficcional, tempo das reminiscências ou devaneios, tempo contínuo ou tempo cíclico. Não apenas se formam de passado, presente e futuro, como também de todo o tempo que não aconteceu, do que poderia ter sido, do que melhor seria se não fosse do que não cessa de acontecer; enfim é uma rede de tempos em que o sentido será dado pela escolha dos passos, pelas pegadas por onde terá passado o poeta e o leitor. (PARAIZO, 2003, p. 36).

O leitor literário é viajante. Cada texto é, também, sua Odisseia, é o inesperado, uma experiência de risco, de descida ao Hades, de resistência ao desejo, ao canto das sereias, ao mesmo tempo que uma efervescência do desejo – sobretudo daqueles desejos que a obra literária nomeia para nós quando encontramos no texto o que queremos e sentimos, como se este nos adivinhasse o que vai por dentro. Os signos que o leitor encontra são marcas cartográficas a lhe orientar a viagem; mapear aqui significa fixar as marcas de uma volta, da volta da leitura, ainda que o leitor, ao defrontar-se com o texto, como Ulisses se defronta com o mar em sua viagem, não saiba direito como retornará – não sabe quando e nem como, porque, no domínio do espaço da página em que se aventura, o tempo, como na realidade, escapa-lhe.

5 Considerações finais ou as cicatrizes da leitura

Marcamos as obras literárias que lemos com as nossas cicatrizes, nossa memória, nossa história. Quando uma obra literária nos toca, é como se ela nos reconhecesse, e não o inverso – como se fosse ela Euricleia que lava os pés de Ulisses e reconhece-lhe a cicatriz. Retomo aqui Auerbach (1997) para dizer que a leitura que fazemos, então, é como a digressão homérica entre o reconhecimento de Euricleia e o término da narração da cena do lava-pés. Como Ulisses faz com sua escrava, agarramos o livro com força, ordenamos a ele que silencie e que não revele a nossa identidade até que terminada a leitura. Sim: marcamos os textos. Os fragmentos literários apresentados brevemente aqui não são a um só tempo e espaço aquilo que os poetas escreveram, ou melhor, não são apenas isso; são parte de meu tempo e de meu espaço que os invadiu e marcou com minhas idiossincrasias. Trazê-los para estas páginas é colocar em jogo um tempo histórico, o tempo dos textos, de Homero, da releitura de Dante, dos poetas que releem Dante. Mas há também o meu tempo cronológico – a mudança de perspectiva de leitura que, ao longo dos anos, se modifica; há, ainda, minha temporalidade interna. Encanta-me a literatura porque ela me permite experimentar o tempo, sem que eu precise (ou possa) excluir qualquer uma dessas maneiras de vivê-lo. Por isso é preciso dar chance e tempo para o megalho na literatura – dar chance a esse tempo é percebê-lo, talvez proprioceptivamente, como um nó borromeano, em que a ruptura de um dos elos desfaz toda a cadeia. Para viver o texto literário em sua dimensão temporal, que é também espacial, porque há um espaço-tempo da linguagem em ação na literatura, talvez seja preciso experimentar sua expressão máxima, que é o poema – o nó firmemente articulado. O poema ensina que, para sermos nós mesmos, temos que ser outros; temos que nos olhar de outros lugares, de outros tempos e espaços; temos que nos olhar como se tivéssemos sido tragados pelo centro gravitacional do poema.

O que o poema ensina, ao abrir a possibilidade dessa vivência do tempo, é que falar do desejo é afirmar a vida, é buscar, na cadeia significante do discurso, o mais além, o começo, o nascimento e, ao mesmo tempo, é adiar a morte, é torná-la *pré-matura*. O poema em que os versos são corrompidos com *enjambements* ou aqueles em que surgem rupturas súbitas, hipérbatos, entre outros aspectos, em suma, o poema com sua carga de ambiguidade, seja qual for o modo pelo qual ela se instala, encena uma vida e a faz contracenar com a morte. Sem a palavra, sem o simbólico, não há, como diz Safouan (1993), chance de existência. Pela literatura, vive-se a palavra como plenitude, como se fosse possível atingir a sua potência máxima, embora saibamos que ela é, para nós, inatingível: não se pode dizer tudo.

No poema, existe uma tensão entre a intransitividade, sobre a qual repousa a composição poética, fechada em si mesma, voltada para o significado do poema enquanto articulador do espaço real e poético, para usarmos os termos de João Alexandre Barbosa (1974, p. 22), e a comunicação poética, que se abre à leitura, transitiva, voltada para a significação, segmento da realidade que ele, o poema, incorpora, aclara e intensifica.

O que sustenta essa tensão, no poema, e na literatura, de um modo geral, é a dicotomia, de ordem temporal, expressa por transitoriedade e permanência dos autores e das obras constantemente lidos e relidos não em espiral, mas elipticamente, pois que cada leitura, em duplo foco, perde algumas coisas para acrescentar outras, ou melhor, para guardar, para rememorar. Para acabar, um último poema, do poeta Antonio Cícero (2001, p. 337):

Guardar

Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la.
Em cofre não se guarda coisa alguma.
Em cofre perde-se a coisa à vista.
Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por

admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado.
Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por
ela, isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela,
isto é, estar por ela ou ser por ela.
Por isso melhor se guarda o vôo de um pássaro
Do que um pássaro sem vôos.
Por isso se escreve, por isso se diz, por isso se publica,
por isso se declara e declama um poema:
Para guardá-lo:
Para que ele, por sua vez, guarde o que guarda:
Guarde o que quer que guarda um poema:
Por isso o lance do poema:
Por guarda-se o que se quer guardar

O escritor talvez não tenha tempo para pensar em tudo isso; nós também não temos – o tempo é que nos tem entre Cronos e Kairos, entre viagem e linguagem, nessa servidão de passagem que é a vida entre o labirinto e a bússola. O tempo nos tem na palavra e, se ela for poética, ele nos tem na medida em que o experienciamos e guardamos como um pássaro eternamente a voar: temos o tempo e a palavra na medida em que nos escapam ou na medida em que permanecem como memória; a palavra tempo encerrada em mim, em cada um de nós, nos livros que lemos e que, para além da cronologia, reinventamos a cada leitura, dando-nos o direito à literatura, ao abismo, ao despenhar-se.

Referências

- ALIGHIERI, D. Inferno. Canto I. Tradução de Augusto de Campos. In: CAMPOS, A. **Invenção**. São Paulo: ARX, 2003.
- ANDRADE, C. D. No meio do caminho. In: **Alguma poesia**. São Paulo: Record, 2001.
- AUERBACH, E. **Figura**. São Paulo: Ática, 1997.
- BARBOSA, J. A. **A metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

- _____. Um cosmonauta do significante: navegar é preciso. In: CAMPOS, H. **Signantia quae coelum**: signancia quase céu. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 11-24.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: **Obras completas**. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 222-235.
- BILAC, O. Nel mezzo del camin. In: TEIXEIRA, I. **Poetas do Brasil**: Olavo Bilac. São Paulo: Martins, 2001.
- BORGES, J. L. Kafka y sus precursores. In: _____. **Obras completas**. v. 2. Buenos Aires: Bruguera, 1979. p. 178-182.
- CANDIDO, A. O direito à literatura. In: _____. **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre o Azul, 2004. p. 169-192.
- CÍCERO, A. Guardar. In: MORICONI, I. **Os cem melhores poemas brasileiros do século XX**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- CORTÁZAR, J. Continuidad de los Parques. In: Final del Juego. **Cuentos Completos**. Volume 1. Buenos Aires: Alfaguara, 2005. p. 307-309.
- _____. Alguns aspectos do conto. In: **Valise de Cronópio**. Tradução Davi Arrigucci Jr e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 147-165.
- ECO, U. Sobre algumas funções da literatura. In: **Sobre a literatura**. Rio de Janeiro: Record, 2003. p. 9-23.
- GREIMAS, A. J. Uma mão, uma face. In: **Da imperfeição**. Tradução Ana Claudia de Oliverira. São Paulo: Hacker, 2002. p. 54-65.
- HOBSBAWM, E. **Sobre a história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- LORENZ, G.; ROSA, J. G. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, E. F. **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. Col. Fortuna Crítica.
- MATOS, O. A melancolia de Ulisses. In: NOVAES, A. (Org.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 141-159.
- MILNER, J. C. **A obra clara**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.
- PARAIZO, M. A. **O labirinto e a bússola**: aspectos do tempo em Borges. São Paulo: Fundação Memorial América Latina, 2003.
- MORAES, V. Poética. In: _____. **Livro de sonetos**. Companhia de Bolso, 2006.

PÉCORA, A. Big Bang, sublime e ruína. In: MOTTA, L. T. **Céu acima**: para um “tombeau” de Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 101-107.

PAZ, O. A consagração do instante. **O arco e a lira**. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 225-240.

SAFOUAN, M. **A palavra ou a morte**: como é possível uma sociedade humana. Campinas: Papyrus, 1993.

SISCAR, M. Se eu não estiver perto de mim. In: **O roubo do silêncio**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006.

TODOROV, T. O que pode a literatura. In: **A literatura em perigo**. Tradução Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL/BERTRAND DO BRASIL, 2009. p. 73-83.

TONETO, D. J. M. Pedra e luz em *A máquina do mundo repensada*. In: **Itinerários**, Araraquara: UNESP, v. 28, p. 69-88, 2009.

ABSTRACT: Since the priors, man has been trying to understand the concept of time. From myth to quantum physics, time is something that inspires reflections on our own lives. Do we exist *in* time or *for* time? Literature, a peculiar form of knowledge, deals with the experience of time in many ways. By avoiding categorizations, literature converges time and space in a dimension in which labyrinth and compass converge: at the reading time, in the reader’s space, in the universe of the book, where *Cronos*, *Kairos*, and their heir, by excellence, the literary word, constellate. In this way, in this essay, I discuss some aspects of the relationship between literature and time, or still, what literature can teach us about the time.

KEYWORDS: Literature. Time. Poetic language.

Data de recebimento: 04/10/2010

Data de aprovação: 12/09/2011

Nós Confessamos – As Viúvas de Machado de Assis e de Guimarães Rosa

We Confess - Widows in the Tales by Machado de Assis and Guimarães Rosa

Osmar Pereira Oliva¹

RESUMO: O principal objetivo deste ensaio é discutir duas narrativas cujas protagonistas são mulheres viúvas que confessam suas histórias de amor, seus dramas e suas tramas. Em ambas as narrativas, Machado de Assis e Guimarães Rosa dão a voz a narradoras protagonistas, recurso praticamente desconhecido e discutido pela crítica literária.

PALAVRAS-CHAVE: Machado de Assis. Guimarães Rosa. Conto. Viúvas. Confissão.

1 Confissões de uma viúva moça – a crítica romântica e a moral burguesa

Um século exato separou dois grandes escritores brasileiros, expoentes incomparáveis das nossas letras nacionais. Em 1908, nascia João Guimarães Rosa, enquanto deste mundo se despedia Machado de Assis. A

¹ Professor de Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes). Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários. Coordenador do Grupo de Pesquisa em Estudos Literários (GEL). Pesquisador da FAPEMIG e do CNPq.

urbanidade de um e o sertanismo do outro confluem para a universalidade de uma literatura latino-americana que se lê, se traduz e se reescreve nas diversas línguas e nações. Ainda que seja complicado demais falar de influência, há muitos pontos de aproximação entre esses dois autores que o tempo, em cem anos, se encarregou de separar. Dos narradores casmurros e ensimesmados, que tentam reconstituir o passado para melhor se compreenderem (*D. Casmurro* e *Grande Sertão: Veredas*); das personagens que habitam o entre-lugar da sanidade e da loucura (*Quincas Borba*, *O Alienista*, “Sorôco, sua mãe, sua filha”); dos espelhos de Machado e de Rosa e de tantos outros temas, as relações que podemos estabelecer entre esses dois bruxos da linguagem não são poucas, de forma que há mais aproximações e semelhanças do que Rosa teimou em negar. Assim, proponho discutir duas narrativas cujas protagonistas são duas mulheres viúvas, que confessam suas histórias de amor, seus dramas, seus enredos e seus desenredos. Em ambas as narrativas, Machado de Assis e Guimarães Rosa outorgaram a voz a narradoras-protagonistas, recurso praticamente desconhecido e discutido pela crítica literária.

Machado de Assis, em sua ficção, muito se dedicou à representação da mulher viúva. Desde o romance de iniciação, *Ressurreição*, cuja protagonista é a jovem viúva Lívia, passando pelos contos “D. Mônica”, “O caso da viúva”, “Trina e uma”, “A viúva Sobral”, “Três conseqüências”, “D. Paula”, “O caso da vara”, “A senhora Galvão” e pelas peças de teatro *Não consulte médico*, *O caminho da porta* (1862), *Desencantos* (1861), *Lição de botânica* (1906). No entanto, nenhuma delas escreve suas memórias da forma como Eugênia, do conto “Confissões de uma viúva moça”, o faz.

Machado de Assis publicou esse conto originalmente em folhetins, no *Jornal das Famílias*, revista do editor Garnier, voltada para o público feminino. Mas o autor assinava os

capítulos apenas com a letra J e dividiu a história em três partes (abril, maio e junho de 1865)². Nesse folhetim, uma mulher escreve a sua amiga, residente na corte do Rio de Janeiro oitocentista, procurando explicar por que se retirara para Petrópolis por tanto tempo, depois que seu marido falecera. Já na primeira carta, a protagonista-narradora estabelece uma relação direta entre o que escreve e a ficção. Para ela, a escrita das cartas semanais se assemelhava ao folhetim e, por meio delas, “a vergonha não vem tolher a palavra nos lábios” (ASSIS, 1998, v.1, p. 95). Nas primeiras linhas, percebe-se o tom moral que a escrita assume, não apenas para a protagonista, mas também para as mulheres a quem suas cartas se destinavam. Sua amiga deveria lê-las e repassá-las a outras inexperientes para que aprendessem a lição de não se deixarem seduzir por um conquistador leitor de romances realistas. Segundo a viúva, se tivesse lido cartas semelhantes às que ora escreve, não teria perdido uma ilusão e dois anos de sua vida.

Estabelecido um pacto ficcional, a narradora informa que a primeira carta pode ser lida como um prefácio do seu romance, do seu estudo, do seu conto, ou do que a destinatária quiser chamar – o que revela ao leitor o jogo metaliterário do autor que empunha a pena, burlando a autonomia da personagem escritora que põe em cena. Há, de fato, uma dissimulação narrativa e uma indefinição quanto ao texto que o leitor passa a acompanhar. A segunda carta relata como a protagonista tomara conhecimento

² Lúcia Granja (2007) discutiu as polêmicas travadas em torno da publicação desse conto no ensaio “Segredos de uma viúva moça: considerações sobre um conto polêmico de Machado de Assis.” A hipótese de Granja é que a polêmica não passara de uma estratégia comercial do *Jornal da Família*, envolvendo o próprio Machado de Assis, sob o pseudônimo de “Caturra”, a fim de atrair mais leitores. No entanto, não concordamos com essa hipótese por acreditarmos que Machado tinha tédio à controvérsia e não se meteria em tamanho barulho por causa de um conto apenas, cuja polêmica tomava por base a moral familiar. Considere, também, que Eugênia não traiu, efetivamente, o seu marido e que a sua atitude arrependida não passa de uma ironia machadiana.

da corte que lhe fazia um desconhecido: “Era no tempo do meu marido” (ASSIS, 1998, v. 1, p. 96). Essa frase instaura o leitor em um tempo anterior ao da escrita e prepara o cenário no qual se desenrolará o processo de sedução. Antes, a narradora afirma que, naquele tempo, sua casa era animada por rapazes conversados e moças elegantes, mas ela era a rainha e, se não era feliz, vivia alegre. Uma noite, seu marido não queria ir ao teatro Lírico – mas a mulher insiste, como se essa decisão fosse uma questão de honra – era a sua vaidade ou o seu destino. Segundo ela: “Eu tinha certa superioridade sobre o espírito de meu marido. O meu tom imperioso não admitia recusas; meu marido cedeu a despeito de tudo, e à noite fomos ao teatro Lírico.” (ASSIS, 1998, v.1, p. 96).

Como se pode notar, a mulher determina as ações do casal, o que é comum na escrita machadiana. No teatro, a narradora percebe o olhar atento de um homem. Essa corte à distância despertou nela a vaidade feminina, “porque somos todas vaidosas da nossa beleza e desejamos que o mundo inteiro nos admire. É por isso que muitas vezes temos a indiscrição de admirar a corte mais ou menos arriscada de um homem.” (ASSIS, 1998, v. 1, p. 98). Assustada e irritada pela impertinência e pelo perigo que essa sedução representa, a narradora resolve não ir ao teatro por algum tempo, o que lhe possibilita esquecer o evento, até que um dia encontra em seu cesto de bordados uma carta anônima. Tratava-se de uma carta escrita e encaminhada pelo mesmo homem desconhecido que vira no teatro. Sentiu-se perturbada pela declaração de amor e as letras pareciam-se com tantos outros olhos de uma serpente infernal. Segundo a viúva, se tivesse destruído a missiva, não estaria certa de que teria esmagado a cabeça da serpente, da qual poderia, como a hidra de Lerna³, brotar muitas outras cabeças.

³ Referência a Hidra, monstro da mitologia grega, possuidor de muitas cabeças. Em um dos seus doze trabalhos, Hércules deveria matar esse monstro.

As duas referências mitológicas – a serpente do paraíso edênico e a hidra de Lerna – prenunciam para o leitor os efeitos maléficos que a sedução produzirá na narradora. Depois de refletir sobre os meios como a carta teria chegado à sua casa, a protagonista decide queimá-la. No entanto, os olhos da serpente não ardem no fogo que destrói a carta, e, sim, na alma de quem a leu mais de uma vez, decorando-a. Uma nova cabeça emergirá da hidra de Lerna e desestabilizará essa mulher, que não era feliz, mas apenas alegre. É importante ressaltar que, nessa cena, o seu marido chega do trabalho e ainda encontra restos da carta e uma vela acesa, mas nada interroga ou suspeita. A esposa corre ao seu encontro, abraça-o, entre surpresa e desesperada, a que ele responde com um frio “Olha que me afogas!” (ASSIS, 1998, v. 1, p. 101).

Já vimos que essa mulher não era feliz. Também a vimos confessar que exercia domínio sobre seu homem. Agora, quando a serpente lhe ronda, o marido nada percebe para livrá-la da queda: “Entristeceu-me ver aquele homem, que podia e devia salvar-me, não compreendeu, por instinto ao menos, que se eu o abraçava tão estreitamente era como se me agarrasse à ideia do dever.” (ASSIS, 1998, v. 1, p. 102). A situação, o comportamento inesperado e extremado da esposa, as cinzas do papel, a vela ainda acesa, tudo eram indícios de algo perturbador naquele recinto íntimo, que o marido não notara, o que significa que ele deixou a esposa desamparada, à mercê do pecado que dela se apercebe.

Em sua confissão, a narradora relata à amiga que as palavras do desconhecido não lhe saíam da cabeça, pois tinha uma memória prodigiosa. Ao fim de um mês, porém, já havia quase esquecido inteiramente o misterioso, se não fosse a intervenção do seu marido, que, em uma noite de festa, chega acompanhado do rival, o qual será introduzido definitivamente na intimidade do casto casal. Chamava-se Emílio e tinha

“cabeça formosa e altiva, olhar profundo e magnético, maneiras elegantes e delicadas, certo ar distinto e próprio que fazia contraste com o ar afetado e prosaicamente medido dos outros rapazes” (ASSIS, 1998, v. 1, p. 103). A narradora e todos os presentes sentiram-se atraídos por esse homem alto, magro, elegante, delicado. Como evitar esse poder de sedução que se iniciou com um penetrante olhar, estendeu-se com uma declaração de amor escrita e, agora, se apresentava fulgurante em casa, cuja porta lhe abre o próprio marido? Emílio foi adentrando essa casa e ali foi permanecendo, inteiramente. Filho de opulentos pais, viajara por toda a Europa e de lá trazia relatos que impressionavam a todos que lhe ouviam, com sua elegância discreta e pertinente. É nesta terceira carta que a confissão se torna mais clara e crítica: a narradora casara-se por conveniência, resultado de cálculo de seus pais:

Se meu marido tivesse em mim uma mulher, e se eu tivesse nele um marido, minha salvação era certa. Mas não era assim. Entramos no nosso lar nupcial como dois viajantes estranhos em uma hospedaria, e aos quais a calamidade do tempo e a hora avançada da noite obrigam a aceitar pousada sob o teto do mesmo aposento. (ASSIS, 1998, v. 1, p. 106).

Na quarta carta, a narradora relata um encontro que teve com Emílio, em sua casa. Mais uma vez, o sedutor confessa o seu amor e recebe a indiferença ativa de Eugênia, só então nomeada. O homem despede-se, teatralizando um profundo sentimento pela impossibilidade da correspondência amorosa. Simula mesmo um soluço. A cena produz tal efeito romântico na narradora, que passará a lembrar-se de Emílio enternecida, com piedade e com amor. Ele afasta-se, estrategicamente, do convívio nesse lar. O marido de Eugênia vai procurá-lo e nota-lhe um ar distraído, triste, preocupado, com ideias de morte. Tais impressões sensibilizam ainda mais a esposa, que pede ao amigo para voltar a frequentar a sua casa. Em um passeio que fazem à Gávea, Emílio sugere a

Eugênia que fuja com ele, mas ela se recusa, dizendo que amá-lo já era um crime, fugir com ele seria a desonra. Mais uma vez, o vil sedutor teatralizará seus sentimentos, fingindo chorar, dramatizando um diálogo de pena e de desprezo. Essa cena é interrompida pela chegada do marido de Eugênia, que vem acompanhado de alguns amigos, pois passara mal no trabalho.

Em poucos dias, a doença se agrava e Eugênia fica viúva. Durante quatro meses, Emílio acompanha-a na dor, assíduo nas cerimônias fúnebres. No entanto, logo as visitas escassearam e Emílio a abandona, escrevendo-lhe uma carta: “Menti, Eugênia; vou partir já. Menti ainda. Não volto. Não volto porque não posso. Uma união contigo seria para mim o ideal de felicidade se eu não fosse homem de hábitos opostos ao casamento.” (ASSIS, 1998, v. 1, p. 121). O que já era uma paixão teatralizada, agora é uma confissão aberta, de engano e sedução. Emílio desejava tão somente uma aventura perigosa e difícil, não um amor à moda convencional e romântica. A morte do marido de Eugênia tira dessa conquista todo o seu mistério e mérito. Tola fora a mulher que nele acreditara. Era desenganar! A máscara do sedutor sensível e lacrimajante cai e, em pouco tempo, revela-se o homem frio e calculista. À viúva, cabe a seguinte reflexão: “Emílio era um sedutor vulgar e só se diferenciava dos outros em ter um pouco mais de habilidade que eles.” (ASSIS, 1998, v. 1, p. 121).

Sete cartas. Sete capítulos de um romance. Como queiram. Esta é a história confessada por uma viúva dois anos depois que os fatos se passaram. A confissão diária deu à protagonista escritora a oportunidade de explicar-se com a amiga, para quem envia as cartas e, também, para apagar o remorso por ter traído, de alguma maneira, o seu esposo. A escrita permitiu à narradora reabilitar-se perante a sua própria consciência, tanto que, na sétima carta, já liberta de seus conflitos interiores, a viúva promete retornar à vida social na corte do Rio de Janeiro.

2 Esses Lopes – corpo, sedução e violência

O conto “Esses Lopes”, de Guimarães Rosa, é uma das quarenta brevíssimas narrativas organizadas em forma de livro, intitulado *Tutaméia*⁴, de julho de 1967, poucos meses antes da morte desse autor. A narrativa, em tom confessional, expõe o ressentimento que uma viúva adquiriu das suas relações com os homens da família Lopes, “má gente, de má paz; deles quero distantes léguas. Mesmo de meus filhos, os três.” (ROSA, 1968, p. 43). Já no início, Flausina estabelece com o leitor um pacto de compreensão para o que vai narrar, opondo a gente Lopes, má e sem cortesias, à sua meninice e inocência. De uma certa forma, justificam-se os crimes que serão cometidos por ela.

A narradora é uma mulher forte e determinada, consciente do seu poder de sedução sobre os homens a ponto de conduzi-los à morte, depois de apossar-se de suas riquezas. Há, no conto, dois tempos bem definidos: o passado, que compreende a perda da infância da narradora para tornar-se mulher de Zé Lopes, o pior, rompente sedutor, e o presente da enunciação, que serve tanto para rememorar a história de sua vida com os Lopes quanto para reafirmar sua força e superação enquanto conta para o leitor esses acontecimentos.

Desse homem, Flausina guardará fragmentos e corpo, os quais passarão para a sua escrita, pois a violência com que foi possuída lhe impede o reconhecimento do corpo erótico, por completo, que não lhe trouxe alegria nem prazer. Segundo Cleusa Rios Passos, a narradora nega-se a visualizar o corpo

⁴ O título poderia ser uma junção da expressão “tuta-e-meia”, constante do *Dicionário Aurélio*, cujo significado pode ser “ninharia, quase nada, preço vil, pouco dinheiro”. A esse respeito, ver ANDRADE, Ana Maria Bernardes. “A velhacaria nos paratextos de Tutaméia – terceiras histórias”. Para essa autora, a expressão Tutaméia refere-se a um projeto estético que prima pela velhacaria, pela astúcia do sertanejo.

desse Lopes na íntegra, pois mantém em sua escritura a metáfora infantil do corpo despedaçado.

E esse corpo, irremediavelmente marcado pela falta, de certa forma, se reconstrói no contar. Parte dele, a mão que escreve, tentando dar conta “das saudades”, enreda os fios do discurso, compondo um corpo único, íntegro e desejado, na medida em que constituído por momentos particulares da vida de Flausina, selecionados e convencionalizados sem a intervenção dos Lopes. (PASSOS, 2000, p. 219).

A primeira diferença que se percebe em relação ao conto “Confissões de uma viúva moça”, de Machado de Assis, é a liberdade com que essa viúva confessa seus amores, seus ardís e seus crimes. Não há barreira ética ou moral que a intimide, nem arrependimento ou culpa por ter agido da forma como agiu; ao contrário de Eugênia – a viúva casta e ingênua do conto machadiano, perturbada pela crise de consciência por ter se apaixonado por um sedutor, quando ainda era casada. A viúva do conto rosiano, desde a infância, teve consciência da pobreza em que vivia e traçou projetos de vida para superar sua condição: “Eu era menina, me via vestida de flores. Só que o que mais repona é a pobreza. Me valia ter pai e mãe, sendo órfã de dinheiro? [...] Eu queria me chamar Maria Miss, reprovoo meu nome, de Flausina.” (ROSA, 1968, p. 45). O ver-se vestida de flores e a reprovação do seu nome evidenciam já um desejo de superação. Essa menina não aceita seu *status quo* e arranjará um meio de mudar essa sua condição. E é pela insinuação do corpo que essa possibilidade se torna um projeto de vida para Flausina. Quando carregava lavagem para os porcos, a menina mirava seu rosto espelhado na gamela e se orgulhava da pintinha preta na alvura do queixo – era linda! A partir desse re-conhecimento, a menina-mulher encontra as estratégias adequadas para a sua ascensão social e sobrevivência em um mundo regido pela

brutalidade masculina: “A gente tem é de ser miúda, mansa, feito botão de flor.” (ROSA, 1968, p. 45).

Ingenuamente, o leitor poderia acreditar que a narradora tivera a sua infância roubada e fora apenas vítima da violência masculina. Mas seria desconsiderar a mulher que já havia dentro da menina. É nesse sentido que ressaltamos a confissão das primeiras linhas da narrativa: “Amo um homem, ele vive de admirar meus bons préstimos, boca cheia d’água. Meu gosto agora é ser feliz, em uso, no sofrer e no regalo. Quero falar alto. Lopes nenhum me venha, que às dentadas escorraço.” (ROSA, 1968, p. 45). É certo que os Lopes lhe trouxeram sofrimento e opressão, mas Flausina já havia traçado um projeto de vida que culminaria na extinção dessa família e na sua promoção social, o que lhe possibilitaria escolher o homem que desejasse. Se, com o primeiro homem lhe faltou noivado, cortesias e igreja – ilusões românticas – essa viúva cedo aprendeu a lição de ter juízo, as malícias e o poder que uma mulher exerce sobre um homem: “Fiz que quis: saquei minhas lábias. Por sopro do demo, se vê, uns homens caçam é mesmo isso, que inventam.” (ROSA, 1968, p. 46). Logo, a culpa é dos homens, que, não sabendo conquistar, impõem seus amores pela força e pela brutalidade. Usando de malícia, de fingimento e de sedução, Flausina encontrou o caminho para a sua ascensão: “Deitada é que achava o somenos do mundo, camisolas do demônio.” (ROSA, 1968, p. 46).

Os homens que não sabem a arte da conquista o que esperam das mulheres que pela força tomam? Flausina aprendeu a ler e a escrever, às escondidas, e o dinheiro do Lopes ia recolhendo. Quando teve um filho desse homem, ganhou dele também a confiança absoluta. Essa mulher usará, então, o seu poder de sedução para colocar em confronto direto o seu marido e outro Lopes, que ela dizia cortejá-la. Esse homem é assassinado e a narradora nos confessa:

Virei cria de cobra. Na cachaça, botava sementes da cabaceira-preta, dosezinhas, no café, cipó timbó e saia-branca. Só para arrefecer aquela desatada vontade, nem confirmo que seja crime. Com o tingui-capeta, um homem se esmera, abranda. Estava já amarelinho, feito ovo que ema acabou de por. Sem muito custo, morreu. (ROSA, 1968, p. 47).

Como se vê, em pouco tempo Flausina elimina dois Lopes de seu caminho. Do marido, tira primeiro sua virilidade, depois a vida. Outros dois Lopes se interpõem em sua trajetória: um primo, outro, irmão do falecido, requerendo-a. Antes do sétimo dia de sua primeira viuvez, o Sertório entrou em sua casa e ali se instalou, sujeitando-a, como se fosse herança de família. Dele teve dois filhos. Dele tudo cobrou, de tudo que era dele se apossou. Faltava levar adiante seu projeto de exterminar o mal que aquela família representava para essa mulher.

Flausina aviva o ciúme entre Sertório e Nicão, os quais se enfrentam a tiros e ferros. Ambos sucumbem. Mas ainda restava o último Lopes, Sorocabano, velho e dono de fortes propriedades. Segundo a narradora:

E, este, bem demais e melhor tratei, sem desejo afetado. Por isso, andei quebrando metade da cabeça: dava a ele gordas, temperadas comidas, e sem descanso agradadas horas – o sujeito chupado de amores, de chuchurro. Tudo o que é bom faz mal e bem. Quem morreu mais foi ele. Daí, tudo tanto herdei, até que com nenhum enjôo. (ROSA, 1968, p. 48).

A saga da menina-mulher, pintinha preta no alvo queixo, culmina com o extermínio desses Lopes, gente má, da qual tirou a riqueza e as vidas; enfim desferrada, como ela mesma nos confessa. Até os seus três filhos Lopes também afastou de si, provendo-os de dinheiro para viajarem gado a longas distâncias. No presente da enunciação, essa viúva deixa de porfias com o amor que achou: “Amo mesmo. Que podia ser mãe dele, menos

me falem, sou de constar em folhinhas e datas?” (ROSA, 1968, p. 48). A vingança confessada contra os Lopes cede lugar ao afeto verdadeiro, puro, ainda que bem diferente das normas, posto que seu novo homem seja tão jovem que pode ser comparado com um de seus filhos. A narradora, com esse homem que agora ama, deseja renovar a sua família, ter outros filhos com ele, frutos do bem querer e da sensibilidade e, não, da brutalidade: “Que em meu corpo ele não mexa fácil. Mas que, por bem de mim, me venham filhos, outros, modernos e acomodados. Quero o bom-bocado que não fiz, quero gente sensível.” (ROSA, 1968, p. 48).

Flausina fez de sua tragédia pessoal um meio de superação, usando seu corpo, sua malícia e sua esperteza para atingir seus fins: a emancipação financeira e social. Rica e poderosa, ela nada teme e, se já não há Lopes que a ameace, pode realizar-se afetivamente com o homem que seu coração escolheu. O passado não lhe incomoda nem lhe pesa na consciência, como ela afirma: “Para trás, o que passei, foi arremedando e esquecendo. Ainda achei o fundo do meu coração. A maior prenda, que há, é ser virgem.” (ROSA, 1968, p. 45).

Portanto, “Confissões de uma viúva moça”, de Machado de Assis, e “Esses Lopes”, de Guimarães Rosa, aproximam-se por serem relatos memorialistas, narrados por mulheres que confessam seus amores e seus “crimes”. Em ambas as narrativas, as confissões se fazem após as experiências vividas, na condição de viúvas, que tornam os seus passados presentes para os leitores. Mas as diferenças são muitas. No conto machadiano, as cartas, por meio das quais Eugênia se confessa à amiga, são também metaficcionalis; há todo um jogo entre confissão e romance, entre cartas e folhetins, e uma clara intenção da narradora protagonista: explicar à amiga a sua longa ausência da corte do Rio de Janeiro, alertar às mulheres sobre o perigo dos homens sedutores e, também, para apaziguar a sua consciência, afligida pela moral burguesa oitocentista. Já no

conto rosiano, Flausina não revela crise de consciência nem arrependimentos. Ao contrário, parece alertar aos homens sobre o perigo da malícia feminina. E, às mulheres, desvelar o poder que elas possuem e podem exercer sobre os homens, principalmente sobre aqueles que não sabem conquistar uma mulher.

Referências

ANDRADE, Ana Maria Bernardes. **A velhacaria nos paratextos de Tutaméia** – terceiras histórias. 2004. Dissertação de Mestrado. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, 2004.

ASSIS, Machado de. **Contos** – uma antologia. Seleção, introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 2 volumes.

GRANJA, Lúcia. Segredos de uma viúva moça: considerações sobre um conto polêmico de Machado de Assis. In: **Anais do Encontro regional da ABRALIC – Literaturas, Artes, Saberes**. São Paulo: 2007.

PASSOS, Cleusa Rios P. **Guimarães Rosa** – do feminino e suas estórias. São Paulo: FAPESP/HUCITEC, 2000.

ROSA, G. **Tutaméia** – Terceiras estórias. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

ABSTRACT: This essay looks at two narrative works in which the protagonists are widows who confess their love stories, dramas, and plots. In both narratives, Machado de Assis and Guimarães Rosa give their narrator-protagonists voice, which is a practically unknown device and not yet discussed in literary criticism.

KEYWORDS: Machado de Assis. Guimarães Rosa. Tale. Widow. Confession.

Data de recebimento: 25/08/2010

Data de aprovação: 15/07/2011

“Quem Está Falando?” – Autoria e Legitimação em Processo na Literatura Brasileira Contemporânea

“Who is speaking?” – Authorship and the Process of Legitimacy in Brazilian Contemporary Literature

Rôssi Alves Gonçalves¹

RESUMO: O percurso da literatura brasileira, a partir dos anos 90 sobretudo, aponta para uma pluralidade de vozes que tematizam, com nuances singulares, a vida na periferia. Detentos, “*rappers*”, líderes comunitários, a princípio apadrinhados por ilustres nomes da cultura brasileira, vêm pontuando o meio cultural com obras, no mínimo, provocativas e que desnudam questões que já pareciam esgotadas. Com isso, estão conseguindo movimentar o tradicional cânone literário brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: Cânone. Periferia. Legitimação. Cidadania. Autoria.

1 Introdução

Por suburbanidade deve-se entender aquilo que está abaixo do urbano, do visível, do que é cidadão. É o que não é urbano. A suburbanidade não está restrita ao subúrbio, às cercanias,

¹ Professora Adjunta e Vice-Coordenadora do Curso de Produção Cultural, do Departamento de Artes e Estudos Culturais, da Universidade Federal Fluminense (UFF).

uma vez que é possível encontrar suburbanidade em diferentes regiões das cidades. Sobretudo no Rio de Janeiro, é nos subúrbios que se encontra o maior número de não-cidadãos, de indivíduos não visíveis, opacos, sem direitos políticos respeitados. Entretanto, na zona sul, área nobre ocupada por favelas e morros, há uma enorme quantidade de suburbanos. Por isso, esse conceito não deve ser lido apenas com relação ao espaço geográfico. A suburbanidade é, também, um modo de vida que não é escolhido e do qual é difícil escapar.

A literatura, mais propriamente a partir dos anos 90, com as suas formas de difícil definição diante das mais tradicionais e reconhecidas, tornou-se responsável por uma significativa parcela de adesão de não-cidadãos em busca de alguma cidadania. Com textos que enfatizam a vida na prisão ou o submundo, pessoas fora do mundo cultural e intelectual, excluídas até mesmo do mundo social, estão ocupando o meio literário. O foco dessa produção é uma leitura engendrada no suburbano, a força expressiva que o território vem revelando e a consequente inclusão dos seus atores e trabalhos no seletivo grupo cultural dos grandes centros urbanos.

Quando Dráuzio Varella lançou *Estação Carandiru*, em 1999, esse tipo de produção literária que apresenta personagens excluídos, auspiciados por nomes ilustres do meio cultural, não foi recebido como uma novidade. Anos antes, em 1994, Zuenir Ventura, em *Cidade partida*, dera início a um tipo de literatura que apresentava vozes diversas - de bandidos, moradores, representantes legais, funkeiros, tudo costurado à sua fala investigativa e, ao mesmo tempo, extasiada.

Dráuzio Varella apresentou os presos do Carandiru; Zuenir Ventura apresentou Vigário Geral e seus personagens e transformou a favela em ponto cultuado por um longo tempo. Vigário Geral não é a mesma favela: recebe artistas famosos, tem incentivos culturais, seus moradores são olhados com interesse especial e o Movimento Afro Reggae é uma das maiores referências da cultura da periferia do Rio de Janeiro. Em 2002, o jornalista Bruno Zeni apresentou o preso

André du Rap, um detento do Carandiru. Bruno Zeni foi coordenador editorial de *Sobrevivente André du Rap, do massacre do Carandiru* (Labortexto Editorial). O livro reúne entrevistas, cartas, depoimentos, feitos de um dos mais famosos presos daquela penitenciária.

O que essas três obras realçam, apesar do espaço de tempo entre um lançamento e outro, é que há muito existe um inegável interesse em iluminar as outrora chamadas “classes perigosas” - como vivem, o que pensam, o que querem, por que assustam. A expressão classes perigosas é de Louis Chevalier e pode ser utilizada em referência a moradores de comunidades que, estando ligados ou não à vida marginal, são relacionados a esta (apud ZALUAR, 1994, p. 33). A visão de que a proximidade com o bandido, a residência em morros e favelas transforma todos em suspeitos é compactuada pela polícia e por toda a sociedade, de modo geral. E, junto com a literatura, surgiram vários programas de TV, filmes e organizações que ajudam a desnudar tais classes.

2 Quem assina a obra? - quando o “quem fala” é importante

O maior comunicado que esses livros trouxeram foi o de que a função do legitimador, o apadrinhamento, é necessário. Mesmo com tantos lançamentos de excluídos sociais, aqueles que chegam mediados por um nome ilustre ainda são os mais comentados, vendidos e transformados em documentários, filmes, seriados. Para que um livro se torne um grande sucesso, é imprescindível a assinatura famosa do jornalista, do médico, do jurista e de outras importantes categorias profissionais.

De incomum, esses textos apresentam a articulação dos detentos. Excluídos da sociedade legal, esses presos surpreendem pelo conteúdo que não se restringe à vida bandida. A deficiência do capital cultural parece resolver-se com a fala, com a habilidade para narrar suas peripécias. Falta o capital social, lacuna coberta pela assinatura

do padrinho famoso. É o que acontece com os detentos do Carandiru que se tornaram públicos através do médico Dráuzio Varella. Os casos tristes e divertidos, as trapaças, os desejos, tudo chega ao leitor de forma mais palatável. Sofrem esses personagens uma espécie de “inclusão social temporária”, porque têm a lhes afiançar um nome famoso.

O documentário brasileiro *O prisioneiro da grade de ferro (auto-retrato)*, de 2003, cuja direção e roteiro são de Paulo Sacramento, é excelente exemplo do poder que a autoria famosa exerce sobre a sociedade legal. Um ano antes da desativação do Carandiru, o diretor, através de uma oficina, preparou alguns detentos para utilizar câmeras de vídeo. Durante sete meses, os detentos documentaram o dia-a-dia do presídio.

O diretor divide a direção do filme com alguns detentos que têm a função de desvendar aspectos interessantes da prisão. Fato que constituiu uma novidade em cinema, já que, até aquele momento, a presença de excluídos, como atores do processo cultural, era mais intensa na literatura e na música. E talvez até pela novidade que consistiu, o filme ganhou diversos prêmios significativos, como Melhor Documentário no Festival de Gramado e Prêmio Especial do Júri, no Festival do Rio.

Com liberdade para captar as imagens consideradas mais significativas da vida na prisão, os presos conseguem abordar aspectos até então não explorados, como o processo de embalagem das drogas. E, assim como na literatura, solicitam o perdão do espectador. É comum a frase: “É tudo verdade.” Não há brigas, sangue, traições. O foco é a miserável e antieducativa vida carcerária e as alternativas de sobrevivência, como o rap. O espectador se envolve, ri, enoja-se, comenta e aplaude a obra e a iniciativa.

Por algum tempo, com a literatura ou com o cinema, perde-se de vista que aqueles relatos direta ou indiretamente narrados são de bandidos de alta periculosidade, porque a proximidade com o autor

famoso (o padrinho) faz deles seres mais afeitos ao convívio social. Por um curto espaço de tempo, eles têm nome, uma história, habilidades e sentimentos destacados. E isso não é pouco.

Os crimes e o ser monstruoso ficam significativamente menos abomináveis ao lado de uma ilustre figura - incluída - da nossa sociedade. Afinal, quem tem medo de André du Rap (personagem do livro *Sobrevivente André Du Rap*, com coordenação editorial de Bruno Zeni), Seu Valdomiro (um dos personagens principais de *Estação Carandiru*, de Dráuzio Varella), dos negros do Afro Reggae (grupo de música e dança formado em Vigário Geral e que foi apadrinhado por Regina Casé, Caetano Veloso e Wally Salomão)?

A questão “quem está falando”, pode-se deduzir, é de suma importância, ainda hoje. E nos remete ao célebre texto do antropólogo Roberto Da Matta: *Você sabe com quem está falando?* (1990, p. 146). Nesse texto, Da Matta faz um apurado estudo sobre as situações em que o “Você sabe com quem está falando?” é usado. Observa que é uma utilização considerada antipática até mesmo por aqueles que fazem uso constante dela. Todos condenam a prática, mas, na primeira oportunidade, utilizam-na, sem pudor:

[...] ‘Você sabe com quem está falando?’ implica sempre uma separação radical e autoritária de duas posições sociais real ou teoricamente diferenciadas. Talvez por isso, essa maneira de dirigir-se a um outro, tão popular entre os brasileiros, seja sistematicamente excluída dos roteiros - sérios ou superficiais - que visam definir os traços essenciais de nosso caráter enquanto povo e nação. O “você sabe com quem está falando?”, então, sobre não ser motivo de orgulho para ninguém - dada a carga considerada antipática e pernóstica da expressão - fica escondido de nossa imagem (e auto imagem) como um modo indesejável de ser brasileiro, pois que revelador do nosso formalismo e da nossa maneira velada (e até hipócrita) de demonstração dos mais violentos preconceitos.

Da mesma forma preconceituosa, é comum o leitor agir. O autor da frase “Você sabe com quem está falando?” emite-a na qualidade de ser superior que não pode submeter-se às mesmas leis dos outros indivíduos comuns. O mesmo parece valer para os autores de livros. É preciso que ele tenha um nome conhecido, seja importante e que sua habilidade literária esteja acima de qualquer “dúvida.” Compra-se, muitas vezes, o livro pelo autor, pela crítica, pelo nome. E, sobretudo, admira-se o livro pelo que o nome do autor representa. Um “bom” nome de autor, ou seja, um nome famoso, midiático, aplaudido pelos críticos é, praticamente, certeza de edições esgotadas e noites de autógrafos badaladas. Sendo assim, há de se supor que é bastante complicada a iniciação no mercado literário, num sistema em que o “Você sabe quem assina?” é fundamental para a compra do livro. Se o autor não é um ser superior, tem que ter um padrinho que avalize a obra.

Quando detentos tornam públicos os seus discursos, estão transformando em histórias consumíveis as desgraças, os desmandos, as injustiças, as crueldades que vivem como sujeito e objeto. Tais relatos, provavelmente, sempre comportaram grande carga atrativa. A periculosidade dos grandes centros urbanos, nas últimas décadas, decerto provoca um sentimento misto de fascínio e medo. No entanto, não pode, sozinha, ser responsabilizada pela emergência dos novos locutores da periferia. Penso na hipótese de alguns desses textos de autoria de detentos terem sido publicados antes de Zuenir Ventura introduzir, com seu *Cidade partida* (1994), a fala da favela. Ou, menos: se tivessem surgido antes do Dr. Dráuzio Varella revelar haver inteligência e sentimento num antro de bandidos. E se não houvesse, em *Letras de liberdade*, o posfácio célebre? Seriam essas obras comercializáveis? Esses autores entrevistáveis? De que forma se construiria o respaldo necessário à comercialização e qualificação desses textos?

Acredito que os trabalhos de Zuenir Ventura e Dráuzio Varella tenham um longuíssimo alcance que, apenas levando-se em

consideração a qualidade e originalidade dos textos, não se possa dimensionar. Destaco o jornalista e escritor Zuenir Ventura por ser o inaugurador de um momento em que já não é necessário falar através do intelectual. Em *Cidade partida*, ele consegue, apesar de intermediar, dar voz ao que se convencionou chamar de excluído. Dráuzio Varella, indubitavelmente, é o mestre dessa narrativa suburbana, originada nos porões e pelos que têm a vida definida pela periferia. Muito embora o seu livro seja apresentado como uma obra sobre a experiência de um médico no maior presídio do Brasil, o texto extrapola esses limites e se torna um excelente tratado sobre o viver nas prisões, a partir da visão de um médico, mas, também, dos próprios presos que vão, aos poucos, absorvendo e conduzindo a narrativa.

A partir desses facilitadores, desses mestres de cerimônia, tornou-se menos embaraçosa a recepção desses textos. Mesmo quando não assinam as obras, estas já se encontram avalizadas por se inscreverem dentro da mesma rubrica daqueles livros apadrinhados. Quando os textos de autores desconhecidos - suburbanos - mas com a marca “detento” nos chegam, já construímos, de imediato, um “lugar” para aquele autor, uma história, caracterizamos a narrativa. A marca suburbano/detento nos informa, com algum acerto, o enredo. Ela exerce uma função classificativa: o texto sob esta rubrica abordará miséria, vida carcerária, violência. O leitor, não obstante não reconhecer o nome do autor, sabe o que poderá encontrar naquela obra. A observação de Foucault a respeito do nome do autor - “um tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, selecioná-los, opô-los a outros textos” (1992, p. 44) - explica a relação que se estabelece entre as novas produções.

Luiz Alberto Mendes (autor do livro *Memórias de um sobrevivente*, 2001), Ferréz, entre tantos outros, são nomes que, desligados da marca detento/suburbano, não estabelecem um sentido. São, no entanto, conhecidos, agora, de uma parte do público leitor, porque estão todos ligados a um mesmo tipo de produção textual.

Esses novos nomes justificam o enredo, o ponto de vista, a temática, criam um gênero - literatura da suburbanidade.

São “proprietários” de um discurso que, até há alguns anos, era pronunciado por um canônico grupo de escritores. Tornaram-se responsáveis por um tipo de fala suburbana que, pelo menos por hora, não pode ser desvinculada da grande produção literária. Não pode ser desprezada.

Ferréz, talvez o maior expoente, publicou o primeiro romance *Capão Pecado* (2000) pela Labortexto Editorial, uma editora pequena, especializada em publicações de textos que abordam prisão, miséria, violência. Como foi um grande sucesso de venda e projetou o autor na mídia e em outros meios, hoje responsáveis pela credibilidade a um autor, o segundo livro saiu pela Objetiva, uma editora de grande porte, dentre as maiores do país, e que conta com ilustres nomes. *Memórias de um sobrevivente*, de Luiz Alberto Mendes, foi publicado pela Companhia das Letras. O autor deu entrevista no programa do Jô Soares, na Rede Globo, teve resenha no Caderno Ideias, do Jornal do Brasil, entre outros importantes suplementos literários. Contam esses autores, ainda, para legitimá-los, com aqueles nomes famosos, programas badalados de tevê, festivais literários, todas essas novas formas de legitimação.

O que os faz autores - essa categoria atribuída apenas aos que circulam pela alta cultura - ainda que contem, apenas, com uma única obra, é o fato de como tal eles se colocarem. Fazem uma literatura que hoje atende a uma demanda nada desprezível. Existe um público para esse discurso que consome não apenas os textos, mas filmes, músicas e qualquer forma artística que contemple a vida fora dos centros mais favorecidos socioculturalmente.

Consumidor este que, como a maioria, busca qualidade e deseja a representação da vida miserável como ela é. E tem dado mostra de não estar mais disposto à ficcionalização, ao modelo

tradicional, da vida na suburbanidade. Ao que parece, tem dado preferência à fusão de ficção/realidade.

No entanto, essa atribuição da função autor é feita considerando os muitos outros escritos que podem ser incluídos na mesma marca da suburbanidade e não apenas com relação a um texto, de um único autor suburbano. A atribuição é feita com relação à função autor realizada através da categoria detento, suburbano. Não se fala em função autor da mesma forma que Foucault nos apresenta. A função autor, aqui, é marcada pelo estigma marginal, “classe perigosa”. O mesmo se pode estender às obras de Ferréz. Quem fala é um suburbano. E é esse lugar, o da suburbanidade, que estabelece um sentido, um sentimento que vai atravessar o livro e indicar o “como” ele deve ser recebido.

É o conhecimento que temos de um texto e de outro texto produzido na suburbanidade que constrói o “conhecimento” a respeito dessa função autor. Tal qual Foucault observa para o nome do autor, a identificação detento/suburbano equivale a uma descrição.

[...] um nome de autor não é simplesmente um elemento de um discurso [...] ele exerce relativamente aos discursos um certo papel: assegura uma função classificativa [...] indica que esse discurso não é um discurso quotidiano, indiferente, um discurso flutuante e passageiro, imediatamente consumível, mas que se trata de um discurso que deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto. (1992, p. 44).

Como os autores da suburbanidade não apresentam, ainda, um conjunto de obras para que possam ser estabelecidos os critérios de construção de um autor, de que nos fala Foucault, é preciso recorrer a um conjunto formado por todos os novos autores e, a partir disso, valorar a obra. Ou seja, por ser uma tendência recente, ainda, a construção da unidade é dada em relação ao conjunto de produção que diversos autores têm realizado, e não sobre a produção individual. Quando se pensa em literatura de suburbanidade, pensa-se em Ferréz,

Luiz Alberto Mendes, detentos do Carandiru, William da Silva Lima (autor de *Quatrocentos contra um: uma história do Comando Vermelho*, 2001) e em outros produtores de obras que, atualmente, são responsáveis por uma remodelagem da literatura brasileira.

3 Conclusão

A cultura do suburbano encontra-se, neste momento, em combate, às vezes, conquistando lugares, reconhecimento e, sempre, precisando provar a sua qualidade, o seu compromisso com uma cultura que se quer respeitada.

Ao fomentar espaços para uma visibilidade mais perene, a cultura gerada nos locais de baixa urbanidade, ou seja, nos espaços de pouco apelo político, interferiu num modelo confortável e cristalizado utilizado pela crítica, pela mídia e pelos intelectuais. Estes, atualmente, precisam, também, rever o instrumental para auferir valor aos novos discursos. As antigas qualificações tornaram-se incipientes diante do sucesso, mesmo que breve, dessa arte mais estruturada, determinada, disposta a fixar um lugar.

Com o movimento de grupos da exclusão em busca de um lugar próprio de elocução, a mediação do intelectual já não se faz tão necessária. Atualmente, os canais de relacionamento entre a produção cultural dos bem-nascidos e a dos excluídos ampliaram-se, exigindo, portanto, novos métodos de percepção da cultura popular. Funk, literatura, teatro, a arte, em geral, tem avançado sobre espaços relevantes, legitimadores, fixando uma onda que pode ser definida como “deixa o excluído falar”.

Referências

DA MATTA. R. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990.

FERRÉZ. *Capão Pecado*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2000.

FOUCAULT, M. *O que é um autor?* Trad. António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 1992.

LIMA, W. da S. *Quatrocentos contra um: uma história do Comando Vermelho*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2001.

MENDES, L. A. *Memórias de um sobrevivente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

VARELLA, D. *Estação Carandiru*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

VENTURA, Z. *Cidade partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ZALUAR, Alba. *Condomínio do diabo*. Rio de Janeiro: Revan/Editora UFRJ, 1994.

ZENI, B. *Sobrevivente André du Rap, do massacre do Carandiru*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2002.

ABSTRACT: The trajectory of Brazilian Literature, mainly since the 90's, indicates a plurality of voices showing, with singular nuances, the theme of life in the suburbs. Prisoners, rappers, and leaders of some suburbs, initially sponsored by famous Brazilian artists, have been furnishing the cultural scenario with, at least, provocative artistic pieces, plus bringing important issues back to public discussion. Thereby they have been able to shake the traditional Brazilian literary canon.

KEYWORDS: Canon. Suburbs. Legitimacy. Citizenship. Authorship.

Data de recebimento: 15/10/2010

Data de aprovação: 15/07/2011

Libertação Narrativa em Roa Bastos

Narrative Freedom in Roa Bastos's Work

Leoné Astride Barzotto¹

RESUMO: Este artigo tem por finalidade fazer uma análise literário-cultural do conto “O trovão entre as folhas” (2005)², do escritor paraguaio Augusto Roa Bastos. Tal estudo visa propagar a ocorrência do ‘pensamento liminar’ nessa narrativa, fenômeno cunhado por Walter Mignolo e descrito, por outro viés, mas com similar propósito, pelo crítico brasileiro Silviano Santiago. O pensamento liminar se constrói pela perspectiva de ‘falar sem o outro’, ou seja, esse conceito estabelece que o sujeito (latino-americano) tem voz própria e se expressa por si, sem a delével suposição de que é necessário ‘lhe dar voz’ ou, ainda pior, ‘falar por ele’.

PALAVRAS-CHAVE: Augusto Roa Bastos. Pensamento liminar. Emancipação. Linguajamento. Hibridismo.

1 Primeiras considerações

Nos dias de hoje, pensar o local é pensar o global, uma vez que as relações socioculturais estão cada

¹ Doutora em Letras / Estudos Literários. Professora do Departamento de Letras (Graduação e Pós-Graduação) da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD).

² Uma versão desse texto foi apresentada oralmente no JALLABRASIL 2010 (Jornadas Andinas de Literatura Latino Americana), Niterói – RJ.

vez mais intercambiantes, visto que a insurgência da identidade cultural atinge um terço do planeta, outrora afetado pela proposta imperialista num *continuum* choque entre o velho e o novo, entre o próprio e o alheio, entre o aldeanismo e o cosmopolitismo. Analisando o conflito entre a manutenção da diversidade cultural e o impacto da mundialização/globalização nas sociedades contemporâneas, Armand Mattelart (2005) investiga os riscos patentes da globalização sobre as culturas nacionais e regionais por ocasião de contatos e influências recíprocas.

No entanto, o temor acerca da homogeneização de modos de vida e de pensamentos não ocorre pela ameaça da globalização enquanto tal, mas do uso que se faz dela e da maneira como a globalização opera. No campo literário, a língua crioula, mestiça, híbrida, seria então altamente simbólica, porque de um dialeto bastardo e amordaçado passa a ter um estatuto pleno de língua e se torna uma língua de criação artística, quando não de denúncia, sobretudo social.

Dessa forma, nos espaços de cruzamentos de fronteiras linguísticas e/ou culturais, ocorre, obviamente, uma emancipação discursiva da ordem logo-euro-cêntrica, que evidencia a inversão das experiências de centro-margem, instaurando um descentramento intelectual que “revela a busca de uma modernidade plural” ao passo que “abre caminho a um outro modo de ler a história do ocidente e o incita a escutar a história das idas e vindas” (MATTELART, 2005, p. 104). Para o estudioso, a língua ‘crioula’ se sedimenta numa série de tensões entre “oralidade e escrita, ruralidade e urbanidade, classes cultivada e popular, arcaísmo e modernização”. Portanto, asseguro-me de que a língua híbrida surge como um *leitmotif* para o escambo cultural.

Assim, a construção de (id)entidades culturais tem a ver com as práticas e representações configuradas pela história em si

e, neste caso, pela literatura igualmente, porque o texto é construído a partir do resgate histórico de tais práticas socioculturais, uma vez que as percepções do real não são discursos neutros, nem na literatura híbrida, tampouco na história cultural. Não obstante, a massa crítica latino-americana comprova que, há algum tempo, sublimou a ‘metáfora da estrela’ problematizada por Silviano Santiago em *Uma literatura nos trópicos*, no final da década de 70 (SANTIAGO, 2000). Se esse fenômeno se torna evidente é porque, de um lado, a margem passa a ser o centro e o centro (de outrora) é tomado – literalmente - pela margem. Por outro lado, a nossa emancipação política, livre das garras colonialistas e consciente das artimanhas neocolonialistas, manifesta nosso potencial de criação e revela, por fim e até que enfim, a autêntica e múltipla identidade do indivíduo latino-americano, assim como as diversas tonalidades socioculturais que formam esse grande território permeado de tantas e outras nuances comunitárias.

Conforme postula Walter Mignolo: “O Terceiro Mundo não produz só culturas para serem estudadas por antropólogos e por etno-historiadores, mas intelectuais que geram teorias e refletem sobre sua própria cultura e sua própria história.” (apud MATTELART; NEVEU, 2004, p. 174). Logo, refletir acerca dos sujeitos da América Latina, como é o caso deste artigo, é, no mínimo e em suma, ultrapassar a semântica do termo ‘latina’ e mergulhar no âmago da questão ao lembrar os indivíduos autóctones, europeus, asiáticos, africanos e demais etnias e nacionalidades que aqui coexistem e formatam este espaço enquanto nação e, acima de tudo, enquanto lar.

2 Finalmente, falar sem o Outro

Atualmente, a discussão das identidades culturais por meio das premissas de sistemas binários e dicotômicos (à la

ordem eurocêntrica) perde espaço, visto que há uma consciência, relativamente generalizada, de que a realidade das nações outrora colonizadas expõe um mosaico cultural híbrido, conflituoso e contrastante e, diante disso - talvez principalmente por isso - as ‘novas’ identidades que se formam e se relacionam constantemente devem fortalecer suas comunidades, meditar e buscar soluções para a desigualdade social e o desnível econômico que são impostos, ainda e incansavelmente, de fora para dentro.

Nesta abordagem, não percebo termo mais conveniente que o conceito de ‘pensamento liminar’ elaborado por Walter D. Mignolo (2003). Para esse crítico latino-americano, o pensamento liminar nada mais é que uma espécie de ‘outro pensamento’, cuja crítica é dupla e aberta para possibilitar a descolonização do pensamento, pois viabiliza, afinal, pensar sem o Outro (colonizador, neocolonizador, opressor, impositor, ditador...). Assim, o pensamento liminar que sustenta a dinâmica deste texto é “uma maneira de pensar que não é inspirada em suas próprias limitações e não pretende dominar e humilhar; uma maneira de pensar que é universalmente marginal e fragmentária, não é etnocida” (MIGNOLO, 2003, p. 104).

Nesse sentido, situar o discurso crítico-literário latino-americano no entre-lugar que lhe é pertinente remonta à questão do pensamento liminar, pois o mesmo se situa entre as Ciências Humanas e a Literatura, sugerindo que a Literatura não é concebida apenas como objeto de estudo; mas, sobretudo, como produção de conhecimento teórico; não é pesquisada somente como artefato de representação; mas é usada, muitas vezes, como instrumento de reflexão no que tange os problemas de interesse humano e sócio-histórico. Obviamente, essa articulação se aproxima intimamente dos aspectos da língua e de seus desvios por se tratar de um entre-lugar híbrido por excelência. Surge, assim sendo, um espaço para o

‘linguajamento’ descrito por Mignolo e característico do texto literário híbrido e marcado culturalmente.

Esse linguajamento é efetuado a partir do ato de pensar e de escrever entre as línguas e entre as culturas, afastando-se da concepção de um mero sistema de regras em direção “à ideia de que a fala e a escrita são estratégias para orientar e manipular os domínios sociais de interação” (MIGNOLO, 2003, p. 309).

Assim, quando o linguajamento possibilita uma mudança de ‘códigos’, da mesma forma, promove o pensamento liminar como ‘outro pensamento’, porque interage entre divergentes instantes, entre diferentes posições e, devido a esse intercâmbio de conflitos e de realidades culturais, autoposiciona-se, uma vez que essa maneira de pensar pretende ser autônoma, sem a influência do Outro. Consequentemente, de diversas instâncias se cria algo novo, fortemente marcado pela mistura e, com efeito, o pensamento liminar proporciona uma língua liminar, politizada e eficaz na propagação do discurso da América Latina. Semelhantemente, essa prática acontece porque almeja superar a subalternização do conhecimento descrita pela metáfora da colonialidade do poder, o eurocentrismo. Logo, o *locus* da produção teórica atribuído ao ‘primeiro mundo’ ocorre igualmente nos espaços intersticiais da zona de contato já que “uma dupla crítica (crítica dos discursos imperiais) libera conhecimentos que foram subalternizados, e a liberação desses conhecimentos possibilita ‘um outro pensamento’” (MIGNOLO, 2003, p. 103).

Diante do antimonolitismo do entre-lugar, no cruzamento de fronteiras reais ou hipotéticas, sucede uma emancipação discursiva da ordem logo-eurocêntrica e tal ocorrência comprova a inversão das experiências de centro-margem, instaurando um descentramento intelectual ou ainda uma descolonização dos conhecimentos para gerar, em tempo e a cabo, a autêntica intelectualidade latino-americana.

No cerne desses diálogos culturais, já em 1978, Silviano Santiago (2000, p. 14) clama em defesa do linguajamento, prevendo um provável processo de inversão de valores (que agora se faz real), definindo-o então como bilinguismo, ao afirmar que:

Evitar o bilinguismo significa evitar o pluralismo religioso e significa também impor o poder colonialista. Na álgebra do conquistador, a unidade é a única medida que conta. Um só Deus, um só Rei, uma só Língua: o verdadeiro Deus, o verdadeiro Rei, a verdadeira Língua.

Como resultado - acerca do linguajamento linguístico e/ou cultural - Santiago (p. 22) pondera sobre o intelectual da zona de contato e afirma que “as leituras do escritor latino-americano não são nunca inocentes. Não poderiam nunca sê-lo”, porque, na nossa situação, segundo o mesmo autor (p. 17), “falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra”.

3 Um gomo da laranja: frutífera América Latina

Através das proposições acima defendidas em relação à produção crítica e literária da América Latina por meio da emancipação dos ditames europeus, avigora-se a problemática, portanto, com a tessitura literária representativa desse espaço. Por isso, o escritor paraguaio Augusto Roa Bastos (1917–2005) entra em cena com o conto “O trovão entre as folhas” (2005)³. Tal narrativa desponta como um recorte metonímico de digna representação da miríade literária latino-americana para exemplificar, mesmo que sucintamente, a questão do pensamento liminar; o texto é um gomo essencial ao atributo total que lhe é relativo.

³ Primeira publicação em 1953.

“O trovão entre as folhas” conta, em primeiro plano, a história da revolta pessoal e social do barqueiro Solano Rojas. A narrativa é tecida em *flashback* porque ele já está morto no início da mesma e a melodia do acordeom invoca o seu espírito, cuja presença é saudosa aos trabalhadores. Solano é embebedado de uma liderança ímpar e igualmente singular convicção ideológica com vistas a combater a opressão gerada pelos industriais europeus que adentraram o Paraguai após a revolução industrial, para estabelecer engenhos de açúcar e, principalmente, lucrar com a mão-de-obra local, subjugada e escravizada. Num segundo plano, a narrativa vai além da expressão tirânica do ser humano para com seus pares, pois delata a chaga da história paraguaia por meio da exploração e do sangue derramado; eventos típicos aos registros dos países latino-americanos outrora colonizados pela Europa e, mais tarde, amargados pelas dolorosas experiências advindas das políticas ditatoriais. Diante dessa perspectiva, Solano Rojas se torna o trovão que estremece e mobiliza as folhas paraguaias.

- Não esqueçam *kená, che ra'y-kuera*, que sempre devemo' nos ajudar um'ao outro, que sempre devemo'tar unido. O único irmão de verdá que tem um pobre ko' e' outro pobre. E junto' todo'nos formamos a mão, o pulso humilde mas forte do trabalhador...

Não era um rude elemento subversivo. Era um autêntico e fervoroso revolucionário, como verdadeiro homem do povo que era. Por isso tinham-no amarrado para sempre à noite da cegueira. (ROA BASTOS, 2005, p. 201, grifo do autor).

No excerto acima, há uma demonstração de lacuna metonímica, manifestação corriqueira nesse conto por conta do uso da língua Guaraní em vários momentos da diegese. Na perspectiva do opressor, a lacuna metonímica – na oralidade ou na escrita – ocasiona um hiato cultural e dificulta o processo de domínio. Todavia, na perspectiva do oprimido, ela se torna uma

forte estratégia de resistência, porque toda vez que o sujeito local sente a necessidade de marcar sua identidade em distinção à identidade do ‘forasteiro’, do ‘alheio’, do ‘estrangeiro’, surge a recorrência do idioma Guarani, no caso de Roa Bastos. Essas lacunas são exemplos do linguajamento proposto por Mignolo, conforme já exposto, e se apresentam por lacunas, uma vez que fragmentam e vulneram o discurso construído na língua deixada pelo colonizador e tudo o que ele acarreta, ou seja, propiciam brechas discursivas que são compreendidas no sentido amplo da sentença pelo indivíduo autóctone, detentor maior do idioma Guarani, mas cujo entendimento fica fragmentado para o sujeito não-local.

A atitude da lacuna metonímica por parte do falante local ou por parte do escritor que privilegia a cultura local acaba proporcionando, dentro de sua própria ação, outros dois eventos de ordem linguística e cultural: a ab-rogação e a apropriação. O uso do Guarani nos textos de Roa Bastos é um caso de ab-rogação, pois demonstra certo desprezo do escritor em relação ao idioma do antigo almoz e, simultaneamente, demonstra também o orgulho no uso da fala nativa. No entanto, a apropriação é o fenômeno inverso, ou seja, os indivíduos locais se apropriam – rigorosamente – da língua do opressor, modificando-a, mesclando-a, dando-lhe a cor local para melhor fazer uso dela em termos de contra-ataque. Por esse viés, a atitude lembra uma notória estratégia de guerra pela qual se vence mais facilmente o inimigo quando se fala e se entende o idioma dele. Logo, todos esses atributos linguísticos e culturais fomentam a estrutura do pensamento liminar.

Riram às gargalhadas. Condenados a uma morte segura, a vintena de peões ainda se divertia nos seus últimos minutos, com pensamentos risonhos de uma tranqüila e desesperada ironia. Os tiros de Harry Way e seus homens continuavam batendo nos troncos com assovios secos. Dele não se

lembravam senão para gritar-lhe com fria cólera, com desprezo:

- *Güey-Pyta!*...

- *Mba' é-pochy tepynó!*...

- *Tekaká!*... (ROA BASTOS, 2005, p. 226, grifo do autor)

A propósito, uma análise literária sobre os textos de Roa Bastos somente é profícua se abandonada a antiga (e bem propagada) concepção de multiculturalismo, baseada na crença de que não haveria muitos conflitos entre as diferentes comunas culturais e que, talvez resultado de uma empolgação temporal, as relações híbridas seriam comumente harmoniosas. Sabemos todos que essa premissa, embora desejada, é ilusória. Por conseguinte, há de se colocar em pauta uma nova e atual concepção de multiculturalismo que consiga cumprir a agenda das análises e das observações nas amálgamas culturais, apreciando inclusive as fissuras que lhes são pertinentes. Em *O cosmopolitismo do pobre* (2008), Silviano Santiago delinea algo que se aproxima bastante dessa concepção.

Uma nova e segunda forma de multiculturalismo pretende (1) dar conta do influxo de migrantes pobres, na maioria ex-camponeses, nas megalópoles pós-modernas, constituindo seus legítimos e clandestinos moradores, e (2) resgatar, de permeio, grupos étnicos e sociais, economicamente desfavorecidos no processo assinalado de multiculturalismo a serviço do estado-nação. (SANTAGO, 2008, p. 59).

Aliás, o conto de Roa Bastos é totalmente elaborado em cima da situação de conflito entre o líder local, Solano Rojas, mais os trabalhadores do engenho e a comunidade de Paso Yasy-Mörötí contra os capitalistas estrangeiros. “- Nossa força depende de nossa união – repetiu constantemente Gabriel nos conciliábulos clandestinos. – De nossa união e de saber que lutamos pelos nossos direitos. Somos seres humanos. Não

escravos. Não bestas de carga.” (ROA BASTOS, 2005, p. 216). Infelizmente, a greve articulada pelos camponeses vira um projeto fracassado por conta da crueldade usada pelos industriais e seus capangas. Contudo, no ápice do sofrimento, a insurreição dos trabalhadores vem à tona e o engenho é destruído pelo fogo. Nesse mesmo fogo, o último carrasco abordado na narrativa, o norte-americano Harry Way, é sacrificado. Antes dele, o primeiro proprietário tirano do engenho é um morador de Assunção, comerciante judeu-espanhol de nome Símon Bonaví. Ambos são brutais com a população local, mas Harry Way é mais sanguinário e sente prazer com o desespero alheio. Ambos usam estratégias de domínio e de controle fortemente marcadas: Bonaví é ardiloso, discurso enganoso, sorriso falso, a verdadeira lábia; já Way é animalesco, desumano e muito violento.

Os nativos viam crescer o engenho como um enorme quisto vermelho. Sentiam-no engordar com seu esforço, com seu suor, com seu temor. *Porque um medo surdo e impotente também começou a se propagar.* Suas simples mentes pastoris não terminavam de compreender o que estava se passando. O trabalho não era então uma coisa boa e alegre. O trabalho era uma maldição e havia que suportá-lo como a uma maldição. (ROA BASTOS, 2005, p. 209, grifo meu).

Os homens, as mulheres e as crianças escuras de Tebikuary-Costa assombraram-se de que uma coisa tão amarga como seu suor tivesse se convertido nesses cristaizinhos de orvalho que pareciam banhados de lua, de escamas trituradas de peixe, de água de orvalho, de doce saliva de bestas. [...] Sentiam nos lábios, mas amargo nos olhos onde voltava a ser suco de lacrimais, areia doce molhada de lágrimas amargas. (ROA BASTOS, 2005, p. 209).

Seja dito de passagem que as mulheres da diegese se tornam um capítulo à parte, porque em toda a história não passam de meros joguetes, objetos relegados à ordem eurocêntrica e patriarcal. As personagens femininas são tratadas com respeito e dignidade somente pelos indivíduos locais.

Evidencia-se a denúncia de uma bestialidade generalizada entre os homens que representam ou colaboram com o poder instituído, sob controle de Bonaví inicialmente e, mais tarde, sob administração absoluta de Harry Way. Em tempo, o domínio desse último é exercido de forma tão agressiva e sanguinolenta que os habitantes locais o chamam de ‘Boi-Vermelho’, aludindo ao sangue derramado, seus cabelos ruivos e à pele rosada. No mesmo contexto, os trabalhadores veem o engenho como ‘um gigantesco quisto vermelho’, ou seja, um câncer vivo e sangrento no seio daquela comunidade.

A delegacia, uma casa branca com teto de zinco, tão sinistra quanto seu ocupante, ficava em frente ao recuo na parte mais alta do barranco. Desse lugar o capataz-delegado vigiava o engenho como um grande cachorro preto aureolado de sangrento prestígio. Ali arrastava pelas noites as mulheres que queria gozar nos seus desejos lúbricos. Às vezes, ouviam-se os gritos e o pranto das infelizes por entre as risadas e impropérios do mestiço. (ROA BASTOS, 2005, p. 211).

As mulheres não estavam melhor que os homens. Antes só morava na casa branca Eulogio Penayo, o mulato estropiado nas pernas. Agora havia na Ogaguasu vinte e cinco machos caprinos. Necessitavam desafogar-se e desafogavam-se por bem ou por mal.

O Boi-Vermelho deflorava as novas e passava-as a seus homens, quando se cansava delas.

As noites de farras eram comuns na Ogaguasu. Os capangas percorriam os ranchos recrutando as *kunã*. Quando faltava mulher, houve uma vez que teve que suportar todo o conjunto de machos, enquanto o fogo líquido da bebida e o fogo podre da luxúria iluminavam a farra, entre gritos, violas, cantos quebrados e gargalhadas grosseiras. (ROA BASTOS, 2005, p. 222).

Por fim, os campesinos vencem a batalha, mas não a guerra. Solano Rojas é aprisionado por quinze anos devido à liderança na revolução e, no cárcere, os mantenedores do poder lhe tiram os olhos embriagados pelo desejo de vingança a esse

líder revolucionário que, em muito, remete à figura emblemática de Ernesto Che Guevara. Assim sendo, tem-se um modelo de narrativa que configura profundamente a ideologia do pensamento liminar.

Ele tinha dentro de si, no seu coração indomável, um lutador, um rebelde que odiava a injustiça. Isso era verdade. Mas também um homem apaixonado e triste. Solano Rojas sabia agora que amor é tristeza, e engendra sem remédio a solidão. Estava acompanhado e só [...].

Não; seu sacrifício não tinha sido estéril. O combate, os anos de prisão, suas cicatrizes, sua cegueira. Nada tinha sido inútil. Estava contente de ter-se arriscado inteiro a favor de seus irmãos. (ROA BASTOS, 2005, p. 203-204).

No estudo acima ocorre, portanto, a investigação da natureza humana através das gerações dentro de distintas comunidades. Essa perpetuação da identidade transforma a memória em história que, por sua vez, transmuta-se em literatura. Permeando essa discussão acerca da memória, se encontram a língua e o conflito entre o passado e o presente, pois se há necessidade de mudança no presente, isso evidencia que o passado, quando rememorado, não é agradável e sugere um *status* a ser modificado na ordem social, ou seja, se o passado é preservado e lembrado saudosamente, raramente implicará mudanças presentes. Todavia, quando o passado fora manipulado por forças dominantes, é preciso revistá-lo no sentido de aprender com ele, por isso a importância da memória individual e, acima de tudo, coletiva. Não é uma questão de rejeitar o passado, mas de “libertá-lo” como propõe Jacques Le Goff (2003, p. 227), colocando-o “a serviço das lutas sociais e nacionais”.

A respeito da língua diante dessa questão da memória, o próprio Le Goff esclarece que ela está intimamente ligada à conscientização da identidade nacional porque é um fenômeno

originado na história coletiva e evolui nas relações de tempo e através das épocas (Idem, 2003). Vivo ou morto, Solano Rojas é a representação máxima da memória campesina. Em português, castelhano, guarani ou portunhol, a narrativa roabastiana busca, em nível pleno, promover a libertação literária, cultural, discursiva e linguística das comunidades paraguaias menos privilegiadas na esfera econômica do país. O protagonista, Solano – o barqueiro, metaforicamente passa a vida e a morte no entre-lugar que simboliza, a navegar pelo rio. Talvez por isso, suas memórias flutuam, poeticamente, tal qual os camalotes⁴ das águas paraguaias.

As ruínas também o olhavam com olhos cegos. Olhavam-se sem ver-se, o rio no meio, todas as coisas que haviam passado, o tempo, o sangue que tinha corrido entre eles dois; tudo isso e algo mais que só ele sabia. As ruínas estavam silenciosas entre as avencas e as urtigas. Ele tinha sua música. Suas mãos mexiam-se com ímpeto amassando e desamassando o fole. Mas na sua queixa melodiosa flutuava seu segredo como os *camalotes* e as raízes negras do rio. (ROA BASTOS, 2005, p. 203, grifo do autor).

A língua, enquanto produto social, perpetua os registros da memória numa performance narrativa que visa reviver fatos, episódios, maneiras, hábitos, enfim, toda sorte de acontecimento. Essa performance passa a exercer uma função social que contribui, amplamente, para a constituição literária de uma dada comunidade, a exemplo da população campesina paraguaia no texto de Roa Bastos. Por último, mas não menos importante, evidencia-se que o acúmulo de tais registros é pertinente a toda e qualquer comunidade que busca se manter como tal. A memória através da língua e a língua por meio da literatura não somente ensinam, mas transferem conhecimentos e dignificam populações; objetivo maior do pensamento liminar.

⁴ Planta aquática.

Pensam que o Paso Yasy-Möröti está enfeitado e que Solano ronda nessas noites convertido em Pora. Não o temem e o veneram porque se sentem protegidos pela alma do passeiro morto.

Ali está ele no cruzamento do rio como um guardião cego e invisível a quem não é possível enganar porque tudo vê.

Monta guarda e espera. *E nada há tão poderoso e invencível como quando alguém, desde a morte, monta guarda e espera.* (ROA BASTOS, 2005, p. 231, grifo meu).

Referências

LE GOFF, J. **História e memória**. Trad. Bernardo Leitão et al. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

MATTELART, A; NEVEU, E. **Introdução aos estudos culturais**. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

MATTELART, A. **Diversidade cultural e mundialização**. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2005.

MIGNOLO, W. D. **Histórias locais / projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Trad. Solange Oliveira. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

ROA BASTOS, A. O trovão entre as folhas. In: RAMAL, Alicia. (Org. e Trad.). **Contos latino-americanos eternos**. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2005, p. 199-231.

SANTIAGO, S. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. **O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural**. 1ª reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ABSTRACT: This paper offers a literary and cultural analysis of “O trovão entre as folhas” (2005), a short story written by Paraguayan Augusto Roa Bastos, and aims to propagate the concept of border thinking presented in this narrative. Such phenomenon was coined by Walter Mignolo and described from

a different perspective, though with similar purpose, by the Brazilian critic Silviano Santiago. The concept of border thinking relies on the perspective of speaking without the other. In other words, it considers that the (Latin-American) individual has his/her own voice and expresses by him/herself, without the delible assumption that it is necessary to give him/her voice or, even worse, speak for him/herself.

KEYWORDS: Augusto Roa Bastos. Border thinking. Emancipation. 'Language/ism'. Hybridity.

Data de recebimento: 15/10/2010

Data de aprovação: 15/07/2011

Rearticulações Culturais dos Estudos Literários


Cultural Rearticulation of Literary Studies

Rejane Pivetta de Oliveira¹

RESUMO: Neste artigo, problematizamos o modelo dominante de estudo da literatura, baseado na análise textual intrínseca, a partir de dados recolhidos em um *corpus* de teses de doutorado que privilegiam uma abordagem da literatura como fenômeno de produção simbólica, em íntima conexão com os seus contextos de prática, envolvendo modos de produção, circulação e recepção. Desenvolvemos o argumento de que o, cada vez mais reduzido, espaço da literatura como instrumento de formação humana, intervenção cultural, participação e transformação da vida social está estreitamente relacionado às concepções de literatura instituídas pelos estudos acadêmicos.

PALAVRAS-CHAVE: Conhecimento literário. Sistemas culturais.

1 Considerações sobre a pesquisa literária na universidade

 espaço de intervenção da literatura na sociedade contemporânea - a despeito dos números cada vez

¹ Doutora em Teoria da Literatura. Professora titular e Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras, do Centro Universitário Ritter dos Reis (UniRitter) - Porto Alegre - RS. Este artigo deriva de projeto de pesquisa que conta com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS).

maiores de publicações, do glamour das festas literárias e dos lucrativos negócios das bienais – é quase nulo se pensarmos na pouca importância que lhe é conferida como fator de identidade cultural e conteúdo indispensável à formação humanística dos indivíduos. Na sociedade do mercado, a literatura garante sua existência como mercadoria, ou, no outro extremo, sobrevive como um objeto de culto, acessível apenas a um reduzido número de pessoas.

Há muito a literatura deixou de ter importância como ferramenta cultural, por meio da qual a sociedade constitui a sua identidade, organiza as suas práticas e elabora seus valores. Ou seja, ler e, sobretudo, estudar literatura não trazem grandes consequências do ponto de vista social, político, cultural, a não ser, talvez, ilustração e erudição, o que interessa a um número muito reduzido de pessoas. A literatura, dessa forma, perde em vitalidade, eficácia crítica e poder de intervenção na vida, na realidade cotidiana. Esse quadro pouco alentador assim se configura em estreita conexão com aquilo que se diz e se faz da literatura pelas instâncias encarregadas de estudá-la e transmiti-la, ou seja, a escola e a universidade. Assim, existe uma vinculação estreita entre o modo como o conhecimento literário é produzido na academia e as concepções acerca dos sentidos e da função da literatura na vida social.

Reivindicar maior presença e participação da literatura no sistema social não significa destiná-la à defesa de uma causa, mas reconhecer que o seu sentido não é apenas aquele que está no texto, mas o que o texto assume a partir de suas condições práticas de produção, circulação e recepção. De fato, a pesquisa sobre a função da literatura e sua conexão com as experiências sociais e culturais que lhe conferem uma existência não apenas textual é um aspecto pouco explorado nos estudos literários. A compreensão da literatura enquanto texto, dotado de sentidos intrínsecos, é a tendência dominante da pesquisa no campo

literário, o qual sofre a ação do *habitus*, na designação de Pierre Bourdieu: princípios geradores e organizadores de práticas e de representações, uma “matriz de disposições”, sujeita às interações e influências dos contextos (BOURDIEU, 1994).

Além de reproduzir o *habitus*, o campo científico é, para Bourdieu, gerador de *habitus*, ou seja, de ‘padrões de pensamento’ e de ‘gostos’ que interligam estruturas sociais com a prática ou a ação efetiva de pesquisar. No âmbito dos estudos literários, há a institucionalização de um modo de conceber o conhecimento literário, vinculado a modelos hermenêuticos de interpretação, em que o texto ocupa posição central, de maneira autossuficiente e isolada das suas relações objetivas com os fatores e as condições em que esse conhecimento se produz. Assim, o autor fala da existência de uma *doxa literária* (1996, p. 221), que representa um ponto de vista dominante, mas que se impõe como universal.

Esse modo de conceber e ensinar literatura confirma-se através do conhecimento produzido por teses de doutorado, defendidas em Programas de Pós-Graduação de universidades brasileiras com atuação consolidada.² Analisamos um material empírico, constituído por um conjunto de 578 resumos de teses, considerando o *corpus* e os procedimentos de investigação priorizados nesses estudos, o que nos permitiu identificar as principais orientações da pesquisa literária no âmbito aqui estabelecido³. Os dados demonstraram que 85,5% dos trabalhos estão caracterizados pela centralidade conferida ao texto, ou

² Dos 15 Programas, consideramos os quatro programas avaliados com os conceitos mais elevados (6 e 7) e onze Programas avaliados com o conceito 5, um era avaliado com o conceito 7 (nota máxima); três, com o conceito 6; onze, com o conceito 5, segundo avaliação vigente até o ano de 2006.

³ A análise permitiu estabelecer cinco categorias principais, configuradoras dos estudos literários, a partir do corpus investigado: 1 – Aplicações teóricas na interpretação de obras; 2 – Análises sócio-históricas; 3 – Problematizações teóricas; 4 – Análises empíricas; 5 – Análises sistêmicas.

seja, na análise de romances, contos, poemas, peças de teatro, vistos em si mesmos ou em comparação com outros textos, inclusive outras expressões artísticas, como cinema, pintura, música; ou na relação com o contexto histórico-social representado nas obras, a partir de uma perspectiva hermenêutica. Apenas 14,5% das investigações valem-se de análises que incorporam ao escopo da pesquisa outras fontes de dados, que não apenas o texto literário (entrevistas, consulta a acervos, jornais, revistas, pesquisas de campo, entre outros) ou dedicam-se ao estudo das condições de produção, recepção e circulação da literatura, concebendo o texto literário inserido em um complexo de relações socioculturais.

Em meio às tendências hegemônicas, tais trabalhos oferecem a possibilidade de concebermos a literatura e as formas de estudá-la sob novos paradigmas, que ultrapassem a análise “essencialmente estética”, articulando o literário a fenômenos e ações culturais. Assim, buscamos elementos que explicitem os modos como os estudos literários desenvolvidos na academia têm abordado as interações da literatura com as práticas culturais, segundo uma concepção ampla de cultura, tomada como conjunto de produções e manifestações por meio das quais as pessoas, os grupos, a comunidade, a sociedade constroem sentidos, valores e regras que orientam as suas interações sociais (WILLIAMS, 1992), com vistas a produzir uma crítica epistemológica, problematizadora do objeto (a concepção de literatura) e dos modos de conhecê-lo. Consideramos que a abordagem da literatura na interação com o sistema cultural fornece novos parâmetros de compreensão dos fenômenos literários, alternativos ao paradigma hermenêutico, baseados na autossuficiência da obra e no valor estético *per si*.

2 Literatura e sistemas socioculturais: algumas repercussões

Para obtermos um quadro mais recente da pesquisa literária, procedemos à análise de um *corpus* de teses de doutorado, produzidas no período de 2007 a 2009, no âmbito de um Programa de Pós-Graduação avaliado com o conceito máximo da CAPES (7), totalizando um conjunto de 59 teses. Desse número, seis delas situam-se na categoria que denominamos de análises sistêmicas, exatamente por privilegiarem uma abordagem da literatura como fenômeno de produção simbólica em íntima conexão com os seus contextos de prática, envolvendo modos de produção, circulação e recepção.

Apresentamos, a seguir, algumas repercussões para os estudos literários, trazidas à tona por esse tipo de estudo, a partir da análise de uma entre as seis teses selecionadas, a qual discute questões relativas às interações práticas da literatura com o sistema de comunicação de massa.

2.1 Cultura de massa: rearticulações do literário

A tese intitulada *Poética do desdobramento -do amor na TV e do romance segundo os fãs*, de Isabella Santos Mundim (2007), analisa a ficção *fannish* - prática textual derivada de produtos da cultura de massa, no caso específico, aquela produzida a partir dos seriados televisivos do canal Fox (*Battlestar Galactica*, *House* e *Supernatural*).

O estudo permite a reflexão sobre novos processos de produção literária com repercussões sobre as visões tradicionais que tendem a erguer uma barreira entre a alta literatura e a literatura de entretenimento, justamente por isolar o objeto literário do sistema cultural onde ele se produz. A ficção

fannish, analisada como produção literária, questiona os paradigmas tradicionais de abordagem da literatura, conforme alguns desdobramentos que destacamos da leitura da própria tese, relevantes para o nosso objetivo de demonstrar as implicações epistemológicas resultantes de análises relacionais da literatura.

O aspecto central da ficção *fannish* é o fato de ela ser produzida por fãs que não se caracterizam como escritores profissionais. Portanto, não estão sujeitos à avaliação dos críticos ou de outras instâncias legitimadoras, como a universidade, o que faz com que ocupem uma posição não central no campo (BOURDIEU) ou no sistema (EVEN-ZOHAR). Portanto, essa produção literária cria novas posições e relações entre seus agentes, segundo suas próprias regras, que passam a competir com as “regras da arte” já estabelecidas.

Os próprios criadores geram a sua produção, são os editores, cabendo-lhes a decisão sobre o que e como publicar. Desse modo, atuam como produtores de suas obras de uma maneira explícita, sem passarem pela mediação dos interesses comerciais ou linhas editoriais das editoras. O fato de tais produções valerem-se da internet como meio e suporte tem repercussões não só no tipo de escrita, como também na criação de espaços próprios de circulação, tais como *websites*, diários online; *live journals*.

Segundo aponta a autora da tese, a prática dessa escrita produz o desenvolvimento de comunidades (clubes) de criadores e leitores de *fanfiction* (chamados *Fandom*), gerando um intenso processo de interação entre os participantes (através de comentários em blogs, fóruns de discussão e das mais diferentes postagens), estabelecendo uma rede de negociações de sentidos e interpretações (elogio, crítica, distinção de talentos individuais, reconhecimento de estilos). Assim produzida e consumida, a *fanfiction* exige a investigação sobre os pactos de

leitura estabelecidos, envolvendo mais do que as estruturas textuais, os leitores virtuais e os contextos supostos na própria obra. Uma antropologia da leitura, levando em conta a ideia de comunidades de prática, poderia oferecer talvez contribuições a esses novos processos de recepção.

Outro elemento significativo apontado pela autora é que a *fanfiction* retoma deliberadamente elementos do texto-fonte, utilizando-se de códigos próprios de textos da mídia ao mesmo tempo que produzindo realocações dos modelos dos gêneros literários tradicionais. Com isso, questiona-se a noção de literariedade como uma essência da literatura que a afasta da contaminação dos gêneros de massa. Relevante ainda como consequência dessa produção é a problematização do conceito de intertextualidade. Conforme aponta Isabella Santos Mundim, não se trata apenas da referência a um texto anterior, criando um novo texto, autônomo em relação ao primeiro, mas da completa dependência do texto-fonte, sem a presença do qual a escrita *fannish* não poderia existir.

Por fim, novas abordagens sobre o problema da autoria são levantadas por esse tipo de ficção literária, produzida nessa dependência de gêneros midiáticos, ao mesmo tempo que incorporando visões e interpretações da comunidade onde o texto circula.

3 Rearticulações do conhecimento literário

Se entendemos que os sistemas de significação estão vinculados a práticas e atividades envolvidas nos processos de produção dos bens simbólicos, então a reflexão sobre a literatura também participa dessa dinâmica. Trata-se, assim, de assumir a perspectiva de uma produção social e cultural do conhecimento sobre a literatura, evitando o caráter puramente formal da

investigação, que assim afasta o objeto da esfera das relações sociais e culturais que dão sustentação às ideias e estruturam as ações da vida cotidiana.

O conhecimento literário ganharia em inserção e amplitude social à medida que não se limitasse a um conteúdo com referência apenas a obras e autores, alheio à complexidade das mediações e das interações com a experiência concreta. Parece difícil aos estudos literários desprender-se da noção de literatura como um valor espiritual e encará-la como constitutiva de um conjunto de ações, instituições, estruturas e condições objetivas que a condiciona e às quais responde. A investigação da literatura como um bem transcendente não considera suas relações com a materialidade da experiência, além de revelar uma certa concepção de objeto literário como universal, alheio à diversidade de público e aos sentidos que adquire em contextos particulares.

A configuração do conhecimento literário produzido na academia nos defronta diretamente com a crítica a concepções ainda vigentes de literatura como “frequentação erudita” ou, ainda, reduto dos valores do espírito. Vincular a literatura às dinâmicas de funcionamento da esfera cultural, livrando-a do critério da qualidade estética como valor absoluto, que tende a dissociar os textos de seu caráter de ferramenta cultural, certamente traz modificações nos modos como costumamos encarar os problemas literários e construir nossos objetos de pesquisa, o que representa evidentes consequências epistemológicas.

O discurso científico necessita ultrapassar a homogeneização do cânone acadêmico, ou seja, reavaliar seus pressupostos e redefinir seus parâmetros de conhecimento sob pena de reproduzirem a mesma lógica que legitima as práticas culturais dominantes, não raro contestadas por esses estudos. Além de um conhecimento crítico – tônica na área das

Humanidades – é preciso uma crítica do conhecimento (SANTOS, 1989), que passa pela reavaliação do próprio conceito de literatura que, para além da noção de texto, inclui um complexo de atividades que envolve processos de produção, distribuição, recepção, valorização ou exclusão de obras e autores. Vista assim, talvez a literatura pudesse fazer mais sentido como ferramenta cultural que institui práticas e influi nos processos de organização e transformação social.

Referências

- BOURDIEU, P. **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1994.
- _____. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- EVEN-ZOHAR, I. **Teoría de los polisistemas**. 2007. Disponível em: <Erro! A referência de hiperlink não é válida.http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-teoria-polisistemas.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2010.
- _____. **La literatura como bienes y como herramientas**. Disponível em: <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-Literatura-bienes-herramientas.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2010.
- MUNDIM, Isabella Santos. **Poética do Desdobramento - Do Amor na TV e do Romance Segundo os Fãs**. 2007. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- SANTOS, B. de Souza. **Introdução a uma ciência pós-moderna**. São Paulo: Graal, 1989.
- WILLIAMS, R. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

ABSTRACT: In this paper, we question the dominant model of literature studies, based on intrinsic textual analysis. The data was collected from the corpus of a doctoral thesis emphasizing an approach to literature as a symbolic production phenomenon, in close connection with its contexts of practice, involving modes of production, circulation, and reception. We present the

argument that the sense of literature as an instrument of human development, cultural intervention, participation, and transformation of social life, currently so reduced, is closely related to conceptions of literature established by academic studies.

KEYWORDS: Literary knowledge. Cultural systems.

Data de recebimento: 18/10/2010

Data de aprovação: 15/07/2011

Quando NÓS Somos os OUTROS – O Brasil e a *Carta de Caminha*

When WE are the OTHERS - The Brazil and the *Caminha's Letter*

Paula Fernanda Ludwig¹
Pedro Brum Santos²

RESUMO: Conceitos, convenções, cultura... Trabalhamos com elementos cuja constituição é marcada por processos complexos. A formação de uma identidade nacional encaixa-se nesse patamar. Ela está vinculada a fatores capazes de fundamentar um sentimento de pertença, prevendo a dicotomia do *eu*, o *nós* em oposição ao *outro*. Assim, estabelece-se um eixo elaborador de sentidos – a alteridade, assunto de várias discussões no campo teórico atual. Nesse jogo, a nação brasileira não é exceção, tanto que o primeiro documento, a *Carta de Pero Vaz de Caminha*, que relata o *nós*, *Brasil*, aponta-nos como o *outro* de quem constrói esse discurso. Analisar a *Carta* sob a perspectiva da construção da alteridade coloca-se como foco de interesse deste artigo visto que não há a expectativa de aproximações inconsequentes entre o antigo e o novo, mas sim a percepção de que olhar para trás é um movimento a favor da compreensão do olhar voltado para frente.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura. Alteridade. Texto fundacional. Origens. Identidade nacional.

¹ Mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

² Professor vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria UFSM.

1 Nós e os outros

A noção de que o resgate do passado, a memória, é essencial para a construção de uma identidade não é uma percepção recente. Contudo, nem sempre o recente é parâmetro legitimador e o par “memória e identidade” continua a alimentar estudos em diversos campos do saber. Também não é recente a noção acerca do papel fundamental que a busca pelas origens desempenha na formação de uma identidade nacional, cujo estabelecimento em relação aos indivíduos não se processa como algo dado, fixo, mas como algo que se constrói. Bhabha (1998), por exemplo, propõem a ideia de nação como uma construção discursiva que não se associa somente com a história ou com a memória subjetiva, mas também se associa a textos produzidos, numa forma de afiliação social e textual.

Na percepção de uma nação construída e associada à identidade, nota-se a ideia de *afiliação social e textual*, cujo funcionamento pode ser relacionado a um princípio básico dentro de um conjunto: o sentimento de pertença (que, sob a perspectiva do nacional, não está necessariamente vinculado aos limites geográficos de um país). Pertencer a um grupo prevê a condição de não pertencer a outro e, nesse ponto, chega-se a uma dicotomia marcante para a constituição da identidade: o *eu*, o *nós* em oposição ao *outro*. Estabelece-se, então, o parâmetro da diferença – eixo elaborador de sentidos, como explicita Landowski (2002, p. 3): “Para que o mundo faça sentido e seja analisável enquanto tal, é preciso que ele nos apareça como um universo articulado – como um sistema de relações”. O autor defende a construção de significados a partir desse sistema, que permite confrontar grandezas diversas e, dessa forma, favorece o reconhecimento da diferença. Deparar-se com o diferente faz parte, portanto, de um processo constitutivo de sentidos,

inclusive no que diz respeito à criação de uma identidade para si.

O sujeito tem necessidade de um *ele* – dos “outros” (*eles*) – para chegar à existência semiótica [...] o que dá forma à minha própria identidade não é só a maneira pela qual, reflexivamente, eu me defino (ou tento me definir) em relação à imagem que outrem me envia de mim mesmo; é também a maneira pela qual, transitivamente, objetivo a *alteridade do outro* atribuindo um conteúdo específico à diferença que me separa dele. (LANDOWSKI, 2002, p. 4).

Sendo assim, Landowski aponta que, quer se tratando do plano da vivência individual ou da consciência coletiva, a identidade parece ser necessariamente permeada pela intermediação de uma alteridade. O outro funciona como contraponto e acaba por tornar-se essencial para a construção do *eu/nós*. No caso de um grupo, conceber o diferente é uma forma de acentuar uma noção de pertença - o encontro com o outro propicia a gestão e, muitas vezes, a reafirmação do *si mesmo*.

Verifica-se que a construção de sentidos é marcada pela intersubjetividade, pela interjeição ao outro. O indivíduo, inserido num conjunto, precisa da alteridade para constituir-se num mundo de dimensões complexas e diversas, sem isolamentos. Esse contexto favorece a compreensão do *eu/nós* subordinado a um movimento constante que o faz ser outro – o *eu/nós* é o diferente de outro *eu/nós*. Não se escapa dessa equação e, nesse jogo, a nação brasileira não é exceção, tanto que o primeiro documento que relata o *nós, Brasil*, aponta-nos como o outro de quem constrói esse discurso. Esse documento é a *Carta de Pero Vaz de Caminha*.

A *Carta* escrita por Caminha (In: PEREIRA, 1999) é um texto informativo sobre o descobrimento de uma nova terra que, mais tarde, seria ocupada e explorada, tornando-se o outro em relação à metrópole europeia. Trata-se do primeiro escrito que

documentou a vida do homem e da natureza nesse território conhecido hoje como pertencente à nação brasileira. O texto é, portanto, o primeiro relato de origem acerca do Brasil. Sob a perspectiva da informação, segundo Bosi (1994), a *Carta* não se enquadraria na categoria do literário, à medida que se afirmaria como documento histórico. Contudo, o autor ressalta que a origem das letras relacionadas ao espaço cuja identidade estabeleceu-se posteriormente como nação brasileira “interessa como reflexo da visão do mundo e da linguagem que nos legaram os primeiros observadores do país” (BOSI, 1994, p. 13). O que se tem no texto de Caminha é um relato fundacional, em que se inaugura uma maneira de falar sobre o Brasil. O documento não possui valor apenas como testemunho, mas também como fonte de sugestões temáticas e formais para as manifestações culturais que se sucederam.

Segundo Candido (1997), determinados elementos (dados histórico-sociais) que podem ser relacionados à formação nacional levam o escritor a escolher e tratar de certa maneira alguns temas literários (dado estético). Afirma ele que a literatura está voltada para a construção de uma cultura no país: “Quem escreve, contribui e se inscreve num processo histórico de elaboração nacional.” (CANDIDO, 1997, p. 17). Contudo, o autor alerta: as obras literárias não devem ser vistas apenas pelo viés do comprometimento com a formação nacional, é a integridade artística que deve ser primeiramente ressaltada, o que não desqualifica o ponto de vista histórico como modo legítimo de estudo literário, pressupondo a articulação dos textos ao longo do tempo. O estudo da cultura, que se relaciona com a constituição e identificação de uma sociedade, está associado ao estudo da literatura – muito do processo cognitivo do homem se dá através de textos, como os relatos de viagens, por exemplo.

Apesar de posicionar-se diferentemente de Candido acerca do estabelecimento da literatura no Brasil, Coutinho

(2004) também ressalta a importância dos relatos de origem sobre o país, apontando o surgimento da literatura brasileira em relação à “situação nova criada pelo descobrimento e colonização da nova terra” (COUTINHO, 2004, p. 131). O autor apresenta essa situação como um instante em que um homem novo nascia, sob a circunstância de uma nova realidade geográfica e social, fruto de um encontro entre povos diferentes. A *Carta*, então, seria a primeira fonte da qual proveio o conhecimento da terra, dos fatores geográficos, econômicos e sociais constituintes do ponto de partida para a formação da sociedade brasileira.

Como já foi mencionado, há a proposta do ponto de vista acerca da nação como construção discursiva. Nesse sentido, é interessante perceber as “estratégias complexas de identificação cultural e de interpelação discursiva” (BHABHA, 1998, p. 199) que se relacionam com a construção da nação ao longo do tempo. A coordenada temporal é apontada por Bhabha como elemento dotado de mobilidade e, sendo assim, ligada à instabilidade social, cultural e política. A ordem cultural, por exemplo, não é fixa, renova-se entre movimentos emergentes e residuais (cuja tendência é o abandono). O autor explicita que a noção de tempo incide diretamente sobre a perspectiva histórica – o tempo não é imutável nem o passado acabado simplesmente.

Seguindo o raciocínio de Bhabha, pode-se destacar o interesse suscitado pelo movimento de volta, de revisão, recuperação de pontos que, apesar de afastados temporalmente, não constituiriam uma questão acabada. A *Carta de Caminha* enquadra-se nesse patamar, inaugurando uma perspectiva acerca de um conjunto, através da articulação entre o *nós* (marcado pela percepção do descobridor europeu) e o *outro* (o descoberto). Trata-se de um encontro calcado na alteridade e, para encontros assim, Landowski (2002) expõe duas abordagens complementares: o viés das configurações que implicam a

diversidade nos modos de tratamento do dessemelhante, sobre cuja base se pode organizar a construção, a defesa ou a renovação de uma identidade como um nós de referência, e o viés das opções para o outro em relação aos modos de gestão do si próprio perante um grupo de referência. Nota-se a ênfase dada à perspectiva sobre as formas de articulação entre o nós e o outro, sobre as estratégias desenvolvidas nesse encontro. Trata-se de um ponto de vista que, em relação ao relato de Caminha, pode ser associado com a percepção acerca de determinados aspectos essenciais dentro do texto, cujo estabelecimento cria vínculos com as prováveis formas de leituras realizadas e suas prováveis repercussões, especialmente no campo da formação cultural da nação. Sendo assim, seria pertinente voltar-se para o documento escrito na tentativa de observar tais movimentos – como o outro, que posteriormente se denominou nação brasileira, é constituído no primeiro registro acerca de sua terra, seu povo, sua origem no embate cultural. Tal intuito, portanto, será o guia para o prosseguimento deste trabalho.

2 A Carta

O escrito de Caminha pertence a um gênero característico do século XV, especialmente em Portugal e Espanha, a chamada literatura de viagens (BOSI, 1994). Na *Carta*, depara-se com a situação do homem europeu, do início do século XVI, perante uma terra nova. Sendo a terra descoberta desconhecida na Europa, estabelece-se uma condição que permeia o relato – tudo que foi escrito seria tomado como verdadeiro, afinal, não haveria alguém com o conhecimento necessário para por em dúvida a veracidade das informações contidas no texto. A ciência acerca desse aspecto parece marcar o enunciado - desde o início da carta, coloca-se uma posição: “Creia bem por certo que para aformosear nem afear, não porei

aqui mais do que aquilo que vi e me pareceu” (CAMINHA, 1999, p. 31). Verificam-se, nesse trecho, dois pontos norteadores do discurso. Um deles é a tentativa de neutralidade na composição do relato (“para aformosear nem afeiar”, ou seja, não embelezar nem enfeiar sua percepção, “não porei aqui mais do que aquilo que vi”, isto é, a consciência do compromisso com a idoneidade, e “me pareceu”, que aponta para a noção sobre a interpretação subjetiva perante o mundo observado). O outro ponto é o visualismo (a realidade é observada e o saber é constituído pela experiência – “aquilo que vi e me pareceu”).

O texto enquadra-se num tipo de literatura informativa sobre a terra, cronologicamente organizado, com precisão na marcação temporal. O relato é composto por descrições minuciosas (o objetivo é informar) do que se encontra e se experiencia. Tal traço pode ser percebido pela quantidade de detalhes técnicos, por exemplo: “Acharam vinte e cinco braças; e ao sol posto, obra de seis léguas da terra, surgimos âncoras, em dezenove braças – ancoragem limpa.” (Idem, p. 33).

As descrições minuciosas também compõem o encontro com o diferente. Nesse ponto, ressalta-se o espanto, o estranhamento perante uma realidade desconhecida, cujo estabelecimento desperta o interesse. Estranha-se o desconhecido, pois não há a compreensão – faltam referências adequadas para um entendimento pleno. A primeira descrição acerca dos homens encontrados ressalta justamente esse estranhamento diante da alteridade. A descrição enfoca a diferença visível entre o aborígene e o europeu: “Eram pardos, todos nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas. Nas mãos traziam arcos com suas setas. Vinham todos rijos sobre o batel; e Nicolau Coelho lhes fez sinal que pousassem os arcos. E eles os pousaram.” (Idem, p. 35).

A diferença aparece na cor, na falta de vestimentas e no tipo de armas. Isso chama a atenção do viajante em função de

suas próprias referências – sua cor é mais clara, ele usa roupas e suas armas não são tão rudimentares. Outro aspecto exposto nesse trecho é o sinal de hospitalidade e pacificidade dos autóctones, cuja atitude referida é de pousar armas sem resistência. Tal indício traça relação com o *mito do bom selvagem*, desenvolvido mais tarde por Rosseau.

Observa-se, no texto, a criação de uma alteridade perante uma situação em que se está apreendendo um mundo novo, numa tentativa de reconhecimento do outro e também numa tentativa de ser fiel ao que se vê. No entanto, há certos pontos que chamam mais a atenção do enunciador. Esse aspecto é evidenciado por determinadas reiteraões, especialmente em relação à constatação de diferenças, como a nudez e a noção de posse (que o aborígene não tem – ele toma e devolve), repetidas ao longo do texto.

Viu um deles umas contas de rosário, brancas; acenou que lhas desse, folgou muito com elas, e lançou-as ao pescoço [...] acenava para a terra e de novo para as contas e para o colar do Capitão, como dizendo que dariam ouro por aquilo. Isto tomávamos nós assim por assim o desejarmos [...] E depois tornou as contas a quem lhas dera. (Idem, p. 37).

Essas reiteraões evidenciam a força impactante da alteridade confrontada. Nota-se, nesse trecho, a dificuldade propiciada pelo embate entre linguagens diferentes (“acnava para a terra [...] como dizendo que...”). A capacidade de percepção da realidade está associada à linguagem, por meio da qual se representam matizes do mundo em busca de uma compreensão sobre as diferentes esferas da realidade. Bhabha (1998) explicita que cada cultura possui seu aparato linguístico, seu entendimento de sentidos através da arbitrariedade do signo. Tal fator dificulta a compreensão entre diferentes à medida que o outro, muitas vezes, é percebido através dos processos de significação próprios de quem o percebe. O eu/nós cria modos

de ver o outro através de seus processos de significação, utilizando sua linguagem para explicá-lo, representá-lo, dar-lhe sentido. Essa ideia aponta para o impasse, o estranhamento gerado na tentativa de aproximação com o outro – o conflito está em como compreender e representar para si mesmo a cultura do outro, visto que os processos de significação não são equivalentes.

Esse estranhamento, configurador de abalos, aparece na *Carta* através das reiteraões de determinados assuntos, como já se mencionou. Contudo, isso não motiva a perda do controle sobre o discurso – sua ordem segue, apesar das retomadas. O enunciado não é corrompido pela emoção, ele orienta-se pela objetividade, pela sua função de informar. Tal traço é próprio de um racionalismo característico do homem renascentista. Há uma tentativa de distanciamento e isenção perante o observado. Trata-se de uma postura humanista de observação (no sentido da Renascença, cuja marca está na busca pela objetividade das descrições). Procura-se relatar o que se viu e o que lhe pareceu, evitando a afirmação categórica de interpretações que, ao ocorrerem, são explicitadas como tal e não como a realidade (“Isto tomávamos nós assim por assim o desejarmos”). O compromisso maior é o de descrever a diferença e não valorizá-la ou julgá-la.

A preocupação com a objetividade e a neutralidade tolhe as interpretações e insinuações como afirmações categóricas. No entanto, isso não as impede (como no caso da menção à existência de metais preciosos ou em relação à expansão da fé cristã): “Parece-me gente de tal inocência que, se homem os entendesse e eles a nós, seriam logo cristãos, porque eles, segundo parece, não têm, nem entendem nenhuma crença.” (idem, p. 54).

Outra recorrência observada no texto é o uso da comparação:

Ambos traziam os beijos de baixo furados e metidos neles seus ossos brancos e verdadeiros, de comprimento de uma mão travessa, **da grossura dum fuso de algodão**, agudos na ponta **como furador**. Metem-nos pela parte de dentro do beijo; e a parte que lhes fica entre o beijo e os dentes é feita **como roque de xadrez**. (Idem, p. 35, grifos meus).

Percebe-se que a comparação aponta para a relação de uma cultura para a outra, sendo que se faz uso da cultura própria para tentar descrever o diferente. É a partir da referência do descobridor europeu que esse diferente é constituído. A construção da alteridade, portanto, dá-se através de uma série de projeções que realizam um movimento de aproximação, em relação ao conhecido, para a nomeação do desconhecido. Assim sendo, essa aproximação já está repleta de significações, como a carga do visionarismo paradisíaco - o lugar encontrado é marcado por aspectos como bom clima (“a terra em si é de muitos bons ares”, p. 58), abundância e fertilidade (“Águas são muitas; infindas. E em tal maneira é graciosa que, querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo”, p. 58). Os homens vivem nus nesse meio, sem vergonha, inocentemente (“Nem estimam de cobrir ou de mostrar suas vergonhas; e nisso têm tanta inocência como em mostrar o rosto”, p. 35) e possuem seu sustento ao alcance da mão, sem o trabalho conhecido pelo europeu (“Eles não lavram, nem criam”, p. 54). Há um núcleo ideativo nesse olhar sobre o mundo novo, relacionado especialmente ao vetor paradisíaco, movido pela crença na possibilidade do homem simples e bom.

Lopes (2000) afirma que, muito antes do descobrimento dessas terras além das águas que circundam o continente europeu, já todo um imaginário havia se criado em torno do que poderia existir fora dos limites conhecidos, desde a *Odisseia* até relatos de viagens como o de Marco Polo. De fato, a descoberta da América foi um acontecimento tão espantoso que serviu de

fonte riquíssima para a imaginação do homem ocidental. A visão do mundo descoberto como paraíso terrestre, por exemplo, há muito acompanha o Brasil – quem mora nesse país, mora *num país tropical, abençoado por Deus e bonito por natureza*. Essa perspectiva já é insinuada por Caminha. Contudo, se já Caminha insinua essa proposição, pode-se questionar a viabilidade de atribuir a ela um estatuto de afirmação categórica dentro da formação nacional, especialmente quando o olhar volta-se para si, o Brasil, e depara-se com a desigualdade social, a corrupção, a exploração e tantos outros aspectos que facilmente seriam rejeitados no paraíso.

3 A Carta, eles e nós

Não é difícil perceber que, na *Carta*, a perspectiva predominante de visão sobre o outro é a perspectiva do descobridor europeu. Nesse caso, ele é o *nós* que constrói seu mundo em torno de si. Mesmo assim, no texto de Caminha, verifica-se a postura de quem foi ao encontro de um outro e, ao deparar-se com ele, não o rejeitou. Nota-se que há a busca pela construção de um elo com o diferente: traçam-se comparações, cujo princípio engloba a busca por alguma semelhança, sugere-se a interação, como a promoção da fé cristã entre os aborígenes. Certamente, essas atitudes não são gratuitas, mas o interesse aqui está em perceber o movimento feito em relação à alteridade confrontada.

Landowski (2002) afirma que, não raro, atribui-se um alcance universal aos valores morais, sociais e estéticos forjados por uma determinada coletividade. Tal fator não promove a rejeição direta do diferente, mas antes visa à assimilação do dessemelhante. O autor afirma que o estranhamento provocado pelo encontro com o outro se dá quando esse outro é objeto de

um único e mesmo modo de observação, cujo efeito acarreta percepções que muitas vezes não se preocupam com a construção de significados no interior dos sistemas de valores, crenças e ação do dessemelhante. Vendo a singularidade do outro como não construtora de uma identidade estruturada, a intenção assimiladora é promovida – o outro só tem a ganhar ao se fundir no grupo que quer associar-se a ele.

É possível observar que a assimilação promove uma tendência homogeneizante. Contudo, é preciso lembrar que as diferenças são essenciais e enriquecedoras. Poder-se-ia apontar um movimento em relação à assimilação do outro no texto de Caminha, mas é bom não esquecer que o descobrimento depende da alteridade – não se descobre o mesmo. Bhabha (1998), por exemplo, valoriza a alteridade ao abordar o reconhecimento de um outro considerado em suas particularidades: não simplesmente *mais um*, mas *um a mais* dentro da cultura, um acréscimo positivo. Reconhecer o outro deveria favorecer a soma, o auxílio na compreensão própria, e não a subtração, a noção do outro ameaçador que deve ser dominado.

“Cada cultura se desenvolve graças a seus intercâmbios com outras culturas [...] é a diferença das culturas que torna seu encontro fecundo.” (LÉVI-STRAUSS apud LANDOWSKI, 2002, p. 21). Said (2007) ressalta que a visão do outro é determinante para a cultura do diferente, sendo que as relações de poder e capital estão diretamente associadas aos conflitos culturais. Como alternativa para esse embate, ele propõe a visão humanizadora entre o eu e o outro, em prol da promoção de um comportamento humano em relação ao respeito pela diferença. O interesse está em conseguir olhar para o outro sem vê-lo como ameaça, mas como fonte de contribuição para a formação do nosso conhecimento.

Analisar o relato de Caminha, distante no tempo, e associá-lo com essas perspectivas, em grande parte próximas da época atual, permite pensar no descobrimento e em sua relação com a formação nacional sob o ponto de vista da alteridade. A alteridade é ampla e há muito se percorre os seus espaços. Mesmo depois do descobrimento de novos mundos, acontecimento que poderia ser visto como um ápice, se continua a explorar, a entrar por mares pertencentes muitas vezes à diversidade de percepções.

Chauí (2004) aponta para o descobrimento sob duas perspectivas: pelo viés histórico (econômico, social e político), ressaltam-se as grandes navegações, as conquistas e a colonização como constitutivas do capitalismo mercantil. Mas, pela perspectiva simbólica, percebe-se um alargamento de fronteiras, literalmente.

“Com os descobrimentos modernos é justamente essa categoria do outro que se vê literalmente promovida e se torna objeto de uma descoberta que iria infiltrar-se em todas as dimensões da cultura ocidental.” (BORNHEIM, 1998, p. 43).

Hoje se tem acesso a tantas e tão variadas culturas – o outro, que antigamente era muitas vezes imaginado à distância, agora se faz presente no cotidiano imediato, as fronteiras se diluem. Contudo, em meio ao caos, há de se manter uma orientação norteadora de compreensões acerca do mundo e de si. A vida progride para frente, mas o movimento a favor de sua compreensão pode voltar-se para trás. Tal pressuposto serve para a constituição do indivíduo e da ideia de nação, assim como para os discursos que a ela se associam e, desse grupo, não se exclui a *Carta de Pero Vaz de Caminha*.

Referências

- BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BORNHEIM, G. A. **O conceito de descobrimento**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.
- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CAMINHA, Pero Vaz de. “Carta de Pero Vaz de Caminha”. In: PEREIRA, P. R. (Org.). **Os três únicos testemunhos do descobrimento do Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.
- CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia Limitada, 1997.
- CHAUÍ, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.
- COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. São Paulo: Global, 2004.
- LANDOWSKI, E. **Presenças do outro**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- LOPES, E. “Ler a diferença”. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de. (Org.). **Os discursos do descobrimento: 500 e mais anos de discursos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; FAPESP, 2000.
- SAID, E. W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ABSTRACT: Concepts, conventions, culture... We work with elements which constitution is marked by complex processes. The construction of a national identity thus fits into this level. It is linked to factors which may establish a sense of belonging, generating the dichotomy between *self* and the *other*. It then creates basis for comparison – the otherness, subject of much theoretical discussion. In this game, the Brazilian nation is no exception. The first written accounts of our country, the *Letter of Pero Vaz de Caminha*, reports on *us, Brazilians*, through the eyes of the *other*. The analysis of the *Letter* from the perspective of the otherness is our main interest in this paper, since there is

no expectation of inconsequential approximation between the old and new, but the understanding that looking back is a necessary movement for looking forward.

KEYWORDS: Literature. Otherness. Foundational text. Origin. National identity.

Data de recebimento: 15/10/2010

Data de aprovação: 15/07/2011

Todo Nome é o Retrato de Uma Biografia Inventada: A literatura Enciclopédica em *O Livro dos Nomes*

Every Name Is the Portrait of an Invented Biography: The Encyclopedic Literature in *O Livro dos Nomes*

Adris André de Almeida¹
Tânia Regina Oliveira Ramos²

RESUMO: “Daqui a três anos Antônio vai morrer.” Lemos essa previsão nefasta na primeira linha do conto de Antônio, o primeiro personagem de uma lista onomástica composta por Maria Esther Maciel, em *O livro dos nomes*. Assim como um texto se faz de palavras tecidas, os 26 “nomes-contos” de *O livro dos nomes* não se sustentam sozinhos. Isso porque cada nome é um personagem e sua história. E essa história individual não “avança” se não estiver atada a outros nomes, a outros personagens. *O livro dos nomes* é uma “família”, não só ligada pelo sangue, mas também pela amizade – e, por que não, pelo ódio. Neste artigo, pretendemos desenvolver o caráter enciclopédico de *O livro dos nomes*. Uma enciclopédia que não se fecha no livro, levando-nos a outros livros. Ao ler o livro como enciclopédia, queremos pensar na (im)possibilidade de reconhecer o que é interior e o que é exterior à literatura, apontando, com isso, a infinita rede que acolhe, num mesmo plano, a realidade e a ficção, forçando-nos a suspender a

¹ Mestrando em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Bolsista CNPQ.

² Professora de Literatura Brasileira da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

definição de escritor, personagem, leitor, crítico e até mesmo editor.

PALAVRAS-CHAVE: Enciclopédia. Biografia. Taxonomia. Zenóbia. Maria Esther Maciel.

1 Prenomes, sobrenomes e cognomes

A introdução já adianta, indiretamente, que *O livro dos nomes* (MACIEL, 2008) é composto pelas letras do alfabeto latino. Cada personagem ocupa, com seu nome, uma letra e tem sua história contada em quatro parágrafos simétricos. Nesses parágrafos, outros nomes aparecem para fazer ligações entre a “família”. Alguns deles até mesmo não fazem parte da lista de nomes-títulos do livro, atestando que as relações pessoais vão além das quatro paredes e as literárias, além da capa e contracapa.

Os 26 nomes recebem uma pequena introdução de seus significados. Essa parte apenas, que lemos antes de cada conto³, não faz relação direta com a personalidade nem com o destino de cada personagem. Aliás, são definições tão amplas que podem ou não podem decidir ou coincidir com a vida de cada personagem que compõe a história. A amplitude da definição de cada nome do livro não perde em expansão denotativa para as listas comuns de significado de nomes que conhecemos. Isso se

³ Embora seja difícil afirmar que “O livro dos nomes” seja um livro de contos, romance ou novela, optamos por chamar cada parte, cada nome-título, de “conto” – palavra próxima tanto da narração escrita quanto da falada, o que cai bem nessas prosas poéticas familiares. Isso quando nos referimos a cada nome-título, a cada parte do livro. Agora, quando notamos as ligações de cada conto, para esse emaranhado narrativo que perpassa o livro, podemos chamá-lo de “história”. Assim, cada personagem é um conto, que, unido aos outros, conta a história – a “história de família”.

dá pela variedade de fontes de consulta (dicionários, enciclopédias, hagiografias, ficções...) e pelas diferenças de cada característica postas num mesmo denominador. Assim, o nome Geraldo pode significar “uma pessoa capaz de enfrentar qualquer desafio”, ou “aqueles que cultivam o azul como cor preferida”, ou “os que acham que a verdade é um capricho da imaginação” (MACIEL, 2008, p. 41). Palavras que indicam incerteza, como: “talvez”, “alguns”, “outros”, “há aqueles”, “há também”, fazem com que o nome escape a uma definição e, por extensão, que cada personagem não tenha sua vida guiada pelo significado e pelos predecessores de cada nome. Contudo, não sem contenda. A ligação entre a pessoa e seu nome não é algo frívolo. Quem eu sou para mim e para os outros? É uma pergunta que passa por essa união entre o nome e a pessoa; vínculo que não pode ser cindido sem dor ou por quem não está na miséria. Exemplo é a personagem da letra K, que – órfã de mãe, banida pelo pai, abandonada pelo namorado e odiada pela irmã – resolveu trocar de nome, motivada pelo desejo de ser outra. Antes, Maria das Dores; depois, Kelly (mais recentemente, Dasdô).

Ao considerar que os 26 personagens não levam sobrenomes, Maria das Dores seria uma exceção caso outra Maria, a Alice, não estivesse ocupando a letra M. No entanto, em seu desejo de ser outra que não sentisse tanta infelicidade, não poderia ser “das Dores”. Por isso é apenas Kelly, ou “O amparo dos nomes”. Parece que a escritora encontrou uma maneira de dar uma identidade, porventura um destino, aos personagens, já que as várias definições para cada nome não o poderiam fazer. Dessa forma, todos os 26 nomes são acompanhados de um “sobrenome”, que ajuda a defini-los. Talvez não precisassem de um sobrenome, já que, “no interior de uma comunidade muito pequena” – nesse caso, uma “família” de 26 nomes – “os prenomes têm pouca chance de se

repetirem e, portanto, cada um é distintivo e pertinente” (BARTHES, 2003, p. 189). Mas, como o livro se abre aos leitores e seus nomes, “a comunidade se amplia, tornando-se tribo, ou aldeia, [e] haverá a necessidade de distinguir os portadores do mesmo prenome” (BARTHES, 2003, p. 189). Contudo, os personagens não recebem um sobrenome comum – aquele que, assim como o nome, diz pouco da “essência” da pessoa que o tem. Não se trata de um sobrenome de linhagem, de herança, de sangue, mas de um sobrenome literário. São sobrenomes que podem tomar a vez do nome. Isso se explica pela conjunção que os medeia. Por exemplo: a personagem da letra R é Rita ou “Os olhos já não estão aqui”. Sabemos que a conjunção “ou” pode excluir ou incluir dois termos. Nesse caso, a Rita está velha e não pode mais contar com sua visão. Então, “Os olhos já não estão mais aqui” pode se incluir no nome Rita, como também pode substituí-lo, pois diz mais da personagem que o significado do seu nome, o qual, “dizem os dicionários, é a abreviatura de Margarida” (MACIEL, 2008, p. 112). Não só pela vista curta da personagem, o “sobrenome” sobrepõe-se ao nome, mas também pela poesia de seus olhos estarem num outro lugar quando tateava nas gavetas a foto de seu último namorado e o descrevia “em detalhes, como se o tivesse inteiro nos olhos” (MACIEL, 2008, p. 116). Rita é a personagem que já não tem os olhos aqui, mas lá, na memória. Se Kelly abandonara seu nome de Maria das Dores para ser outra, Rita poderia abandonar o seu para realmente ser ela mesma.

2 Leitura de A a Z

Como uma lista de A a Z, *O livro dos nomes* pode ser lido inicialmente a partir de qualquer nome. Mas qual livro impede de ser lido de trás para frente, da esquerda para a direita ou saltando páginas? Parece não ser o caso desse, que pede, ao

menos na primeira leitura, que se siga o alfabeto, iniciando no A e findando no Z.

Roland Barthes (2003, p. 264), a propósito de um curso em Collège de France, esquivando-se de um método premeditado de conduzir os seminários, explica o seu não-método de ordenar o curso pelo alfabeto:

Se renunciamos a dar um sentido a uma série de figuras, se desejamos manter esse não-sentido, o procedimento mais adequado seria o acaso: tirar os figuras de um chapéu. Mas o acaso pode produzir monstros [...]. Daí o recurso a um procedimento criativo que a pintura chinesa conhecia bem: o acaso controlado, o leve controle do acaso, no ato de classificar: o arranjo alfabético.

A saída para quem não quer organizar elementos de uma “coleção” por algum motivo especial (gosto, importância, data...) seria colocá-los em ordem alfabética. Isso quer dizer que não haveria um motivo, senão o acaso de seu nome, para dado elemento estar em primeiro ou em último lugar. É uma maneira de equilibrar o juízo de valor de cada nome, já que “a sequência alfabética não significa nada, está submissa a nenhuma ficção lógica” (BARTHES, 2003, p. 264).

Poderíamos invocar esse conceito de acaso controlado para dar força a uma leitura aleatória no caso de *O livro dos nomes*. Isso se descartarmos a possibilidade de a escritora ter “batizado” os personagens depois de crescidos. Porque aí seria o mesmo que classificar cada elemento de uma coleção conforme um gosto, burlando a sequência alfabética ao rebatizá-lo, podendo, assim, fazer do último o primeiro ao trocar seu nome. O que queremos dizer é que *O livro dos nomes* não é uma coleção de elementos colhidos a esmo e organizados em ordem alfabética. Se não todos, os personagens decisivos o são por justamente estarem ocupando um lugar estratégico, premeditado.

O que pretendemos afirmar é que, nesse caso, o próprio alfabeto torna-se um parâmetro para desenvolver a história que une os contos, pois “a ordem alfabética é aleatória segundo a razão, mas não segundo a História” (BARTHES, 2003, p. 264). Assim como o alfabeto, tradicionalmente, começa pelo A – lembrando que, em *O livro dos nomes*, cada conto tem quatro compassos indicados pelos números 1, 2, 3, 4 –, cremos que devemos ler a história dos 26 nomes, literalmente, de A a Z. Nossa opinião é reforçada, além das ordens que se formam (de letras e números), pelo próprio desenrolar dos contos. Na história de Xavier, por exemplo, somos remetidos a uma história contada anteriormente, na letra M: “O que se sucedeu a isso já foi contado na história de Maria Alice [...]” (MACIEL, 2008, p. 155-156). Caso começássemos a ler o livro pelo X, seríamos obrigados a voltar ao M – um castigo com que arcaríamos por sermos apressados ou ousados. Até aqui, talvez o prejuízo fosse mínimo, e não impediria uma leitura aleatória. Mas quando chegamos à letra Z, nossa opinião muda drasticamente⁴.

3 Os livros e os nomes

“Daqui a três anos Antônio vai morrer. Por enquanto, ele não sabe que já nasceu velho e que em pouco tempo esgotará o que de humano ainda carrega” (MACIEL, 2008, p. 12). O início de *O Livro dos nomes* faz-nos crer que será uma longa história sobre a vida e a morte do personagem Antônio. Aos poucos, vamos esquecendo-o conforme passamos pelos outros nomes. Mas sua morte anunciada pelo narrador volta à lembrança

⁴ Maria Esther Maciel parece concordar com a posição estratégica da personagem Zenóbia: “A idéia da ordenação de meus personagens de A a Z, nesse sentido, foi providencial, pois ao aparecer no final, Zenóbia poderia funcionar como um elemento surpresa no desenlace ou entrelaçamento de minha trama de nomes e enredos.” (SANTOS, 2010, *online*).

quando passeamos pelos nomes de sua esposa (Sílvia) e seus filhos (Eugênia, Vanessa e Ulisses). Ao discorrer sobre esses personagens, o narrador sempre lembra as previsões da morte de Antônio, a qual nunca se efetiva.

Nessa apreensão pela morte de Antônio – que a perderíamos se não lêssemos o livro em sua ordem dada –, as histórias amarradas de personagem a personagem nos conduzem ao Z, o derradeiro fim, que muda radicalmente nossa maneira de ler o livro. Todo o jogo que se arma nele, a crença de que a morte de Antônio seria o ápice da história, não seria possível se não seguíssemos a sucessão do alfabeto. Com isso, podemos dizer que não começar *O livro dos nomes* pela letra A e terminar na letra Z é não querer jogar, trapacear.

Nos contos de Hildegarda (amiga), Plínio (sobrinho de um amigo, homônimo) e Rita (prima), o nome da personagem da letra Z já era anunciado. Assim, com algumas características dadas nesses contos, era possível montar uma primeira vista da personagem. Aliás, é pelo fato de cada conto de um nome ser composto de outros nomes que a narrativa flui e pode ser despejada nesse redemoinho que é Zenóbia.

“Zenóbia vem da conjunção do grego *Zhno* (Zeno), um prefixo do nome Zeus, com *Bios* (bíos), vida. Significa, portanto, ‘vida dada por Zeus’” (MACIEL, 2008, p. 163). Não é por acaso que Zenóbia parece “decidir” o destino dos demais personagens. De alguma forma, herdou a demiurgia divina de moldar personagens e batizá-los com um nome oracular.

O conto de Zenóbia multiplica os caminhos de leitura. E até faz com que saíamos dos domínios de *O livro dos nomes*. Isso se deve às informações reveladoras que se acumulam em seu conto: “Iniciou-se na escrita literária ainda na adolescência. [...] Guarda em seus arquivos muitos cadernos com anotações sobre as coisas do cotidiano, listas de nomes, esboços de contos,

descrições de sonhos e pessoas, receitas culinárias e curiosidades zoológicas.” (MACIEL, 2008, p. 164).

Um de seus “cadernos” já foi publicado, digamos, pela “editora” Maria Esther Maciel. *O livro de Zenóbia* (MACIEL, 2004b) é uma reunião de “exercícios” da personagem-escritora Zenóbia que muito ajuda a compreender *O livro dos nomes*. Aproximando os dois, é possível notar interessantes confluências. Guiando-nos pelo conto último de *O livro dos nomes*, o qual se detém na personagem Zenóbia, assinalemos os pontos mais notáveis entre ambos.

Antes, ainda, é preciso comentar que a organização dos dois livros se assemelha. Ambos apresentam sumário e “capítulos” compassados, divididos por números. Enquanto *O livro dos nomes* mantém uma divisão métrica, de cada capítulo (ou título de cada conto – depende de como o vemos), contendo quatro parágrafos divididos pelos numerais cardinais 1, 2, 3 e 4, *O livro de Zenóbia* oscila na divisão numérica; mas se olharmos cada parte isolada, notamos uma simetria interna de parágrafos. A juntar a isso que os dois livros têm por epígrafe citações do escritor J. M. Coetzee, podemos afirmar que ambos foram escritos pela mesma escritora. Ora, não basta ver que os dois levam a assinatura de Maria Esther Maciel para “deduzir” uma fonte comum? Conservemos pendente essa questão. Tentaremos colher provas de que os livros pedem uma suspensão do que entendemos por autor, escritor, personagem e até mesmo editor – assim como já suspendemos sua catalogação em gênero. Por ora, não poremos sobre a palavra “escritora” nenhum nome.

O começo do conto de Zenóbia, em *O livro dos nomes*, é essencialmente igual ao “final”⁵ de *O livro de Zenóbia*, que, sob o título de “Nota”, expõe uma minibiografia da personagem:

⁵ Desconsiderando o posfácio.

Zenóbia nasceu na Fazenda Palmyra, nos arredores de Patos de Minas, **em 25 de março de 1992**. Mudou-se para a cidade **aos três anos de idade**, ali permanecendo **até por volta de 1940**. Morou em Belo Horizonte, onde se tornou **bióloga**, com especialização em **Botânica**. Ao voltar para **sua cidade natal**, passou a lecionar **Biologia** e dedicar-se ao cultivo de **ervas medicinais**. Iniciou-se na escrita literária ainda na adolescência. Dizem que escreveu três livros de poemas, dois romances, uma coletânea de vinte contos curtos, duas biografias de santas e um pequeno estudo sobre orquídeas. Quase todos inéditos. (MACIEL, 2004b, p. 149). [Grifamos.]

Comparemos com o início do primeiro parágrafo do conto de Zenóbia em *O livro dos nomes*:

Zenóbia nasceu na Fazenda Palmyra, nos arredores de Patos de Minas, **em março de 1992**. Mudou-se para a cidade **aos três anos**, ali permanecendo **até 1940**. Morou em Belo Horizonte, onde se tornou **bióloga** com especialização em **botânica**. Ao voltar para **sua terra**, passou a lecionar **biologia** e dedicar-se ao cultivo de **ervas e flores**. Iniciou-se na escrita literária ainda na adolescência. Dizem que escreveu três livros de poemas, dois romances, uma coletânea de vinte contos curtos, duas biografias de santas e um pequeno estudo sobre orquídeas. Quase todos inéditos. (MACIEL, 2008, p. 164). [Grifamos.]

As mudanças são insignificantes se levarmos em conta que as três últimas frases são iguais. Justamente aquelas que abrem uma nova possibilidade de leitura e que nos fazem afirmar: os dois livros têm uma escritora em comum. Ademais, já não podemos ler um sem ler o outro. Informações que um não contém o outro as oferece. Por meio de *O livro dos nomes*, ficamos sabendo que os pais de Zenóbia chamam-se Aristides e Firmina; por *O livro de Zenóbia*, que seu filho chama-se Pedro.

Não é à sorte, portanto, que *O livro de Zenóbia* traz listas de ervas, de animais, de cidades, de temperos, de flores, de livros e de palavras; e que o conteúdo dessas listas é semeado nos contos de *O livro dos nomes*. Isso mostra que há uma

tendência de escrita, de usar as mesmas palavras, que traspassa os dois livros.

Contudo, mesmo notando palavras repetidas (lascívia, turvo, volúpia, alecrim e cardamomo são exemplos), podemos objetar que repeti-las é o fado de todo escritor – salvo se esse escritor seja um habilidoso inventor de palavras. Portanto, é inevitável que os mesmos vocábulos sejam lidos em duas obras. Para rechaçar esse acanhado argumento, acrescentamos que, mais do que simples palavras repetidas, os dois livros compartilham palavras de mesma “significação”. Milho, para ambos, quer dizer: joelho sobre grãos de milho; carne: horror à crueldade sofrida pelos animais; goiabeira: amizade com folhas e frutas; Santa Clara: fé em seus milagres.

Até aqui, notamos que a presença do nome de Zenóbia – justamente a última letra do alfabeto e o último conto – e o seu interesse pela escrita literária foram o suficiente para estender uma ponte entre *O livro dos nomes* e *O livro de Zenóbia*. Em decorrência, começamos a notar não só a participação da mesma personagem em livros distintos, como também que os próprios livros têm pontos convergentes e imagens poéticas idênticas, fato que nos levou a afirmar, não sem espanto, que os dois livros foram escritos pela mesma escritora.

Contudo, saber que Zenóbia aspirava à vida literária não muda radicalmente a leitura dos demais contos. Isso porque há, em *O livro dos nomes*, outros personagens com tendências literárias, ou imaginativas. Com efeito, ainda podemos esperar que Antônio morra – promessa feita na primeira frase do conto que leva seu nome: “Daqui a três anos Antônio vai morrer”. No entanto, o rumo da leitura toma outra direção no quarto e último parágrafo dedicado a Zenóbia, ou “O roubo das palavras”. Essa parte marca o fim da “leitura em A” e dá início à “leitura em Z”.

4 A enciclopédia de nomes

Detenhamo-nos, com intervalos, nesse parágrafo, que marca o fim do conto de Zenóbia, mostrando as mudanças que uma leitura de A (de Antônio) a Z (de Zenóbia) promovem:

Zenóbia, por vários anos, manteve um caderno de anotações sobre os significados dos nomes. Consultava fontes de todos os tipos, entre dicionários onomásticos e enciclopédias antigas, com o intuito de criar para cada nome um destino. Na falta de referências precisas, inventava origens para os mais raros, sem com isso deixar de se fundamentar em procedências legítimas. (MACIEL, 2008, p. 169).

Ao ler essa parte, já podemos deduzir que o “prefácio” que dá significados aos nomes que abrem cada conto é obra de Zenóbia. Por dois motivos: 1) formal: não é acidentalmente que as anotações sobre os significados dos nomes que antecedem os contos se apresentem em *itálico*. Formatação de fonte muito comum em prefácios de “terceiros”; ou seja, quando um escritor prefacia a obra de outro, muda-se a tipologia da letra para marcar a sua fala e desembaraçar qualquer dúvida quanto a quem escreve. O itálico é facilmente percebido nos prefácios e sutilmente em todos os contos. Desse modo, é notável nos contos em que a *letra deitada* apareça quando há uma voz estranha ao narrador: a voz da personagem; e 2) substancial: o conteúdo desses prefácios é oriundo de fontes diversas, como citam explicitamente: vêm do grego, do latim, do germânico, do gaélico, do inglês, do basco, do hebraico; da botânica, da geografia; das ciências ocultas (*Corpus hermeticum*, de Hermes Trismegistus); de dicionários (*Aurélio*; *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*, de Rosário Guérios; *Diccionario lírico de nombres y apellidos*, de Margarita Durán); de enciclopédias (*Historia Naturalis*); de escritores (Kierkegaard, Goethe,

Homero, Jonathan Swift); de livros (*Legenda áurea, Vulgata*) e da imaginação.

Podemos induzir, então: se o itálico marca uma voz que não é a do narrador, seria a voz de quem? Dentro dos contos, os períodos destacados são as vozes das personagens, não há dúvida. Mas quem fala nos prefácios, dando significados aos nomes, só pode ser uma personagem: Zenóbia. O que é explicado por sua fixação pelos nomes e suas etimologias; e não menos por sua dedicação à leitura de muitas fontes e sua imaginação própria de escritora.

5 A enciclopédia de personagens

“O propósito dela era, mais tarde, dar a cada nome um personagem e escrever para cada um uma história. Depois os disporia em ordem alfabética, criando com base nas ligações entre eles um romance ou enciclopédia fictícia.” (MACIEL, 2008, p. 169).

Em ensaio, Maria Esther Maciel aproxima dois artistas que, embora de contextos histórico-sociais diferentes, têm em comum a atração pelas taxonomias: Arthur Bispo do Rosário e Peter Greenaway.

Arthur Bispo do Rosário “buscava sua matéria prima no cotidiano mais imediato, nos redutos marginalizados da pobreza, no agora de sua própria experiência: sapatos, canecas, pentes, garrafas, latas, ferramentas, talheres [...]” (MACIEL, 2004a, p. 17). Com esses materiais desprezados pela sociedade, ele compôs “uma espécie de memorial de sua passagem pelo mundo, uma narrativa ordenada segundo as leis mais rigorosas da taxonomia e, ao mesmo tempo, atravessada pela espontaneidade de uma imaginação delirante” (MACIEL, 2004a, p. 17). Por sua vez, Peter Greenaway costuma estruturar

suas produções cinematográficas e de arte plástica “em forma de catálogos narrativos, dentro de um rigoroso princípio de ordenação seriada, de cuja simetria emerge, paradoxalmente, uma lógica desordenada e muitas vezes absurda” (MACIEL, 2004a, p. 21).

Ao aproximá-los, Maria Esther Maciel observa que os dois, em particulares intensidades, têm compulsão por recolher objetos de abandono variado, organizando-os em catálogos de toda sorte. Com isso, os artistas criam uma obra enciclopédica de objetos e palavras que se unem em listas conforme determinadas circunstâncias.

Zenóbia também é aficionada por listas. Em *O livro de Zenóbia*, há um “capítulo” dedicado à sua taxonomia. Listas de “Peixes perplexos”, de “Cidades raras” e de “Aves em perigo” ilustram – juntamente com a enciclopédia chinesa de Borges (2008) – a arbitrariedade de qualquer tentativa de ordenar o mundo. Isso porque:

A enciclopédia não fornece um modelo completo de *racionalidade* (não reflete de modo unívoco um universo ordenado) mas fornece regras de *razoabilidade*, isto é, regras para combinar a cada passo as condições que nos permitam usar a linguagem para dar sentido – segundo algum critério provisório de ordem – a um mundo desordenado (ou cujos critérios de ordem nos fogem). (ECO, 1989, p. 337).

O livro dos nomes, como *Zenóbia* o pensou, é essencialmente uma enciclopédia. E não é só a aparência que o denuncia. Além de os 26 nomes funcionarem como verbetes, cada conto é uma enciclopédia de outros contos, de outros textos, de outras fontes. Ao significar cada nome, Zenóbia acrescenta toda informação que encontra para tal tarefa, agindo, dessa forma, como os enciclopedistas do século XVI, que registravam a respeito das coisas:

todos os signos que foram nelas descobertos ou nelas depositados: fazer a história de uma planta ou de um animal era tanto dizer quais são seus elementos ou seus órgãos, quanto as semelhanças que se lhe podem encontrar, as virtudes que se lhe atribuem, as lendas e as histórias com que se misturou [...] (FOUCAULT, 1992, p. 143).

Não obstante, Zenóbia sabe que a enciclopédia é infinita, pois cada verbete deveria conter tudo o que já foi dito e escrito sobre ele. Assim, cada nome só se explicaria ao conter a vida de todas as pessoas (da vida real ou da literatura) que o receberam. O que não basta. Ainda precisaria conter os animais (a exemplo de Xavier), as plantas e tudo o que um dia recebeu o mesmo nome. Com isso, cada conto se acrescenta ao significado do nome-verbete.

Cada personagem é como que mudasse o significado “histórico” do seu nome, inserindo sua diferença na enciclopédia infinita. Com isso, podemos dizer que, em *O livro dos nomes*, menos o nome define o personagem que, com sua narrativa, o personagem define o nome. Essa insubordinação do personagem quanto à herança do nome, Zenóbia percebeu bem como escritora, “nenhuma palavra pode explicar a vida de uma pessoa” (MACIEL, 2008, p. 164).

6 A enciclopédia de retratos

Anotou tudo o que pôde, valendo-se inclusive de livros de hagiografia, como a *Legenda áurea*, do século XIII. O amigo Plínio, cuja morte num incêndio ela ainda lamenta muito, ajudou-a na tarefa, oferecendo-lhe referências sobre vários nomes de procedência greco-latina e emprestando-lhe as *Etimologias* de santo Isidoro de Sevilha. Ao optar pelo gênero “retrato” para descrever seus personagens, Zenóbia procurou ler Schwob, Cioran, Machado, Flaubert e Borges. (MACIEL, 2008, p. 169).

As referências bibliográficas não são poucas em *O livro dos nomes*, pois já observamos seu amplo uso nas significações dos nomes. Mas chama a atenção a preferência da escritora por textos medievos, como a *Legenda áurea*.⁶ Referências à hagiografia são sentidas em muitos personagens, notadamente em Hildegarda.

Na infância, decidiu ser freira. Depois de passados nove anos num convento em Évora, abandonou a vida monástica para ser médica. Parteira, especialista em ervas medicinais, Hildegarda também compunha cânticos em parceria com Zenóbia – *Cum vox sanguinis* é um exemplo. Qualquer semelhança com a Hildegarda de Bingen (santa católica do século XII) é pura mestria ficcional.

O conto de Hildegarda desperta nosso interesse por três motivos: o título (Hildegarda ou *Nam in te floruit pulcher flos*), a dedicatória (para Ana Marques Gastão) e a amizade com Zenóbia (é o primeiro conto em que o nome de Zenóbia aparece). Em nossa opinião, Hildegarda e Xavier⁷ são personagens que despertam muito a atenção por se distinguirem dos demais.

O seu “sobrenome” latino é um verso da canção *O virdissima virga, ave*, composta por Sta. Hildegarda de Bingen. Para atestar a coincidência, as duas Hildegardas deixam um livro: *Liber vitae meritorum*.

A amizade das duas personagens, Zenóbia e Hildegarda, já está, peculiarmente, em *O livro de Zenóbia*. Na última parte desse livro, alguns “personagens”⁸ extraliterários dão seus

⁶ Livro medieval (séc. XIII) de narrativas sobre a vida dos santos, compilado pelo arcebispo Jacopo de Varazze.

⁷ Lembremos: Xavier é um cachorro.

⁸ Quem depõe sobre Zenóbia no posfácio de *O livro de Zenóbia* são: Ana Marques Gastão, Donald Schüller, Lúcia Castello Branco, Luís Alberto Brandão e Tereza Andrade.

depoimentos sobre Zenóbia. Dentre eles está Ana Marques Gastão⁹. E é nesse posfácio poético que Hildegarda aparece como amiga de Zenóbia.

Jorge Luis Borges definiu assim o método de escritura inventado por Marcel Schwob em *Vidas imaginárias*: “Os protagonistas são reais; os feitos podem ser fabulosos e não poucas vezes fantásticos.” (BORGES, 1997, p. 10). A definição não poderia ser melhor, caindo bem no caso de Hildegarda. Tudo indica que se trata da santa alemã do século XII, mas imaginada no século XXI como uma mulher nascida no Brasil e radicada em Portugal.

Em *Vidas imaginárias*, Schwob faz biografias de diversos personagens da História, ensinando que “a arte do biógrafo consiste justamente na escolha. Ele não tem que se preocupar em ser verdadeiro; deve criar dentro de um caos de traços humanos” (SCHWOB, 1997, p. 22-23). Assim, lamentando que a maioria dos biógrafos aja como historiador, privando-nos de retratos admiráveis, Schwob estava interessado em capturar o traço essencial da pessoa, fazê-la ser única. Nisso consistia o verdadeiro trabalho de todo biógrafo: compor “uma forma que não se assemelha a nenhuma outra” (SCHWOB, 1997, p. 23).

Esse traço – segundo Schwob (1997), colhido no meio de uma grosseira reunião de ideias, movimentos de fisionomia e acontecimentos – que faz o personagem histórico ser único, Zenóbia soube captar bem, em poucas palavras ditas a Hildegarda: “*Você tem uma delicadeza tensa*” (MACIEL, 2008, p. 49). Uma personagem sensível e mística, com personalidade marcante, Hildegarda guarda essa delicadeza santa que provoca acatamento. “O sublime [que] humilha e exalta ao mesmo

⁹ Ana Marques Gastão é poeta e crítica literária portuguesa. Autora de *Tempo de Morrer*, *Tempo para Viver* (1998), *Terra sem Mãe* (2000) e *Nocturnos* (2002).

tempo, comprime a alma e a expande no mesmo instante, [produzindo] temor e beatitude.” (SANTOS, 1966, p. 34).

Não só de Schwob, mas também de Cioran, Machado, Flaubert e Borges, a escritora aprendeu a retratar seus personagens. Com esse professorado confesso sinceramente pela escritora, os retratos exprimem os matizes da contradição cioraniana, da ironia machadiana, da candura flaubertiana e da atemporalidade borgiana.

Cioran concorda que o moralista – leiamos também o retratista – força os traços, “mas cumpre não esquecer que ele observa exemplares não indiferentes, mas apaixonados de humanidade nos quais o menor defeito assume relevo especial” (CIORAN, 1998, p. 16). E podemos dizer que todos os personagens – incluindo Xavier – de *O livro dos nomes* – têm essa humanidade nos menores defeitos. Ainda, a própria vida de Cioran salpica as características do personagem Jerônimo, que também é filósofo e insone.

Quitéria – a personagem filha de escravos – lembra Felicité – a empregada doméstica do conto “Uma alma simples”, de Flaubert. Um papagaio querido pelas duas confirma a semelhança¹⁰. Talvez, para Maria Esther Maciel, Quitéria lembre também sua avó adotiva¹¹.

Apesar de cada personagem ter um pouco do outro (de vidas reais e imaginárias), essa reunião não o faz ser ninguém. Pois o retratista (ou o escritor) deve encontrar (ou inventar),

¹⁰ O papagaio de Quitéria, que foi chamado de Flô, “tinha a ponta das asas cor-de-rosa, manchas azuis na cabeça e umas penas douradas no pescoço” e gritava “Senhora da Abadia!” (MACIEL, 2008, p. 110). O papagaio de Felicité “chamava-se Lulu. Tinha o corpo verde com as pontas das asas cor-de-rosa; a cabeça era azul e o pescoço, dourado” e gritava “Ave Maria!” (FLAUBERT, 2005, p. 40).

¹¹ Quitéria morava nos fundos da casa de Antônio e Sílvia. “Eu tive uma madrinha e uma avó adotiva (ela morava nos fundos de minha casa e era uma benzedeira maravilhosa), que me alimentavam de ficções” – conta Maria Esther Maciel (SANTOS, 2010, *online*).

nessa confusão de traços adquiridos (do nome, da literatura), um que seja único ao retratado. Nisso, o próprio retratista imprime algo de si; e ninguém poderá ser retratado da mesma forma por retratistas diferentes. Assim, nasce o retrato do personagem “tal qual, complexo, contraditório e desconcertante, irreduzível a uma fórmula” (CIORAN, 1998, p. 18).

7 A enciclopédia de planos

“Planejou com minúcias todas as histórias, inspirando-se por vezes em experiências próprias. Seu intento era dedicar-se à escrita do livro nos últimos cinco semestres, de modo a terminá-lo em meados de 2007.” (MACIEL, 2008, p. 169-170).

A maior evidência de que lemos os planos de Zenóbia está no tempo verbal de alguns contos. A morte anunciada de Antônio é o exemplo consistente de uma escritora que planejou a morte de um personagem, mas que, por adversidades, não teve como continuar a história e trazer o futuro do plano para o presente da sua execução.

As previsões da escritora chegam ao ápice no conto de Ulisses. O filho mais jovem de Antônio – aquele que deve chorar por sua morte – só tem presente no primeiro parágrafo do conto, quando completa 17 anos. Depois, seu destino é uma promessa: “começará sua graduação de direito”, “vai se perguntar várias vezes sobre o porquê dos amores”, “lamentará, mais uma vez, a ausência do pai e o não-querer da amada”, com Yumi, “terá duas filhas de olhos oblíquos”, “nunca voltará à sua terra de origem” (MACIEL, 2008, p. 131-137). Ulisses é o personagem que nunca voltará, pois ainda não foi. Viajante imaginário, construído nos planos de Zenóbia. O verdadeiro viajante, que volta para casa, que vaga pelas ruas, em palavras.

A grande influência de Zenóbia começa a se impor em todos os contos. Ela é a primeira filha, irmã mais velha. Em *O livro de Zenóbia*, seu nome é Zenóbia; em *O livro dos nomes*, é Eugenia. Ambas tiveram o mesmo sonho, que virou conto¹². Eugênia, igualmente Zenóbia, subia nas goiabeiras, falava com as folhas e frutas, inventando suas próprias biografias. Colecionadoras, de palavras ou insetos, as duas são uma. Zenóbia pode gritar: Eu-gênia!

Lembremos que Zenóbia planejou minuciosamente todas as histórias, fato que nos autoriza a duvidar que haja outro narrador além dela, fazendo-nos pensar que incluiu seu nome na lista apenas para “confundir” nossas locubrações. Ou quem sabe para dar a pista que nos trouxe até aqui, percorrendo outros livros para escutar sua voz de escritora. Ademais, as histórias que parecem ter ficado somente nos planos da escritora, com sua promessa de desenrolar a narrativa noutro dia, e que foram interrompidas por um infortúnio, fazendo com que não houvesse tempo de passá-las a limpo, dão forças à nossa hipótese de que o ladrão do caderno publicou-o tal como estava. Portanto, se Zenóbia intentava terminar o livro em meados de 2007, dedicando-se a ele cinco semestres, supondo que seu título seja

¹² Eugênia “sonhou com o irmão de camisa cinza, com um vaso de bromélia nas mãos, indo com o pai rumo à estação de trem para uma viagem sem retorno. [...] Aí Eugênia acordou com um peso nos ombros, foi até a cozinha e preparou um chá de melissa [...]. *Será que os sonhos pressagiam mesmo os infortúnios?* – perguntou-se [...]. Não voltou para a cama. Pegou um lápis, procurou uma folha e escreveu um conto de meia página, a que deu o título de ‘A viagem’” (MACIEL, 2008, p. 34). Em *O livro de Zenóbia*, o conto: “Eles seguiram em direção ao trem. O menino carregava um vaso de bromélia. O pai, a mala escura de alça vermelha. Ambos olharam-me mais uma vez, em um movimento oblíquo de ombros e cabeças, antes de sumirem no barulho da estação. O menino vestia uma blusa cinza-claro, respingada de açafraão. O pai, uma camisa branca de listras azuis. *O azul é tão poderoso* – pensei com os olhos. *Sobretudo o azul inesperado de um vôo sem volta* – acrescentei num relance, quando já não via mais os dois. Eu não sabia que um deles morreria vinte e duas horas depois. Voltei para o carro, liguei o rádio e ouvi, antes de partir, a melodia que para sempre me traria como presságio a imagem daquela noite, em sua cor.” (MACIEL, 2004b, p. 131).

O livro dos nomes, publicado em 2008, pela retrocessão de dois anos e meio, Zenóbia o vem escrevendo desde 2005, um ano após a publicação de *O livro de Zenóbia*. Supondo que o processo de diagramação e impressão do livro leve um semestre, isso explicaria sua publicação em 2008. Talvez estejamos imaginando demais. Entretanto, se pensamos que toda informação no texto é relevante e merece atenção, não é descabida essa nossa conta. A qual serve, pelo menos, para provocar uma reflexão que já é incitada ao longo da história: onde começa a realidade e termina a ficção?

8 A enciclopédia de roubos

“Porém, quando foi pegar o caderno para começar o trabalho, ele tinha desaparecido do armário. Procurou-o, desesperada, por todos os cantos do escritório. No final, concluiu que havia sido roubado.” (MACIEL, 2008, p. 170).

O roubo assola *O livro dos nomes*. Uma palavra pode ilustrar as apropriações (in)devidas: ilágrime. No conto de Rita, a personagem cujos olhos não estão mais aqui, ilágrimes (MACIEL, 2008, p. 115). Palavra roubada de *O livro de Zenóbia*, a qual comprou de uma vendedora de palavras (MACIEL, 2004b, p. 35), que roubou do poema “O Guardião da Amada Morta”¹³, de Maria Esther Maciel. Isso se pensarmos diacronicamente o surgimento da palavra nos livros da escritora. Mas em quem podemos confiar?

¹³ “Ali,/ às margens do Kalindi/ onde ramagens/ desalinham/ ondulações/ da água/ límpida/ jaz/ sem lápide/ a bela Mandavarati.// Sobre os despojos/ o jovem esposo/ (ainda **ilágrime**)/ fez seu leito/ de folhagens/ à espreita/ do impossível/ milagre”. [Grifamos.] MACIEL, Maria Esther. O guardião da amada morta. Disponível em: <http://www.casadasmusas.org.br/poesia_MariaEstherMaciel.htm>. Acesso em: jun. 2010.

As semelhanças entre *O livro dos nomes* e *O livro de Zenóbia*, desencadeadas, sobretudo, pela presença de Zenóbia, fizeram-nos afirmar que ambos foram escritos pela mesma escritora. Até aqui, apenas usamos esse substantivo sem nome próprio. E confessamos que será preciso mantê-lo assim, pois é impossível dizer quem escreveu: Zenóbia ou Maria Esther Maciel? Para a editora, eu aposto que é a segunda. Pierre Menard diria que é Zenóbia. Não temos, definitivamente, a certeza. Podemos dizer, para evitar conflitos, que houve uma cooperação das duas.

O pai de Ulisses “o levava à livraria do seu Wilson, um especialista em Dante Alighieri, que adorava recitar de cor para o menino os tercetos do Canto XXVI¹⁴, do *Inferno*” (MACIEL, 2008, p. 132). A escritora Maria Esther Maciel, quando menina, frequentava duas livrarias da sua cidade. Uma era “dirigida por um senhor muito culto, de origem italiana e especialista em Dante” (SANTOS, 2010, *online*). Antes, dizíamos que Zenóbia estava nos personagens; acrescentamos que Maria Esther Maciel também.

Com isso, de jeito nenhum queremos fazer a escritora de carne e osso sobrepor-se à escritora ficcional. “A verdade do escritor está na obra, mas a verdade da obra não está no escritor”, defendia Dufrenne (1972, p. 196) ao reivindicar que o artista cria um mundo, que leva seu nome e que acaba por defini-lo melhor que a vida cotidiana. Assim, somos levados a dizer que Maria Esther Maciel apenas deu um apelido para seu mundo de escritora, passou a chamá-lo de Zenóbia.

Esse escritor imaginário é realmente a verdade do escritor. [...] Se o escritor for procurado fora de sua obra – mesmo que seja em suas confidências – será substituído por um homem empírico que, por certo, não é imaginário, mas que não é à

¹⁴ Nesse canto, o nome do herói Ulisses é pronunciado.

imagem da obra, a tal ponto que, às vezes, nos admiramos que ele a tenha podido escrever. (DUFRENNE, 1972, p. 195).

Acreditamos estar de pleno acordo que a voz da Zenóbia é o melhor caminho para passearmos dentro e fora do livro. Ora, não foi ela que nos motivou a chegar até aqui? Contudo, o jogo feito pela escritora real pede, ao mesmo tempo, que leiamos sua obra e sua vida. Caso contrário, não nos motivaríamos a escrever esse ensaio de um livro que coloca a realidade e a ficção a ponto de coincidirem, sem que possamos separá-las. “Portanto, é ao mesmo tempo verdade que a vida de um autor nada nos ensina e que, se soubéssemos lê-la, nela encontraríamos tudo, já que ela está aberta para a obra.” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 142).

Em *O livro dos nomes*, ouvimos as vozes das leitoras, das escritoras e das críticas Zenóbia e Maria Esther Maciel. Tudo sutilmente, para não se imporem impetuosamente ao leitor, levando-o a crer que, ao fim do livro, tudo está explicado; que as respostas já foram dadas pela própria escritora; que não há mais nada a dizer. A própria estrutura do livro já apresenta o problema de sua catalogação. Mas a crítica aos paradigmas encontra-se em Zenóbia, quando da sua pesquisa com “o objetivo [de] identificar as espécies [de cobras] híbridas que se furtam às classificações previsíveis” (MACIEL, 2008, p. 166). É nesse absurdo taxonômico que o livro é classificado de inclassificável. Os nomes não explicam os personagens. A coisa nomeada ultrapassa as definições. Então, concordamos com Zenóbia que devemos “pôr em dúvida algumas categorias, como a que divide as cobras [e os livros] em peçonhentas e não peçonhentas segundo o formato da cabeça, do rabo e das pupilas” (MACIEL, 2008, p. 166).

9 Os nomes de Zenóbia

Com *O livro dos nomes*, (re)aprendemos que a obra não se encerra em si, pois os personagens precisam de outros personagens, uma palavra precisa de outra palavra para tecer o infinito da literatura. Borges chamou de Aleph o lugar que reúne todos os lugares; Maria Esther Maciel chamou de Zenóbia a personagem que reúne todas as outras.

De maneira abrangente, intentamos mostrar que *O livro dos nomes* representa uma literatura babélica (e qual não é?), forçando-nos a ir a outros livros, a transitar entre os limites da realidade e da ficção. E já não podemos dizer quem escreve. Ao menos não podemos afirmar que só há um escritor.

Maria Esther Maciel e Zenóbia gostam de máximas e aforismos, que, “por mais encantadores e pertinentes que possam ser, são sempre pensamentos subjetivos, limitados a um juízo, uma experiência (ou até um delírio) particulares” (SANTOS, 2010, *online*). Compramos um, sem alarde, para *O livro dos nomes*: “Todo nome é o retrato de uma biografia inventada”. Descobrimos, recentemente, que é uma máxima roubada.

Referências

ALIGHIERI, D. **A divina comédia**: inferno. Trad. José Pedro Xavier Pinheiro. São Paulo: Atena, 1955. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/inferno.html#I1>>. Acesso em: jul. 2010.

BARTHES, R. **Como viver junto**: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos: cursos e seminários no Collège de France, 1976-1977. Trad. Leyla Perrone-Moisé. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BORGES, J. L. Apresentação. In: SCHWOB, Marcel. **Vidas imaginárias**. São Paulo: Ed. 34, 1997. p. 10.

_____. **Antologia pessoal**. Trad. Davi Arrigucci Jr; Heloisa Jahn; Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CIORAN, Emile M. **Antologia do retrato**: de Saint-Simon a Tocqueville. Trad. José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

DUFRENNE, M. **Estética e filosofia**. Trad. Roberto Figurelli. São Paulo: Perspectiva, 1972. (Coleção Debates).

ECO, U. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Trad. Beatriz Borges. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FLAUBERT, G. **Três contos**. Trad. Flávio Moreira da Costa. Porto Alegre: L&PM, 2005.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**. Trad. Salma Tannus Muchail. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

MACIEL, Maria Esther. **A memória das coisas**: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004a.

_____. **O livro de Zenóbia**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004b.

_____. **O livro dos nomes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MERLEAU-PONTY, M. **O olho e o espírito**: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. Trad. Paulo Neves; Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SANTOS, M. R. dos. **Num labirinto ziguezagueante**. Santos. Rascunho, Curitiba, jun. 2010. Entrevista com Maria Esther Maciel. Disponível em: <<http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=5&lista=0&subsecao=0&ordem=1877>>. Acesso em: jul. 2010.

SANTOS, M. F. dos. **Convite à estética**. São Paulo: Logos, 1966.

SCHWOB, M. **Vidas imaginárias**. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ed. 34, 1997. (Coleção Livros da Ilha).

ABSTRACT: “In three years time Antônio is going to die.” Such prediction of misfortune opens Antonio’s story – the first character of an onomastic list written by Maria Esther Maciel in *O livro dos nomes*. The 26 name-stories in *O livro dos nomes*, just like the words in a text, are interwoven, not being able to sustain on their own. This is because each name is a character

and a story. And this individual story does not progress if it is not tied up to other names, other characters. *O livro dos nomes* is a “family” that is not only linked by blood, but also by friendship – and, why not, by hatred. In this paper, we thus intend to develop an encyclopedic account of *O livro dos nomes*. An encyclopedia that does not end in the book itself, but leads to different readings. By looking at the book as an encyclopedia, we think of the (im)possibility of recognizing what is intrinsic and extrinsic to literature. This illustrates the infinite net which welcomes reality and fiction on the same plane, therefore breaking through the definitions of writer, character, critic, and even publisher.

KEYWORDS: Encyclopedia. Biography. Taxonomy. Zenóbia. Maria Esther Maciel.

Data de recebimento: 29/09/2010

Data de aprovação: 15/07/2011

Diálogos Possíveis em *Inocência*, de Visconde de Taunay

Possible Dialogues in Taunay's *Inocência*

Paulo Henrique da Silva Gregório¹
Kátia Aily Franco de Camargo²

RESUMO: Dentre os romances publicados pelo Visconde de Taunay, *Inocência* é reconhecido como a sua obra-prima. Neste artigo, é feito um estudo analítico dessa obra de modo a inseri-la na problemática relativa à diversidade de vozes, estilos e linguagens presentes no gênero romance. A análise está embasada, principalmente, em pressupostos teóricos de Mikhail Bakhtin que giram em torno das questões relativas ao romance, o qual é concebido como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal. Partindo dessa concepção, serão observados elementos a partir dos quais é possível caracterizar *Inocência* como tal. Também será possível perceber efeitos da heterogeneidade de que o autor se utiliza para compor a obra.

PALAVRAS-CHAVE: Romance. Bakhtin. Romantismo. Visconde de Taunay. *Inocência*.

¹ Doutorando vinculado ao Shakespeare Institute, da University of Birmingham. Bolsista CAPES/University of Birmingham.

² Professora Doutora vinculada ao Departamento de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem na mesma universidade.

1. Introdução

O movimento romântico, que despontou no século XVIII, na Europa, propiciou o desenvolvimento de um gênero literário que, mais tarde, adquiriria uma importância equiparável a outros, mais tradicionais, como a poesia e a tragédia: o romance. Nessa época, o mundo passava por transformações que refletiram diretamente nos âmbitos político, cultural, econômico e social, oriundas principalmente da eclosão da Revolução Industrial, na Inglaterra. Esse acontecimento impulsionou a formação de uma nova classe, a burguesia, que, nesse contexto, passou a ocupar a posição dominante, em detrimento da classe operária. Assim, o caráter homogêneo da sociedade medieval, inicialmente rompido desde o Renascimento, cedia lugar a uma heterogeneidade cuja manifestação básica era a oposição entre burgueses e operários. A unicidade atrelada ao teocentrismo da Idade Média abriu caminho para a modernidade, na qual o homem, como centro do universo, passava a descobrir novos modos de produção, como o capitalismo, e, desse modo, contribuir para a fragmentação não só da sociedade, mas do mundo como um todo.

Quanto à incipiente produção romanesca europeia, não deixou de ser afetada por todas essas transformações. Conforme assinala Moisés (1967a, p. 159), passou a servir à burguesia, tornando-se porta-voz de seus ideais, atuando também como meio de entretenimento para essa classe, a qual se deleitava com a representação da própria existência nas páginas dos romances. Nesse sentido, estando diretamente atrelado à vida, esse gênero literário passa a se nutrir das experiências conflituosas e emocionais do homem, sem perder, entretanto, sua natureza predominantemente artística (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p.14). Mas é preciso observar que, longe de fazer uma mera transfiguração da realidade, o romance elabora essa realidade,

de acordo com Candido (2000, p. 97), por meio de um processo que “guarda intacta a sua verossimilhança externa, fecundando-a interiormente por um fermento de fantasia, que a situa além do cotidiano – em concorrência com a vida.” Assim, o romancista submete a realidade social a um processo de *literarização*, evitando que a obra de arte se converta em um tratado científico.

No Brasil, a inserção do romance se deu, também, durante o Romantismo, por volta de meados do século XIX. Os literatos engajados nesse movimento estavam, em sua maioria, comprometidos com o ideal de busca de afirmação nacional, marcante no período pós-independência. Assim, enquanto na Europa as manifestações artísticas no campo da prosa literária serviam à burguesia ascendente, aqui eram úteis às elites ligadas ao governo na busca por se criar uma identidade para a nação, por meio de uma literatura genuinamente nacional, que trazia à tona temas locais. Candido (2000, p. 101) afirma que, com relação à matéria, “o romance brasileiro nasceu regionalista e de costumes; ou melhor, pendeu desde cedo para a descrição dos tipos humanos e formas de vida social nas cidades e nos campos.” Dentre os escritores engajados nesse nacionalismo literário, podemos citar os nomes de José de Alencar, Bernardo Guimarães, Franklin Távora e Visconde de Taunay, em cujas produções de cunho regionalista se observa a tentativa de manter a verossimilhança em relação à realidade social do habitante do interior. No entanto, como eles pertenciam a um outro meio, o urbano, a representação daquele soava, por vezes, artificial, como se observa no romance *O Gaúcho*, de Alencar, no qual o protagonista, habitante dos pampas gaúchos, é caracterizado de forma idealizada, tomando atitudes equiparáveis às de um herói e falando por meio de uma linguagem que respeita o padrão culto da língua. Já Taunay, por outro lado, por ter acompanhado de perto a realidade do interior do Brasil – enquanto atuou no conflito contra o Paraguai –, conseguiu elaborá-la de modo mais

verossímil, e, incorporando harmoniosamente elementos ficcionais, compôs *Inocência*, obra em que se centra a abordagem do presente trabalho.

Taunay considerava *Inocência* uma de suas principais obras e acreditava que ela se propagaria ao longo dos anos, levando-o, desse modo, à imortalidade. De fato, esse romance teve uma recepção positiva não só por parte do público, mas também da crítica, a qual passou a considerá-lo um dos “mais bonitos do nosso romantismo” (CANDIDO, 2000, p. 266), uma verdadeira “obra-prima” de seu autor (VERÍSSIMO, 1981, p. 222). Depois de ter sido publicado, em 1872, *Inocência*, ainda no século XIX, foi traduzido para os mais diversos idiomas, inclusive para o japonês, e não perdeu o seu vigor estético com o passar do tempo, tanto que, já em 1983, ganhou as telas do cinema brasileiro, sob a direção de Walter Lima Júnior. Quanto a Taunay, ao que parece, concretizou suas pretensões em relação ao referido romance, uma vez que este consegue despertar, ainda hoje, o interesse tanto de pesquisadores quanto de leitores leigos.

Diferentemente do que se possa pensar, o enredo da obra não traz à tona nada de extraordinariamente novo, algo revolucionário, capaz de romper com os padrões vigentes na época em que despontou; Candido (2000, p. 281) o considera, inclusive, “até certo ponto banal”. Mas também não se podia esperar que os romances daquele período atingissem um nível de qualidade estética que só viria a ser observado, no Brasil, numa fase posterior, da qual um dos grandes representantes é Machado de Assis. A sociedade imperial não se apresentava essencialmente estratificada e a estabilidade nos campos político e econômico também se refletia na literatura: os escritores dispunham sempre dos mesmos temas e motivos. Além disso, o programa nacionalista acabava por limitá-los aos elementos locais, levando-os a representar um meio que pouco estimulava

a atividade criadora. Daí a recorrência ao padrão literário europeu, que, segundo Candido (2000, p. 104), “sugeria situações inspiradas por um meio socialmente mais rico, e fórmulas amadurecidas por uma tradição literária mais refinada”.

Mesmo em meio a essa escassez, Taunay soube reunir dados de suas impressões sobre a vida no interior do Brasil para, a partir deles, reviver o velho drama da paixão contrariada, sendo, nesse caso particular, a lógica do sertão o grande fator de contrariedade para os protagonistas, Cirino e Inocência. Eles, embora acometidos por uma paixão mútua desde a primeira vez que se avistam, encontram na tradição do casamento apalavrado uma barreira para se unirem amorosamente, pois a jovem já havia sido prometida, por seu pai, a um outro homem, o tropeiro Manecão Doca. Assim, segundo os códigos do sertão, o descumprimento da palavra dada seria motivo de desonra para a família e, por esse motivo, Pereira, pai da moça, não admitia que nenhum intruso pudesse ameaçar aquela ordem. Cirino, mesmo não vislumbrando uma solução positiva para o caso, pôde sustentar a situação por um tempo, pois a atenção de Pereira estava voltada para uma outra personagem, o naturalista Meyer, a quem o sertanejo acolheu como alguém da própria família, por recomendação de um irmão. Por desconhecer os costumes do sertão, Meyer não deixava de elogiar a beleza de Inocência, interessava-se em saber como ela passava, sendo essas atitudes avaliadas pelo sertanejo como uma afronta. Ele considerava, inclusive, que o naturalista era o responsável pela forma desinteressada com que a filha passou a encarar o casamento com Manecão. Mal sabia que, enquanto perdia tempo vigiando os passos de Meyer, Cirino e Inocência articulavam um plano de recorrer a Antônio Cesário, padrinho da moça, para que pudesse intervir, junto a Pereira, em favor deles, tendo em vista que este poderia levar em consideração essa intervenção, pois devia

favores ao outro. Mas a tentativa não logrou êxito e o amor entre Cirino e Inocência culmina em tragédia: o primeiro morre heroicamente em nome de sua amada; esta, por sua vez, por motivos desconhecidos, também se entrega à morte.

Todo o romance é perpassado por um tom harmônico, havendo, conforme aponta Miguel-Pereira (1973, p. 42), “uma íntima conexão entre o caso, as personagens e o ambiente”. Quanto ao enredo, é de caráter linear, estando as ações ordenadas de modo a seguir uma cronologia, todas elas apontando para uma única direção, cujo cume é a morte dos amantes. As personagens, por sua vez, podem ser caracterizadas como planas, pois todas agem de forma coerente em relação ao papel que desempenham na narrativa: Pereira é o sertanejo apegado à tradição, capaz de fazer tudo para manter a própria honra e a da família; Inocência é a moça ingênua, submissa, incapaz de agir energeticamente contra os códigos do sertão; Cirino, o pseudomédico itinerante cuja vida passa a girar em torno do sentimento amoroso; Meyer, o representante da ciência, em nome da qual dedica os maiores esforços. Nesse sentido, essa coerência, linearidade e harmonia podem deixar evidente uma certa homogeneidade do romance, velando, por outro lado, marcas de heterogeneidade que também se fazem presentes. E é justamente dessas marcas que passaremos a tratar a partir daqui. O que pretendemos é analisar como se manifesta essa heterogeneidade, a quais elementos o autor recorre para que ela se estabeleça na narrativa, bem como os efeitos oriundos dessa recorrência. A análise será ancorada, principalmente, nos pressupostos teóricos de Mikhail Bakhtin acerca da diversidade de vozes, linguagens, gêneros e estilos existentes no romance.

2 Diálogos possíveis no nível da linguagem

Para Bakhtin (1990, p. 73), o romance se caracteriza “como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal”. Ainda segundo ele, esse gênero “é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais” (BAKHTIN, 1990, p. 75). No caso de *Inocência*, Taunay introduz esse plurilinguismo ao possibilitar a coexistência de dois níveis de linguagem, o culto e o coloquial, estando o primeiro associado principalmente ao narrador e o outro, à maioria das personagens. Por meio destas, o autor busca trazer à tona o modo de falar típico dos habitantes do sertão mato-grossense do século XIX, o que é, de certo modo, previsível num romance como *Inocência*, engajado na corrente regionalista do Romantismo brasileiro, a qual tinha como finalidade primordial “a fixação de tipos, costumes e linguagem locais”, conforme assinala Miguel-Pereira (1973, p. 179).

O que é curioso de ser observado é a maneira como o autor estabelece uma fronteira bem delimitada para esses dois níveis de linguagem. Um dos indícios dessa demarcação é a constante utilização dos itálicos nos discursos diretos referentes aos personagens do sertão, destacando certos vocábulos e expressões próprios do falar corriqueiro do sertanejo, bem como os desvios da norma-padrão da língua, de modo a indicar que se tratam de marcas típicas da oralidade, como podemos perceber no fragmento abaixo, no qual Cirino, ao observar o quanto Pereira gosta de “prosear”, obtém deste a seguinte resposta:

– Ora se, retrucou o mineiro. Nestes sertões, só sinto a falta de uma coisa: é de um cristão com quem, de vez em quando, dê uns dedos de *parola*. Isto sim, por aqui é *vasqueiro*. Tudo anda tão calado!... uma verdadeira caipiragem!... Eu, não. Sou das Gerais, *geralista*, como por cá se diz; nasci no Paraibuna, conheci no meu tempo pessoas de muita educação, gente mesma de *truz*, e fui criado na Mata do Rio como homem e não

como bicho do *monte*. (TAUNAY, 1999, p. 34, grifos do autor).

O sertanejo vai revelando o seu linguajar repleto de regionalismos, sem demonstrar preocupação se o seu interlocutor partilha, ou não, desse mesmo linguajar, pois não interrompe o fluxo do diálogo para dar explicações, exceto no caso do vocábulo “geralista”. Quem, a todo momento, tem o cuidado de esclarecer o significado de várias expressões para o leitor é o próprio autor, por meio das notas de rodapé, recurso utilizado ao longo de todo o romance e que se configura como um outro sinal do limite estabelecido entre a linguagem culta e a coloquial. Segundo Compagnon (1996, p. 82), a “evocação da nota e a nota de pé de página bastam para estabelecer vários níveis de linguagem, ou melhor, constata a necessária hierarquia entre os sujeitos da enunciação, tornando-a manifesta, tangível, material”. Em *Inocência*, essa hierarquia parece estar configurada do seguinte modo: no topo, a linguagem do narrador, culta, correta em relação à norma-padrão; logo abaixo, a das personagens do sertão, impregnada de marcas da oralidade e desvios daquela norma. Isso fica evidente em dado momento da narrativa, em que a personagem Cirino, em diálogo com Pereira, utiliza a expressão “*para mim atalhá-la*” (TAUNAY, 1999, p. 50, grifo do autor), que é acompanhada da seguinte nota de rodapé: “É este erro comum no interior de todo o Brasil e sobretudo na província de São Paulo, onde pessoas até ilustradas nele incorrem com frequência”.

Podemos associar essa questão das diferentes linguagens à presença de diferentes discursos, referentes a duas visões de mundo completamente opostas: a urbana, da cidade, atrelada à civilização, cujos representantes são o narrador e a personagem Meyer; e a rural, do campo, reveladora de um certo primitivismo, sendo Pereira o seu representante supremo. O

embate entre essas duas lógicas distintas se manifesta, principalmente, no tratamento que é dado às mulheres. No sertão, são tratadas como perigosas, capazes de pôr famílias em desonra, precisando, por esse motivo, ser mantidas em reclusão e impedidas de escolher sequer um homem para casar, sendo vítimas, portanto, do casamento apalavrado. Pereira, ao conversar com Cirino sobre a promessa feita a Manecão de que Inocência seria sua esposa, acaba por acrescentar um comentário sobre as mulheres:

— Esta obrigação de casar as mulheres é o diacho!... Se não tomam estado, ficam *jururus e fanadinhas*...; se casam, podem cair nas mãos de algum marido malvado... E depois, as histórias!... Hi, meu Deus, mulheres numa casa, é coisa de meter medo... São redomas de vidro que tudo pode quebrar... Enfim, minha filha, enquanto solteira, honrou o nome de meus pais... O Manecão que se agüente, quando a tiver por sua... Com gente de saia não há que fiar... Cruz! botam famílias inteiras a perder, enquanto o demo esfrega um olho. (TAUNAY, 1999, p. 53).

Logo após esse comentário, o narrador/autor³ toma a palavra e demonstra sua total contrariedade em relação a essa visão, como podemos verificar no fragmento que segue:

Esta opinião injuriosa sobre as mulheres é, em geral, corrente nos nossos sertões e traz como consequência imediata e prática, além da rigorosa clausura em que são mantidas, não só o casamento convencionado entre parentes muito chegados para filhos de menor idade, mas sobretudo nos numerosos crimes cometidos, mal se suspeita possibilidade de qualquer intriga amorosa entre pessoa da família e algum estranho. (TAUNAY, 1999, p. 53).

³ Partimos da hipótese de que há uma identificação entre autor e narrador, tomando por base as notas de rodapé, em muitas das quais Taunay, ao explicar certas expressões apontadas pelo narrador, acaba mencionando situações vivenciadas por ele nas viagens pelo interior do país durante a Guerra do Paraguai, conflito em que atuou como Auxiliar da Comissão de Engenheiros. Cria-se, assim, um diálogo entre a voz do narrador (ser fictício) e a do autor (ser real), as quais se entrecruzam.

Percebemos, então, dois discursos que se confrontam, o do homem rude e o do civilizado, sendo cada um manifestado de acordo com suas respectivas linguagens. Quanto ao do primeiro, a despeito do tom coloquial, não se pode afirmar que nele se encontra reproduzido fielmente o falar cotidiano, com todos os caracteres que lhe são em geral inerentes, como as repetições, a prolixidade, as frases truncadas. Mesmo porque, como afirma Moisés (1967a, p. 242), “o ficcionista deturpa a realidade artística quando pretende escrever como fala, da mesma forma que se procurasse falar como escreve”, e esse, ao que parece, não é o caso de Taunay. Embora traga à tona os regionalismos e certas marcas da oralidade, das quais as pausas indicadas pelo uso das reticências são um indício, o autor organiza esse material de modo a possibilitar a compreensão do leitor, por meio de um processo de *estilização*, conforme denomina Bakhtin (1990, p. 159). Trata-se de uma representação artística do discurso do outro empreendida pelo autor, ocorrendo, nesse processo, o que Bakhtin (1990, p. 156) chama de hibridização, “uma mistura de duas linguagens sociais no interior de um único enunciado”. Para ele, o “modelo da linguagem na arte literária deve ser, de acordo com sua própria essência, um híbrido linguístico (intencional): devem existir obrigatoriamente duas consciências linguísticas; aquela que é representada e aquela que representa, pertencente a um sistema de linguagem diferente” (BAKHTIN, 1990, p. 157).

Assim, a delimitação que Taunay estabelece entre os dois níveis de linguagem, já apontada anteriormente, é apenas aparente, uma vez que, no processo de estilização da linguagem coloquial do sertanejo, acaba por ocorrer a hibridização, ou seja, o entrecruzamento entre aquela e a do autor. Mesmo assim, a relação de hierarquia ainda permanece, pois, enquanto são apontados certos “erros” no modo de falar das personagens do sertão, valoriza-se, por outro lado, a forma padrão, que seria a

“correta” e, portanto, a mais adequada para o uso. Mas isso não significa que a linguagem do sertanejo ocupe uma posição marginal no romance; pelo contrário, acaba ficando em evidência, pois, sendo a ideia do autor ressaltar os elementos regionais, os linguísticos estão também aí incluídos. E se há a inserção dos regionalismos e desvios da norma-padrão, provavelmente é para que não seja perdida a verossimilhança, tão presente em todo o romance.

3 A tradição literária e o diálogo intertextual

Além do diálogo entre linguagens e discursos sociais, o romance revela o seu caráter plurivocal por meio da recorrência empreendida por Taunay a vozes de outros autores, cuja maioria pertence à tradição literária. De acordo com Bakhtin (2003, p. 272), cada “enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados”. Ele considera ainda que o nosso discurso, ou seja, “todos os nossos enunciados (inclusive as obras criadas) é pleno de palavras dos outros” (BAKHTIN, 2003, p. 294), que, dotadas de valor e expressão próprios, são assimiladas, reelaboradas e reacentuadas. Seguindo à risca tais pressupostos bakhtinianos, Kristeva (1974, p. 64), promovendo uma reelaboração deles, propõe que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”, dando origem, assim, ao conceito de *intertextualidade*, o qual adotaremos para tratar da questão do diálogo com a tradição literária presente em *Inocência*.

O fato de Taunay se utilizar de um recurso tipicamente intertextual, a epígrafe, que, de acordo com Compagnon (1996, p. 79), é a “citação por excelência”, permite que concebamos aquele romance justamente como um “mosaico de citações”, no qual estão inseridos nomes de autores românticos, como Goethe

e Walter Scott; Greco-latinos, como Ovídio, Menandro e Eurípedes; e clássicos, como Molière, Cervantes e Shakespeare. Eles fornecem, conforme assinala Silveira (1999, p. 11), “modelos de sentimentos, caracteres e situações que, reproduzidos no entrecho por Taunay, atuam seja sobre o inconsciente coletivo ocidental, seja sobre a memória literária dos leitores”. Nesse sentido, a epígrafe, segundo Compagnon (1996, p. 41), “apela para a competência” destes, os quais, dependendo de seu *repertório* – termo utilizado por Iser (apud COMPAGNON, 2006, p. 152) para definir “o conjunto de normas sociais, históricas, culturais trazidas pelo leitor como bagagem necessária à sua leitura” – podem perceber, por exemplo, que os intertextos shakespearianos não se restringem apenas às epígrafes, estando incorporados, também, ao enredo do romance.

Tais epígrafes correspondem a pequenos fragmentos de peças do Bardo inglês, três dos quais extraídos de *Romeu e Julieta*, e outros dois de *Henrique V* e *Rei Lear*. Todas elas indicam a relação de intertextualidade e também atuam como ícones, “no sentido de uma entrada privilegiada na enunciação” (COMPAGNON, 1996, p. 79), ou seja, uma vez localizadas antes dos capítulos da obra, acabam por revelar ao leitor algo sobre as ações que se desencadearão neles. De acordo com Genette (2006, p. 8), a citação é a forma mais explícita e literal da intertextualidade, ao passo que a menos explícita e literal é a *alusão*, “isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete”. Nesse sentido, o leitor, a partir de seu repertório, pode perceber a alusão que é feita em *Inocência* à história de *Romeu e Julieta*, alusão essa cuja identificação é favorecida pelo próprio trabalho de citação empreendido por Taunay através das epígrafes.

De que trata, afinal, esse drama shakespeariano para que se possa associá-lo ao trecho de *Inocência*? Nele, é trazida à tona a história de uma paixão contrariada por ocasião de uma rivalidade existente entre duas famílias de Verona, Montéquio e Capuleto, das quais são membros os protagonistas, Romeu e Julieta, respectivamente. Eles, depois de acometidos por uma paixão avassaladora, rapidamente articulam um casamento às escondidas, auxiliados por um frei, Lourenço, com quem Romeu tinha grande afinidade. Este, depois de se envolver em confrontos com membros da família Capuleto, acaba matando Teobaldo, primo de sua esposa, sendo obrigado, por esse motivo, a se manter exilado em Mantua. Ela, por sua vez, não bastasse a possibilidade de perder para sempre Romeu, viu-se na iminência de ser desposada por um outro homem, o conde Paris, por ordem do seu pai, o Sr. Capuleto, que não tinha tomado conhecimento do matrimônio da filha com o membro dos Montéquio. Ao saber dessa situação, frei Lourenço elabora um plano para ajudar os amantes, o qual acaba surtindo o efeito contrário ao esperado, ocasionando, desse modo, a morte trágica dos dois: Romeu, envenenando-se; Julieta, apunhalada pelas próprias mãos.

O principal ponto de contato a ser observado entre a referida peça e *Inocência* é justamente o sofrimento vivido pelos protagonistas em decorrência dos empecilhos impostos para que se enlacem amorosamente: a tradição do sertão, no caso do nosso romance; e a disputa entre as famílias, na outra obra. Em ambos os casos, movidos pela paixão juvenil, as personagens se arriscam a ir de encontro a esses empecilhos, sendo tal atitude a principal causa do desencadeamento do trágico. A morte dos amantes surge como o resultado para o desafio feito a certas lógicas, cujo poder se apresenta inabalável.

Em *Inocência*, tendo em vista os códigos do sertão, só poderiam existir duas soluções para o amor proibido entre os

amantes: ou desistirem do enlace amoroso, evitando, desse modo, qualquer tragédia, ou permanecerem fiéis ao sentimento e aceitarem a morte como única alternativa para os impedimentos impostos ao amor. Mesmo quando surge uma possibilidade de um final feliz, por meio do auxílio de Antônio Cesário, Manecão, como representante da tradição sertaneja, mostra-se mais ágil e mata aquele que desafia abalar o poder desta, a qual revela a sua supremacia com a concretização do casamento entre Inocência e o primo, exatamente como havia sido previsto desde o início. Quanto a Romeu e Julieta, embora casados, viam-se impossibilitados de revelar a todos tal enlace, restando-lhes, como opção, ou manterem para sempre esse segredo, ou fugirem, para, assim, poderem gozar de mais liberdade. Ao tentarem essa segunda possibilidade, o amor é transformado em tragédia, triunfando, desse modo, a rivalidade entre Capuletos e Montéquios, a qual só teve fim após a morte dos jovens. Como podemos perceber, em ambas as obras, só a morte é capaz de solucionar, de fato, a proibição imposta ao amor das personagens, que parecem ter ciência disso, uma vez que se mostram completamente dispostas a morrer. Esse último aspecto fica evidente nos fragmentos abaixo, dos quais o primeiro é referente a um diálogo entre Cirino e Inocência, e o segundo, entre Julieta e Frei Lourenço. Vejamos:

– Agora, que sei o que é amar, direi a meu pai que já não quero o Manecão...

– E se ele insistir?

– Hei de chorar... chorar muito...

– Lágrimas, muitas vezes, de nada servem.

– Mas tenho cá comigo outro recurso...

– Qual é? Perguntou Cirino.

– Morrer!...

(TAUNAY, 1999, p. 127).

Diga-me o que fazer, ou testemunhe
Entre mim e a minha dor, este punhal
Servir de árbitro e solucionar
O que nem sua idade ou a sua arte
Puderam resolver para mim com honra.
Mas chega de falar. Quero morrer,
Se o que diz não me trazer remédio
(SHAKESPEARE, 1997, p. 171).

Além dessa dialética entre amor e sofrimento, outros elementos também se apresentam numa relação de oposição, a saber: amor *versus* ódio; luz *versus* treva; morte *versus* vida. No caso particular da obra de Shakespeare, temos o confronto entre Capuletos e Montéquios e, no de *Inocência*, o embate entre a lógica citadina e a sertaneja. Parece óbvio apontar essa questão das oposições, visto ser algo inerente à existência humana, mas, em *Romeu e Julieta*, elas adquirem relevância, pois todo esse drama parece estar alicerçado no confronto entre dois elementos. O conflito se instala, justamente, quando representantes dos lados opostos se unem, o que se configura como mais um contraste: um foco de união em meio a um quadro de disputas e desavenças. Portanto, essa questão do duplo pode ser considerada mais um ponto de contato entre as duas obras. Nesse sentido, depois de observadas as convergências entre elas, inferimos que o drama vivenciado por Romeu e Julieta serviu de arquétipo para Taunay construir o idílio sertanejo de Cirino e Inocência.

Outro arquétipo ao qual esse romancista recorre, e que merece ser apontado, é o da relação existente entre duas personagens criadas por Cervantes: Dom Quixote e Sancho Pança. Taunay dá pistas de que fez essa recorrência por meio das epígrafes extraídas de *Dom Quixote* que se sobrepõem aos capítulos XII e XX, os quais enfocam, justamente, as peripécias

do naturalista e seu companheiro. Seguindo essas pistas deixadas pelo autor, o leitor competente, a partir de seu repertório, pode perceber a alusão feita a essa obra de Cervantes em certas passagens em que Meyer e o seu ajudante figuram como centro das ações. O próprio modo como o primeiro surge na narrativa, vagando pelos sertões na companhia de José Pinho, parece remeter às errâncias de Quixote e Pança, assim como pode ser observado no seguinte fragmento: “Pelo caminhar dos astros havia de ser quase meia-noite; e entretanto a essa hora morta, em que só vagueiam à busca de pasto os animais bravios do deserto, vinham a passo lento pelo caminho real dois homens, um a pé, outro montado numa besta magra e já meio estafada.” (TAUNAY, 1999, p. 61).

Dom Quixote, em sua missão de combater injustiças e prestar homenagem à sua dama, Dulcineia, expõe-se ingenuamente às mais ridículas situações, o que acaba por instalar o cômico na obra. Essa exposição ao ridículo parece ter servido de base para Taunay criar as cenas em que Meyer, em sua busca incansável por espécies de insetos pelos sertões de Mato Grosso, envolve-se nas mais diversas enrascadas, todas apresentadas de modo a gerar um efeito de comicidade no romance, o que pode ser percebido no trecho a seguir, no qual Pereira narra a Cirino o desfecho de um episódio em que o naturalista, depois de pisar num pau podre e cair num barranco, tem o corpo tomado por formigas:

– O mais engraçado ainda não chegou, avisou o mineiro. Ah! vosmecê vai tomar uma boa *data* de riso. Quando o *Mochu* ganhou pé em terra, pôs-se a pular como um cabrito doido, por aqui, por acolá, pulo e mais pulo, e gritando como se o tivessem esfolando... Estava... ah! Meu Deus!... estava cheio de formigas *novatas*!

– Sim, exclamou Meyer com desespero, formiga de pau podre!... *Mein Gott!*... Eu rasgo a roupa... eu pulo... eu gemo... fico nu, como quando minha mãe me botou no mundo!... (TAUNAY, 1999, p. 103, grifos do autor).

A partir da observação dos dois intertextos supracitados, referentes a Shakespeare e a Cervantes, podemos afirmar que esse diálogo intertextual presente em *Inocência* ultrapassa o nível das citações, embrenhando-se no enredo da obra por meio das alusões a textos desses autores, os quais pertencem ao cânone literário ocidental⁴. Para Bakhtin (2003, p. 294), em “cada época e em todos os campos da vida e da atividade, existem determinadas tradições, expressas e conservadas em vestes verbalizadas: em obras, enunciados, sentenças, etc.” Por serem investidas de autoridade, acabam por serem seguidas, citadas, imitadas. No caso do nosso romance, inferimos, diante do que foi visto, que o autor procura apresentá-lo como seguidor de uma determinada tradição literária, almejando, provavelmente, inseri-lo nela.

4 O trágico, o cômico e os gêneros: outros diálogos possíveis

Ao entrelaçar o tom trágico do romance com cenas cujo efeito é de comicidade, Taunay possibilita a coexistência de duas dimensões, uma trágica e a outra cômica, o que nos leva a traçar considerações acerca desse diálogo de ordem estritamente estilística. Partindo do pressuposto Bakhtiniano de que “o estilo do romance é uma combinação de estilos” (BAKHTIN, 1990, p. 74), encontraremos, nos estudos de Auerbach (1987), Bornheim (1992) e Bergson (2001), um respaldo para analisar as questões referentes ao modo como o trágico e o cômico se instalam no romance. Em seu estudo intitulado “O príncipe cansado”, no qual analisa algumas obras de Shakespeare, Auerbach (1987, p.

⁴ Restringimo-nos a esses dois intertextos tendo em vista a relevância deles para a obra, principalmente no caso de *Romeu e Julieta*. Além disso, uma análise intertextual mais aprofundada, envolvendo todos os outros intertextos, poderia tomar uma proporção muito abrangente e, desse modo, fugiria das questões propostas neste artigo. Seria preciso, nesse caso, um estudo que focalizasse exclusivamente essa problemática.

280) afirma que nelas “a mistura de estilos na representação das personagens é muito marcada. O trágico e o cômico, o sublime e o baixo estão entrelaçados estreitamente na maioria das peças”. Nesse sentido, “enredos trágicos, nos quais ocorrem ações capitais ou públicas ou outros acontecimentos trágicos, alternam com cenas cômicas” (AUERBACH, 1987, p. 280).

No caso de *Inocência*, podemos afirmar que um tom de tragédia perpassa toda a narrativa, oriundo do impedimento para o enlace amoroso entre os heróis, os quais, a despeito do sentimento que passam a nutrir um pelo outro, encontram nos códigos do sertão um empecilho para concretizá-lo. Ou seja: o trágico é oriundo da relação entre a individualidade dessas personagens e o mundo que as circunda. Bornheim (1992, p. 74) considera não o caráter, mas a ação, como fator determinante do trágico, visto ser o primeiro restrito ao homem, enquanto a outra é indicativa de uma relação de polaridade entre ele e o mundo; quando “estes dois pólos, de um modo imediato ou mediato, entram em conflito, temos a ação trágica” (BORNHEIM, 1992, p. 74). Cirino, mesmo ciente de todos os perigos aos quais estava exposto, arrisca-se em ir visitar Inocência e, em suas curtas entrevistas, os dois passam a cultivar a esperança de que pode surgir uma solução para o impasse. Esses encontros só podiam ocorrer à noite, longe dos olhos de todos, porque ambos sabiam que estavam violando as tradições do sertão. Tal situação entra em consonância com a ideia de que “o conflito trágico deriva de um não-estar – ou não poder estar – completamente na justiça: o homem como que vive entre a justiça e a injustiça, entre o ser e a aparência” (BORNHEIM, 1992, p. 74). Assim, estando apaixonados, veem-se obrigados a disfarçar os próprios sentimentos, disfarce esse sustentado pela presença de Meyer, que desviava as atenções de Pereira em relação a Cirino. Mas logo que a farsa é descoberta, a situação trágica evolui até culminar na morte dos amantes, remetendo-

nos, mais uma vez, às considerações de Bornheim (1992, p. 80), para o qual “o trágico reside no modo como a verdade (ou a mentira) do homem é desvelada”.

Já em se tratando do cômico, que surge para romper o tom de tragicidade que perpassa todo o romance, a personagem Meyer adquire considerável relevância, pois é por meio dela que Taunay consegue instalar um efeito de comicidade na obra. Ele explora os contrastes entre os costumes e a forma de vida do naturalista e os dos habitantes no sertão, de modo a criar situações em que o leitor pode ser levado ao riso. De acordo com Bergson (2001, p. 99-100), “a comicidade exprime acima de tudo certa inadaptação particular da pessoa à sociedade” e, no caso de Meyer, tal inadaptação fica evidente em alguns aspectos como, por exemplo, em seu modo desajeitado de pronunciar certos vocábulos em português, em sua maneira equivocada de compreender algumas expressões sertanejas e na falta de experiência para lidar com os perigos oferecidos pela natureza, fazendo com que as próprias personagens riam das situações em que ele se envolve, tal qual pudemos verificar no trecho citado anteriormente.

Bergson (2001, p. 108), partindo de uma distinção entre atos e gestos, afirma que a comédia faz com que nossa atenção esteja direcionada mais para os primeiros, os quais são automáticos, escapam, diferentemente das ações, que são desejadas, conscientes. Para ele, “o gesto tem algo de explosivo, que desperta nossa sensibilidade pronta para deixar-se embalar, e que, lembrando-nos assim de nós mesmos, impede-nos de levar as coisas a sério” (BERGSON, 2001, p. 108). Levando em consideração tais ideias, podemos afirmar que a comicidade da personagem Meyer é oriunda de seus gestos, inocentes e espontâneos, reflexo do modo despreocupado como ele lida com sua inadequação ao meio em que está temporariamente inserido. Assim, Taunay introduz o cômico no enredo

predominantemente trágico, possibilitando esse arranjo de ordem estilística, o qual pode ser mais um indício de que o autor segue uma dada tradição, pois, como vimos, Shakespeare também mescla tragédia e comédia em suas peças.

Por fim, para finalizar nossa análise acerca da heterogeneidade presente em *Inocência*, observemos como se manifesta a diversidade no âmbito dos gêneros. De acordo com Bakhtin (1990, p. 124), o romance “admite introduzir na sua composição diferentes gêneros, tanto literários (novelas intercaladas, peças líricas, poemas, sainetes dramáticos, etc.), como extraliterários (de costumes, retóricos, científicos, religiosos e outros)”. No romance em questão, são assimilados traços característicos de alguns gêneros como a carta, a oração, a narrativa de viagem e o drama (no sentido de texto teatral), mas, tendo em vista a relevância que assumem na obra, destacaremos apenas os dois últimos. O primeiro dentre esses pode ser observado de modo mais evidente no capítulo de abertura, “O sertão e o sertanejo”, no qual é apresentado ao leitor o cenário onde se desenrolará o enredo. Para fazer tal apresentação, o autor se utiliza de descrições minuciosas sobre a fauna, a flora, o relevo e outros elementos que compõem a paisagem do sertão mato-grossense, bem ao estilo dos relatos dos viajantes naturalistas que vieram ao Brasil no século XIX. Vejamos o fragmento seguinte, relativo a um trecho extraído daquele primeiro capítulo:

Ora, é a perspectiva dos *cerrados*, não desses cerrados de arbustos raquíticos, enfezados e retorcidos de São Paulo e Minas Gerais, mas de garbosas e elevadas árvores que, se bem não tomem todo o corpo de que são capazes à beira das águas correntes ou quando regadas pela linfa dos córregos, contudo ensombram com folhuda rama o terreno de que lhes fica em derredor, e mostram na casca lisa a força da seiva que as alimenta; ora, são campos a perder de vista, cobertos de macega alta e alourada, ou de viridente e mimosa grama, toda salpicada de silvestres flores; ora, sucessões de luxuriantes capões, tão regulares e simétricos em sua disposição que surpreendem e embelezam os olhos; ora, enfim, charnecas

meio apauladas, meio secas, onde nasce o altivo buriti e o gravatá entrança o seu tapume espinhoso. (TAUNAY, 1999, p. 24-25, grifo do autor).

Essa linguagem objetivada, à qual o autor recorre para descrever a paisagem do sertão, é própria dos relatos de viagem, principalmente os dos viajantes do século XIX, dentre os quais podemos citar Saint-Hilaire e Ferdinand Denis. Nesse trecho, o narrador faz a descrição tal qual um verdadeiro naturalista, nomeando e caracterizando as espécies vegetais, sem se utilizar de certos recursos propriamente literários, como as comparações ou as metáforas, e esse traço se estende a todo o primeiro capítulo. Observemos o trecho abaixo, extraído de uma narrativa de viagem elaborada por Saint-Hilaire, para que possamos compará-lo àquele fragmento de *Inocência*:

Desde que a proporção da terra vegetal aumenta, as árvores reaparecem e o caminho torna-se encantador; não se nota a menor desigualdade e parece ter sido ensaibrado pela mão do homem. E enrosca-se como uma rua de jardim inglês entre enormes árvores de uma quantidade de espécies diferentes. Seus galhos entrelaçados formam uma abóbada impenetrável aos raios do sol. A vizinhança do rio faz aumentar a frescura deste passeio sem céu, e o ar ali é perfumado pela melastomácea, cujas flores brancas, dispostas em ramalhetes delicados, contrastam com o verde escuro das plantas vizinhas. (SAINT-HILAIRE, 2002, p. 28).

A partir da comparação entre os dois trechos, podemos perceber a similaridade com que a linguagem é utilizada para se referir à natureza e por isso afirmamos que, em *Inocência*, ocorre uma assimilação de traços próprios desse outro gênero narrativo, cuja estrutura serve de base para Taunay apresentar o cenário onde se passa a história. Conforme assinala Bakhtin (1990, p. 125), certos gêneros, como o relato de viagem, “exercem um papel estrutural muito importante nos romances, e

às vezes chegam a determinar a estrutura do conjunto, criando variantes particulares do gênero romanesco”. Na obra em questão, a estrutura da narrativa de viagem está presente de modo mais acentuado apenas no primeiro capítulo, quando ainda não aparecem os personagens, pois à medida que estes vão surgindo, vão sendo revelados, também, traços estruturais próprios de outros gêneros, como é o caso do drama.

Além dos elementos próprios da tragédia e da comédia, em *Inocência*, o autor se utiliza de um recurso próprio dos textos teatrais: o discurso direto. Parece óbvio apontar esse aspecto tendo em vista ser algo comum em praticamente todo romance, mas é interessante observar o modo recorrente como os diálogos surgem ao longo da narrativa. Dos 30 capítulos, além do epílogo, em apenas dois, não ocorre o discurso direto e 14, dentre os restantes, são formados predominantemente por situações dialógicas. De acordo com Moisés (1967b, p. 125, grifo do autor), “o teatro distingue-se como uma *narrativa dialogada*, visto que o diálogo sempre guarda um conflito” e, nesse sentido, podemos afirmar que as falas das personagens funcionam como um meio para apresentar esse conflito aos espectadores, transformá-lo em ação. Assim, essa ação manifestada por meio dos diálogos das personagens, recurso propriamente teatral, faz-se presente em *Inocência*, indicando que, nesse romance, são assimilados traços do gênero dramático.

Para Bakhtin (1990, p. 125), todos os gêneros que “entram no romance introduzem nele as suas linguagens e, portanto, estratificam a sua unidade linguística e aprofundam de um modo novo o seu plurilinguismo”. Como vimos, em *Inocência*, essa estratificação é oriunda não só da assimilação de outros gêneros, mas também da coexistência de duas formas de linguagem – a padrão e a regional. Saindo do âmbito do plurilinguismo, a diversidade de vozes – manifestada nos diálogos intertextuais –, e também a mistura de ordem estilística, com as quais nos

deparamos, permite-nos reconhecer esse romance como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal, em consonância com os pressupostos bakhtinianos. Assim, por meio dessa diversidade – da qual analisamos apenas algumas marcas, pois uma análise mais abrangente foge da proposta do presente artigo –, Taunay consegue misturar o clichê romântico da paixão contrariada com o elemento regional, buscando respaldo na tradição literária, de modo a compor um arranjo harmônico, no qual as diferentes vozes e linguagens, mesmo sendo reveladas, mantêm-se em equilíbrio. Tal harmonia parece ser a responsável pela maneira receptiva como o público acolheu o idílio sertanejo de Cirino e Inocência, o qual se propagou ao longo do tempo, acabando por se inserir, desse modo, no cânone literário nacional.

Referências

- AUERBACH, E. O príncipe cansado. In: _____. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 278-297.
- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 1990.
- _____. **Estética da criação verbal**. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BERSGON, H. **O riso**. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BORNHEIM, G. A. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 6. ed. v. 2. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- COMPAGNON, A. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- _____. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução Cleonice P. B. Mourão e Consuelo F. Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- GENETTE, G. **Palimpsestos**. Tradução Luciene Guimarães; M. A. R. Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. **Prosa de ficção: de 1870 a 1920**. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1973.
- MOISÉS, M. **A criação literária: prosa I**. São Paulo: Cultrix, 1967a.
- _____. **A criação literária: prosa II**. São Paulo: Cultrix, 1967b.
- SAINT-HILAIRE, A. de. **Segunda viagem a São Paulo e quadro histórico da Província de São Paulo**. Tradução Afonso de E. Taunay. Brasília: Senado Federal, 2002.
- SHAKESPEARE, W. **Romeu e Julieta**. Tradução Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. Edição Bilíngue.
- SILVEIRA, F. M. Tragédia da Nocência – para ler sem Inocência. In: TAUNAY, Visconde de. **Inocência**. São Paulo: FTD, 1999. p. 7-11.
- TAUNAY, V. de. **Inocência**. São Paulo: FTD, 1999.
- VERÍSSIMO, J. **História da literatura brasileira**. 4. ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1981.

ABSTRACT: Among his published novels, *Inocência* is renowned as Viscount of Taunay's masterpiece. In this an analytic study of this novel, we raise issues related to diversity of voices, styles, and languages found in this genre. The analysis is based mainly on Mikhail Bakhtin's theoretical assumptions that revolve around the issue of *novel*, understood as a multiform phenomenon in style, speech, and voices. We will look at the elements characterizing *Inocência* as such, and the effects of heterogeneity used by the author to write the novel.

KEYWORDS: Novel. Bakhtin. Romanticism. Viscount of Taunay. Inocência.

Data de recebimento: 15/10/2010

Data de aprovação: 15/07/2011

**As Personagens Femininas no Território
Selvagem: Uma Análise dos Contos “Para que
Ninguém a Quisesse” e “A Moça Tecelã”, de
Marina Colasanti**

**Female Characters in the Wilderness: An Analysis of
Marina Colasanti’s “Para que Ninguém a Quisesse”
and “A Moça Tecelã”**

*Gilsa Elaine de Lima Ribeiro¹
Liane Schneider²*

“Aqueles pessoas que se propõem a codificar os sentidos
das palavras lutam por uma causa perdida,
porque as palavras, como as ideias e as
coisas que elas pretendem significar,
têm uma história.”

(SCOTT, 1990, p. 71).

RESUMO: Neste trabalho, vamos abordar os contos “Para que ninguém a quisesse” e “A moça tecelã”, de Marina Colasanti, na perspectiva dos estudos de gênero e cultura. Nosso objetivo, aqui, não é fechar uma análise, mas trazer algumas reflexões acerca da perspectiva da mulher por meio da escrita e do olhar da própria, por acreditar que todos os aspectos – corpo, linguagem, psique – são, na verdade, produtos culturais,

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

² Doutora em Letras (Inglês e Literatura Correspondente) pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Professora da Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

portanto, não separáveis. Tais aspectos podem ser vistos nos contos que vamos analisar, em que a subjugação do feminino dá-se de forma surpreendente e estratégica. A pseudo-subjugação, em “Para que ninguém a quisesse”, e a resistência explícita, em “A moça tecelã”, das personagens femininas trazem à tona uma discussão sobre essa escrita feminina.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura. Gênero. Cultura. Marina Colasanti. Contos.

O texto literário, como representação cultural das experiências humanas, reflete, entre outros aspectos, a vida de mulheres com suas expectativas, anseios, medos. No entanto, até recentemente, não cabia às mulheres falarem de si mesmas, uma vez que não foi dado a elas o direito ao espaço público do qual a escrita também participa. Na Idade Média, por exemplo, as cantigas medievais de temática lírica tinham uma voz feminina que retratava suas experiências e sofrimentos amorosos, além de suas relações de amizade, num espaço próprio das mulheres – os jardins de casa, os passeios campestres. Eram as chamadas cantigas de amigo.

No entanto, a escrita não era feminina. Os trovadores, detentores da poesia oral, dedicavam um espaço em suas cantigas para falarem do universo feminino, o que já demonstra a curiosidade e a necessidade de compreender tal universo, apesar de a ótica ser exclusivamente masculina. A própria temática e estrutura das cantigas de amigo não apresentavam a mesma complexidade, nem o aprofundamento lírico das cantigas de amor, por exemplo. A linguagem era simples, com muita musicalidade e repetições temáticas, demonstrando que o espaço dedicado ao feminino era limitado.

Passados alguns séculos, o feminino se mantinha presente nas representações em prosa e poesia, geralmente pela ótica do masculino. As mulheres escritoras que surgiram ao longo da tradição literária foram mantidas no anonimato por um bom tempo, não sendo citadas, inclusive, nos livros escolares dedicados ao ensino de literatura ou estudos acadêmicos.

A partir de meados do século XX, a necessidade de discutir as várias vozes no universo literário conduz a um crescente avanço crítico-teórico acerca da importância do gênero como mais um critério de análise da produção literária.

Segundo Montero (2007), tal necessidade de se diferenciar e conhecer as especificidades de homens e mulheres, no que envolve sexo, hierarquia e funções, mais especialmente no que se refere ao universo feminino de subjugação e distanciamento da esfera pública, a partir do positivismo, fez surgir uma curiosidade intelectual para buscar respostas sobre a condição da mulher.

Tal curiosidade levou estudiosos a pesquisarem sobre a situação da mulher em várias sociedades, entre elas as consideradas sociedades matriarcais, buscando sua função em épocas primitivas, numa tentativa de compreender a subjugação a que a mulher foi submetida ao longo dos séculos.

No que se refere à literatura, começa a surgir, com o advento do movimento feminista, a necessidade de se construir uma teoria que abordasse o texto literário na perspectiva da construção da mulher. Aqui, Showalter (1994), ao se referir à crítica feminista, refere-se ao fato de que encontrar um campo teórico para analisar textos literários, tendo o gênero como categoria de análise, não foi fácil. Inicialmente, as críticas literárias feministas tiveram, e ainda têm, que se confrontar com o território masculino de teoria. Por não possuir ainda uma base teórica consistente, a princípio, a crítica literária feminista

sofreu reações por ter sido considerada um ato de resistência política muito mais do que um critério de análise literária. Claro que não havia um “cânone” de mulheres escritoras; elas trabalhavam, inicialmente, com autores homens.

No entanto, a crítica feminista passa por evoluções que vão desde uma postura eminentemente política a uma crítica radical da literatura, que visa escolher aspectos relevantes numa obra, capazes de direcionar um novo olhar sobre o texto literário, que leve em consideração desde a própria escrita das mulheres até os diferentes modos como estas vêm sendo representadas no universo literário (contos, crônicas, romances, poesias, dramas etc.).

A discussão a respeito da crítica feminista e seus critérios de análise deve se iniciar pela própria definição do que seja “feminino”, uma vez que é necessário construí-la sem que haja a aprovação dos detentores “(intelectuais homens da cultura branca) que não irão ouvir ou responder” (SHOWALTER, 1994, p. 28). Antes de mais nada, segundo Showalter (1994), precisasse de teorias e argumentos próprios, além de:

[...] indagar muito mais minuciosamente o que queremos saber e como podemos encontrar respostas às perguntas que surgem da nossa experiência. Não creio que a crítica feminista possa encontrar um passado útil na tradição crítica androcêntrica. Ela tem mais a aprender a partir dos estudos da mulher do que dos estudos literários e culturais da tradição anglo-americana, [...] (SHOWALTER, 1994, p. 28).

A rediscussão e o questionamento do que é feminino, segundo a mesma autora, iniciou-se a partir dos anos de 1980. Sua evolução acompanhou uma série de formas de abordagem crítica: uma crítica revisionista, a fim de trazer à tona a literatura feita por mulheres, e uma crítica que aborde fatos como estrutura, estilos, temas, gêneros, evolução da tradição literária de mulheres etc. Para isso, surgem várias teorias da escrita das

mulheres: biológica, linguística, psicanalítica e cultural. Cada uma dessas teorias é consequência de uma tentativa de definir e diferenciar a escrita feminina.

Neste trabalho, vamos abordar os contos “Para que ninguém a quisesse” e “A moça tecelã”, de Marina Colasanti, na perspectiva cultural. Nosso objetivo, aqui, não é fechar uma análise, mas trazer algumas reflexões acerca da perspectiva da mulher por meio da escrita e do olhar dela própria, por acreditar, assim como Showalter (1994), que

uma teoria baseada em um modelo da cultura da mulher pode proporcionar, [...] uma maneira de falar sobre a especificidade e a diferença dos escritos femininos mais completa e satisfatória que as teorias baseadas na biologia, na linguística ou na psicanálise. (SHOWALTER, 1994, p. 44).

Uma vez que todos esses aspectos – corpo, linguagem, psiquê – são, na verdade, produtos culturais, não estão separados. Tais aspectos podem ser vistos nos contos que vamos analisar, nos quais a subjugação do feminino se dá de forma surpreendente e estratégica, o que muito nos chamou a atenção. A pseudo-subjugação em “Para que ninguém a quisesse” e a resistência explícita em “A moça tecelã” das personagens femininas trazem à tona uma discussão sobre essa escrita feminina.

1 A escrita feminina no Brasil

Marina Colasanti nasceu em Asmara, na Etiópia (África), em 1937. Veio para o Brasil no período da Segunda Guerra Mundial, juntamente com a família. Não foi sempre escritora literária. Foi pintora, jornalista, secretária, ilustradora até se tornar cronista, poetisa e contista. Seu primeiro livro, *Eu*

sozinha, foi lançado em 1968. Hoje, sua obra conta com mais de vinte títulos para crianças, jovens e adultos.

A escritora traduz, em sua obra, um grau de sensibilidade e delicadeza ao tratar do feminino, entre outras temáticas. Seu olhar sobre os personagens nos revela um mundo de símbolos e alegorias que indiretamente representam as angústias e as esperanças do ser humano.

Faz parte de um grupo de escritoras femininas, ao lado de Clarice Lispector, Adélia Prado, Lygia Fagundes Telles, entre outras, nas quais identificamos o desenvolvimento e a qualificação da literatura das mulheres no território nacional. No entanto, a formação literária no Brasil (bem como no restante do mundo) foi inicialmente pautada em um cânone completamente masculino, em cujas listas figuravam raríssimas mulheres. Tal “silêncio” começa a ser rompido devido ao número crescente de mulheres escritoras e, algumas delas, como Clarice Lispector, abrem caminhos para se repensar essa literatura.

Vale salientar, portanto, que a inserção das escritoras no cânone literário, tornando-se motivo, inclusive, de investigações literárias no meio acadêmico, assim como as demais categorias minoritárias como o negro, o índio, o não-europeu, não foi à toa. As leis de inclusão das minorias associadas às lutas políticas e sociais levaram a crítica literária brasileira a incorporar, em sua lista canônica, nomes de mulheres escritoras. Os próprios livros didáticos dos últimos cinco anos vêm fazendo referência às produções literárias desenvolvidas por tais “classes”.

Só como exemplo, em 2005, o livro *Poesia romântica brasileira*, organizado pela escritora Marisa Lajolo, foi lançado pela editora Salamandra, incorporada à editora Moderna, editora esta direcionada, principalmente, às instituições de ensino fundamental e médio do país, onde constam poesias de autores não citados pelos livros didáticos e, talvez por isso,

desconhecidos pela grande maioria dos leitores desse segmento. Entre as autoras selecionadas, estão: Nísia Floresta Brasileira Augusta, Isabel Gondim, Narcisa Amália, além de autores também omitidos pela grande produção didática. Tal “omissão” traduz a total desconsideração dada a determinados escritores que, por uma razão ou outra, não pertenceram ao grupo seletivo da Academia. E o problema maior é o fato de que essa ausência transmite ao estudante de ensino médio e fundamental a convicção de que a literatura romântica brasileira resume-se aos poetas e romancistas ditados pelo mercado editorial.

Não é nosso interesse, aqui, desmerecer o cânone, mas apenas apontar tais reflexões sobre o caráter exclusivista de suas escolhas ao longo dos últimos séculos.

Segundo Borba (2010, p. 2),

a trajetória da literatura de autoria feminina no Brasil compõe-se de um grupo minoritário e marginalizado quando comparado à literatura geral. Diante desta dificuldade, as primeiras produções, em meados do século XIX e início do século XX refletem a realidade social e os papéis estabelecidos às mulheres através de uma imitação e internalização dos valores e padrões vigentes. São obras que representam mulheres submissas ao poder patriarcal de pais e maridos, que encontram sua realização no casamento e na maternidade, numa conduta condizente às regras impostas pelo poder inscrito na concepção machista da sociedade da época.

Como já afirmamos, a crítica feminista pautou-se, inicialmente, em uma postura política, de reação aos padrões vigentes da sociedade patriarcal. No Brasil, segundo Borba, os anos de 1944 a 1990 representaram essa situação, em que autoras como Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Marina Colasanti, entre outras, trouxeram à tona essa necessidade de reação a tais padrões, como veremos nos contos de Marina Colasanti que analisaremos em seguida.

Num segundo momento, a escrita feminina no Brasil voltou-se para a autodescoberta, buscando uma escrita independente, voltada ao aprendizado individual da experiência vivenciada pelo sujeito feminino, encontrando, assim, “seu próprio assunto, seu próprio sistema, sua própria teoria, e sua própria voz”, nas palavras de Showalter (1994, p. 29). Dentre suas principais representantes, estão Adélia Prado, Nélida Piñon e Lya Luft.

Tais fases, como todo estudo de períodos em literatura, não são estanques, mas servem como formas de compreendermos a evolução dessa literatura feminina no Brasil.

Os contos “A moça tecelã” e “Para que ninguém a quisesse” são alguns dos inúmeros exemplos da produção literária feminina de grande efeito no que diz respeito às questões de opressão sofrida pelas mulheres no espaço do masculino. Vamos a eles.

2 Mecanismos de opressão e estratégias de resistência: o percurso das personagens femininas

No conto “A moça tecelã”, temos a construção de uma personagem que mais se parece com um ser criador.

A narrativa começa com a apresentação da personagem principal – a moça. Ao tomarmos contato com essa figura, aparentemente comum, que acorda cedo para trabalhar como qualquer trabalhador em seu dia de labuta – ela é uma artesã –, percebemos que se trata de alguém bastante especial, um ser capaz de conduzir em suas mãos os destinos da natureza, sempre promovendo o bem-estar do mundo que a cerca.

O seu trabalho de tecelã é-nos apresentado com muita sensibilidade, prazer e doçura. O narrador compara as cores das linhas ao período do dia, que, na verdade, seu tear construía. O

vento, a chuva, o sol forte, isto é, os eventos da natureza, eram tecidos por suas mãos, que, ao notar um estado sequer de desequilíbrio ou sofrimento em consequência dele, logo alterava tais eventos a fim de reconduzir ao equilíbrio e à felicidade.

Se era forte demais o sol, e no jardim pendiam as pétalas, a moça colocava na lançadeira grossos fios cinzentos do algodão mais felpudo. Em breve, na penumbra trazida pelas nuvens, escolhia um fio de prata, que em pontos longos rebordava sobre o tecido. Leve, a chuva vinha cumprimentá-la à janela. (COLASANTI, 2006, p. 39).

Além disso, o narrador nos coloca diante de uma mulher independente, capaz de prover satisfatoriamente suas necessidades físicas, tais como a fome, uma vez que a moça tecia os alimentos desejados para suprir-se nutricionalmente. No entanto, apesar de sua total independência, ela passou a sentir-se sozinha, o que nos faz lembrar o próprio paraíso em que Adão, tendo tudo a seu dispor – alimentos, animais, moradia, a companhia de Deus – sentiu-se só. Mas, na narrativa bíblica, Deus é o criador, Deus é o sujeito capaz de tirar Adão da solidão. Até mesmo a percepção da solidão vivida por Adão vem diretamente de Deus, uma vez que o narrador do Gênesis não atribui ao personagem masculino a capacidade de expor suas necessidades e pedir uma companheira, mas a ação é plenamente de Deus que reconhece tal necessidade e provê.

Nesse sentido, a narrativa de “A moça tecelã” coloca a mulher como capaz não só de prover suas necessidades físicas, mas também capaz de criar o homem e, ao criar o homem, ela cria o seu outro. A mulher aparece como uma espécie de Deus. A própria sequência narrativa sugere isso, uma vez que a moça vai tecendo o dia, a noite, o vento, as árvores, os animais terrestres e marinhos, de acordo com a necessidade. Até que, um belo dia, vê-se sozinha e resolve tecer um companheiro como “quem tenta uma coisa nunca conhecida”. O personagem

masculino aparece em sua porta, após terminar sua obra, e entra em sua vida.

Assim como na narrativa bíblica, a presença dessa companhia vai desequilibrando o meio, isto é, a chegada de Eva conduz Adão ao pecado, a enxergar o mundo por outros olhos. No caso da moça tecelã, a presença masculina não só desestabiliza o seu mundo, como a coloca numa posição de subjugação, o que não ocorre na narrativa bíblica, em que Deus expulsa o casal e eles passam a se sustentar com o próprio suor; à mulher é dado o sofrimento da procriação e ao homem, o sacrifício do trabalho.

Em “A moça tecelã”, a chegada do masculino traz prazer no que se refere à realização de um ideal pessoal, tal como filhos. No entanto, tal presença traz consigo a opressão feminina, pois a moça passa a usar o seu tear para satisfazer os desejos de consumo e de poder desse homem a quem se submete, tecendo, conseqüentemente, o desejo dele: “Sem descanso tecia a mulher os caprichos do marido, enchendo o palácio de luxos, os cofres de moedas, as salas de criados. Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer.” (COLASANTI, 2006, p. 42).

A expressão “Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer”, já dito, inclusive, no início da narrativa, assume aqui uma outra perspectiva, porque agora tecer passa a ser algo não mais realizado pelo prazer e pela necessidade de sua própria vida, mas pela submissão e opressão de uma operária que recebe ordens e as executa a fim de enriquecer um patrão em seus excessos de poder e usuras.

No entanto, ao contrário do que ocorre na história da criação bíblica da criação do mundo, não é o homem e a mulher que são expulsos do paraíso, mas o homem. Aqui, o narrador é impecável ao narrar o desmanche da criação da personagem,

quando inverte o ato cuidadoso com que a moça tecia: em vez de escolher linhas, cores, texturas para desmanchar os palácios, os empregados, o luxo que proporcionava aquela imagem, agora mais desconhecida do que antes, ela “não precisou escolher linha nenhuma. Segurou a lançadeira ao contrário, e jogando-a veloz de um lado para o outro, começou a desfazer seu tecido” (COLASANTI, 2006, p. 42). E assim desfez esse homem, colocando-o para fora de seu mundo e passando a viver sozinha em seu paraíso com sua criação.

O desfecho é belíssimo, pois a vida volta. A própria escolha das palavras opõe-se às apresentadas antes, fazendo com que a harmonia voltasse e o prazer de viver consigo mesma e com a natureza fossem novamente reconstruídos, como se pode perceber no trecho: “Então, como se ouvisse a chegada do sol, a moça escolheu uma linha clara. E foi passando-a devagar entre os fios, delicado traço de luz, que a manhã repetiu na linha do horizonte.” (COLASANTI, 2006, p. 42).

Vemos, aqui, uma posição de resistência assumida explicitamente pela figura feminina, que reage contra os abusos cometidos contra ela, tomando para si as decisões sobre o destino não só de sua vida, mas também da organização de uma sociedade que não aceita a opressão. Veja que essa resistência ocorre dentro da própria rede do poder, uma vez que a moça tecelã resolve superar essa dominação dentro do campo do masculino sufocante e opressor.

No entanto, a decisão da personagem, que poderia ser a de assumir o papel do poder, tecendo um homem subjugado a ela, é a de se negar a ocupar o lugar de opressor, assumindo uma postura apenas de negação e reação ao “expulsar” não o homem, mas um poder patriarcal instituído.

Em perspectiva semelhante, Marina Colasanti nos traz o conto “Para que ninguém a quisesse”, que, aparentemente, faz

outra representação do feminino: uma mulher que assume o lugar do subjugado.

A narrativa curta, mas densa e profunda, nos apresenta um casal. Nessa relação, o narrador aponta um homem ciumento, possessivo e dominador, que, casado com uma mulher muito bonita e atraente, resolve tirar dessa mulher todos os sinais de feminilidade sensual para que nenhum outro homem olhasse para ela. Tal história apresenta, segundo Borba, uma

concepção da mulher como figura atraente, objeto de desejo masculino e, em muitas situações, a personificação da “tentação” faz parte do repertório machista e patriarcal. É uma idéia criada e assimilada de maneira muito forte na cultura, de forma que ainda hoje, apesar de todas as afirmações sobre “um mundo dominado por mulheres” e “livre do machismo” a idéia da mulher que desperta desejo ainda vigora e gera objetificação, especialmente nos meios de comunicação. (BORBA, 2010, p. 9).

A primeira coisa que o marido faz é tirar de sua mulher os atributos de beleza física a ponto de homem nenhum olhar mais para ela. A destituição de seus atributos físicos é narrada de maneira violenta, agressiva: “Pegou a tesoura e tosquiou-lhe os longos cabelos.” (COLASANTI, 1986, p. 111). A própria expressão “tosquiou-lhe” já nos remete à animalização, numa escolha, feita pelo narrador, de imagens que geram no leitor uma angústia.

Quando, porém, o marido conseguiu seu objetivo, ele descansou. Tal descanso nos remete ao conto da moça tecelã que, ao tecer seu homem belo, bem vestido, passa noites de prazer sonhando com os filhos que poderia tecer. Aqui, nesta narrativa, o homem não cria o belo, mas o destrói, numa clara referência à postura patriarcal de opressão e jugo. A figura masculina não só destrói o físico, mas retira essa mulher da vida social, uma vez que ela não mais sai de casa, assumindo a

posição de objeto no sentido mais específico da palavra. Ela é como os móveis da casa, um objeto de uso de seus donos. Até que nem o marido olhava mais para ela.

Num belo dia, o marido começa a sentir uma “fina saudade” não de sua mulher, mas do desejo que sentia por ela. A partir desse momento, o narrador relata a reconstrução física da mulher pelo marido, cujo desejo quer ver reacendido:

Uma fina saudade, porém, começou a alinhar-se em seus dias. Não saudade da mulher. Mas do desejo inflamado que tivera por ela. Então lhe trouxe um batom. No outro dia um corte de seda. À noite tirou do bolso uma rosa de cetim para enfeitar-lhe o que restava dos cabelos. (COLASANTI, 1986, p. 111).

No entanto, a aparência de mulher subjugada que aceita as imposições do marido em retirar-lhe a dignidade, transformase. A esposa não aceita os vestidos, o batom nem a rosa. Ela permanece com seu vestido de chita, “enquanto a rosa desbotava sobre a cômoda” (COLASANTI, 1986, p. 112). A própria imagem da rosa, símbolo de feminilidade, desbota-se como a própria personagem, esquecida, abandonada em sua condição.

Aqui, assistimos a uma cena surpreendente na narrativa de Marina Colasanti. A resistência explícita em “A moça tecelã” está mascarada numa atitude de falsa subjugação. Para o leitor não muito atento, parece que a mulher, ao desaprender a gostar de se enfeitar e agradar ao homem, permanecendo em casa “mimetizada com os móveis e as sombras”, deixou de ser mulher e, principalmente, abandonou-se a si própria.

Mas não. Temos aqui o símbolo maior de resistência ao poder patriarcal. O que essa personagem na verdade faz é quebrar com a estratégia da estereotipização. Segundo Albuquerque Júnior (2009):

O discurso da estereotipia é um discurso assertivo, repetitivo, é uma fala arrogante, uma linguagem que leva à estabilidade acrítica, é fruto de uma voz segura e autossuficiente que se arroga o direito de dizer o que é o outro em poucas palavras. O estereótipo nasce de uma caracterização grosseira e indiscriminada do grupo estranho, em que as multiplicidades e as diferenças individuais são apagadas, em nome de semelhanças superficiais de grupo. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p. 30).

Dessa forma, a postura assumida pela personagem feminina, em “Para que ninguém a quisesse”, é uma forma de resistência dentro do campo, também, do masculino, ao negar aceitar esse estereótipo de mulher, criado por um sistema excludente e perverso, na medida em que não se permite entrar no jogo de poder do marido, que escolhe, autoritariamente e a seu desejo, os destinos de sua esposa. Permitindo-se ficar em casa, sozinha, ela também nega assumir o lugar do opressor. A voz que fica é a voz de quem toma para si as decisões sobre seu destino, pois, se aceitasse as roupas e os adornos oferecidos pelo marido, ela iria voltar ao lugar do oprimido.

Assim como a moça tecelã, a esposa desse conto assume o papel de resistência, provocando “deslocamentos de poder que nos impõem um determinado lugar, que reserva para nós um certo espaço, que foi estabelecido historicamente, portanto, em movimento” (ALBURQUERQUE JÚNIOR, 2009, p. 32).

É claro que, em “A moça tecelã”, a personagem assume uma atitude de expulsão da figura opressora através de uma estratégia de resistência explícita na narrativa, enquanto que a mulher deste último conto analisado assume uma postura de resistência implícita, mas todas essas posturas têm em comum o fato de que elas “traíram as expectativas que a sociedade depositava nelas, figuraram de seus limitados destinos femininos, conquistaram a liberdade pessoal” (MONTEIRO, 2007, p. 27).

Essa liberdade é muito bem representada nos contos, o que nos faz referir ao fato de que a escrita feminina nos traz outras perspectivas do universo da mulher na literatura como representação cultural da realidade. Tal reflexão nos leva a concordar novamente com Showalter (1994, p. 30), quando afirma que “a diferença da escrita feminina das mulheres, então, só pode ser entendida nos termos desta relação cultural complexa e historicamente fundamentada”.

3 Conclusão

A análise aqui proposta nos leva a concluir que a crítica feminina traz à tona uma perspectiva de análise das experiências humanas, que não apenas repete valores conhecidos, mas também revela um discurso de duas vozes que contém, segundo Showalter, “uma história ‘dominante’ e uma ‘silenciada’, o que Gilbert e Gubar chamam de ‘palimpsesto’” (SHOWALTER, 1994, p. 53).

Dentro desse campo, o enredo e a representação dessas personagens femininas de Marina Colasanti demonstram claramente uma visão de mundo às avessas, em que a voz do oprimido revela-se mesmo no silêncio. Esse silêncio histórico e cultural das mulheres, que se estendeu na literatura por tantos romances e contos, está sendo apresentado numa outra perspectiva quando analisamos essas obras sob a ótica dos critérios da escrita da mulher e da cultura da mulher.

A representação da mulher, nesses contos, convida a um olhar mais apurado sobre a condição da mulher na sociedade através da criação de uma escrita feminina que se propõe, também, uma revisão sobre a opressão a que mulheres vêm sendo submetidas ao longo dos séculos, numa necessidade permanente de superação dessa condição.

Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. de. **A invenção do nordeste e outras artes**. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2009.

BORBA, Débora Maria. Aspectos da opressão feminina no conto “Sem enfeite nenhum”, de Adélia Prado. In: **VIII Seminário Nacional de Literatura, História e Memória – II Simpósio de Pesquisas em Letras da UNIOESTE**. Disponível em:

<http://cac.php.unioeste.br/eventos/seminariolhm/arias/Arquivos/Artigos/Seminario/seminario_critica_3.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2010.

COLASANTI, Marina. **Eu sozinha**. São Paulo: Record, 1968.

_____. Para que ninguém a quisesse. In: **Contos de amor rasgados**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 111-112.

_____. A moça tecelã. In: PAES, J. P. (Org.). **Histórias de amor**. Coleção Para Gostar de Ler. v. 2. São Paulo, 2006. p. 39-42.

MONTERO, Rosa. **Histórias das mulheres** – introdução. Trad. Joana Angélica d’Ávila Melo. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e realidade**, v. 16, n. 2, p. 5-19, 1990.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: **Tendências e impasses: o feminino como crítica da cultura**. Heloisa Buarque de Holanda (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ABSTRACT: The aim of this paper is to compare the short stories “Para que ninguém a quisesse” and “A moça tecelã”, by Marina Colasanti, from the perspective of gender and culture studies. Our objective, here, is not to give the final analysis, but to offer some reflections concerning the perspective of a female writer according to her own writing and view, believing that all aspects – body, language, psyche – are, indeed, cultural products, therefore not separable. Such aspects can be seen in the stories we will analyze in which the subjugation of women has a surprising and strategic way out. The pseudo subjugation in “Para que ninguém a quisesse” and the explicit

resistance undertaken by female characters in “A moça tecelã” raise discussions on women’s writing in more general terms.

KEYWORDS: Literature. Gender. Culture. Marina Colasanti. Short Story.

Data de recebimento: 22/10/2010

Data de aprovação: 15/07/2011

Perec e a Gênese da Literatura Comparada

Perec et la Genèse de la Littérature Comparée

Renata Lopes Araujo¹

Regina Maria Salgado Campos²

RESUMO: O objetivo deste artigo é estabelecer as diferenças entre dois textos que, aparentemente, têm muito em comum: “Crítica literária, história literária, literatura comparada”, do crítico Paul Van Tieghen, e *A viagem de inverno*, do escritor Georges Perec. Apesar das grandes semelhanças – que podem levar o leitor a pensar até na hipótese de plágio – os dois textos são fruto de concepções de literatura muito diferentes, e a relação entre eles põe em prática um princípio de escritura caro a Perec, o da intertextualidade.

PALAVRAS-CHAVE: Georges Perec. Literatura comparada. *Le voyage d'hiver*. Intertextualidade. Crítica literária.

Você é um(a) professor(a), estudante de Letras ou simplesmente alguém que se interessa por literatura e crítica literária. Um dia, você ouviu falar de um livro sobre literatura comparada, uma coletânea de textos considerados

¹ Doutoranda em Literatura Francesa pelo Departamento de Letras Modernas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), da Universidade de São Paulo (USP).

² Professora Doutora vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Francesa do Departamento de Letras Modernas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), da Universidade de São Paulo (USP).

fundadores para a disciplina. Como o assunto lhe interessa, você resolve procurá-lo em uma biblioteca ou adquiri-lo em uma livraria. Chegando em casa, começa a lê-lo e encontra um texto intitulado “Crítica literária, história literária, literatura comparada”, escrito por Paul Van Tieghen (1994), no qual o autor se propõe, inicialmente, a descrever as etapas pelas quais passamos no contato com uma obra literária.

O texto chama sua atenção por dois motivos: ele se dirige diretamente a quem o lê (tal como este artigo) e por começar contando uma estória particular, na qual o protagonista – o leitor – está em uma casa no campo, impossibilitado de sair por vários dias, e sua única distração é explorar a vasta biblioteca de seus anfitriões. Felizmente, o leitor gosta muito de literatura e folheia muitos títulos com maior ou menor interesse.

Após algum tempo, o leitor decide selecionar algumas obras para fazer uma análise mais profunda. A partir dessa análise, ele começa a estabelecer relações entre esses livros e outros lidos no passado e tenta compreender por que alguns o agradam mais que outros. Depois disso, o leitor poderá, eventualmente, encontrar algum texto crítico sobre as obras lidas e assim terá a opinião de estudiosos para reforçar ou contradizer suas próprias impressões.

Tudo isso faz surgir no espírito do leitor uma grande curiosidade sobre os autores daqueles livros: como eram suas relações com os contemporâneos, se fizeram parte de algum movimento literário, quais influências os formaram e em qual tradição se inserem. Procurando um pouco mais, o leitor encontra edições críticas, monografias e algumas histórias da literatura que o ajudam a ter uma ideia de como se constitui a forma literária escolhida pelos autores.

Se você, interessado(a) em literatura, tem contato não apenas com as obras canônicas, mas aprecia igualmente textos

mais recentes, já pode ter ouvido falar de um escritor francês chamado Georges Perec. E se você conhece um pouco de seus escritos, é possível que já tenha lido *A viagem de inverno* (PEREC, 2004), um de seus últimos livros; se você o leu, deve ter ficado espantado(a) com as semelhanças existentes entre a trama dessa obra e o início do texto de Van Tieghen. Mas se você não o conhece, saiba que se trata de um pequeno livro no qual um jovem pesquisador, Vincent Degraël, é convidado a passar alguns dias na casa dos pais de um amigo, no campo. Antes de voltar a Paris, Vincent encontra *A viagem de inverno*, livro de um certo Hugo Vernier, e qual não é a surpresa do rapaz ao descobrir neste expressões e versos que figuravam em muitos poemas de autores importantes do Simbolismo e do Parnasianismo francês. E como Vincent escrevia justamente uma tese sobre alguns desses autores, assim que começou a ler o texto,

teve uma sensação de mal-estar que lhe foi impossível definir com precisão, mas que se acentuava à medida que virava as páginas do volume, com a mão cada vez mais trêmula: era como se as frases que tinha diante dos olhos se tornassem de chofre familiares, fazendo-o irresistivelmente lembrar alguma coisa, como se à leitura de cada uma delas se impusesse, ou antes superpusesse, a lembrança ao mesmo tempo precisa e frouxa de uma frase quase idêntica que ele já lera em algum lugar. (PEREC, 2004, p. 76-77).

Vincent descobre que *A viagem de inverno* havia sido publicado antes das obras de Mallarmé, Lautréamont, Moréas, Rimbaud, Verlaine e outros, o que fazia do livro um “original”, ou melhor, a fonte de boa parte da poesia francesa do século XIX. O pesquisador decide procurar outras informações sobre Hugo Vernier, mas morre em um hospital psiquiátrico sem descobrir quase nada sobre o misterioso escritor nem conseguir outro exemplar de seu livro.

Você decide então verificar as datas dos textos e descobre que o de Van Tieghen é de 1931, quando Perec ainda não era nem nascido. Sua primeira reação é a de encarar *A viagem de inverno* como um plágio de “Crítica literária, história literária e literatura comparada”. No entanto, você sabe que, na obra de Perec, as primeiras impressões geralmente não são definitivas e, sendo uma pessoa curiosa, decide procurar informações sobre essa “coincidência”. E, para tal, é necessário voltar ao texto do crítico francês, que se serve da pequena história inicial para esquematizar o “movimento natural do espírito no conhecimento da literatura” (TIEGHEN, 1994, p. 91), movimento esse que teria como etapas a escolha da obra a ser lida, a análise subjetiva e a busca de informações a fim de situar os autores com relação a outros escritores. Assim sendo, de acordo com o crítico, o caminho do texto no espírito do leitor especializado – pois é esse o leitor visado por Van Tieghen – conduz naturalmente ao estudo da história literária, dentro do qual muitas áreas devem ser abordadas pelo estudioso de literatura, tais como as influências formadoras da obra, as etapas de sua gênese, seu conteúdo, seu estilo, sua repercussão junto ao público, a recepção da crítica, textos escritos tendo-a como “fonte” etc.

Van Tieghen enfatiza a importância da identificação e análise tanto da “origem” quanto dos textos a partir dela derivados para que o historiador da literatura possa ter uma visão mais completa da obra com a qual trabalha.

Como um quadro, uma estátua, uma sonata, um livro também se insere numa série, esteja o autor consciente ou não de tal fato. Ele terá tido precursores; e terá sucessores. A história literária deve situá-lo no gênero, na forma de arte, na tradição à qual pertence, e apreciar a originalidade do autor, medindo o que ele herdou e o que ele criou. (TIEGHEN, 1994, p. 92).

O crítico ainda ressalta a falta de fecundidade presente no contato entre obras escritas em um mesmo país e exorta o historiador literário a buscar as influências advindas de literaturas estrangeiras, contemporâneas ao autor e/ou antigas. Para realizar essa difícil tarefa, Van Tieghen propõe a “divisão do trabalho” entre a história literária e uma disciplina especial, a literatura comparada, que prolongaria “os resultados obtidos pela história literária de uma nação, reunindo-os com os que, por seu lado, obtiveram os historiadores de outras literaturas, e desta rede complexa de influência se constitui[ria] um domínio à parte” (TIEGHEN, 1994, p. 96).

Partindo do ponto de vista do crítico, uma das grandes motivações para o surgimento dos estudos de literatura comparada teria sido a necessidade de se estudar mais profundamente as influências exercidas pelos textos uns sobre os outros, com especial destaque para a relação entre literaturas de países diferentes. A importância do texto parece ser medida principalmente por seus antecessores e sucessores, e não tanto pelas inovações por ele trazidas.

Essa também é a visão do protagonista de Vincent Degraël. Sua busca por informações sobre Hugo Vernier parece estar essencialmente ligada

a um sistema de pensamento que foi por muito tempo predominante na academia francesa. Sendo Degraël descrito como um “jeune professeur de lettres” que prepara uma tese sobre “l'évolution de la poésie française des Parnassiens aux Symbolistes” [...] esse sistema parece apontar para a crítica literária historicista (encerrada no conceito de “evolução” da poesia) que pretende estabelecer (e fechar) o sentido de um texto a partir daqueles que lhe serviram de “fonte” ou “origem” e determinar o fio histórico da “verdade” sobre os sistemas literários. (MURAD, 2007, p. 69).

Mas, embora utilize um pano de fundo bastante parecido, a visão de Perec sobre o assunto é completamente diferente.

A estória (e principalmente o fracasso) de Vincent coloca em evidência uma mudança importante sofrida pelos estudos literários: o abandono da predominância da crítica do tipo lansoniano – para a qual a importância de um texto residia principalmente em suas origens, nos textos dos quais partiu – e a valorização do trabalho de releitura feito a partir dos textos e do diálogo estabelecido entre eles, a chamada intertextualidade. O fato de mostrar Degraël como um crítico literário ligado às noções de “fonte” e “influência”, caras à velha crítica cujos pressupostos, na época da publicação d'*A viagem de inverno*, já haviam sido suficientemente questionados, pode ser parte de uma vontade de Perec de acelerar um pouco a mudança de expectativa do leitor comum. O autor d'*A vida modo de usar* sempre afirmou a importância de outros textos como ponto de partida de sua obra e valorizou o trabalho de comparação e mesmo de confronto entre os textos. Entre o desejo de se tornar um escritor realista e os livros escritos sob essa ótica existe a escritura, ou seja, a passagem obrigatória pelos textos de outros, a partir da qual é possível escrever algo particular. Para o autor de *Les Choses*, escrever é, sobretudo, um processo de revisitação: “[...] lorsque j'écris, tous les sentiments que j'éprouve, toutes les idées que j'ai [...] ont déjà été traversées par des expressions, par des formes qui, elles, viennent de la culture du passé” (PEREC, 1992, p. 406). Assim sendo, um escritor não tem escolha: ele só pode se formar a partir da repetição de outros escritores, e não o faz apenas com o intuito de lhes prestar homenagem ou de inserir sua obra em uma espécie de “linhagem”.

Assim sendo, ainda que utilizando o mesmo pano de fundo, Perec chega a uma conclusão totalmente oposta à de Van Tieghen e, ao mesmo tempo, põe em prática a teoria da reutilização dos textos tal como a entendia. Tal como o crítico, o autor de “53 Jours” apresenta uma alternativa à história literária,

mas diferentemente do que vemos em “Crítica literária [...]”, propõe um outro olhar para os textos “base” que os considera enquanto matéria potencial para a criação de novas obras e não mais os vê como objetos digno de reverências pertencentes ao passado, mas busca incorporá-los ao novo e ao presente. Essa é, essencialmente, a prática da visão perecquiana da literatura como um quebra-cabeças, isto é, como uma imagem composta por peças cujo sentido se forma apenas quando colocadas juntas. Todo escritor está cercado por muitos outros, lidos ou não; com eles, esse escritor faz parte de um conjunto inconcluso, cujos espaços vazios devem ser ocupados pela obra *à venir*. Inacabada também é a literatura, sempre à espera de novos textos e leitores.

Referências

MURAD, S. **Le voyage d'hiver de Georges Perec**: leitura e potencialidade, leitura como potencialidade. 2007. Dissertação (Mestrado em Literatura Francesa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo: Universidade de São Paulo. Inédita.

PEREC, G. Pouvoirs et limites du romancier français contemporain. In: COULET, H. (Org.). **Idées sur le roman**. Paris: Larousse, 1992. p. 31-47.

_____. **A coleção particular, seguido de A viagem de inverno**. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

TIEGHEN, P. V. **Crítica literária, história literária, literatura comparada**. In: COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. (Orgs.). **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 89-96.

RÉSUMÉ: Cet article a pour but l'établissement des différences entre deux textes qui, au premier abord, ont de nombreux points en commun, “Critique littéraire, histoire littéraire, littérature comparée” de Paul Van Tieghen et *Le voyage d'hiver*, de l'écrivain Georges Perec. Malgré les similitudes – qui peuvent

conduire le lecteur à considérer l'hypothèse du plagiat – les deux textes sont le fruit de deux conceptions de littérature très différentes et leur rapport montre un principe d'écriture cher à Perec, celui de l'intertextualité.

MOST-CLÉS: Georges Perec. Littérature comparée. *Le voyage d'hiver*. Intertextualité. Critique littéraire.

Data de recebimento: 14/10/2010

Data de aprovação: 15/07/2011

Diálogo Intertextual entre a Pulsão Lírica de Edgar Allan Poe e Sebastião Bemfica Milagre

The Intertextual Dialogue between the Poetic Drive of Edgar Allan Poe and Sebastião Bemfica Milagre

José João Bosco Pereira¹
Maria Ângela de Araújo Resende²

RESUMO: O presente trabalho propõe uma leitura intertextual de “The Raven” e “Annabel Lee”, de Edgar A. Poe (1845 e 1849), e *Gritos*, obra poética de Sebastião Bemfica Milagre (1972). A análise está centralizada na concepção de *pulsão* em Freud como o instinto de morte e *libido*. Os poetas estão distantes no tempo e no espaço. A produção de Poe marcou o fim do século XIX e a de Milagre, o fim do século XX. Essa problematização aparece como uma ruptura (vida/morte) no tema da amada. No contexto da poética moderna, ambos se valem de experiências líricas e experimentações na e pela linguagem. Esse formato não esgota a possibilidade de contextualizações temporal e espacial. Assim, a pulsão é projetada na literatura universal e local, que abrange os modos de imaginação. *Eros* e *Thanatos* estabelecem os pontos de aproximação e de distância entre os modos de representação da

¹ Mestre em Teoria da Literatura e Crítica da Cultura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PROMEL) da Universidade Federal de São João Del-Rei (UFSJ).

² Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professora Adjunta III da Universidade Federal de São João Del-Rei (UFSJ).

morte. Ao distinguir esses pontos, a literatura é concebida de diferentes culturas.

PALAVRAS-CHAVE: Poética da modernidade. Lirismo. Tradição. Pulsão.

A lírica de Edgar Allan Poe em Sebastião Bemfica Milagre, objeto da Poesia Moderna em diálogo com a Psicanálise, nos remete aos estudos da linguagem e da representação. Ambos estão imbuídos da sutilidade e versatilidade “de experiências poéticas e experimentações com e na linguagem que marcaram o fim do século XIX, [que] sinaliza uma tradição que não se esgota em marcos temporais e espaciais”, conforme a síntese de Resende (2010)³ Por escolha metodológica, o direcionamento é centrado na força de temas recorrentes, segundo os quais se busca a interface de escrituras e até de diferentes épocas. As metáforas nos sugerem a morbidez e o idílio fúnebre de imagens. Imagens típicas da Psicanálise. *Gritos*, de Milagre (1972), e “The Raven” e “Annabel Lee”, de Edgar A. Poe que aparecem em sua *Antologia de contos* (1959); em *Histórias extraordinárias* (2005), retomando a tradução de Clarice Lispector; em *Poemas e ensaios* (1999) e *Poesia e prosa: obras escolhidas* (1990), são verso-anverso de experiências estéticas não isoladas da cultura. Nesse sentido, a poesia tece o jogo de signos. Nada é gratuito. Em Poe e Milagre, pinçam-se os aspectos das mimeses que têm *pulsão lírica* como caudal híbrido de camadas da psique e da cultura. Assim, os poemas acima citados de ambos os autores não se fecham em si, abrem-se para um novo olhar, uma análise comparativa e transdisciplinar. Tais

³ O presente artigo foi elaborado a partir dos estudos realizados na disciplina “A crítica literária do Século XX”, ministrada pela Prof^a Dra. Maria Ângela de Araújo Resende, no primeiro semestre de 2010, na UFSJ.

poemas se aproximam quando se procede a uma análise intertextual à luz da Psicanálise e da Tradição Poética.

1 Psicanálise e a lírica: diferenças entre Poe e Milagre

A conceituação de *Eros* e *Thanatos*, em *A morte em Veneza*, parte de uma elaboração de conceitos cuja síntese é como impulso artístico do escritor, explicitado no prólogo de Thomas Mann (1944)⁴. Nesse contexto, o diálogo de Fedro com Sócrates (MANN, 1944, p. 175-177) situa a pulsão na narrativa dessa obra. Analogicamente, a representação lírica flui nas obras de Poe e Milagre. Essa pulsão é, emblematicamente, situada ainda em T. Mann (1944), quando infere as temáticas possíveis da pulsão lírica: “A beleza [...] é o caminho da sensualidade; perigos deliciosos; cheia de culpa. O poeta não poderá seguir a via da beleza sem que *Eros* seja guia [...]. Devemos aspirar ao amor, nosso prazer e vergonha. Somos dissolutos e aventureiros da emoção. Nossa glória é farsa.” (MANN, 1944, p. 178, grifo nosso). Também, Molloy (2003) aborda as diferentes narrativas para evitar a redução da narrativa à *escrita de si* apenas. Embora reconheça a autobiografia, Molloy vê que a hibridez nos remete à poética como o alcance social e a constitutividade textual. O que se questiona são as relações de poder entre a escritura em seu contexto de produção. Molloy (2003) apresenta a relação entre inconsciente e formas culturais de manifestação literária: “Ao considerar a mediação narrativa [...], um fragmento, um rastro, armazenado na memória que guia a inscrição do sujeito [...] nas ‘formas culturais’ [...], os escritores recorrem ao arquivo

⁴ É mesmo um dos traços da obra: o parentesco com as teorias de Freud. [...] uma ilustração da *libido* com o *impulso artístico: a luta entre a austeridade do artista e o impulso erótico, o processo de regressão* onde [aparece] o mar, o simbolismo erótico do sonho, as aberrações do desejo, associadas com a infecção orgânica, o desejo da morte, enfim, os conceitos fundamentais da psicanálise [como] nesta representação de uma sombria e estranha aventura. (MANN, 1944, p. 7-11, grifo nosso).

européu em busca de fragmentos textuais com os quais, (in)conscientemente forjam imagens.” (MOLLOY, 2003, p. 19). Como Molloy, Ramos (2008) entende as imagens de *desencanto do mundo* (aludindo-se a Max Weber⁵, que concebe a racionalidade e a secularização *versus* o desprestígio da tradição) na melancolia lírica, no contexto de profissionalização, na crise da modernidade e na divisão do trabalho intelectual. Assim, o escritor se torna um exilado na *Polis* e o guerreiro solitário no “bisturi do dissecador” (RAMOS, 2008, p.16) positivista. Para sobreviver, o escritor tem que se tornar um “sujeito orgânico” (Idem, p. 20), politizado, capaz de articular “as tensões entre as exigências da vida pública e as *pulsões* da literatura moderna” (Idem, p. 21).

2 Contextualização da vida e obra de Edgar Allan Poe

Edgar Allan Poe foi filho de casal de atores de teatro⁶, nasceu em 19 de janeiro de 1809, em Boston. Morreu em Baltimore, aos sete de outubro de 1849, como poeta, romancista, crítico literário e editor estado-unidense. Ao morar com a Tia

⁵ Na famosa conferência “A ciência como vocação”, pronunciada em sete de novembro de 1917, em Munique, o pensador entendeu que a ciência era um dos fatores fundamentais do processo de desencantamento do mundo. Weber especifica essa atitude moderna dizendo: “O destino de nosso tempo, que se caracteriza pela racionalização, pela intelectualização e, sobretudo, pelo ‘desencantamento do mundo’, levou os homens a banirem da vida pública os valores supremos e mais sublimes. [...] A quem não é capaz de suportar virilmente esse destino de nossa época, só cabe dar o conselho seguinte: volta em silêncio, sem dar a teu gesto a publicidade habitual dos renegados, com simplicidade e recolhimento, aos braços abertos e cheios de misericórdia das velhas Igrejas. Elas não tornarão penoso o retorno. De uma ou de outra maneira, quem retorna será inevitavelmente compelido a fazer o ‘sacrifício do intelecto’.”

⁶ Filho de um casal de atores, da atriz inglesa, Elizabeth Arnold, com David Poe, seu pai. Órfão aos dois anos e logo depois adotado por John Allan, rico comerciante de Richmond, Virgínia. Entre 1815 e 1820, recebeu esmerada educação clássica na Escócia e Inglaterra. (Síntese de Antonio Paiva Rodrigues (2007).

Allan em Baltimore, dedica-se ao jornalismo em Filadélfia e Nova York. Ele fundou sua tipografia⁷ depois de conflitos com os editores e seu padrasto. Sua paixão pela literatura o inquietara a ponto de ter uma dedicação compulsiva⁸ como gênio instigante. Com sua própria tipografia, Poe foi publicando os poemas: “The Raven”, “Annabel Lee”, “Leonore”, dentre outros. Com 36 anos de idade, Poe (2007) escreveu: “Corvo”⁹ e “Annabel Lee”. Segundo alguns críticos, a versatilidade em Poe garantiu seu sucesso editorial e a valorização da posteridade. Elaborou uma poética *sui generis* quanto ao estilo e à questão da morte.¹⁰

⁷ Poe mudou-se, em seguida, para Baltimore, para a casa da sua tia viúva, Maria Clemm, e da sua filha, Virgínia Clemm. Durante essa época, Poe usou a escrita de ficção como meio de subsistência e, no final de 1835, tornou-se editor do jornal *Sothorn Literary Messenger*, em Richmond, tendo trabalhado nessa posição até 1837. Nesse intervalo de tempo, Poe acabaria por casar, em segredo, com a sua prima Virgínia, de treze anos, em 1836. Dados disponíveis em Poe (2010).

⁸ Em 1837, Edgar A. Poe mudou-se para Nova Iorque, onde passaria quinze meses aparentemente improdutivos, antes de se mudar para Filadélfia, e pouco depois publicar *The Narrative of Arthur Gordon Pym*. No verão de 1839, tornou-se editor assistente da *Burton's Gentleman's Magazine*, onde publicou um grande número de artigos, histórias e críticas. Nesse mesmo ano, foi publicada, em dois volumes, a sua coleção *Tales of the Grotesque and Arabesque* (traduzido para o francês por Baudelaire como *Histoires Extraordinaires* e para o português como *Histórias Extraordinárias*, uma das versões traduzidas por Clarice Lispector, pela Ediouro, em 2005, que contém 18 contos de Poe.). Apesar do insucesso financeiro, essa obra é apontada como um marco da literatura norte-americana. (POE, mar./jul. 2010).

⁹ No início de 1845, foi publicado, no jornal *Evening Mirror*, o seu popular poema “The Raven” (em português “O Corvo”). Particularmente, admira-se o estilo machadiano na tradução portuguesa de “O corvo” (ASSIS, 2010).

¹⁰ As obras mais conhecidas de Edgar A. Poe são góticas, um gênero que ele seguiu para satisfazer o gosto do público. Seus temas mais recorrentes lidam com questões da morte, incluindo sinais físicos dela, os efeitos da decomposição, interesses por tapocriificação, a reanimação dos mortos e o luto. Muitas das suas obras são geralmente consideradas partes do gênero do romantismo negro, uma reação literária ao transcendentalismo, do qual Edgar Allan Poe fortemente não gostava. (POE, jul. 2010).

3 Aspectos da vida e obra de Sebastião Bemfica Milagre

A partir de 1940, Sebastião Milagre começa a escrever seus sonetos: tinha dezessete anos. Com a morte do pai, volta à cidade natal, interrompendo o segundo grau que iniciara no Colégio Arnaldo, de Belo Horizonte. Passa no concurso da Polícia Civil. Trabalhou como escrivão em Divinópolis, MG. Sua profissão lhe servia como um dos espaços de elaboração e de inspirações para tematizar o cotidiano e a abjeção da humanidade; rebelou-se contra a ditadura, tornando-se porta-voz da juventude local. A visão milagreana do “mundo (i)mundo” se desvai ao maniqueísmo vital, mas se revela paradoxal ironia. O corpo se torna o cárcere da alma e o *locus* das pulsões contraditórias do pecado: as inclinações do desejo e da sexualidade. Milagre morre em 22 de fevereiro de 1992, em Belo Horizonte, Minas Gerais. Outros dados autobiográficos podem ser encontrados na dissertação de Pereira (2011).

4 Uma proposta de análise intertextual

Edgar Allan Poe publicou “O corvo”, pela primeira vez, em 29 de Janeiro de 1845, no New York Evening Mirror. A versão de 1883, aqui, é a tradução de Machado de Assis. O tema atende à alegoria do Ultrarromantismo inglês: o corvo é o ícone de morbidez. O “corvo” repousa sobre o busto de Atena como ícone da inexorabilidade da morte. O domínio de *Tanatos* e o seu legado insuportável eterno são elementos constitutivos da poética. A construção da personagem funciona como arquétipo, um idílio fúnebre e a universalidade da perda da amada. A obsessão de Poe está na construção do verso e sua musicalidade, cujos recursos da língua inglesa¹¹ reproduzem a ambiência lírica

¹¹ Aqui se contempla a tradução de Fernando Pessoa do poema “The Raven” (2010).

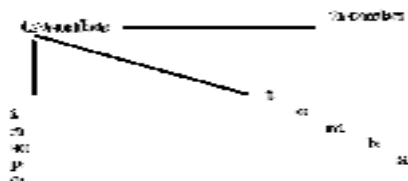
da melancolia e do luto, impregnada de rimas internas e de arranjos eufônicos.¹² Poe começa a situar a aparição do “corvo”, em que flui a saudade da amada, cuja memória é a cinza sobre a brasa: “Era no glacial dezembro; / Cada brasa do lar sobre o colchão refletia / A sua última agonia.” (apud ASSIS, 1883, p. 1) O contraste se apresenta à medida que a esperança se esvae como o ocaso do sol. O eu-lírico mergulha-se no inconsciente com imagens fúnebres como pesadelo. O poema se anuvia com o reino de sombra, um *locus* onírico. O eu-lírico sussurra o nome de sua amada: “Só tu, palavra única e diletta.” (apud ASSIS, Idem, p. 2) Não tem certeza do que encontrará no sono-sonho como resposta ao seu lamento: a repetição atroz: “Nunca mais.” (apud ASSIS, Ibidem), a denegação da vida: “Que dos seus cantos usuais / na amarga e última cantiga.” (Idem, p. 3). Esse estribilho faz fluir imagens de seu desejo febril de reencontrar o impossível: da tumba, emerge a figura da morta e o poeta chora a perda da amada de sua alma.

Eis o poema de Sebastião Milagre que aqui disponibilizamos para cotejamento com “O corvo”, de Edgar Allan Poe:

“... É assim que o destino bate à porta.”

(Beethoven)

¹² O maior problema encontrado na tradução de *O Corvo* é preservar os intrincados mecanismos métricos e fonéticos que conferem ao poema sua tão reconhecida musicalidade que, combinada com o ar soturno do próprio poema (aspecto inerente ao próprio *zeitgeist* [espírito de uma época], em termos literários), fizeram essa obra famosa mesmo entre os que não conhecem Poe ou a corrente à qual o autor pertenceu. (POE, jul. 2010).



trombodoença assoma
 a sombra assombra
 fataldia
 porque a Lilia foi-se?
 ah! foice
 era esposa noiva
 morrenova
 estou a atri
 batido bulado
 ver amo
 gastado finado
 entre tanto
 amor mor não mor
 re
 li li amor
 minha na
 morada
 quando e quanto
 te terei hoje-sempre?
 querida
 quero ida contigo
 e ter na
 feliz-cidade.

(MILAGRE, 1972, p. 57).

Tanto Poe (2005) quanto Milagre (1972) culpam o sobrenatural pela morte da amada, mas eles são poetas e, como assevera Fernando Pessoa: “o poeta é um fingidor”. Essa assertiva está no poema de Pessoa (1972) “Autopsicografia”:

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.
E os que leem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.

(PESSOA, 1972, 164).

A atualidade de Poe é recorrente a tal ponto que Ricardo Piglia (1997)¹³ aproxima a Psicanálise à Tragédia no diálogo entre os poetas. Para Piglia, Freud buscou a tragédia como forma, não gênero¹⁴, que estabelece uma tensão entre o herói e a palavra dos mortos. A tensão é ambígua entre a palavra dos deuses e a dos mortais. Tal estruturação parte da palavra: recurso pessoal que desmistifica o poder e remete ao homem como autor de seu destino e vida.¹⁵ Para Poe, segundo Piglia (1997), o

¹³ Ricardo Piglia proferiu a conferência “O melodrama do inconsciente”, em Buenos Aires, para a Associação Psicanalítica Argentina, em 07 de julho de 1997. O artigo foi traduzido por Sérgio Molina e publicado em 21 de junho de 1998 na Internet. Disponível em: <<http://biblioteca.folha.com.br/1/22/1998062101.html>>. Acesso em: 17 jul., 20:00.

¹⁴ Em literatura, a tragédia como um gênero é uma tensão entre o herói e a palavra dos deuses, do oráculo, dos mortos, uma palavra vinda do outro lado, dirigida ao sujeito, que não entende tais mensagens. O herói escuta um discurso enigmático como em **Édipo, Hamlet, Macbeth**. Essa discussão começa com Nietzsche e chega a Brecht.

¹⁵ Em “Édipo” há um problema com pais e mães, em “Hamlet” há um problema com a mãe. Mas em “Hamlet” há também um pai que fala depois de morto. Outra forma de pensar a psicanálise e a literatura se dá pela obra de Poe, no gênero policial. Inventado em 1843, invadiu o mundo contemporâneo. Hoje o mundo questiona a lei

escritor-detetive é capaz de discutir o mesmo que a sociedade discute, mas de outra maneira. Essa maneira é a chave especial. O psicanalista nos convoca como sujeitos trágicos; diz que há um lugar em que todos somos sujeitos extraordinários, lutando contra tensões e dramas profundíssimos, e isso é muito atraente. Convoca-se o sujeito para um lugar extraordinário, tirando-o do anonimato e repensando o sentido da experiência cotidiana. Pode-se estabelecer umnexo entre ambos quanto à escrita como estado simultâneo de lucidez e loucura, em que eles transferem seus conflitos e os da modernidade para a poética como *a arte da nataçã*o intrapsíquica. A Literatura é o divã desse pesadelo.

“*Tomba, tromba...*” (MILAGRE, 1972, p. 57) na história de sua vida, o labirinto da sua melancolia, um luto prolongado em cada obra, em cada verso, em cada suspiro, em cada grito. Um lamento como Beethoven: apenas a solidão fica do que não parte, a outra parte é irre recuperável. Cada nota musical, cada verso, cada pauta de dor, cada partitura de *réquiem* é só uma lembrança do espectro como apelo musical fúnebre, bem do gosto do poeta mineiro, cujo antecedente nos remete à música barroca ou a Mozart, Brahms, Berlioz e Verdi. Na liturgia cristã, o **réquiem** é uma espécie de prece ou missa especialmente composta para um funeral. Música cantada durante os velórios ou simplesmente para homenagear os mortos. O retrato é o espelho do que já não é; não existe mais. Especula o além, só fica aqui no agora, flui o aquém da vida terrenal. E “assim o destino bate à porta...” como intuía Beethoven (MILAGRE, 1972, p. 57.) O poeta não “tampa” (Idem, p. 57) ou reprime o seu luto, seu *réquiem*: solve cada dia sua melancolia... Há uma fatalidade, tragicidade poeniana (como Poe sofre a perda de

e a verdade: não se deve subestimar o mal e o crime. Poe inventa um sujeito extraordinário, o detetive, cujo destino é estabelecer a relação entre a lei e a verdade. O detetive não pertence ao mundo do crime nem ao mundo da lei; não é um policial. Em *Dupin*, *Sherlock Holmes*, o detetive vem abrir o lugar da verdade que não pertence a nenhuma instituição.

Virginia tanto quanto o eu-lírico amaldiçoa o mar, que lhe roubara *Annabel Lee*). Uma noiva morta lhes resta. *Lilia* e *Annabel Lee* são representações tumulares, sentenças paradigmáticas fúnebres, projeções líricas elegíacas, ou seja, tornaram-se túmulos, namoradas da morte, moradas finadas, amadas finitas, imortalizadas no verso.

O texto de Milagre é cheio de recorrências: metonímias e metáforas da morte como *foice* (cf. MILAGRE, 1972, p. 57) = *foi-se* (o sentido de partida radical no *foi-se* e no instrumento agrário da *foice* como força mortal do anjo coletor de almas). A metáfora milagreana da trombose que mina a vida com as marcas da morte – os trombos. Constituem efeitos ou *leitmotiv* de repetições fonéticas em *tromba*, *tomba*, *tampa*, que repercutem o signo *trombo*: célula que perdera sua capacidade de ser condutora de vida-sangue. A morte é equiparada em Milagre à doença, assoma de *Thanatos*, assombra de espectros, fatalidade, *Finados*... Justamente, o poeta enterrara a *Lilia* no dia de *Finados* de 1970.

Assim, Freud visualiza a pulsão de morte em Interpretação dos sonhos como simbologias que foram já recalçados pela censura da psique. Seja o mar e a sombra, seja o sonho, a negação do desejo e da doença; a vida é a estranha aventura que se abala. A tragicidade da vida como inexplicação em si na morte. A tensão vida-morte é a constante das pulsões intrapsíquicas. Em 1972, em *Gritos*, obra de ruptura, Milagre justifica-se, com tom melancólico-rebelante, logo na apresentação de seu livro:

Gritar que o amor é incompreensível por querer sustentar-se eterno na fugacidade da vida terrena... [...] Gritar que a vida é insuportável. [...] não há remédio para o amor cujo desfecho é a morte. [...] Por que tive o destino de amar profundamente e a uma só mulher? Melhor é destruir estes versos? Melhor que ninguém lembre que *Lilia* e *Tião* se amaram?... (MILAGRE, 1972, p. 13).

O *Mal do arquivo* (DERRIDA, 2001) perpassa a crise da modernidade e propõe uma postura crítica à escritura, apontando várias reflexões interessantes como a compreensão da erotização do poema como *libido*. A *fluidez do texto* como *prazer* e *sublimação* pode ser vista em *Prazer do texto* (cf. BARTHES, 1987), apontando o deslocar metafórico da morte como *pathos*.¹⁶

O conceito de *eterno retorno*, de Nietzsche, está na circularidade do sofrimento, na melancolia e no luto do poeta como arconte ou *homem da memória*, que nos elucidam Colombo (1991)¹⁷ e Le Goff (2003)¹⁸. Aí está o segredo de Milagre. Para Adorno, isso é a indissolubilidade do segredo.¹⁹ Em *O mundo e mundo-outro* (MILAGRE, 1976), Dr. F. Teixeira justifica:

Tudo anuncia a volta. A presença imorrida. [...] ninguém morre completamente. Aí começa o sono da realidade entre os sonhos

¹⁶ O paradoxo dessa poesia elegíaca aparece como estrutura em *Prazer do texto*, de Barthes (1987). *Eros* e *Thanatos*, de viés neossimbolista, tecem o *pharmakon* derridiano no *pathos* de Milagre, cujo fundo temático, ao mesmo tempo, é místico e cético, na melancolia do poeta moderno. Milagre se inscreve nas questões de criação à maneira de Shakespeare, Dante e Poe, em que a *mimesis* se articula com aproximações e distâncias do cânone. O próprio Sebastião Milagre vivencia, na crise do “desencanto da modernidade”, a tensão entre morte e vida como enfatizara Weber (apud BOMENY, 1994, p. 190). Helena Bomeny, de sua parte, cita como tensão na proporcionalidade entre racionalidade e emoção: “entre os valores em declínio e a realidade recalitrante; entre a paixão *calente* e o senso frio de proporcionalidade, entre a personalidade eticamente racionalizada e o mundo etnicamente neutro.” (apud BOMENY, 1994, p. 190).

¹⁷ É interessante a metáfora do labirinto, do bloco mágico e do jardim como risco do esquecimento ou *delete* parcial ou total sobre as memórias arquivadas pelos recursos midiáticos.

¹⁸ Ele especifica os sentidos da memória e sua institucionalização ao longo da história, graças à valorização dos estudos dos arquivos, a mediação dos *homens da memória* como sacerdotes, arcontes, magistrados, historiadores e outros pesquisadores.

¹⁹ O Segredo não será descoberto! A literatura vive de uma indissolubilidade dele, visão esta que coloca em suspenso a noção de que o texto é um enigma a ser revelado ou descoberto. Veja o filme “La Flor de mi secreto”, de Pedro Almadóvar (1995), que sustenta essa posição adorniana em sua Teoria Estética. A síntese do filme se encontra em <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-13051/>, acesso em 25 de março 2010.

da verdade. Mas, seus sentimentos pertencem ao poeta, que estourou as paredes do tempo com os gritos do amor e acordou os homens para segredar-lhes ser a ausência a única convicção da presença dos que amamos numa estação, bem próxima, de espera. [**Gritos**] foi a melhor herança que todos aqui recolheram, por você, Sebastião, de sua sempre-lembrança, sempre-presença, sempre-Lília. (MILAGRE, 1976, p. 8).

Marques (2003, p. 143 e 146) explicita o “Um Duplo Envolvimento” e “Uma Dupla Operação” no arquivamento de si: “prática de construção [de imagem íntima de si] e de resistência” (Idem, p. 147), talvez a possíveis (in)compreensões sobre sua poética em uma comunidade em transição entre o tradicional e o moderno. Marques, em “Arquivamento do escritor” (2003)²⁰, especifica a relação poética com o mercado e Marques (2007)²¹ especifica os conceitos de *locação* em diferentes aspectos, como: *literário, cultural, político e dos afetos*. O poeta não pode se furtar da tensão entre a autonomia da arte e sua sobrevivência no mundo editorial e mercadológico. Em *Gritos* (1972), tem-se uma obra de ruptura, com uma tônica melancólica decorrente do passamento de sua esposa *Lília*. Em cada página, o poema assume formas diferenciadas nas variações semânticas. A trova servirá a outro propósito: um canto de lamentação e o epitáfio ao espectro da mulher e seu encontro em clima onírico e utópico. A indagação do eu-lírico não encontra respostas para a morte da amada. O

²⁰ Para Marques, o *Arquivamento do escritor* constitui um estudo transdisciplinar, que envolve os arquivos no Acervo de Escritores Mineiros da UFMG, com os recursos tecnológicos específicos. O escritor passa a existir no papel quando se inscreve em registros de toda ordem. Nos prólogos de Milagre, vê-se essa intenção autobiográfica.

²¹ Nesse artigo, Marques afirma: “Acredito que as relações entre poeta e o mercado podem se dar de forma que não acarretem a mercantilização da inteligência e da poesia. Trata-se de uma defesa da pureza da poesia que pode parecer, aos olhos de hoje, um tanto idealista, senão ingênua.” (p. 8).

desespero aumenta com o silêncio de Deus²² e não aceita resignar-se frente ao mistério da finitude. A morte é vista como trágica. Cabe ao homem fugir no sonho. Para o poeta, a felicidade dos outros lhe faz sofrer mais com a inexorável sentença de morte da amada. Resta ao poeta projetar um encontro além com Lilia, quando sua vida aqui é só melancolia-solidão, *taedium vitae* e desejo de morte. É o *Spleen*, de Baudelaire.²³ Mas, procura-se articular a figura de Lilia à “Annabel Lee”, de Poe (2007), ambas jovens e falecidas prematuramente. A tragicidade grega se reitera, mas deixa marca de tradição não somente no cânone. Eufonicamente, há ecos da “Anabell Lee”, de Poe, na escrita milagreana... São ecos de vozes femininas em ambas as obras. O tema da perda da amada é mais frequente do que se pensa na literatura mineira, um dos motivos é a melancolia como desencanto da modernidade como afirma Reinaldo Marques (2002), no artigo “Minas Melancólica: Poesia, nação, modernidade”.

5 Conclusão

Que diferenças e convergências há entre Poe e Milagre, sendo dois autores de épocas diferentes? A aproximação temática²⁴ comum entre eles não descarta a diferença de estilos

²² Parece com o silêncio do pai em “A terceira margem do rio”, conto de Guimarães Rosa.

²³ Na verdade, existe em Milagre uma justaposição de textos e imagens que reiteram a perda da mulher amada; nesse sentido, evocam-se as figuras de mulheres nos textos de Poe e Milagre.

²⁴ Diante da finitude do homem, o Simbolismo apela para uma transcendentalidade cujo status trouxe não menos o espaço simbólico de fugas e excessos. Contudo, significou o simbolismo em outras versões no modernismo, uma indagação sobre os mistérios que a *ratio* não ousava decifrar contundentemente. Daí uma demanda paradoxal em Poe e em Milagre, ao mesmo tempo, fisgar-lhe a criatividade gótica e os recursos da poética no ultrarromantismo anglo-americano. Em ambos, o gênio

e de contextos sociais. O tema da morte e da morte da mulher amada é uma das convergências. A diferença reside no estilo e no deslocamento desse tema em épocas diferentes. O que se destaca é a ousadia lírica de ambos, visto que se apresentam, paradoxalmente, o ceticismo ao lado de reflexões religiosas. Ambos fizeram sonetos de cunho tradicional na perspectiva canônica. Na obra *Gritos* (1972), Milagre também começa com um soneto a Lilia, sua primeira esposa, que serve de mote ou *leitmotiv* para uma desconstrução, como desdobramentos ousados à maneira modernista e vanguardista. Ambos se revelam melancólicos e incisivos contra a ortodoxia. T. S. Eliot (1989), em “Talento individual e tradição”, preconizou a maneira pela qual o poeta elabora uma diferente interpretação da tradição. É essa a perspectiva de diálogo entre *psique* e cultura, ou seja, entre *pulsão* e lírica, focando *Eros* e *Tanatos* nos temas inovadores em Poe e Milagre. O fluir da libido no verso exige meticulosidade do poeta, articulando elementos de uma pulsão lírica para deixar falar o desejo, negado pela censura e pela *Ratio*. Ele, mimeticamente, elabora seus conteúdos inconscientes. A escritura é híbrida, um conjunto de pulsões: uma representação materializada na linguagem, certo recorte do “real”, da libido no *locus verba* do texto e do contexto como materialização do desejo, seja calcado nos princípios de morte ou de vida. Poe e Milagre questionam ou descondicionam visões estereotipadas de homem e de mundo. O poema é o lugar da sublimação e da melancolia que perpassa o processo de criação densa. Ambos se constituíram *divisor de águas* em suas sociedades. O *Eros* exige a libidização das relações como realização e autorrealização do ego que se abre ao *Id* freudiano. O *Superego* se interpõe como censura e ruptura do desejo e causa o recalque. A vida humana se torna o espaço de frustração

irrequieto e rebelante só foi reconhecido tardiamente, uma vez que seu modo próprio de escritura representou ruptura e ameaça ao *status quo*.

amorosa e conflito existencial, diluindo as razões da submissão do homem ao destino e ao trauma da morte. Assim como apontara Ramos (2008): “[...] nenhum texto pode ser lido como documento passivo, como um testemunho transparente da crise. [...] A literatura moderna se constitui e prolifera, de modo paradoxal, anunciando sua morte e denunciando a crise da modernidade.” (p. 15) Para esse autor, que conceitua o poético, “o olhar – e a autoridade - da poesia começa onde termina o mundo representável pela disciplina. Daí, a literatura ser uma fronteira da fronteira, uma reflexão sobre os limites da lei.” (RAMOS, 2008, p. 38)²⁵ Nessa acepção moderna ou de modernidade, é que se devem inserir as preocupações com a necessidade de contextualizar a análise que realizamos aqui em um viés social e político das obras de Poe e Sebastião Milagre na poética. Ou melhor, promover indagações sobre o enfrentamento do sofrimento e do esvaziamento do sentido existencial; uma leitura intertextual que parte da Psicanálise e avança em outros saberes, como a Antropologia, a Sociologia e a Filosofia, em especial na poética moderna em suas implicações na contemporaneidade. Essa abordagem aparece em algumas obras como as de Freud (1899 e 1919), de Bruno Bettelheim (1982), L. C. Lima (1983), T. S. Eliot (1989), Colombo (1991), Bomeny (1994), Derrida (2001) e Le Goff (2003). É claro que é uma abordagem ampla colocada apenas como insinuação de futura leitura. À luz da escritura de Edgar A. Poe, não se pode deixar de dizer que Sebastião Bemfica Milagre constitui o poeta em processo de conquista das letras, às margens, uma vez que se inspira naquele seu fazer poético ousado.

²⁵ As narrativas podem (re)velar sua própria leitura política. É necessário historicizar a obra de Sebastião Bemfica Milagre como contestação à ditadura militar no Brasil.

Referências

- ASSIS, Machado de. Tradução de “O corvo”, de Edgar Allan Poe. (1883). Disponível em: <[http://pt.wikisource.org/wiki/O_Corvo_\(tradu%C3%A7%C3%A3o_de_Machado_de_Assis\)](http://pt.wikisource.org/wiki/O_Corvo_(tradu%C3%A7%C3%A3o_de_Machado_de_Assis))>. Acesso em: 25 mar. 2010, 21:00.
- Barthes, R. **Prazer do texto**. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BETTELHEIM, Bruno. **Freud e a alma humana**. São Paulo: Cultrix, 1982.
- BOMENY, Helena. **Guardiães da razão: modernistas mineiros**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ / Tempo Brasileiro, 1994.
- COLOMBO, Fausto. **Arquivos imperfeitos: memória social e cultura eletrônica**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- DERRIDA, J. **Mal do Arquivo**. Trad. Claudia Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- ELIOT, T.S. Tradição e talento individual. In: **Ensaaios**. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37-47.
- FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. v. XVII. [1899]. Tradução Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 1969.
- FREUD, Sigmund. O “Estranho” (1919). In: **ESB das obras completas de Freud**. Rio de Janeiro: Imago, vol. XVII, 1969.
- LE GOFF, J. **História e memória**. Tradução Bernardo Leitão et al. 5. ed. Campinas: Unicamp, 2003.
- LIMA, Luiz C. **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- MANN, Thomas. **A morte em Veneza**. São Paulo: Ed. Flama, 1944.
- MARQUES, Reinaldo. Minas melancólica: poesia, nação, modernidade. In: **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, v. 22, n. 31, Belo Horizonte: FALE/UFMG, p. 13-25, jul./dez. 2002. Disponível em: <https://www.ufmg.br/aem/inicial/publicacoes/artigos/marques_minas.htm>.
- _____. Arquivamento do escritor. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Mello. (Orgs.). **Arquivos literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

_____. Poesia e mercado: o que dizem as cartas. Suplemento Literário. In: **Suplemento**: acervo dos escritores mineiros. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais, jun. 2007, edição especial.

MILAGRE, Sebastião Bemfica. **Gritos**. Divinópolis: ADL (Academia Div. de Letras), 1972.

_____. **O mundo e mundo-outro**. Divinópolis: Sidil, 1976.

MOLLOY, Sylvia. **À vista, a escrita autobiográfica na América Hispânica**. Chapecó: Argos. 2003.

PEREIRA, José João Bosco. **Sebastião Bemfica Milagre: um lírico da modernidade em Divinópolis, MG**. 2011. Dissertação (Mestrado em Letras). São João Del-Rei: PROMEL/UFSJ, 2011. Disponível em: <[HTTP://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/mestletras/A_DISSER](http://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/mestletras/A_DISSER)> ou <http://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/mestletras/A DISSERTACAO_de_JOSE_JOAO_BOSCO_PEREIRA.pdf>. Acesso em: jan. 2011.

PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1972.

_____. Tradução do poema “The Raven”, of Edgar Poe: First Published in 1845. Disponível em: <http://virtualbooks.terra.com.br/artigos/o_corvo/The_Raven_de_Poe.htm>. Acesso em: 25 mar. 2010, 22:00.

POE, Edgar Allan. **Antologia de contos**. Tradução Brenno Silveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959.

_____. **Dictionnaire Encyclopédique Pour Tous**. Paris: Petit Larousse, 1966.

_____. **Poesia e prosa**: obras escolhidas. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1990.

_____. **Poemas e ensaios**. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999.

_____. **História extraordinárias**. Tradução Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

_____. Artigo sobre sua vida e obra. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Edgar_Allan_Poe>. Acesso em: 25 mar. 2010.

_____. Biografia. Disponível em: <http://edgarallanpoe2k.blogspot.com.br/2009/07/edgar-allan-poe-biografia_17.html>. Acesso em: 13 jul. 2010, 8:50.

RAMOS, Julio. **Desencontros da modernidade na América Latina:** literatura e política no século XIX. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

RODRIGUES, Antonio Paiva. Edgar Allan Poe. 2007. Disponível em: <http://www.supertextos.com/texto/Edgard_Allan_Poe/4344>. Acesso em: 25 mar. 2010, 20:00.

WEBER, Max. Vida e obra. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Max_Weber#A_ci.C3.AAncia_como_voca.C3.A7.C3.A3o>. Acesso em: 25 mar. 2010, 23:00.

_____. **A ciência como vocação.** Disponível em: <<http://otambosi.blogspot.com.br/2006/06/weber-e-o-desencantamento-do-mundo.html>>. Acesso em: 25mar. 2012, 22:00.

ABSTRACT: This paper proposes an intertextual reading of “The Raven” and “Annabel Lee”, by Edgar A. Poe (1845 and 1849), and *Gritos*, Sebastião Bemfica Milagre’s poetry book (1972). The analysis is centered on the Freudian concept of *drive*, such as the death instinct and the libido. The poets are distant in time and space, for Poe’s literary work marked the end of the nineteenth century, and Milagre’s the end of the twentieth. This problematization appears as a rupture (life/death) from the theme of the beloved one. In the context of modern poetry, both authors rely on poetic experiences and experiments in the language. This format does not exhaust the possibility of temporal and spatial frameworks. Thus, the *drive* is designed in the universal and local literature, spanning the modes of imagination. *Eros* and *Thanatos* establish the approximation and distance points between the modes of representation of death. By distinguishing these points, literature is conceived by different cultures.

KEYWORDS: The poetic of the modernity. Lyricism. Tradition and drive.

Data de recebimento: 15/10/2010

Data de aprovação: 15/07/2011

Representações Contemporâneas de Literatura e Autoria no Romance *Budapeste*, de Chico Buarque

Representations Contemporains de Littérature et d'Auteur dans le Roman *Budapeste*, de Chico Buarque

*Marcelo da Silva Bispo¹
Cláudio do Carmo²*

RESUMO: O presente trabalho aborda brevemente algumas questões sobre a representação e a autoria na literatura contemporânea. Parte-se das propostas teóricas da funcionalidade e circulação do nome do autor e de sua morte no mercado e no meio literário. Defende-se que é com a literatura contemporânea que se dá a morte do autor e a transformação de seu nome em uma espécie de representação que, por si mesma, instaura uma realidade. Trata-se de uma presença na ausência que se realiza a partir da assinatura de quem se responsabiliza pelo texto literário. Isso significa dizer que está no nome do autor que consta logo abaixo do título de uma obra o valor de legitimação e de autoridade para fazê-la circular, ou seja, torná-la conhecida e válida. Nessa perspectiva, ser o autor de uma obra literária não significa necessariamente tê-la escrito ou criado. No entanto, ter a assinatura de um nome reconhecido

¹ Mestrando em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações, do Departamento de Letras e Artes, da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB).

² Professor Doutor, Adjunto, de Literatura Brasileira e de Teoria da Literatura, do Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações, do Departamento de Letras e Artes, da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC).

pelo público-leitor pode ser a garantia de sucesso no mercado editorial. Valem como referencial teórico para as análises e verificação das afirmações apresentadas no trabalho os postulados de Roland Barthes (1984) sobre a morte do autor, as reflexões de Michel Foucault (2002) sobre o que é um autor e as proposições de Claudio do Carmo (2008) sobre a literatura contemporânea. Toma-se, nessa abordagem, o romance *Budapeste*, de Chico Buarque, para constatação e aplicação das colocações afirmadas no texto, uma vez que podem-se encontrar nessa obra questões relativas à representação, à autoria e ao lugar do autor na literatura contemporânea, temas que, por sua vez, encontram, na contemporaneidade, vez e espaço para análises e questionamentos teóricos.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura. Narrativa. Romance contemporâneo. Representação. Autoria.

1 Introdução

No conjunto das discussões teóricas contemporâneas em torno da literatura, os ecos da célebre indagação foucaultinana sobre a função do autor ainda se fazem notáveis e úteis nos estudos de narrativas ficcionais produzidas nesta época de (pro) fusão de estilos, de autodesvelamento e de metalinguagem. Na esteira desse debate pós-estruturalista que caracteriza os estudos literários nos dias atuais, caberiam ainda para discutir questões de representação e de autoria, a colocação barthesiana de uma possível morte do autor e a posição jamesoniana de uma cultura da representação da cultura. Trata-se de práticas de simulacros, de cópias, em que o referente original se perdeu nas sucessivas reproduções.

Nesse cenário do simulacro, tratar de literatura é ter consciência de que a construção binária e oposicional ficção/realidade já não atende aos fins de explicar o rumo que a criação literária tem tomado nas últimas décadas. No contexto atual, fortemente influenciado pelo mercado capitalista que parece ter-se estabelecido de modo definitivo com o fim da bipolaridade geopolítica mundial, os postulados teóricos de mimeses, cunhados ainda na Antiguidade e amplamente discutidos até hoje, e de ficção, como (re)criação ou elaboração artística da realidade, foram ampliados para além do conceito de representação, caracterizada tradicionalmente na história da literatura como apresentar novamente, fazer presente outra vez a realidade.

Nesse sentido, a literatura deixou de ser um espelho do real, cujo discurso se tomou como reflexo de realidades e de verdades externas à obra. A ficção é, nesse contexto, entendida como a possibilidade de criação de simulacros que, por si mesmos, instauram realidades e se estabelecem como sujeitos. Buscando em um mundo anterior (talvez o mundo concreto, palpável) o ponto de origem para a (re)criação artística, a ficção termina por estabelecer com ele pontos de interseção nos quais dialogam, trocam, influenciam-se, estabelecem-se. Conforme Rosenfeld (2007, p. 21), “a ficção ou mimeses reveste-se de tal força que se substitui ou sobrepõe à realidade”, assusta e causa estranhamento ao leitor, que, ao procurar algo de fictício e/ou de real de maneira distinta e separada, encontra-as fundidas em si e em uma mesma realidade que atravessa o interior e o exterior da obra e do leitor.

2 Literatura contemporânea: as representações de autoria em *Budapeste*, de Chico Buarque

A literatura contemporânea, ressalta Carmo (2008, *online*): “é heterogênea, fragmentada e múltipla”. A respeito dessa fragmentação e multiplicidade, as narrativas atuais

apresentam vários narradores que deslocam o foco das ações, da voz, da condução e do ritmo do romance, ora para si, ora para as reflexões que fazem sobre outros personagens e sobre a história que narra e sobre a literatura através de construções espirais e quase abismais: “uma história dentro de outra que está dentro de outra [...] sem fim” (SANTOS, 1988, p. 40).

Esse recurso literário não se constitui, entretanto, uma marca de originalidade ou novidade inaugurada nos dias de hoje, pois esse jogo de desdobramentos, de representações dentro de representações já se faz presente nas epopeias gregas narradas por Homero, embora tenha sido uma característica recorrente e empregada com frequência na literatura contemporânea, uma vez que permite maiores possibilidades de diálogos da obra consigo mesma: “trata-se da representação que se valida e se legitima em si mesma, sem o auxílio luxuoso da relação material ou visível, [...] sem indicação para o externo” (CARMO, 2008, *online*).

Nesse sentido, já no passado, a autoria poderia ser questionada se se pensam as narrativas surgidas no contato entre povos distintos que, por sua vez, atribuíram a seus modos e a seus gostos alterações e adaptações necessárias para os mais diversos fins: morais, pedagógicos, religiosos e, sobretudo, de explicação e validação de costumes, origens, ordem e estrutura sociais sem a preocupação com o anonimato e com o constante processo de criação, à medida que circulava entre as pessoas. No entanto, a necessidade de se estabelecer relação com a instância autoral sempre que se refere a uma obra literária ou não, prática iniciada na Idade Média e consolidada na Modernidade com finalidades que atenderam às épocas distintas, instaurou a figura do autor.

Assim, às clássicas epopeias gregas atribuiu-se o nome de Homero para que as narrativas da *Ilíada* e da *Odisséia* não caíssem no mesmo lugar classificatório dos mitos e

desautorizassem os antigos gregos a utilizá-las na formação moral, cívica, militar e cidadã do homem grego. Isso porque o “anonimato literário não nos é suportável” (FOUCAULT, 2002, p. 47). Foi então na mesma perspectiva que o conjunto dos livros bíblicos, bases da história e cultura do povo hebreu, que narram por essa ótica da fé cristã, desde a criação do mundo ao surgimento da Igreja, necessitava de um autor, de um nome que legitimasse a escrita e regulamentasse a circulação dos seus preceitos, sem os questionamentos racionais e opositores a uma suposta autoria divina.

Com a modernidade, a exigência de um sujeito que assumisse e se responsabilizasse pela criação de algo consolida o império do autor, fechando a escrita como afirma Barthes (1984). Assumir a autoria de um texto significou, assim, ser o produtor de discurso que, conforme a transgressão que apresentava ao poder estabelecido, tornava-se passível de punições: o texto herético seria retirado de circulação pelas autoridades religiosas e políticas e o sujeito físico, o criador do texto, condenado a penas variadas entre o cárcere e a morte. A ideia de transgressão atualizou-se nos séculos XVIII e XIX à sombra do capitalismo e das regras do mercado. A escrita e a literatura tornaram-se produtos de um sujeito que deve ter direitos financeiros e de circulação sobre ela.

É essa relação entre obra, escrita e autoria que criaram e fundamentaram, então, uma mitologia autoral. A obra de um escritor, melhor ainda, suas obras (completas), é “o resultado de seu trabalho marcado por seu nome; mas esse resultado parece desfrutar de um modo de existência particular, ligado ao modo de existência do nome do autor ele mesmo” (BRUNN, 2001, p. 226 apud ALMEIDA, 2008, p. 224). Desse modo, o conceito de autoria literária, construído no imaginário do leitor, passa a ligar-se inevitavelmente ao sujeito físico, àquele que tem seu nome imortalizado, que cria histórias e cuja assinatura consta na

capa do livro, logo abaixo do título da obra, para lhe conferir autoridade e autenticidade.

Estabelecida a cultura da representação da cultura, do cenário do simulacro e da reprodução da cópia, a contemporaneidade atualiza a noção de autoria sob as bases da

ausência de significação [d]a relatividade das posturas sedimentadas, bem como a destruição das certezas (expressão epidérmica da razão). Tais caracterizações nos remetem ao conjunto de sintomas que informam a cultura/literatura contemporâneas, traduzidos nas imagens da pluralidade, da diferença, da fragmentação, da negação às convicções estabelecidas. (CARMO, 2008, *online*).

Budapeste, romance de Chico Buarque, surge oportunamente neste instante para colocar “esse alguém que tem reunido num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito” (BARTHES, 1984, p. 53) no lugar de desestabilização, de questionamento da verdade autoral determinada pela cultura do mercado. Essa narrativa buarqueana, ao mesmo tempo em que se vale do forjamento da ilusão literária, utiliza-se do fingimento da ficção, isto é, metalinguagem, para desautorizar e afirmar o autor como uma instância representativa na literatura contemporânea.

Faz-se impossível determinar, do início ao fim do texto, em que medida o contrato do “como se” do qual afirma Iser (1996) é ou não fixado entre leitor, autor e obra. Ou melhor, entre a realidade e a ficção do leitor e da obra. Isso se deve ao fato de ser um livro em cuja capa figurem dois títulos e dois nomes de autor, além de “uma série de paradoxos [...] em torno da ideia autoral e dos sentimentos que a envolvem: valor, autoridade, propriedade” (DELMASCHIO, 2010, *online*), dissolvido em personagens *ghost-writers* que escrevem à maneira do personagem-narrador, que, por sua vez, escreve

profissionalmente à sombra do nome de outros, como se pode observar no fragmento a seguir:

[...] O Álvaro lograva impor meu estilo, quase me levando a crer que meu próprio estilo, lá no começo, seria também uma manipulação dele. Quando me vi cercado de sete redatores, todos de camisa listradas como as minhas, com óculos de leitura iguais aos meus, todos com meu penteado, meus cigarros e minha tosse, me mudei para o quartinho que estava servindo de depósito, atrás da recepção. Ali recuperei o gosto pela escrita [...] (BUARQUE, 2003, p. 24-26).

O livro *Budapeste*, objeto material destinado ao consumo, apresenta-se personalizado ao gosto do simulacro e de acordo com as duplicidades (cópias de cópias) que suscitam. Suas duas capas é o primeiro desafio que o leitor encontra. Isso se deve ao fato de serem impressas naquele amarelo ‘furta-cor’ e quase como um reflexo, ou seja, uma reprodução da outra e impressa ao contrário, sinalizando para uma realidade interna à obra: o livro cuja cor José Costa desconhece, mas que está assinado com seu nome, como se pode constatar no trecho abaixo reproduzido.

A capa furta-cor, eu não entendia a cor daquela capa, o título Budapest, eu não entendia o nome Zsoze Kósta ali impresso, eu não tinha escrito aquele livro. Eu não sabia o que estava acontecendo, aquela gente à minha volta, eu não tinha nada a ver com aquilo. Eu queria devolver o livro, mas não sabia a quem, eu o recebera de Lantos, Lorant & Budai e fiquei cego. [...] O autor do livro não sou eu, queria lhe dizer, mas a voz não me saía da boca [...] (BUARQUE, 2003, p. 167-170).

Indicando uma autoria ambígua interna e externamente, evidenciam-se, além do fragmento acima, os nomes do autor e obra que não são os mesmos. Tem-se, por um lado, o nome de Chico Buarque como autor de *Budapeste*, escrito em português e que narra a vida de escrita fantasma e anônima de José Costa, e

tem-se, por outro lado, o nome de *Zsose Kósta*, uma possível transcrição fonética do idioma húngaro para a pronúncia do nome de José Costa, autor de *Budapest*, cuja reprodução gráfica simula a escrita húngara, como em uma explicitação daquilo que Foucault (2002) chama de apagamento do escritor, para ceder lugar ao nome e à assinatura do autor.

[...] Eu não leria um livro que não era meu, não me sujeitaria a tamanha humilhação. E ela nem insistiu tanto, talvez porque soubesse que cedo ou tarde eu faria sua vontade. Apenas pousou o livro em meu colo e se deixou ficar inerte na cama. [...] Porém numa obra literária deve haver nuances, disse Kriska, que só se percebem pela voz do autor. Sem querer ela me dava a deixa para lhe comunicar de modo peremptório, que não poderia ser eu o autor de um livro que trouxesse meu nome na capa. (BUARQUE, 2003, p. 172).

É válido ressaltar, todavia, que José Costa é um personagem do romance e sobre si repousa o paradoxo da verossimilhança, “isto é, algo que, sendo uma criação de fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial” (CÂNDIDO, 2007, p. 55). A respeito dessa afirmação, reitera Delmaschio (2010, *online*): o que se tem em *Budapeste* é a ficção “convidando a um sem fim de simulacros e armadilhas especulares em que o nome do autor é apenas um dos elementos, dificultando inclusive uma clara delimitação entre real e ficcional”.

Por conseguinte a essa duplicidade da capa e de nomes, a questão da autoria na contemporaneidade é ampliada pelos personagens *ghost writers* apresentados na narrativa. Estes, atuando nos entre-lugares do anonimato e da existência de um nome que identifique de modo determinado um sujeito, ainda que sua existência só seja real no imaginário do leitor, como afirma Foucault (2002), têm vozes e ações ativas que se encontram e parecem se (con)fundir na vida fictícia do

personagem-narrador José Costa, também um profissional da escrita fantasma que vende seus escritos e vê, sob o nome de outros, sua produção escrita, das quais não se livra psicologicamente como fica evidenciado no fragmento abaixo:

[...] eu estava apto a redigir discursos para qualquer circunstância, a partir de um rascunho ou uma entrevista breve. Discursos de campanha remuneravam bem, mas me deixava insatisfeito, infeliz mesmo. [...] De modo que a recompensa profissional, para valer, só obtive a partir da publicação integral de meus artigos em jornais de grande circulação. Meu nome não aparecia, lógico, eu desde sempre estive destinado à sombra, mas que palavras minhas fossem atribuídas a nomes mais e mais ilustres era estimulante, era como progredir de sombra. [...] Eram artigos escritos em nome do presidente da Federação das Indústrias, do ministro do Supremo Tribunal Federal, do cardeal arcebispo do Rio de Janeiro, em suma, era uma galeria que o Álvaro exibia a quem entrasse na agência, dizendo: José, você é gênio [...] Mas, Álvaro, e a confiabilidade? (BUARQUE, 2003, p. 16).

O ápice dos paradoxos e ambiguidades autorais se dá quando de *ghost writer* o personagem José Costa, o produtor de texto sob encomenda para outros, passa a ser o autor, aquele que assina uma obra que não escreveu e é lançada em Budapeste, capital da Hungria, por outro escritor fantasma inominado na narrativa. Nesse sentido, pois, ocorre a atribuição autoral de *Budapest* ao personagem José Costa, uma vez que este autentica o romance e se “converte em um produtor para o mercado” (BEIGUIMAN, 1997 apud ANTONIO, 1998, p. 189), porém, de modo autêntico e reconhecido, porque o personagem é um *ghost writer* no Brasil. Ou seja, é transportado da posição de apagamento para promover a morte de outro (BARTHES, 1984) escritor fantasma sem nome mencionado e que vagamente lembra Chico Buarque, autor físico e externo à obra de um produto de existência material, indicado pelo fragmento abaixo reproduzido:

Pagavam em espécie mediante a entrega da mercadoria e partiam às pressas, quando muito entreabriam o envelope para conferir o número de folhas ali dentro. Para mim valiam como exercício de estilo aquelas monografias e dissertações, as provas de medicina, as petições de advogados, cartas de amor, de adeus, de desespero, chantagens, ameaças de suicídio [...] Passei a criar a autobiografias, no que o Álvaro me apoiou, afirmando tratar-se de mercadoria com farta demanda reprimida. Artistas, políticos e escroques famosos batiam à minha porta, mas me dava ao luxo de atender somente personagens tão obscuros quanto eu mesmo. Clientes que me lembravam aqueles da sala três por quatro do centro da cidade, exceto por serem ricos o suficiente para pagar o cachê extorsivo que o Álvaro estipulava, além de custearem a tiragem do livro para a distribuição entre amigos e parentes (BUARQUE, 2003, p. 15; 25-26).

Desse modo, é possível fazer a pergunta: “Quem narra uma história é quem a experimenta, ou quem a vê? [...] é aquele que narra ações a partir da experiência que tem delas, ou é aquele que narra ações a partir de um conhecimento [...] observado em outro?” (SANTIAGO, 1989, *online*). Assim, à indagação sobre a autenticidade do relato narrado de dentro ou de fora da história, contesta-se que a presença de uma assinatura já seria suficiente no imaginário do leitor para legitimar a presença e a realidade de sujeitos fictícios e representacionais.

3 Considerações finais

De acordo com os pressupostos apresentados anteriormente, à pergunta ‘O que é um autor?’, título da comunicação de Michel Foucault na *Société Française de Philosophie*, em 1969, e que mais tarde se tornaria livro, oferecer-se-ia provisoriamente, e também de modo arriscado, a afirmação de que o autor é uma representação contemporânea que, tornando-se presente apenas com o simulacro da assinatura

de seu nome logo abaixo do título de uma obra literária, é capaz de instaurar um sujeito que autentica e autoriza a circulação de narrativas no mercado e no meio literário. A figura autoral se reduziu a seu nome, ou melhor, a sua assinatura e se tornou, na contemporaneidade, uma representação para leitores e escritores, cuja função se presta aos fins mercadológicos da compra e venda de livros com narrativas de caracteres diversos: relatos autobiográficos, biografias ficcionalizadas, escrita realista, auto-ajuda e a ficção de relatos fantásticos e exóticos.

Essa ousada colocação, estendida ao postulado de morte do autor, torna possível ainda uma presença na ausência. Se se defende, nestes dias, a criação literária como a retomada, encontro e/ou fusão e metalinguagem, em vários estilos dentro de uma mesma narrativa ficcional, o autor (criador) já não existe. A ficção contemporânea tornou-se, desse modo, a sua lápide definitiva, onde se poderia ainda encontrar alguns resquícios de sua possível existência no passado, isto é, sua assinatura. A mesma lápide, na qual seria possível ler a inscrição 'aqui jaz um autor', é o lugar contemporâneo de transcendência do signo e do jogo das oposições morte/vida, presença/ausência, verdade/mentira, ficção/realidade.

No entanto, se já não existe autor na literatura, se já não se pode afirmá-lo, por que, então, ainda o livro persiste e com ele, sob o rótulo de novas, as narrativas? Igualmente de modo provisório, arriscar-se-ia dizer que o que resta ao escritor contemporâneo são os jogos de escrita jogados habilmente pelo escritor, que registra, atualiza e morre com a escrita, e pelo autor, que valida o registro do escrivão. E o leitor, enquanto aquele que se apropria do texto e lhe confere significados, na condição de produtor de sentidos, é, junto com o autor, o agente possibilitador do mesmo relato-narrativo no entre-lugar do anonimato e do reconhecimento do escritor.

Referências

- ALMEIDA, L. P. de. A função-autor: examinando o papel do nome do autor na trama discursiva. In: **Fractal Revista de Psicologia**, v. 20, n. 1, p. 221-236, Jan./Jun. 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/fractal/v20n1/a21v20n1.pdf>>. Acesso em: 08 abr. 2010.
- ANTÔNIO, Irati. Autoria e cultura na pós-modernidade. In: **Ci. Inf.**, Brasília, v. 27, n. 2, p. 189-192, maio/ago. 1998. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ci/v27n2/irati.pdf>>. Acesso em: 12 abr. 2010.
- BARTHES, R. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1984.
- BUARQUE, C. **Budapeste**: romance. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CÂNDIDO, A. O personagem do romance. In: _____. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 51-80.
- CARMO, C. do. Apontamentos sobre a ficção contemporânea. In: **Revista da Fael**, v. 1, n. 3 p. 01-12, 2008. Disponível em: <http://www.unig.br/cadernosdafael/vol1_num3/ARTIGO%20CLAUDIO%20ODO%20CARMO.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2010.
- DELMASCHIO, Andréia. **Chico Buarque e o coral de ventríloquos**: a função autoral em Budapeste. Disponível em: <<http://www.lettras.ufrj.br/ciencialit/garrafa3/7-andrea.doc>>. Acesso em: 10 maio 2010.
- FOUCAULT, M. **O que é um autor?** Lisboa: Passagens/Vega, 2002.
- ISER, W. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Tradução Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: UERJ, 1996.
- ROSENFELD, A. Literatura e personagem. In: CÂNDIDO, A. et al.. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 9-51.
- SANTIAGO, S. O narrador pós-moderno. In: _____. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 38-52. Disponível em: <<http://www.pacc.ufrj.br/literaria/narrador.html>>. Acesso em: 21 abr. 2010.
- SANTOS, J. F. **O que é pós-moderno**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

RÉSUMÉ: Ce travail aborde brièvement des questions sur la représentation et la qualité d'auteur dans la littérature

contemporaine. Nous commençons par les propositions théoriques de fonctionnalité et de la circulation du nom de l'auteur et de sa mort sur le marché et dans les cercles littéraires. Il est soutenu que c'est avec la littérature contemporaine qui arrivent la mort de l'auteur et la transformation de son nom dans une sorte de représentation qui établit elle-même une réalité. Il s'agit d'une présence dans l'absence ayant lieu par la signature de la personne responsable du texte littéraire. Cela signifie que c'est dans le nom de l'auteur, écrit sous le titre d'un ouvrage, que se trouve la valeur de la légitimité et l'autorité pour le faire circuler, le faire connaître et le valider. Dans cette perspective, être l'auteur d'une œuvre littéraire ne signifie pas nécessairement l'avoir écrite. Néanmoins la signature d'un nom reconnu par les lecteurs peut garantir le succès dans le marché de l'édition. Nous prenons pour cadre théorique de l'analyse et pour la vérification des demandes présentées dans le travail les postulats de Roland Barthes (1984) sur la mort de l'auteur, la pensée de Michel Foucault (2002) sur ce qui c'est qu'un auteur, et les propositions de Claudio Carmo (2008) sur la littérature contemporaine. Dans cette approche nous choisirons le roman *Budapest* de Chico Buarque pour le constat et l'application des affectations énoncées dans le texte car on trouve dans cet ouvrage des questions sur la représentation, sur la qualité de l'auteur et sur la place de l'auteur dans la littérature contemporaine, autant de thèmes qui ont de nos jours le temps et l'espace pour des analyses et des débats théoriques.

MOTS-CLÉS: Littérature. Récit. Roman contemporain. Représentations. Qualité de l'auteur.

Data de recebimento: 15/09/2010

Data de aprovação: 15/07/2011

O Teatro Moderno e Suas Relações com o Teatro Clássico

The Modern Theatre and Its Connections with the Classic Theatre

*Maria do Carmo Faustino Borges¹
Clarice Zamonaro Cortez²*

RESUMO: Este estudo constitui-se de uma pesquisa bibliográfica, com a apresentação de um panorama resumido da história do teatro, desde Aristóteles até a pós-modernidade, com o teatro do absurdo. O objetivo maior, a partir do quadro geral, é o de atentar para as características que se mantiveram (tradição) e o que foi alterado (rupturas) na sua estruturação textual, na linguagem, na temática e nas representações, conforme as transformações do homem e da sociedade. O *corpus* deste trabalho, baseado em teóricos e dramaturgos como Aristóteles, Brandão, Nuñez e Pereira, Roubine, Victor Hugo, Hubert, Esslin, Junqueira, Lopes e outros, elucida uma ideia abrangente sobre a arte teatral e percorre as várias tentativas de ruptura e quebra com a tradição, o que, na realidade, estabelece a história do teatro como elemento de transmissão e identificação das culturas que mais fizeram uso de seus artifícios na expressão de seus anseios de liberdade no mundo. A história do teatro e a literária mostram como seus propósitos pouco mudaram e que as

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras, na área de Estudos Literários, da Universidade Estadual de Maringá (UEM).

² Pós-doutora em Literatura. Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras (Mestrado), na área de Estudos Literários, da Universidade Estadual de Maringá (UEM).

grandes mudanças estão, na verdade, nos valores e no comportamento humano diante das novas realidades política, social e cultural. Concluímos que a tradição é a fonte, é o parâmetro sobre o qual foi construída a arte do presente, inclusive o teatro moderno.

PALAVRAS-CHAVE: Tragédia. História do teatro. Teatro moderno. Texto dramático. Tradição. Ruptura.

1 Introdução

O teatro, encenado nas casas de espetáculos pelo mundo, tem como principal objetivo o entretenimento do público, seja pelo choro, quando o comove, ou pelo riso, quando o diverte. A literatura interessa-se por estudar essa arte, não no palco, mas no texto, o que constitui o Gênero Dramático. Isso acontece porque as peças teatrais são textos totalmente em discurso direto, pela alternância de falas, construídos com elementos narrativos. Assim, entende-se que o “texto dramático é aquele que se qualifica para a encenação” (NUÑEZ; PEREIRA, 2001, p. 71) e constitui-se matéria literária devido às estratégias discursivo-poéticas utilizadas na construção artística do texto.

Objetiva-se, dessa forma, apresentar um panorama geral do Gênero Dramático ou Teatral desde as suas origens até o Teatro do Absurdo, contemplando suas estruturas e temáticas, paralelamente às alterações sofridas no decurso das transformações do gênero, com a finalidade maior de constatar que a tragédia e a comédia formaram a espinha dorsal do texto dramático e assim permanecem, podendo-se observar quando são tomadas como fonte de qualquer estudo relacionado a esse assunto.

A escolha temática deste estudo deve-se à busca de uma visão abrangente da trajetória do teatro para se observar as influências e a presença do teatro clássico no moderno. Com isso, propomos demonstrar que os elementos tradicionais do teatro nunca foram completamente abandonados, mas são ainda fontes na criação moderna, aceitando-os ou na tentativa de uma contraposição a eles.

A partir de leituras diretamente ligadas aos temas da teoria do Teatro, como nos autores Aristóteles, Brandão, Nuñez e Pereira, Roubine, Victor Hugo, Hubert, Esslin, Junqueira, Lopes, percebe-se o *corpus* de uma pesquisa que delinea os principais momentos da história do teatro, assim como a questão da tradição que se mantém e as rupturas que acontecem de acordo com o desenvolvimento da humanidade e as transformações na sociedade. Desse modo, observamos essas informações em toda a sua extensão e estabelecemos a relação do teatro clássico e sua influência no moderno.

Dispomos, a seguir, as origens do teatro e suas adaptações e inovações aos períodos históricos, associados aos eventos literários e culturais, a fim de entender e delinear considerações sobre a sua representação no mundo moderno.

2 Origens do teatro

As origens do teatro remontam à Grécia antiga e às celebrações pagãs do culto ao chamado deus do vinho, Dionísio, portanto, com caráter ritualístico. Somente muitos anos depois, com o desenvolvimento da sociedade grega, o teatro progrediu e adquiriu atributos educacionais e culturais, de acordo com Brandão (1990). Não se pode, no entanto, dissertar sobre o Gênero Dramático sem estudar o teatro grego, considerando que boa parte da teoria que a ele se refere, até hoje, está concentrada

na manifestação teatral daquela época, principalmente nas tragédias gregas e na *Poética*, de Aristóteles (1979), que definiram e convencionaram uma tradição ao longo dos séculos.

O mito de Dionísio está geralmente associado à colheita de uvas e sua celebração, ocasião em que acontecia o consumo de vinho até o êxtase, como exaltação dos sentidos, permitindo-se ao homem extravasar as misérias mundanas. Segundo Piqué (1997), os seguidores de Dionísio usavam máscaras, elemento de disfarce, da perda da identidade, o que representa a essência da representação dramática, fundamento da arte teatral. Essas festas eram de caráter religioso e pagão e, com o desenvolvimento das cidades, passaram a ser praticadas como encenação teatral. Assim, no século VI a.C., Pisístrato determinou que as ‘peças’ fossem encenadas nas festas Dionísias Urbanas, sendo que o nome mais conhecido é Téspis, como autor.

De acordo com Aristóteles (1979), o mito é a representação de ações e a tragédia é uma ação completa que se origina no mito, devendo suscitar o terror e a piedade para a purificação das emoções. Dessa forma, na construção de uma peça trágica, o mito e a ação constituem-se os elementos fundamentais. A partir de textos já existentes no século IV a.C., Aristóteles, em sua *Poética*, observou e definiu alguns aspectos da tragédia, conforme Nuñez e Pereira (2001). A teoria dessa obra apresenta certos pontos primordiais sobre o gênero, como a unidade de tempo (24 horas), de espaço (um único cenário) e de ação (única). O herói trágico é a personagem central da peça, cuja vida se configura no mito. Trata-se de um indivíduo de caráter elevado, mas que comete um erro que o leva à desdita.

Tem-se, portanto, que a tragédia constitui um conflito que coloca o *cosmos* em desarmonia. O ponto de partida da trama é a *hybris*, o orgulho ou o descomedimento praticado pelo herói, que, como um fio condutor, propicia acontecimentos,

desencadeando-se a *hamartia*, o erro trágico. O último prova a imperfeição no herói. Nessa perspectiva, para Aristóteles, ele tem a inversão da boa para a má fortuna, a peripécia. Assim, por meio de revelações, o herói conhece o motivo de sua punição e reconhece o seu erro, o reconhecimento ou *anagnórisis*. Segue-se com catarse, ou *kathársis*, quando o espectador sofre junto com o herói. Esse efeito é próprio de uma ação que produz destruição ou dor, uma discussão de erros capazes de arruinar a vida da coletividade. O sentimento de terror provocado na plateia é o de que qualquer um também pode viver tal infortúnio. Quanto à parte estrutural, a tragédia é dividida em prólogo, a cena de abertura que introduz o tema, em episódios alternados com *estásimos* (cenas de falas do coro) e, por fim, o êxodo, última parte da peça.

Percebe-se, dessa maneira, que o teatro, por meio do gênero trágico, serviu a uma função pedagógica, como apelo ético ao indivíduo, isto é, propor uma condição adequada de viver em uma sociedade. O coro, então, presente nas peças trágicas da Antiguidade, colaborava com essa função ao representar a voz do bom senso, por meio de ponderações e de julgamentos sobre as ações apresentadas, advertindo sobre os perigos que delas podiam decorrer.

O texto da tragédia comporta-se dentro de uma “linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídos pelas diversas partes” (ARISTÓTELES, 1979, p. 245), isto é, metáforas, palavras estrangeiras misturadas aos termos de linguagem corrente, com ritmo, harmonia e canto. Também se faz uso do elemento trágico, ou seja, “uma situação dolorosa porque ameaçada pelo destino” (STALLONI, 2001, p. 52).

Aristóteles, em sua *Poética*, aborda outros dois elementos da tragédia, que não vão se restringir a ela e estão correlacionados: a *mimese* e a *verossimilhança*. A primeira corresponde à imitação dos objetos e das ações de pessoas feitas

por meio de personagens, pois o “o imitar é congênito no homem [...] e os homens se comprazem no imitado” (ARISTÓTELES, 1979, p. 243). Diante desse parecer, a tragédia usava imitar os homens melhores ou nobres. A verossimilhança diz respeito ao fato de que as ações narradas devem ser passíveis de existência, de modo a ser aceitável pelo público, mesmo não sendo verdade. Verossímil não significa que o contato nas peças deve ser real, mas está relacionado àquilo que é possível/plausível e necessário, assemelhando-se à ideia daquilo que é verdade, sem ser a realidade externa. Nesse aspecto, a arte se diferencia da história. Em contrapartida, Aristóteles (1979) critica o deus *ex-machina*, artifício utilizado por alguns escritores de tragédia da época, por não ser verossímil e ser uma solução apelativa, não advinda da estrutura do texto. Essas peças trágicas eram consideradas inferiores.

Também na Grécia antiga, além da tragédia, encontra-se a comédia, que se admite provir dos festejos em honra ao Dionísio, deus da fertilidade. Esse gênero expandiu para uma grande variedade de tipos, segundo Danzinger e Johnson (1974). O cômico objetiva criticar e ensinar a boa conduta por meio do riso, ridicularizando os vícios e os exageros dos homens – os absurdos do comportamento (*ethos*) e dos costumes humanos. Diferentemente do trágico, seus temas abordam assuntos do cotidiano, com figuras comuns e inferiores (subalternos) e ações não-heroicas, mas absurdas, como a inversão da ordem que era estabelecida, com a valorização do espaço doméstico e final feliz. Além disso, era comum a inexistência do coro e, quando presente, tinha um papel distinto daquele da tragédia. As peças cômicas têm uma vinculação com a discussão das transgressões político-sociais. Naquela época, principalmente na comédia, mesmo retratando fome ou sexo ou qualquer outro tema, estes eram tratados em segundo plano, e o enfoque maior era dado às grandes questões políticas.

Aquilo que provoca riso tinha uma concomitante de acentuado conteúdo didático ou moral; pensava-se que, ao despertar o riso no tocante às tolices e fraquezas da humanidade, a comédia, em todas as suas várias formas, poderia ensinar o público a evitar erros semelhantes. (Ibidem, p. 159).

Para criar o efeito cômico, conforme Danzinger e Johnson (1974), os autores usavam de uma linguagem licenciosa e coloquial, de duplo sentido, com tendência à obscenidade e, por outro lado, o uso de deformidades, defeitos ou alguma espécie qualquer de feiura, entretanto, sem expressar dor. O absurdo cômico também se fazia presente por meio da criação de um mundo às avessas, posto em desordem, uma forma de criticar a organização do mundo real. Relacionado a isso, está o *quiproquó*, isto é, ideia de confusão, o que é essencial em toda e qualquer comédia, pois são recheadas de confusões e desentendimentos. Outro elemento típico desse gênero é a criação de estereótipos e caricaturas, personagens construídas com exageros em características próprias.

Destacaram-se, na Antiguidade Clássica, os escritores trágicos gregos Ésquilo, Eurípedes e Sófocles. Deste, a peça *Édipo Rei* é considerada a obra-prima da época e a exemplar de uma perfeita tragédia, por isso a escolhida por Aristóteles (1979) como modelo na sua *Poética*. Entre os comediógrafos estão Aristófanes e Menandro. Já em Roma, houve a predominância da comédia, onde as encenações se assemelham aos espetáculos circenses.

3 Perfil histórico do teatro

Após a Antiguidade, a tragédia praticamente desapareceu. Durante a Idade Média, período centrado no teocentrismo, o teatro ficou restrito às peças religiosas de cunho

didático, segundo Franco Jr. (1990). A Igreja, detentora do poder ao lado da monarquia, toma as passagens bíblicas para encenações com o objetivo de ensinar os preceitos cristãos em detrimento do mundo pagão da Antiguidade. Essa escolha se deve ao fato de o público ter uma apreciação por essas representações teatrais, praticadas dentro da Igreja.

Nos séculos XII-XIII, a partir da Reação Folclórica, aconteceu uma busca de identidade coletiva laica, recorrendo ao folclore, alusões a tradições culturais locais, frente à cultura clerical. Ocorreram, assim, realizações artísticas com a teatralização de passagens bíblicas da vida dos santos, até a comédia nos adros das igrejas e praças públicas, de acordo com Franco Jr. (1990). A Igreja, dessa maneira, acabou por render-se a alguns elementos folclóricos com o intuito de atrair os fiéis, de trabalhar a catequese e de não perder sua influência sobre as populações e suas culturas. Essa literatura apresentava gêneros que agradavam tanto o gosto clerical quanto o laico, resumindo neles a caracterização do feudalismo e do cristianismo.

A farsa, uma sátira em textos teatrais, passou a ser utilizada no final do século XV. Trata-se de uma composição séria, uma moralidade ou um mistério, como os entretenimentos populares constituídos de elementos cômicos, a exemplo de discussões entre duas personagens, conforme Hubert (1988). Um dos temas frequentes é o corno ridicularizado em uma linguagem cheia de trocadilhos, palavras sem sentido, associações de palavras incompatíveis e os *quiproquós*.

De maneira específica, em Portugal, um dos expoentes dessa modalidade de teatro foi Gil Vicente (1465? – 1536?), o dramaturgo mais destacado da Idade Média em seu país, embora escrevendo para a corte. É considerado o verdadeiro criador do teatro português: tudo que se produziu em Portugal dentro desse gênero remete ao teatro vicentino, conforme Cabral (1995). Ele tentou fundir em suas peças o pensamento medieval (enquanto

religião) ao moderno – Humanismo – que começava a demarcar o universo ideológico de sua época. Tais afirmações são possíveis ao apreendermos em suas obras uma concepção do homem que aspira aos prazeres da vida terrena, em contrapartida àquela convencionada no anseio pela vida eterna. Ficou conhecido por seus autos, como *Auto da Barca do Inferno*, *Auto da Barca do Purgatório* e *Auto da Barca da Glória*, e também por suas farsas e comédias, a exemplo de *Farsa de Inês Pereira*, *Quem tem Farelos*.

O Renascimento é o movimento cultural do início da Idade Moderna, com a recuperação da cultura greco-latina. Apesar de esse acervo ter sido destruído em parte e controlado pela Igreja durante a Idade Média, essa mesma instituição religiosa resguardou conhecimentos importantes por meio do trabalho dos monges nos mosteiros e pelos copistas. Assim, a *Poética*, de Aristóteles, segundo Roubine (2003), foi retomada naquele período, e utilizada na construção da dramaturgia neoclássica. Juntamente, Sêneca, que teve suas peças editadas nos primeiros anos do século XVI, serviu de modelo e inspiração para os escritores europeus de peças teatrais daquela época, sobretudo, na França, de acordo com Hubert (1988).

Diante da recuperação e do uso da comédia no final da Idade Média com a Reação Folclórica, surge, no Renascimento, um novo modelo cômico, a *Commedia dell'Arte*, inicialmente na Itália, mas migrando depois para a França. Como rejeição à farsa, essa nova comédia, que objetivava o entretenimento e fazia rir o público, recuperou a forma festiva da origem clássica, baseada em improvisos e no uso de personagens fixos, tais quais, o Arlequin, o Dottore, a Colombina, Pantalone, entre outros.

As apresentações dos grupos deste tipo de teatro eram feitas por artistas itinerantes que viajavam pelas cidades de todos os tamanhos da Itália. Seus espetáculos eram cômicos e giravam

em torno de alguns núcleos narrativos fixos – pequenas histórias de traição entre conhecidos, e de adultério. (NUÑEZ; PEREIRA, 2001, p. 111).

Na França, destacou-se o comediógrafo Molière (1622-1673), cuja obra teatral diversificada tinha características próprias que o distinguiam de seus antecessores. Sua obra, sustentada pela observação, “ocupa-se mais da vida real (comédia de costumes) e cria a comédia de carácter” (PLINVAL, 1978, p. 64); apresenta uma descrição do comportamento da burguesia e das altas classes. Essa tipologia cômica estuda a moral de maneira profunda e delicada, com estilo apurado e escrito em versos. Por conta do humor sarcástico e amargurado, Molière reproduz, na sua obra, de modo fiel, os fatos ridículos da existência. Entretanto, esse recurso de descrever a realidade é apenas um palco, pois ele desgosta do tema sobre o real e cria desfechos artificiais.

No final do século XVI e início do século XVII, durante o reinado da Rainha Elizabeth I na Inglaterra, floresce o teatro elizabetano, tendo em Shakespeare (1564-1616) sua figura maior, principalmente pela reconstrução da tragédia e criação do drama. Este é um gênero híbrido, pois, apesar de ser trágico por essência, ele admite características da comédia, com algumas cenas cômicas e assuntos cotidianos e mais humanos, não tão nobres e elevados, embora os últimos permaneçam, segundo Stalloni (2001). Os elementos da comédia são usados para resultar no chamado alívio cômico com o intuito de diminuir a tensão do público entre duas cenas trágicas de intensidade. O drama é dividido em cinco atos e o último é sempre o desfecho. As três unidades da tragédia grega passam a ser desconsideradas e se faz o uso do verso branco.

Entre 1601 e 1608, Shakespeare escreveu dramas famosos, como *Hamlet*, *Othello* e *Macbeth*, obras trágicas que

têm no seu herói um homem moderno, diferente daquele da tragédia grega, na qual o destino e os deuses decidiam os rumos de sua vida. No drama, esse direcionamento acontece a partir de sua vontade, da sua liberdade individual, da sua consciência, é o livre-arbítrio que rege suas ações, sendo o homem geralmente punido pela culpa e pelo remorso. O herói trágico no drama shakesperiano é fruto do pensamento humanista e monoteísta, de uma nova visão de mundo, por isso, como indivíduo, almeja à racionalidade. Ele tem caráter nobre, decide fazer o bem, mas pode cometer más ações nesse percurso. Ele é consciente de suas ações e sofre as consequências de seus erros devido à sua responsabilidade, maior que aquela conferida ao homem no pensamento grego da Era Clássica.

As peças de Shakespeare eram do agrado de todas as camadas sociais, porque observava aspectos sensacionalistas, temas sutis e imagens poéticas, chegando até à filosofia e ao debate, segundo Cevalco e Siqueira (1999). Suas obras literárias se revestem de caráter pomposo, mas o ingrediente cômico está sempre presente.

Suas comédias retratam a alegria de viver do homem, com final feliz, como se observa em *A Megera Domada*, *O Mercador de Veneza* etc. A questão moralista em suas peças mantém a linha clássica. A linguagem utilizada reúne a fantasia e o realismo, conseguindo levar a plateia, por que não dizer até hoje, a reconhecer seus próprios sentimentos e aflorar seus conflitos.

Na França, o Renascimento, em relação às letras e às artes, é um pouco mais tardio que nos demais países europeus, mas é lá que Jean Racine (1639-1699), no século XVII, na tragédia, acolhe com entusiasmo o modelo aristotélico da dramaturgia, como a unidade de ação, tempo e espaço, a ausência de cenários e o número pequeno de personagens e, algumas vezes, a presença do coro, além do apelo moralista,

como exemplifica Plinval (1978). O poeta fez uso do verso alexandrino clássico, construindo peças com muita beleza de estrutura e linguagem. As peças destinavam-se, principalmente, a um público nobre no reinado de Luís XIV.

A complexidade da peça é de origem psicológica, centrada no herói com o drama do homem “pelo jogo natural e recíproco das paixões que se concretizam, se aceleram e se chocam” (Ibidem, p. 78), segundo o humor, o amor e ódio do ser humano. Entretanto, o fator racional se fazia presente: havia um motivo pelo qual cada personagem dava vazão aos seus sentimentos. Esse teatro tratou das forças passionais do homem, utilizou confidentes, como em *Fedra*, deu uma movimentação mais dinâmica ao desenvolvimento das situações trágicas e seus desfechos. Um novo herói é delineado nas peças da época. Essas paixões humanas são vividas com intensidade pelos heróis, criando intrigas a partir desses sentimentos.

Na Idade Contemporânea, mais precisamente no século XVIII, na França, com a Revolução Francesa e sua bandeira “Liberdade, Fraternidade e Igualdade”, a sociedade burguesa ganha espaço decisivo, antes ocupado pela aristocracia, em relação a todos os âmbitos sociais, como cultura, política e economia, criando novas perspectivas para a humanidade. A mentalidade iluminista semeou ideias para transformação de uma sociedade rural em uma industrializada, resultando na expansão das cidades e na possibilidade de ascensão social ao indivíduo.

Baseado nesse novo perfil de sociedade, na literatura, advém um modo revolucionário de se fazer arte, mais especificamente chamado Movimento Romântico, no século XIX. No teatro, observa-se o drama burguês, mais flexível na composição e mais apropriado às variações do cotidiano, que “perturbará os hábitos de um público que permanecia impregnado de uma cultura aristotélica, do respeito frio das

regras e do decoro” (ROUBINE, 2003, p. 89). O grande destaque desse período foi Victor Hugo (1802-1885), que refletiu sobre (uma teoria acerca desse) drama, no Prefácio de *Cromwell*, de acordo com Plinval (1978), gênero que reproduzia o real.

Esse prefácio mostra uma revolução nas estruturas, na qual as regras da unidade de lugar, tempo e espaço são abandonadas; a prosa também é adotada na escrita das peças e, quando em poesia, versos livres são usados, com a divisão em cinco atos para o desenvolvimento dramático. A principal característica é a mistura dos gêneros sublime e grotesco, repercussão do hibridismo de Shakespeare, os quais pressupunham-se na vida e na criação, dando um aspecto mais realístico à obra, como postula Plinval (Ibidem, p. 173): “A finalidade da arte consistirá na expressão intensa da cor local, graças a pormenores característicos: assim o drama conseguirá fazer reviver uma época, todo um reinado com suas paixões, os seus contrastes, os seus crimes e mesmo os seus horrores.”

Para Victor Hugo (2004), autor das famosas obras *Os miseráveis* e *O corcunda de Notre Dame*, a conciliação do belo e do feio na obra torna a arte mais interessante, pois o espectador se identifica com maior naturalidade, já que ambos coexistem na natureza. Há imperfeições técnicas, com acontecimentos estranhos, coincidências impossíveis, mas o estilo é rico, o cenário é luxuoso, além da fantasia. O drama moderno representa o homem em conflito, dividido entre corpo e espírito, entre o bem e o mal, constituindo o herói da obra: uma representação do homem burguês. Há o predomínio da emoção sobre a razão, no qual se desenvolve o estudo psicológico das personagens.

Se, no início do século XIX, segundo Nuñez e Pereira (2001), na Europa circulava um drama voltado ao agrado do público, estruturado de modo a garantir o suspense e tido como

“teatro comercial” pelos grandes dramaturgos do final daquele século, no final do mesmo ocorrem grandes transformações. As obras de Henrik Ibsen, dramaturgo norueguês, agitam as sociedades europeias com temas ligados ao cotidiano, como valores morais e interesse na vida pública; estrutura familiar e o papel da mulher. O desenvolvimento da Psicologia contribui para a diversificação dos enredos; a iluminação elétrica oferece uma nova exploração ao espaço cênico.

Essas mudanças influenciam o desempenho do ator no palco. O método do russo Konstantin Stanislavsky (1863-1938) tratava do aprofundamento psicológico das personagens, enfatizado para haver maior interação com o público. A partir das novas perspectivas, o texto teatral começa a ser cada vez mais unicamente a base para atuação. Os atores e os diretores, adquirindo mais importância, passam a interpretar os textos e a fazer da representação uma leitura própria de cada peça. Diante dessas circunstâncias, a escrita torna-se mais fragmentária e dissolvida em memórias e tempos subjetivos.

No período compreendido entre o final do século XIX e o início do século XX, o mundo passa por grandes transformações sociais e políticas, além da Primeira Guerra Mundial. Esse contexto influenciou o conteúdo e o modo de se fazer teatro. No século XX, surgiu, por meio do dramaturgo alemão Bertolt Brecht (1898-1956), o teatro épico, que serviu de referência à criação teatral em todo aquele século. Brecht sugeria criar uma interação com o público que gerasse mudanças na sociedade, questionando a política, do que advém chamar suas peças de “experimentos sociológicos”. Ainda de acordo com Nuñez e Pereira (2001), a tradição aristotélica é contestada por Brecht, propondo a técnica do distanciamento, pois queria despertar o senso crítico e racional do público ao invés do didático e emocional da catarse. Seus espetáculos “entremeavam números de dança e de canto a piadas e, especialmente no

último, pequenas encenações de situações cotidianas, enfocadas seja de um modo melodramático, seja de modo satírico e crítico” (Ibidem, p. 126).

Na França, nessa perspectiva de cunho psicológico, também se desenvolve o teatro de tese, derivado das discussões políticas dos pós-guerras, a partir de Jean-Paul Sartre (1905-1980) e Albert Camus (1913-1960). A filosofia da qual estavam imbuídos, “estimulava o questionamento das tradições do pensamento ocidental e apelava implicitamente para novas atitudes diante das opções que a vida oferece no cotidiano” (Ibidem, p. 128). Com isso, eles queriam, com o teatro, trazer ao público a problematização e a reflexão por vias filosóficas.

Em 1939, instala-se a Segunda Guerra Mundial, alcançando maiores proporções que a Primeira, abalando acentuadamente as estruturas políticas, sociais e econômicas no mundo todo. Ao término desse episódio histórico, a humanidade apresentou-se fragmentada em todos os sentidos, proporcionando matéria para novas discussões, refletindo, também, em uma nova concepção de teatro: o teatro do absurdo, nome dado pelo húngaro Martin Esslin (1918-2002). Os principais dramaturgos referentes a esse estilo foram Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Jean Genet e Arthur Adamov. Em um mundo em que a lógica e a harmonia estavam perdidas, as peças vão enfatizar, no enredo, nas personagens e nos diálogos, esse ilogismo e quebra da realidade, criando uma nova, fragmentada e excêntrica: o absurdo da condição humana. Os recursos teatrais e de cena são usados nos seus limites, bem como é frequente os *sketches* curtos, que dramatizavam uma situação do cotidiano, muitas vezes de maneira cômica. Essas características teatrais vão se seguir até a contemporaneidade, no anseio de se fazer algo não comercial e de lucro imediato, mas de levar reflexões e questionamentos ao público.

Já no prefácio da obra *Teatro do absurdo*, de Esslin (1968), fica evidente o perfil desse teatro, pois, acusado de “uma busca da originalidade a qualquer preço, reúne certo número de modos literários e teatrais tão antigos quanto respeitáveis; e, finalmente, de explicação de sua significação como uma expressão – e uma das mais representativas da situação atual do homem ocidental” (ESSLIN, 1968, p. 12). Isso significa que o teatro do absurdo não rejeita a tradição, ao contrário, utiliza elementos dela nos movimentos de vanguarda para configurar o contexto presente, ou seja, uma releitura dos procedimentos conhecidos do teatro. O teatro do absurdo, verdadeiro e puro, compreende de:

sua atitude antiliterária, de seu repúdio da linguagem como instrumento de expressão das mais profundas camadas da significação [...] o teatro sempre foi mais do que a mera palavra [...] o verdadeiro teatro só se pode manifestar na execução do espetáculo. (Ibidem, p. 278-279).

isto é, a essência do teatro reside na representação e não no texto escrito.

Os quatro dramaturgos apontados por Esslin (1968) têm, nas suas obras e representações, os artifícios que possibilitam exemplificar o que podemos entender por teatro do absurdo, pois, na verdade, as rupturas que provocaram em relação ao teatro tradicional e moderno, desde Victor Hugo, são uma reação aos modelos que exibiam o homem burguês para dar lugar a personagens mais comuns na sociedade, que representam a classe proletária, a dos decadentes e dos marginalizados.

Dessa maneira, como recursos literários e dramáticos, algumas características em comum observadas em seus trabalhos são:

o abandono dos conceitos de personagem motivação; a concentração em estados mentais e situações humanas básicas,

mais do que no desenvolvimento de um enredo narrativo de exposição a solução; a desvalorização da linguagem como meio de comunicação e compreensão; a rejeição do objetivo didático; e a confrontação do espectador com os duros fatos de um mundo cruel e de seu próprio isolamento. (Ibidem, p. 208).

No Brasil, até meados do século XVIII, a única manifestação de teatro foi a de cunho catequético, tendo em Pe. José Anchieta seu maior expoente. Na passagem para o século XIX, começava o teatro propriamente dito no Brasil, segundo Lopes (2007). Entretanto, a produção teatral brasileira estava muito atrelada à estrangeira, como cópias sem originalidade. O primeiro a começar uma identidade mais nacional foi Martins Pena (1815-1848), recriando comédias clássicas com características próprias e originais. Outro dramaturgo peculiar foi Qorpo Santo (1829-1883) que criou comédias com estilo próprio e fragmentado, com cenas desconexas entre si, esquivando-se de modelos pré-estabelecidos e conhecidos pelo público.

O teatro brasileiro, entretanto, ganha caráter original e nacional no século XX, impulsionado pelas ideias e pelos “ismos” difundidos pela Semana de Arte Moderna, de 1922, que influenciou e modificou a literatura produzida a partir de então. Nesse ambiente cultural, de acordo com Lopes (2007), Oswald de Andrade (1890-1954) foi um dos escritores que rompeu e recriou, não somente na poesia, como no teatro. Suas peças apresentavam um novo estilo com discurso altamente fragmentário, dificultando a encenação. Seus textos, que só foram encenados a partir de 1967, eram carregados de crítica à sociedade brasileira e ao teatro.

Em relação à maior ruptura às convenções do teatro europeu e à modernização do teatro no Brasil, destaca-se Nelson Rodrigues (1912-1980), dramaturgo, jornalista e escritor, que recriou o trágico dentro da ótica psicanalítica em voga. Algumas

marcas da tragédia clássica fazem-se presentes, como “as noções de destino, fatalidade, maldição, vingança [...] um certo clima, um certo ambiente. Ele retomará também alguns temas: o incesto, o infanticídio.” (Ibidem, p. 221). Por outro lado, em oposição à tragédia, as tramas se concentram no cotidiano, no qual os conflitos acontecem de modo não linear e são apresentados de forma bruta, ou seja, não simbolizados ou diluídos, mas concentrados e até exagerados. A linguagem por ele usada é difusa e com digressões, não realista, em que o espectador conhece o enredo aos poucos. Seu tema converge em histórias de famílias, que se amam e se odeiam ao mesmo tempo, em assuntos da vida contemporânea. Sua obra é considerada altamente original e moderna, na soma de clichês trágicos a elementos inesperados e inusitados: “uma obra teatral moderna que tem ‘o poder de criar a vida e não imitá-la” (Ibidem, p. 230). Entre suas peças, a de maior destaque é *Vestido de noiva*.

4 Tradição e ruptura no teatro

Podemos, assim, observar que a comédia nunca deixou de existir com o perfil e função com os quais surgiu na Antiguidade. Já a tragédia, de acordo com a história literária, desapareceu na sua forma original por alguns séculos, na Idade Média, e, quando foi retomada, transformou-se no drama, com Shakespeare. Até os dias atuais, a comédia persiste com as mesmas características do modelo clássico, como a crítica de costumes, a inversão do mundo, os *quiproquós*, o final feliz e a provocação do riso, mudando-se apenas as situações que foram alteradas com as novas e diferenciadas sociedades.

Se, na Antiguidade, temos em Aristóteles que a tragédia representa não os homens, mas as ações, já na modernidade, com uma nova mentalidade, são os homens e seus sentimentos

que passam a ser representados. Essa ênfase na alma (emoções e pensamentos), entretanto, não se dá segundo a visão romântica das emoções – movimento de base do Modernismo – mas pela perspectiva de Baudelaire, de acordo com Junqueira (1985), baseada não no sentimento em si, mas na maneira de sentir; a poesia mística de sensações. Refere-se à teoria baudelaireana das correspondências, na qual, em analogia, as cores, os sons e os cheiros se reúnem harmonicamente e simbolizariam o estado interior do ser humano. Entretanto, para o poeta, esse espiritualismo alegórico presta-se a transcrever os males, os sentimentos frustrados, todo um pessimismo quanto à humanidade, o que traduz o tormento humano.

Na história do teatro e sua tradição na tragédia, a grande ruptura que se reflete na modernidade deu-se com Victor Hugo, defensor de ideias completamente opostas ao Classicismo e sua racional visão de mundo. No Prefácio de *Cromwell*, Hugo expõe sua teoria inovadora sobre poesia e teatro, defendendo a liberdade de criação, o hibridismo, o misticismo, a espiritualidade e o deleite na temática das emoções humanas. Suas ideias revolucionaram a arte literária e serviram de substrato, juntamente com princípios artísticos de Shakespeare, para os movimentos de vanguardas modernas.

Ao se oporem à tradição do trágico de retratar as ações, que levavam à punição de uma sociedade inteira, os modernos, além de se concentrarem na individualidade humana, também abandonaram as personagens nobres e enfocaram camadas menos privilegiadas da sociedade, adotando, inclusive, temas cotidianos da comédia.

Assim, no século XX, os teatros de tese, o épico e do absurdo abordam uma representação do homem atormentado pelas mudanças, pelas guerras, pelas diferenças sociais e pela própria decadência de valores morais e éticos. Essas três teorias do teatro, surgidas respectiva e subsequentemente, tinham um objetivo

comum e crescente nas suas contemporaneidades: confrontar o público para gerar reações e ações quanto à sociedade real. Podemos observar o uso das ideias tanto de Victor Hugo quanto de Baudelaire nas concepções do teatro moderno, nesse choque das emoções e psique do público, na liberdade textual e de representação, bem como na visão pessimista da sociedade contemporânea e nesse homem fragmentado, retratado nas peças. Ao mesmo tempo, por outro lado, a intenção de, com essas obras teatrais, modificar o pensamento individual e coletivo remonta da tragédia clássica de gerar a catarse no espectador, uma função didática. Nem mesmo o teatro do absurdo conseguiu, dessa forma, negar por completo a tradição: “Igualmente básico entre as mais antigas tradições que aparecem no Teatro do Absurdo é o uso de modos míticos, alegóricos e sonhadores de pensamento, ou seja, projeções concretas de realidades psicológicas.” (ESSLIN, 1968, p. 298).

Esslin (1968), ainda, afirma que algumas características encontradas nas obras do teatro do absurdo, como dos dramaturgos Ionesco, Becket e Pinter, remontam aos artifícios usados por Shakespeare: “raciocínio à base da lógica invertida, do silogismo falso da associação livre de idéias, e da poesia da loucura real ou fingida” (Ibidem, p. 282). As rupturas criadas pelo dramaturgo inglês, ao reinventar a tragédia no final do século XVI, como podemos apreender, tornaram-se uma tradição no teatro, “tanto o fantástico quanto o desconexo têm uma tradição muito respeitável e universalmente aceita” (Ibidem, p. 282), elementos que passaram a ser presença admissível no trágico na era elizabetana.

Desse modo, entendemos que a ruptura sempre se torna tradição a partir do momento em que o rompimento se cristaliza na literatura, começando uma nova tradição. Além disso, na literatura e no teatro, as coisas se recriam, somam-se, transformam-se, mas as bases permanecem. Os temas, como

contemplados pela história do teatro, são sempre os mesmos acerca do homem, nos aspectos amor, morte e poder, mudando o enfoque e o modo como são abordados e representados ao público. Mesmo que de uma forma diferenciada, repensar a vida e refleti-la continua no cerne da dramaturgia. Os elementos trágico e cômico continuam presentes e a catarse não foi abandonada. Adaptações com diferentes visões de mundo na tentativa de refleti-lo e reconstruí-lo continuam ocorrendo.

5 Conclusão

A história do teatro, assim como a história da literatura, tornam-se veículos de transporte de heranças estruturais, temáticas e culturais por estarem vinculadas à ação das transformações do pensamento contemporâneo de cada época. Ocorre, assim, que as mudanças alteram, em parte, aquilo que está estabelecido, mas nada é novo por completo, porque parte das origens estão presentes, modificadas ou não, provocando o choro ou o riso na plateia com o objetivo de perceber e transformar a realidade.

Mesmo que os modernos não assumam ou aceitem o didatismo no teatro, eles próprios procuram alcançá-lo ao representar o mundo e entender a natureza do homem de seu tempo para confrontá-lo com as necessidades da realidade. Isso nos leva a compreender que a tradição é sempre atual e não pode ser totalmente abandonada ou recusada.

Podemos concluir que o teatro moderno mergulha na negação das convenções que o antecederam para se afirmar como revolucionário, mas, na verdade, depende da tradição como parâmetro, mesmo que sob uma nova roupagem. O próprio teatro do absurdo, tido como o máximo da inovação moderna, não apresenta características realmente originais, mas faz uso da concepção da arte shakespeariana e é completamente

romântico nos seus ideais, diferenciando-se apenas por chegar aos extremos na criação e na representação.

Referências

- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- BRANDÃO, J. de S. **Teatro grego**: Tragédia e comédia. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1990.
- CEVASCO, Maria Elisa; SIQUEIRA, V. L. **Rumos da literatura inglesa**. 5. ed. São Paulo: Ática, 1999.
- CABRAL, A. S. **Introdução à leitura de Gil Vicente**. 2. ed. Lisboa: Edição Sebenta, 1995.
- DANZINGER, M. K.; JOHNSON, Wendell Stacy. **Introdução ao estudo crítico da literatura**. São Paulo: EDUSP/CULTRIX, 1974. p. 131-165.
- ESSLIN, M. **O teatro do absurdo**. Tradução Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- FRANCO Jr., H. **A Idade Média**: Nascimento do Ocidente. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- HUBERT, Marie-Claude. **Le théâtre**. 4. ed. Paris: Armand Colin, 1988.
- HUGO, V. **Do grotesco e do sublime**: tradução do prefácio de Cromwell. Tradução e notas Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- JUNQUEIRA, I. A arte de Baudelaire. In: BAUDELAIRE, C. **Flores do mal**. Tradução, introdução e notas Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- LOPES, Angela Leite. **Nelson Rodrigues**: trágico, então moderno. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- NUÑEZ, Carlinda Fregale Pate; PEREIRA, V. H. A. O teatro e o gênero dramático. In: JOBIM, J. L. (Org.). **Introdução aos termos literários**. Rio de Janeiro: EDUFF, 2001.
- PIQUÉ, J. F. **A tragédia grega**: ambiente e formas. [S.l.: s.n.], 1997. Disponível em: <<http://www.humanas.ufpr.br/defi/tragedia/pique.htm>>. Acesso em: 21 set. 2002.

PLINVAL, G.. **História da literatura francesa**. Lisboa: Editorial Presença, 1978.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

STALLONI, Yves. **Os gêneros literários**. Tradução Flávia Nascimento. Coleção Enfoques. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

ABSTRACT: This essay is a bibliographic study and presents a summarized view of the history of theater, since Aristotle until post-modernity, with the Theatre of Absurd. Our purpose is to survey the remaining and changing characteristics (tradition and ruptures) in text structure, language, theme, and representation, following changes in man and society. The *corpus* of this study, based on theorists and playwrights such as Aristotle, Brandão, Nuñez and Pereira, Roubine, Victor Hugo, Hubert, Esslin, Junqueira, Lopes and others, sheds light on the widespread conception of the art of theatre and illustrates the various attempts of rupture and breakaway from tradition, therefore establishing the history of theater as an element of dissemination and identification of cultures scattering wishes of freedom around the world. The history of theatre and literature indicate that their aims have changed very little and that the great alterations are, in fact, in the human values and attitude towards new political, social, and cultural realities. We conclude that the tradition is the source and the base on which the current art and the modern theater were built.

KEYWORDS: Tragedy. History of theater. Play script. Modern theater. Tradition. Rupture.

Data de recebimento: 13/10/2010

Data de aprovação: 15/07/2011

“Madalena” e a Mimese: A Representação do Real em Miguel Torga (1996)

Madalena and Mimesis: The Representation of the Sensible World in Miguel Torga (1996)

*Gleissy Kelly dos Santos Bueno*¹
*Célia Regina Delácio Fernandes*²

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo analisar a obra *Bichos*, mais especificamente, o conto “Madalena”, do escritor português Miguel Torga (1996), à luz dos conceitos de mimese. Frisa-se que, na era clássica, a mimese era vista como uma reprodução dos objetos existentes; assim, a mimese imitava o real. Nos dias atuais, a mimese passa a designar uma representação da realidade, conforme propõe Auerbach, em *Mimesis* (1987), a qual será enfatizada neste trabalho. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica, que tem como referencial os seguintes autores: Auerbach (1987), Aristóteles (1994-1985), Compagnon (2003), Genette (1976), Gonçalves (1995), Pavani e Machado (2003), Phillipe (1998), Platão (1993) e Ricoeur (1994).

PALAVRAS-CHAVE: Mimese. Representação. Madalena. Miguel Torga. Real.

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Culturais da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD).

² Doutora em Teoria Literária pela Universidade de Campinas (UNICAMP) e docente do curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD).

Introdução

A palavra mimese é originária do grego e significa “imitação”. Em latim, escreve-se *imitatio*. Designa a cópia, reprodução ou representação da natureza, que constitui o fundamento de toda a arte na filosofia aristotélica. Os conceitos de mimese e poesia são debatidos tanto na Poética de Aristóteles, quanto na filosofia de Platão e no pensamento teórico posterior sobre estética, referindo-se à criação da obra de arte e à forma como reproduz objetos pré-existentes. Na visão de Aristóteles, a mimese distingue o ser humano dos animais, uma vez que a atividade humana baseia-se em procedimentos miméticos como a dança, a aprendizagem, a leitura etc.

Vários teóricos contemporâneos tentaram recuperar essa questão relacionada ao conceito de verossimilhança. Destaca-se o alemão Erich Auerbach, que descreve, em *Mimesis* (1987), uma história da representação na literatura ocidental dos tempos antigos até os modernos, analisando a representação do texto literário. A *mimesis* é, na era contemporânea, a representação da realidade mediada e transformada esteticamente.

Objetiva-se analisar a representação do real no conto “Madalena”, na obra *Bichos*, de Miguel Torga (1996), escolhida por ser pouco estudada pela crítica literária e abordar a representação das ações humanas a partir de uma personagem animalizada. Editada primeiramente em 1940, conta hoje com vinte edições.

A obra é composta por quatorze contos. Cada um desses contos apresenta um personagem-título. Quatro são (gente) pessoas ou humanos (Jesus, Vicente, Ramiro e o senhor Nicolau) e os outros dez são bichos. São eles: Nero, o cão; Mago, o gato; Morgado, o cavalo; Bambo, o sapo; Tenório, o galo; Cega-rega, a cigarra (único bicho afeminado); Ladino, o pardal; Farrusco, o pássaro; Miura, o touro; e, Madalena, a gata.

Trata-se de diferentes tipos de personagens animalescos, que caracterizam diferentes tipos de pessoas através da representação das personagens: “Madalena é mulher, mas, no momento decisivo de sua vida, procede de maneira mais animal que humana.” (TORGA, 1996, p. 1). Ela permanece entre o humano e o animalesco.

Os bichos são, portanto, personagens que simbolizam as ações humanas. Dos dez bichos, seis morrem. Essa morte nem sempre é marcada pela tristeza. Torga criou, assim, uma pequena Arca de Noé, revelando, desse modo, o mistério surpreendente da criação poética. Ele produz seus textos sempre visando um interlocutor e escreve aquilo que seu público quer ouvir, (também) dialogando com textos da esfera religiosa, mais especificamente, com as passagens bíblicas que descrevem “A arca de Noé”, bem como “As bodas de Canaã, na Galileia”, (em que Jesus realizou seu primeiro milagre), e com a personagem bíblica “Madalena”, foco desta análise.

O conto, segundo Cinara Ferreira Pavani e Maria Luíza Bonorino Machado (2003), é uma narração densa e breve de um episódio da vida, mais condensado que a novela e o romance. Em geral, não apresenta divisões em capítulos. Trata de um assunto só, com um número limitado de personagens, capaz de criar uma situação complexa. A estrutura do conto tradicional constitui-se da apresentação de um problema diante do qual a personagem entra em conflito do desenvolvimento ao desfecho. O conto deve prender o leitor desde a primeira palavra, a fim de conseguir o sequestro momentâneo do leitor. *Bichos* pode ser pensada, ainda, como uma espécie de fábula, narrativa inverossímil, com fundo didático, que tem como objetivo transmitir uma lição de moral.

De acordo com o proposto por Adna Candido de Paula, em seu artigo “Uma investigação epistemológica dos processos hermenêuticos das teorias literárias” (2009), as teorias nascem a

partir dos objetos. Assim, os textos literários podem ser analisados de três formas, a saber: imanente, transcendente e imanente/transcendente. No caso da imanência, só interessa a obra literária como objeto de análise. No estudo transcendente, a literatura é um apêndice, uma vez que é explicada através da vida do autor e/ou do contexto histórico. Por fim, na análise imanente/transcendente, na maioria das vezes, parte-se do objeto para o referente. Assim, este artigo será escrito com base na teoria imanente/transcendente, pois, a partir da leitura da obra, serão evocados o referente e os diversos diálogos que a mesma proporciona.

O trabalho é dividido em três tópicos. O primeiro discorre sobre a mimese, traçando um panorama histórico de Aristóteles a Auerbach e abordando a ficção e a pulsão de ficção na literatura. O segundo aborda os três níveis de sentido da obra de Torga, baseado nos estudos de Fernão de Magalhães Gonçalves (1995), ao passo que o terceiro e último visa a analisar a mimese presente no conto “Madalena”, de Torga (1996).

1 Mimese: do antigo ao moderno

Antes de iniciar as ponderações sobre a mimese, vale ressaltar que Aristóteles era um aluno aplicado e um discípulo destacado de Platão; ambos foram os primeiros teóricos da literatura. Devido ao seu gênio, Aristóteles não aceitava passivamente tudo que lhe ensinavam de modo a formar suas opiniões, formular sua própria doutrina e algumas ciências de cunho filosófico, como a política e a metafísica, além de abordar alguns temas não vistos no platonismo, a exemplo do capítulo VI do livro I de *Ética a Nicômaco* (1985), no qual Aristóteles afirma que o dever do filósofo é colocar a verdade acima da amizade.

Na *República*, de Platão (1993), Sócrates pesquisa a natureza da justiça e da injustiça, imaginando a constituição de uma cidade ideal, que precisa de guardiões para defendê-la. Nos livros II e III da *República*, é abordado que esses guardiões devem ter uma educação aos moldes da tradição grega. Para isso, devem ouvir música para ter a alma harmoniosa e fazer ginástica para aprimorar o corpo. Surge, então, a poesia como parte da educação musical. Essa poesia dita por Sócrates refere-se aos mitos ou histórias que serviram de base para o surgimento da tragédia e comédia. Já as fábulas são vistas como cheias de mentiras, uma vez que mostram os seres humanos lutando e se odiando. Então, Sócrates expõe as três formas de narrativa. A primeira é a simples narrativa, na qual o poeta fala do seu ponto de vista; a segunda é a imitação ou mimese, na qual o poeta se omite; e a terceira é a junção das duas.

No livro III, conclui-se que a mimese deve ser limitada à imitação dos homens de bem, pois a baixeza, os vícios, os defeitos humanos não merecem nem devem ser imitados. No livro X, a mimese passa a ser designada como a própria poesia, o que a caracteriza como o modo através do qual o homem pode produzir algo como, por exemplo, a pintura, os artefatos e as poesias. Enquanto, no livro III, o poeta assume em si a forma do que imita, no segundo, ele produz algo exterior a si. Desse modo, a mimese passa a ser rejeitada em virtude do seu estatuto ontológico, ou inferior. Sócrates exemplifica as relações entre as cópias com a cama. Segundo ele, há a ideia da cama, da qual deus é o criador (ressalta-se que esse deus não é o judaico-cristão, pois, nessa época, vigora o paganismo); essa cama, ao ser construída pelo artesão, é uma imitação aproximada da ideia da cama que existe no mundo inteligível (real). Assim, a cama imitada pelo artista é uma cópia da cópia do original, por isso ela está a três pontos afastada da realidade.

Nessa perspectiva, tem-se três artes para a cama, são elas: a de utilizar, a de confeccionar e/ou fabricar e a de imitar. Quem utiliza o objeto possui a ciência, quem fabrica tem uma opinião através de quem utiliza e o ser que imita não possui a ciência, nem opinião verdadeira. Portanto, a reprodução perfeita só é possível a deus, nunca ao homem.

Na *Poética* de Aristóteles (1994), o termo mimese é um elemento chave para a compreensão dessa arte (poética). Esse termo denomina imitação. Aristóteles salienta que imitar é congênito ao homem. Esse tem uma tendência para a imitação, isto é, aliás, o que o distingue dos seres de outra natureza. O homem se utiliza dela para adquirir suas primeiras noções. Aprende a dançar porque imita o ritmo, aprende a música por imitar o ritmo e a melodia. Aristóteles nota duas divisões nas formas de imitar, são elas: a imitação por meio da narrativa e dos atores.

A epopeia é vista como a arte da narrativa, ao passo que a tragédia e a comédia representam as artes dramáticas. A tragédia é, então, a imitação de uma ação nobre, uma vez que os heróis praticam ações elevadas e virtuosas. Os que imitam a tragédia suscitam nos espectadores o medo, a compaixão.

Antoine Compagnon (2003), em *O demônio da teoria*, mais especificamente, no terceiro capítulo intitulado “O mundo”, traça um panorama dos conceitos miméticos, partindo de dois clichês: o moderno e o clássico. Fala que, em Aristóteles, o representante da mimese clássica, toda atividade humana inclui procedimentos miméticos, enfim, é a mimese que nos diferencia dos animais, sendo ela o fundamento de toda arte, o que leva o poeta a ser um imitador por excelência.

Em Platão, a mimese é vista como subversiva, pois põe em perigo a união social e os poetas devem ser expulsos da cidade em razão de sua influência nefasta sobre a educação dos guardiões.

Desse modo, a finalidade da mimese, segundo Compagnon, não é mais a de produzir uma ilusão do mundo real, mas a ilusão do discurso verdadeiro sobre o mundo real. O realismo é, pois, a ilusão produzida pela intertextualidade, termo cunhado por Julia Kristeva e que, em Bakhtin, é nomeado dialogismo, sendo o romance o gênero dialógico por excelência. “A intertextualidade está, pois, calcada naquilo que Bakhtin chama de dialogismo, isto é, as relações que todo enunciado mantém com outros enunciados.” (COMPAGNON, 2003, p. 111). Assim, a finalidade da literatura é representar a realidade, por isso, ela fala da própria literatura.

Por fim, o autor conclui que, em Aristóteles, a mimese postula a imitação, uma cópia do real; já em Auerbach, que traça um panorama da mimeses ocidental, esta sinaliza para a representação das ações humanas. E, em Ricoeur, como se dá a mimese?

Paul Ricoeur interessa-se em investigar a relação entre mimese com literatura e mundo, procurando associá-la à sua inscrição no tempo. Para o autor, a mimese instaura a literariedade na obra literária, relaciona-se com o reconhecimento, a imitação, a representação e o agenciamento dos fatos. Essa associação entre tempo e narrativa é proferida pelo filósofo a partir do pressuposto de que a correlação entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência não é acidental, mas sim “uma forma de necessidade transcultural” (RICOEUR, 1994, p. 85).

Ricoeur (1994) aponta, em sua leitura da *Poética*, para o reconhecimento como ligado tanto à obra quanto ao espectador (ou leitor) e relê o *mythos* como a própria *mimesis*: uma imitação criadora ou processo de construção, impossível, portanto, de ser confundida com a mera cópia da realidade. Em sua investigação da reciprocidade entre *mimesis* e *mythos*, Ricoeur visualiza a primeira em três momentos interligados ao

processo mimético da construção da intriga (*mythos*): *mimesis I*, *mimesis II* e *mimesis III*.

A *mimesis I* seria o momento da prefiguração, no qual o poeta pré-compreende o que são as ações humanas, compondo a intriga (*mythos*) e com ela a própria mimética do texto e da literatura. Esse momento baseia-se na presença do autor e da referência, o mundo. É o momento de contemplar, burilar a obra. Já a *mimesis II* encontra-se centrada na “configuração constitutiva da tessitura da intriga” (RICOEUR, 1994, p. 86), também por parte do autor, com uma posição intermediária entre a *mimesis I* e a *mimesis III*. Esta, a *mimesis III*, por fim, seria o momento em que ocorreria a refiguração, agora por parte do leitor (ou espectador), do que fora configurado pela *mimesis II*. Em resumo, a *mimesis II* pressupõe a presença do autor e da obra, na qual o autor parte para análise e explicação da obra. Na *mimesis III*, a obra será ressignificada em diferentes contextos. Aqui se faz presente a obra e a recepção.

Costa define, como mostrado nas linhas abaixo, a tríplice *mimesis*:

A tríplice mimese tem na mimese II sua função-pivô: a criação propriamente dita da obra, o dinamismo da composição da intriga. Mas o imitar ou representar é, antes de tudo, pré-compreender em que consiste o agir humano, suas estruturas inteligíveis, suas fontes simbólicas e seu caráter temporal. É sobre esta pré-compreensão do mundo de ação ou competência prévia (*mimese I*), comum ao poeta e ao seu leitor, que se ergue a ação de compor a intriga (*mimese II*). A atividade mimética estabelece assim, um estatuto de transposição “metafórica”, ao partir do campo prático para o campo do mito. Por outro lado, a atividade mimética não encontra a finalidade à que visa, pelo seu dinamismo, somente no texto poético, mas também através do espectador ou leitor, que avaliza a composição poética (*mimese III*). (COSTA, 1992, p. 68-69).

Por fim, Gerard Genette (1976), em *Análise estrutural da narrativa*, contrapõe a *mimesis* à *diegesis*. Para o autor, a *diegesis* é a ação da representação, ou melhor, imitação direta, que conta com atores que falam e agem, com o poeta narrador que fala pelo outro, ou lhe dá a voz. A *diegesis* é mais comum no gênero épico, ao passo que a *mimesis* é a imitação poética, ou melhor, o poeta fala por si e pelo outro, sendo mais comum no gênero dramático. Nessa perspectiva, a *mimesis* é uma imitação perfeita da narrativa, enquanto a *diegesis* é a imitação imperfeita. Assim, conclui-se que a imitação perfeita não é a coisa mesma, é a imitação imperfeita da coisa, logo, *mimesis* é *diegesis*.

2 Ficção e pulsão de ficção

Suzi Frankl Sperber (2008) frisa que a pulsão de ficção, termo cunhado pela autora, é uma necessidade humana. Em algumas pessoas, essa pulsão manifesta-se de forma mais incisiva do que em outras. Segundo a escritora, a pulsão de ficção tem uma função terapêutica e contribui para a afirmação da identidade e da produção do conhecimento, o que se nota na obra de Carolina Maria de Jesus, bem como de alguns escritores da literatura marginal, como Férrez.

Levando em consideração a teoria da “pulsão de ficção” (necessidade inata que todos os seres humanos têm de ficcionalizar para exprimir suas experiências - para si mesmos, inicialmente) todos os seres humanos têm a necessidade de expressão, e de expressão ficcional, neste sentido artística. [...] Sua necessidade revela que o relato (oral ou escrito) tem função praticamente terapêutica, por um lado; por outro, é *conditio sine qua non* para a construção do conhecimento e afirmação da identidade [...]. A obra de Carolina confirma a pulsão de ficção. (SPERBER, 2008, p. 26).

O texto de ficção tem como referência elementos da realidade; é como se ele filtrasse a realidade para construir uma realidade particular. Quanto mais inverossímil o texto, mais qualidade ele tem. Antonio Candido, em sua obra *A personagem de ficção* (1985), ressalta que o texto de ficção não tem um compromisso com a verdade dos fatos, e sim um olhar particular sobre o fato e seus sentidos, que são construídos a partir da relação texto/autor/leitor, haja vista que cada leitor lê um texto de acordo com seu conhecimento de mundo.

Tudo é representação; todo discurso reinventa a realidade, mas a literatura reinventa em grau superior às outras artes. O real é uma criação da linguagem. Todo texto prevê um leitor e estabelece com este um pacto de leitura. A literatura de qualidade provoca surpresas; quanto mais inverossímil os fatos externos, melhor a narrativa construída.

Umberto Eco discute, em sua obra *Seis passeios pelos bosques da ficção*, a relação autor-leitor e afirma que, entre ambos, é estabelecido um acordo ficcional, em que o autor narra o real, não precisando ser necessariamente a verdade. A literatura trabalha muito com verossimilhança, caso bem evidente no clássico *Chapeuzinho Vermelho*, em que o leitor é levado a pensar que Chapeuzinho morreu dentro da barriga do lobo, pois é quase impossível acreditar que a menina seria salva: “É dado que as fronteiras entre aquilo em que devemos acreditar e aquilo em que não devemos acreditar são bastante ambíguas.” (ECO, 1994, p. 83).

Nessa perspectiva, pode-se pensar no seguinte questionamento: O que é a verdade? A verdade é a mentira falseada, é o real, mais precisamente, a literatura.

Baseados nesse conceito de verdade, os estudiosos têm discutido amplamente o que significa uma afirmação ser verdadeira numa estrutura ficcional. A resposta mais razoável é que as afirmações ficcionais são verdadeiras dentro da estrutura

do mundo possível de determinada história. (ECO, 1994, p. 94).

Assim, o leitor sempre deve ler uma obra literária como um ser desconfiado; ele não deve acreditar em tudo aquilo que o autor expõe. É preciso ser crítico e ver até que ponto o narrado corresponde à verdade.

Ivety Walty (1992), em seu trabalho “A literatura de ficção ou a ficção de literatura”, afirma que tudo que se diz real passa pela linguagem; sendo assim, a linguagem é a realidade. É nela (na linguagem) que o real se constitui. A leitura, nessa perspectiva, pressupõe reflexão, pois a linguagem e a realidade se distinguem. A realidade varia conforme o lugar que o indivíduo ocupa no espaço físico, político, sócio-cultural. “O real é fruto de um processo de relações do homem com outros homens e com a natureza” (WALTY, 1992, p. 19). A arte, a pintura e a poesia ocupam o terceiro plano, e esse afastamento do mundo das essências é prejudicial ao homem e enfraquece-lhe a alma. Tudo é resultado da linguagem da representação.

A autora retoma ainda os três graus de afastamento da verdade expostos por Platão. O primeiro se refere ao modelo, que seria a essência, a ideia; já o segundo seria a cópia, o produto concreto e, por fim, o terceiro é o simulacro, que seria a cópia da cópia, mais especificamente, a representação do concreto e, como exemplo, cita-se a pintura e a fotografia: “Haveria, pois, a ideia da cama, o modelo; a cama feita pelo artesão, a cópia; e a imagem da cama feita pelo pintor, o simulacro.” (WALTY, 1992, p. 21).

Somente a literatura permite esse trabalho lapidado com a linguagem; os outros discursos como o jornalístico, o científico, o jurídico e o histórico se limitam a dizer a verdade, pois a função desses textos é mais objetiva. Se a ficção for utilizada ao se redigir um processo penal, tal ato terá

consequências graves na vida de um réu, por exemplo. Nesses textos, a ambiguidade torna-se um defeito, já na literatura, é um elemento estilístico, que serve para realçar uma ideia.

3 Os três níveis de sentido da obra de Torga

Segundo Gonçalves, em *Ser e ler Miguel Torga* (1995), a obra de Torga abrange três discursos e/ou três níveis de sentido, são eles: o apelo da transcendência (discurso teológico), o fascínio telúrico (discurso cósmico) e o imperativo da liberdade (discurso sociológico). “Ora, o discurso torguiano é no fundo o desdobramento eruptivo de sua história da infância.” (GONÇALVES, 1995, p. 36).

Para Torga, o homem se comporta como um animal religioso. Tudo indica que o desenvolvimento de sua consciência religiosa não mais se libertaria dessa imagem de um Deus de forças tão desiguais e o deixava atuar sob as máscaras de um equilíbrio de valores claramente falso e desajustado, fato que leva o escritor a evoluir para um ateísmo.

O discurso teológico consiste em uma somatória com o percurso vivencial do ser humano. O escritor teve sua iniciação à religião por intermédio da mãe, que lia sempre o resumo de algumas partes da Bíblia, e também do avô paterno. Acabou criando, em sua mente, a imagem de um Deus que é juiz e que coloca os seres humanos em um processo criminal, sujeitando-os à condição de réus. Frisa-se que Gonçalves se utiliza do estudo transcendente, ou melhor, da biografia de Torga para explicar o discurso teológico. Contudo, sabemos que é possível entendê-lo sem estudar particularidades da vida do escritor.

O discurso cósmico consiste na terra, na vida e no homem, três agentes distintos, que darão origem à cosmogênese da obra de Torga. É a partir da sua cúmplice reciprocidade que

se gera o ciclo da fecundidade, da fertilidade e da reprodução, os ritmos cósmicos da vida e da morte.

A metáfora mais simples usada pela simbologia de Torga passa a se referir à terra. Essas metáforas coincidem e se ajustam perfeitamente às utilizadas na vida em relação ao homem, que fecunda a semente que o sol aquece. As metáforas dirigidas ao homem são redundantes e têm um conteúdo físico: bicho e criatura, filho da terra e dos animais. A vida, por sua vez, é simbolizada com imagens integrantes, igualmente redundantes, como a água.

O ciclo das obras de Torga gira em torno dos homens, da terra e da vida, que são os agentes primordiais de sua cosmologia. Outra característica do discurso cosmológico é o tempo, pois toda experiência começa nele. Trata-se de um tempo poético, místico e sagrado. Nessa cosmologia, cosmos é o referencial de ano. O tempo tem uma função semântica e toda criação tem, em princípio, um lugar na origem do tempo. Toda cosmologia pressupõe a evocação de Eros, o deus pagão do amor, que anuncia o brotar do cio.

A invenção da sacralidade, do espaço, a imersão do cosmos na eternidade do tempo e a imersão do tempo na eternidade do cosmos implicam a revelação de toda plenitude e fascínio de deus e o seu afastamento das divindades que presidem as forças impetuosas da natureza: a sexualidade, a fecundidade da terra e da mulher, a exuberância da seiva e a latência arterial dos ritmos cósmicos.

Em cosmos, toda criatura evoca a transcendência, que seria um conjunto de atributos do criador que lhe resultam superioridade em relação à criatura, ou seja, a transcendência baseia-se no antropocentrismo. Torga é, portanto, denominado poeta da liberdade, termo que passa a apoderar-se do seu

discurso, e a liberdade é estabelecida em dois níveis: no social e no existencial.

O exercício da liberdade ora é um ato cívico e social incontestável, ora é uma aventura angustiada da consciência que procura suas regras, suas raízes, sua consistência moral e metafísica, ou seja, Torga, mais do que poeta da liberdade, é o poeta da libertação.

O homem é um ser terrestre e divino, por isso, o escritor vem a ser um poeta órfico em que o corpo é a prisão da alma e que a purificação do pecado se obtém pela mortificação do corpo. A poesia se constitui como um instrumento do homem que opta por viver sem Deus, é a imagem da vida e da morte, das trevas à luz, da noite em direção ao dia.

Para o autor, a poesia é um dom inato, é a liberdade e a religião do homem, fato que leva o poeta a ser um homem infeliz, o que constitui o drama de Miguel Torga. O homem passa a ser um animal de hipóteses e alternativas em que toda verdade é gerada da dúvida. A poesia passa a ser uma realidade absurda.

A solidão, a angústia, a determinação, o destino e a libertação vão permear suas obras. Seus livros sempre evocam esses temas, seja de forma direta ou indireta. A poesia é o nível superior da existência projetado pelo homem que decidiu viver sem Deus, quer Ele exista ou não, sobretudo, porque Ele existe. As dicotomias trevas/ luz, sombra/claridade, escuridão/sol, negrura/brancura, nevoeiro/anoitecer; essa difusão claro e escuro é que complementam as metáforas muito utilizadas pelo autor.

O discurso sociológico de Torga é resultado da consciência individual indissociável da consciência social, que seria não só a vontade de interpretar o mundo, mas de agir e buscar transformá-lo. O ato estético é uma realidade em questão que leva a literatura a ser mais que um texto, pois ela tem uma função social e política.

Nessa perspectiva, o discurso sociológico vem estabelecer, junto com o discurso teológico e cósmico, uma dinâmica de contradições, que desintegram os níveis de implicações da existência humana e da sua condição. A função da literatura passa a ser a de revelar as contradições e o homem, segundo Torga, define-se como um ser social.

Nos nossos dias, Miguel Torga é evocado, por todos os lados, como poeta da liberdade. Preso e perseguido pelo salazarismo, nem por isso os hierofantes do período da cerração revolucionária pós-25 de abril deixaram de tentar desfigurar e marginalizar o seu perfil de artista, de homem e revolucionário. (GONÇALVES, 1995, p. 122).

Torga já chegou a descer em praça pública para repugnar o socialismo fraterno de raiz anarquista, pois prega a liberdade. Frequentemente, confessa-se um marginal, não adere a movimentos literários e recusa as relações de compromisso com ideologias. A sua proposta é de um socialismo comunitarista, pois, para o poeta, estamos vivos em curto prazo e, certamente, virá um mundo novo e melhor.

O humanismo de Torga é soberano e individuocêntrico. Para o poeta e contista, a liberdade pressupõe solidão. Por isso, a liberdade, a fidelidade e a esperança são valores sobreviventes em sua obra. Trata-se de um humanismo revolucionário, levando-o a ser um humanista revoltado e rebelde que confronta esses valores. Foi um poeta que unificou a fragmentação existencial; a negação ou destruição do tempo é um tema angular do pensamento do escritor.

Em um de seus textos, Torga diz: “Não tenho paz, não dou paz, nem quero paz. Sou um instrumento nas mãos de Deus, do diabo e da natureza.” (apud GONÇALVES, 1995, p. 145). Esse pequeno fragmento demonstra a consciência aprisionada pelo tempo e uma certa dúvida quanto à existência divina, pois,

se não a tivesse, seria um instrumento nas mãos de Deus e, jamais, nas mãos do diabo. É nessa negação do tempo e nas sensações de que o homem é consciência e experiência que consiste sua obra. O homem passa a ter uma história, história esta que, segundo Torga, é a própria natureza. Confessa-se um céptico em relação a sua literatura, mesmo sabendo que ela (a literatura) pode não ser nada; acredita nela por ter uma função muito relevante, a de comunicar.

A própria imersão da obra torguiana se opera através da recusa e ultrapassagem de dois movimentos cuja recíproca heterogeneidade se vincula no dualismo dessas duas tendências, o individualismo presencista, com que Torga rompe, e o colectivismo neo realista que ele próprio inaugura mas não vai nunca professar. (GONÇALVES, 1995, p. 135-136).

A arte literária é a arma mais eficaz do homem para a distorção do tempo. É a necessidade de comunicar, é a expressão acabada e absoluta da consciência humana e um fenómeno de comunicação que passa a ser uma atividade criadora com o poder de transformar. É para se comunicar que o homem realiza a literatura. Para Torga, não se faz literatura, é-se literatura. É nesse sentido que ele diz: “Escrever é um acto ontológico” (apud GONÇALVES, 1995, p. 139). A literatura passa a ser uma luta contra o tempo e uma revolta contra as formas de solidão. É, ainda, a qualidade social de seu autor. Pode ser vista como um instrumento que nega o individual e o social, ou nega a dignidade individual e a justiça social.

4 Madalena e a mimese

Madalena é um bicho humanizado que se “entrega às falinhas doces de Armindo” (TORGA, 1996, p. 43). Por um minuto de fraqueza, apaixonou-se. Paixão forte, autêntica e

avassaladora. A princípio, vê em Armindo o paraíso, confia nele, mas esse voto de confiança pressupõe que ela pode vir a ser enganada.

O pecado a levou a ser enganada. Os meios foram bons, mas os fins são drásticos: a perda da dignidade moral e da virgindade. Esperava casar-se com ele e construir uma família. “Lá casamento, isso não era com ele.” (TORGA, 1996, p. 40).

O filho não é bendito em seu ventre, também ela não é Maria. O prazer leva Madalena a rolar-se na palha aos berros; sente, posteriormente, a solidão da gravidez, dorme em pranto, sofre as dores do parto, que são piores que facadas, sofrimento esse comparado com o sofrimento de Jesus na cruz: “Madalena um bicho crucificado” (TORGA, 1996, p. 46).

O filho morre no parto, assim como morre o relacionamento entre os dois. Trata-se de uma espécie de metáfora. A morte do filho limpa sua honra, distanciando-a da condenação social. Madalena é, nessa perspectiva, vista como suplemento; é útil até certo ponto, depois, é inútil (assim como a casca da banana, que é útil e depois vira lixo), representando os desencantos que caracterizam o viver.

Tenta manter-se pura daí em diante, orgulhosa, embora podre perante o olhar da sociedade. Desejava o reconhecimento social, o casamento, mas, mesmo contrariada, é determinada. O sol escurece, o segredo é sepultado - mais uma das metáforas de Torga -, que, por sinal, são bem exploradas neste conto. Madalena mata Armindo, o filho, e mata a si mesma. Sobrevive apenas ao social. A metáfora que representa melhor esse fato é a Serra Negra: “Na Serra Negra, quem se quiser refrescar, tem de beber o suor.” (TORGA, 1996, p. 42).

Como diz Roland Barthes (apud Gonçalves, 1995), a tragédia é um meio de justificar a desventura humana sob a forma de necessidade e de purificação. A desgraça, o insucesso, o desencanto, a solidão, a dor e o sofrimento são, portanto, os acidentes que o ser humano está sujeito a passar nesse mundo

existencial. E a nossa inocência, envergonhada e ofendida, nada poderá opor a essa evidência autodemonstrada: “Se somos castigados é porque pecamos.” (Ibidem, p. 134). O homem é para Deus um objeto de prazer e de jogo, que vive a consumir e destruir esse objeto. Todo sofrimento é consequência do pecado. Deus castiga na terra o pecador, porém Deus é justo e, se o ser humano sofre, é porque peca e porque é culpado, na visão de Gonçalves.

Supera o assédio de Mago e o embate com o filho. Esconde a gravidez, vence o corpo, sofre o abandono castrador esterilizando sua alma. Mago já é aprisionado à rede doméstica, deixa-se vencer pela força do corpo, enfrenta um confronto com Zimbo e assedia Madalena. Ambos culpam os outros por sua desdita. Vencem as dificuldades, não importando os meios, e sim os fins. O encontro com Eros, seu verdadeiro amor (Armindo), não acontece.

Madalena é um conto em que Torga faz um teste da realidade, levando a personagem a viver a fantasia e a mostrar as consequências das coisas errôneas e pecaminosas da vida. Visa, com isso, à edificação do leitor, à coesão e à transformação social. A felina passa a se definir como natureza e estrutura, pois tem a capacidade de esquecer os fatos indesejados e obscuros. Mas o amor só passa à categoria de experiência absoluta quando a frustração absoluta, o passado e vivo vêm a ser esquecidos.

Como aponta Adna Candido de Paula (2000), em seu artigo “Tragédia, epopéia e lírica: as narrativas das mulheres do Antigo Testamento”, as relações entre literatura e religião são ricas, tensas e conflituosas. Nesse trabalho, a autora analisa três narrativas bíblicas. Tratam-se dos livros de Rute, Judite e Ester, que se configuram, respectivamente, nos seguintes gêneros literários: tragédia, epopeia e lírica.

Assim, o conto de Torga evoca uma leitura de cunho religioso, pois o nome Madalena, dado à personagem-título, não é por acaso e remete à figura de Madalena na Bíblia. Trata-se de

uma mulher que foi pega em adultério e julgada pela sociedade. Não é por acaso que Jesus aparece logo após em um dos contos de Torga, pois ele a defende na Bíblia dizendo: “Quem nunca pecou que atire a primeira pedra.”

Assim, a presença de Jesus na obra é justificada, embora apareça como uma criança pura e inocente que vem a realizar o primeiro milagre, não o de transformar água em vinho, como nas Bodas de Caná, conforme é relatado na Bíblia (ver Evangelho de São João, capítulo 2), mas salvando um pássaro da morte. Arrisca-se para salvar um animal inofensivo e indefeso, como fez na cruz. A diferença é que o Jesus da cruz ele morreu e o que salvou o pássaro viveu.

Madalena, na Bíblia, foi a escolhida por Deus para anunciar a ressurreição de Jesus. Era uma prostituta, mas depois foi reconhecida como uma santa: “Tendo Jesus ressuscitado de manhã, no primeiro dia da semana, apareceu primeiramente a Maria de Magdala, de quem tinha expulsado sete demônios.” (Marcos, 16-9). Essa aparição é narrada pormenorizadamente em Lucas (24, 12-35), bem como no capítulo vinte de João. Os evangelistas nomeiam-na Maria Madalena.

Madalena rompe, então, com o perfil de mulher que a sociedade esperava e se submete a uma experiência amorosa, libertadora, que lhe permite se desvincular dos padrões impostos pela sociedade e pelo catolicismo. Aventurou-se, correu esse risco. A aventura é, nessa perspectiva, um lugar de formação da identidade de um ser ou nação.

Na personalidade da Madalena bíblica, percebem-se, explicitamente, as oposições de base entre sensualidade e erotismo, morte e amor, o que leva a condição feminina a ser marginal em relação ao homem já que Madalena se encontra só. A solidão é consequência do seu pecado e gera a ausência do seu amado.

A dor é causada pelo olhar solar e de luz do amado e a mulher passa a ser vista como o princípio do prazer,

representada metaforicamente por Torga com a ausência de luz, a escuridão. Em contraponto, o homem representa a luz, o princípio da realidade e do mundo prático.

A Madalena do conto passa a ser a personagem que representa o sofrer em oposição à dor. Trata-se de um ser feminino, o único das personagens, na obra *Bichos*, de Torga (1996), que não finge, mas demonstra seu real sofrimento. É uma mulher pagã, que rompe com as regras impostas pelo catolicismo por resolver se entregar a seu amado antes do sacramento do matrimônio, o que a faz ser julgada pela sociedade como prostituta. No entanto, a prostituta se entrega a vários homens por dinheiro, e isso não ocorre com Madalena.

A religião, junto com a poética e a estética, passa a ser uma fábrica de identidades que se revelam no interior de um grupo, seja de forma positiva ou negativa. Madalena representa uma espécie de amor Eros, que tem uma força brutal no mundo grego e latino, mundo este em que predomina o monoteísmo. É, desse modo, um universo pagão formado por deuses mortais. O universo cristão, por outro lado, é formado por um Deus imortal, que venceu a morte de cruz. Morreu, porém ressuscitou dos mortos ao terceiro dia. Eros é, portanto, uma alegoria do amor, signo erótico e sensual. É, sob essa perspectiva, um deus cego, pois flecha os corações dos amantes.

Nessa medida, percebe-se que a Madalena do conto é um ser humano, animalizado, configurando-se, no decorrer da narrativa, como uma mulher que representa as ações humanas, o que é proposto pelo alemão Auerbach (1987). “Madalena não passava de uma pobre mulher, com o maldito do filho dentro da barriga aos coices.” (TORGA, 1996, p. 42). É um ser ficcional criado para representar o real e as relações humanas, o que constitui a verossimilhança na narrativa analisada.

5 Considerações finais

Finalizando, ressalta-se que a obra de Miguel Torga é de grande relevância para a constituição da literatura portuguesa, embora o poeta e contista só tenha sido descoberto dez anos após sua morte. Vale ressaltar que *Bichos* é a primeira obra do autor escrita no gênero conto e pode ser vista também como uma espécie de fábula, pois cada conto traz um pecado e a consequência que este pode gerar, ou seja, Torga demonstra, em sua atividade literária, a preocupação com a edificação do leitor.

Bichos é, ainda, uma pequena Arca de Noé que Torga cria e utiliza para demonstrar que os atos humanos são tão semelhantes aos atos dos animais. Além disso, a obra apresenta um constante diálogo com textos bíblicos.

Espera-se, com este trabalho, ter contribuído para as reflexões acerca da literatura e a mimese no escopo selecionado e que este artigo seja um convite para se conhecer e adentrar nas minúcias da literatura produzida por Miguel Torga.

Referências

- AUERBACH, E. **Mimesis**: A representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Tradução, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985.
- _____. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentários e apêndice de Eudoro de Sousa. 4. ed. Lisboa: Imprensa Nacional. Casa da Moeda, 1994.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. 134. ed. rev. São Paulo: Editora Ave Maria, 2000.
- CANDIDO, A. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- COSTA, L. M. **A Poética de Aristóteles**. *Mimese* e verossimilhança. São Paulo: Ática, 1992.

- COMPAGNON, A. **O demônio da teoria**. Literatura e senso comum. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- GENETTE, G. Fronteiras da narrativa. In: **Análise estrutural da narrativa**. 4. ed. São Paulo: Vozes, 1976. p. 255-274.
- GONÇALVES, F. D. M. Ser e ler Miguel Torga. **Veja**, 2. ed., 1995.
- PAULA, A. C. Uma investigação epistemológica dos processos hermenêuticos das teorias literárias. **Revista Raído**, v. 1, n. 04, jan./jul. 2009.
- _____. Tragédia, epopéia e lírica: as narrativas das mulheres do Antigo Testamento. **Revista Mandrágora**, v. 2, n. 10, jan./jul. 2000.
- PAVANI, C. F; MACHADO, M. L. B. **Criatividade**: Atividades de criação literária. Porto Alegre: UFGS, 2003.
- PHILLIPE, M. D. **O amor na visão filosófica, teológica e mística**. Tradução Celeste Magalhães Souza. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.
- PLATÃO. **A república**. Tradução M. H. R. Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- RICOEUR, P. **Tempo e narrativa** – Tomo I. Campinas - SP: Papyrus, 1994.
- SPERBER, S. F. **Identidade e alteridade**: conceitos, relações e a prática literária. Campinas - SP, Unicamp, IEL, Setor de Publicações, 2008.
- TORGA, M. **Bichos**. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- WALTY, I. L. A literatura de ficção ou a ficção de literatura. In: WALTY, I. L. C; PAULINO, G. **Teoria literária na escola**. Belo Horizonte: Organização, 1992.

ABSTRACT: This paper aims to analyze Portuguese Miguel Torga's short story "Madalena," from the book *Bichos*, in the light of the concept of mimesis. It is known that in the classical era, mimesis was seen as the reproduction of existing objects, thus imitating aspects of the real world. In this bibliographical research, however, we follow Auerbach (1987) and his understanding that mimesis means the representation of aspects of the sensible world. Other authors include Aristóteles (1994-1985), Compagnon (2003), Genette (1976),

Gonçalves (1995), Pavani and Machado (2003), Phillippe (1998), Platão (1993), and Ricoeur (1994).

KEYWORDS: Mimesis. Representation. Madalena. Miguel Torga. Sensible world.

Data de recebimento: 26/08/2010

Data de aprovação: 15/07/2011

Sob o Signo da Dualidade Feminina: O Diálogo entre “A Cup of Tea”, de Katherine Mansfield, e “A Bela e a Fera ou a Ferida Grande Demais”, de Clarice Lispector

Under the Sign of Female Duality: A Dialogue between Katherine Mansfield’s “A Cup of Tea” and Clarice Lispector’s “A Bela e a Fera ou a Ferida Grande Demais”

*José Vilian Mangueira¹
Antonia Marly Moura da Silva²
Maria Aparecida da C. Gonçalves Ferreira³*

RESUMO: Este trabalho analisa o entrecruzamento em dois contos: “A Cup of Tea”, de Katherine Mansfield, e “A bela e a fera ou a ferida grande demais”, de Clarice Lispector. O propósito é analisar a temática da dualidade feminina presente nas duas obras, delineando o processo de estranhamento e a cisão entre o eu e o mundo como decorrentes do despertar da consciência das personagens centrais, mulheres socialmente abastadas, que se deparam com realidades diferentes das suas. É, pois, a partir dessa problemática que pretendemos mostrar como a dualidade influencia na vida dessas personagens.

¹ Doutorando em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Professor de Literatura Anglo-americana na Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN).

² Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo (USP). Professora de Teoria da Literatura na Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN).

³ Mestre em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Professora de Literatura Luso-brasileira na Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN).

PALAVRAS-CHAVE: Literatura comparada. Clarice Lispector. Katherine Mansfield. Conto. Personagem.

1 Introdução

Katherine Mansfield e Clarice Lispector são aproximadas neste ensaio por uma razão: a representação literária da figura feminina, em particular da figura da mulher casada e rica que se depara, repentinamente, com alguém que não pertence ao seu nível social. Nosso intento é mostrar o momento de reconhecimento de duas mulheres socialmente abastadas, quando estas encaram a representação de uma classe totalmente diferente daquela a que pertencem. Vindas de um contexto marcado pelo abastamento social – onde se gasta boa soma de dinheiro numa pequena caixa esmaltada ou no salão de beleza – as duas mulheres dessas narrativas, Rosemary Fell e Carla de Sousa e Santos, são flagradas diante de uma situação epifânica que as faz ponderar sobre suas relações com os outros (que estão à sua volta). Neste trabalho, procuramos mostrar como o episódio de reconhecimento do outro repercute na vida dessas duas mulheres.

Em uma entrevista concedida a Marina Colassanti e João Salgueiro, em 20 de outubro de 1976, Clarice Lispector reconhece o quanto a obra da neozelandesa Katherine Mansfield a marcou. Certo trecho da entrevista diz o seguinte: “Com o primeiro dinheiro que ganhei, entrei, muito altiva, numa livraria para comprar um livro. Aí mexi em todos, e nenhum me dizia nada. De repente eu disse: ‘Ei, isso aí sou eu!’. Eu não sabia que Katherine Mansfield era famosa, descobri sozinha. Era o livro *Felicidade*” (apud ROSAS, 1999, p. 7). Para qualquer leitor atento das duas escritoras, fica claro o quanto há de semelhanças

entre Katherine e Clarice. Com base no que a própria Clarice afirma sobre o quanto há dela em Mansfield, procuramos mostrar como é possível identificar, em um texto da brasileira, diálogos com a obra da escritora neozelandesa.

A escritora Katherine Mansfield é comumente reconhecida como uma das responsáveis por dar forma ao conto inglês moderno. Nascida na Nova Zelândia, em Wellington, em 1888, vinda de uma família de boa situação financeira, Mansfield publicou seu primeiro livro de contos em 1908. O livro chamava-se *In a German Pension*. Depois desse, outros se seguiram: *Bliss and other stories*, de 1920; *The garden party and other stories*, de 1922; *The dove's nest*, de 1923; e outra coletânea de contos publicada postumamente pelo marido da escritora. Dona de uma contística diversificada, não dá para se falar em um tema único em sua escrita. Mas alguns temas podem ser apontados, como, por exemplo, a identificação de certos contos com episódios de sua infância. É o caso da trilogia que retrata o cotidiano da família Burnell: “The doll's house”, “Prelude” e “At the bay”.

No conto que nos propomos analisar, temos uma jovem senhora casada que se vê diante de outra mulher, também jovem, mas pobre, que a faz ponderar sobre as suas relações com amigas e marido. O conto traz a seguinte narrativa: Rosimary Fell é casada há dois anos e tem, ao que indica o texto, dois filhos, Michael e Peter. Sua família é muito rica e ela costuma gastar bem o seu dinheiro: comumente faz compras em Paris e habitualmente compra diferentes tipos de flores em grande quantidade. Além das flores, Rosimary parece ter outra grande paixão: costuma ir sempre a um antiquário que fica na *Curzon Street*. Neste dia, o dono da loja, que a trata com muita presteza, lhe mostra uma caixa. Trata-se de uma requintada caixinha esmaltada que parecia ter sido assada em creme. A caixa impressiona Rosimary. O dono da loja pede vinte e oito

libras pela caixa; uma quantia, como a própria Rosimary Fell pensa, muito alta até para quem é rico. Como não parece ter todo o dinheiro consigo, ela pede que o vendedor guarde o objeto. Ao sair da loja para a rua, onde um carro a espera, uma moça se aproxima de Rosimary e lhe pede dinheiro para tomar um chá. Intrigada por a outra não ter dinheiro suficiente para comprar uma xícara de chá, a Senhora Fell resolve levar a jovem para a sua casa. Um pouco relutante, por pensar que a outra fosse levá-la para a prisão, a pedinte resolve ir. Já em sua casa, Rosimary conduz a moça para um cômodo, onde o chá é servido. Durante todo o momento em que a pedinte saboreia as iguarias que vêm com o chá, Rosimary a analisa disfarçadamente. Quando a mesa de chá é levada embora, a dona da casa inicia o que seria o momento de conversa íntima, mas a chegada do marido dela, Philip, interrompe o diálogo das duas mulheres. Assustado com a presença da pedinte, ele pede que Rosimary vá com ele até a biblioteca para uma conversa rápida. Lá ele tenta convencer a mulher de que a presença da jovem na casa é um ato de loucura. Mas a esposa, em sua tentativa de se portar como uma personagem de um romance, insiste em ter a moça junto dela, pois tudo que quer é “ser boa com a jovem”. Os seus atos de bondades são esquecidos, quando Philip diz que a jovem é assustadoramente bonita. Rosimary deixa a biblioteca e vai para o quarto de estudos, pensando no que o marido disse. Sua primeira atitude é pegar o talão de cheques, mas acaba retirando de uma gaveta cinco libras e, das cinco, aperta três notas em sua mão. Meia hora depois, ela volta para a biblioteca e informa ao marido que a Senhorita Smith, a pedinte, foi embora. Com cabelos e olhos retocados e usando pérolas, Rosimary pergunta se o marido gosta dela. Ele lhe dá uma resposta afirmativa e ela fala da caixa que viu no antiquário. Depois de ter a confirmação de que ela pode pagar vinte e oito libras pela caixa, ela pergunta ao marido se ele a acha bonita.

Clarice Lispector começou a escrever cedo. Seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, é de 1944, quando a autora tinha apenas 17 anos, e logo consegue um lugar de destaque na literatura brasileira. Seja por seus romances ou pela sua obra de narrativa curta, Clarice é comumente referida como uma das inovações no Brasil quanto à arte de narrar. A sua obra de ficção é vasta e varia do conto ao romance e da prosa à poesia. Nas suas narrativas longas, os críticos, desde seu primeiro romance, identificam um processo narrativo intimista, que se volta para o interior das personagens, dando destaque mais às sensações do que propriamente às ações das personagens. Quanto aos seus contos, eles são apontados como possuidores de temáticas variadas, mas alguns temas podem ser identificados em diferentes contos. É o caso da representação da mulher casada inserida em um universo doméstico. É o que aponta Abiahy (2006) ao analisar três contos da escritora.

O conto de Clarice escolhido para esta análise traz o seguinte enredo: uma mulher sai do salão de beleza e, por ter se enganado sobre a hora do término de suas atividades, é obrigada a esperar seu motorista na rua. Nesse momento, ela, uma mulher de classe alta, começa a divagar sobre a sua condição social. Enquanto isso, um mendigo, com uma ferida na perna, se aproxima dela para pedir dinheiro para comprar comida. A visão do mendigo a tira de seus pensamentos e a faz refletir sobre sua relação com os outros. Diante do pedido do homem, ela retira da carteira a única cédula que possui: uma nota de quinhentos cruzeiros. A quantia assusta o mendigo. Então ela começa a pensar na condição do mendigo, mas os seus pensamentos são, inicialmente, fúteis, até pensar em duas palavras: “justiça social”. Diante de tal pensamento, ela se vê como uma inútil. Tenta desviar seu pensamento, lembrando de uma frase de um texto de Eça de Queiros. Mas isso não adianta, pois sua mente se volta mais uma vez para a figura do mendigo, a quem ela deseja,

agora, matar. A visualização do pedinte a faz pensar, novamente, em suas relações com os outros, suas atividades, seu passado. Vêm à tona seus medos: do belo e do feio, e ela pensa sobre seus dois casamentos e sua condição. Casara-se por dinheiro, diz para si mesma. Faz uma pergunta ao mendigo e, diante dos gritos desse, ela começa a suar frio. Ela está diante da certeza de que existem multidões anônimas de mendigos. Há um reconhecimento de sua pessoa e da figura do pedinte: o Diabo e Jesus. Nesse mesmo momento, há um pensamento do mendigo sobre Carla: ele não a reconhece como uma mulher rica. Carla reconhece-se no pedinte; enxerga-o como um igual. Já no carro, ela faz conjecturas sobre sua existência e lembra-se de que não perguntou o nome do mendigo.

2 Carla e Rosimary: confluências

Os dois contos possuem um processo narrativo diferenciado, o que influencia na posição do narrador diante do que narra. O conto de Mansfield apresenta uma estrutura linear, de início, meio e fim, com poucos processos de suspensão da ação do conto para se entrar no íntimo da personagem principal. Já o texto de Lispector usa um processo inverso: há pouca ação e muita introspecção. Em certos momentos, a ação é suspensa e o narrador se mescla aos pensamentos da protagonista. Assim sendo, a narrativa se concentra no interior da personagem principal, Carla de Sousa e Santos. Os dois textos também se diferenciam quanto ao tempo neles decorrido. O de Katherine tem um tempo cronológico mais extenso, enfocando o momento no antiquário, a conversa com a pedinte na rua, a viagem até a casa de Rosimary, o momento do chá, a conversa com Philip, o momento no quarto de estudos, o novo encontro com Philip. Já o texto de Clarice se passa, como afirma a voz narrativa, dentro de

“uma hora e meia” (LISPECTOR, 1997, p. 72) e dá destaque aos processos mentais de Carla.

Ainda quanto à construção textual, no conto de Clarice, há uma dupla focalização narrativa, ou seja, o texto apresenta um narrador seletivo múltiplo que utiliza tanto o ponto de vista de Carla quanto o do pedinte. Assim sendo, ela analisa o mendigo e ele, por sua vez e de forma mais condensada, também analisa a mulher. Já o texto de Mansfield possui um narrador que seleciona o ponto de vista da protagonista para contar a história. Em nenhum momento, temos acesso aos pensamentos íntimos da pedinte nem aos do marido da protagonista. Quando resolve utilizar os processos interiores de algum personagem, o narrador usa os pensamentos de Rosimary Fell, apenas.

Quanto à caracterização das duas personagens principais, vemos que, diferente da personagem de Clarice, que possui uma beleza única: “Nunca houve – em todo o passado do mundo – alguém como ela” (LISPECTOR, 1997, p. 65), Rosimary Fell não é exatamente bonita. A voz narrativa, em tom irônico, afirma que não se pode considerar a Senhora Fell bonita. O que a qualifica mais é sua instrução e conexões com pessoas instruídas. Já a jovem senhora do texto de Clarice não parece ter tido chance de se instruir, uma vez que sempre esteve preocupada com a beleza exterior. Como afirma a voz da narrativa, num discurso indireto-livre: “Quanto a ela [Carla], tinha uma cultura mediana.” (LISPECTOR, 1997, p. 72). Há ainda um ponto a ser abordado quanto ao belo nesses contos: enquanto Rosimary procura embelezar o que está ao seu redor, principalmente o lar, uma vez que sempre compra flores e frequenta constantemente o antiquário da *Curzon Street*, a outra embeleza o corpo, indo com frequência ao salão de beleza para ter as unhas e o cabelo feitos ou para ser massageada.

O fato de uma mulher ser bela e de a outra ser razoavelmente de boa aparência é significativo para as duas

narrativas. A beleza de uma irá contrastar com a feiura do pedinte que a aborda na rua. Já a pouca beleza da outra contrasta com a figura assustadoramente bela da pedinte. Assim sendo, essas duas mulheres confortavelmente ricas encontram, na rua, em um momento único, alguém que muito se diferencia delas quanto ao físico. Ainda em relação à beleza, vemos que, em uma narrativa, ela é a causa do sofrimento da protagonista: o conto de Mansfield se abre com a afirmativa de que Rosimary Fell não era uma mulher bela e se fecha com a pergunta da protagonista ao marido, se ela seria bonita. Ou seja, o conflito maior vivido por Rosimary diz respeito à sua pobreza física. Já na outra narrativa, a beleza é que abre as portas para a protagonista ter possibilidade de subir na vida. Carla reconhece que foram seus atributos físicos que lhe proporcionaram o que ela possui: “Se não fosse tão bonita teria tido outro destino.” (LISPECTOR, 1997, p. 69). Mas devemos atentar para a ambiguidade dessa frase, pois o narrador busca essa fala da protagonista quando essa reconhece que tem “brincado de viver”; ou seja, ela se ressentida de ter a aparência que tem.

Quanto às semelhanças entre as duas narrativas, é possível destacar algumas importantes para o estudo que aqui desenvolvemos. Primeiro, há um tom irônico nos dois contos ao se apresentarem as duas personagens – Carla e Rosimary. O narrador de cada conto cria uma imagem irônica das duas mulheres, explorado aquilo que elas mais têm como certo: o *status* social. O conto de Mansfield mostra a futilidade de Rosimary ao gastar o que possui:

But if Rosimary wanted to shop she would go to Paris as you and I go to Bond Street. If she wanted to buy flowers, the car pulled up at that perfect shop in Regent Street, and Rosimary [...] said: ‘I want those and those, and those. Give me four bunches of those. And that jar of roses [...]. Give me those stumpy of little tulips. Those red and white ones. (MANSFIELD, 2006, p. 332).

Já o texto de Clarice mostra que Carla se sente segura por possuir um nome que lhe garante estabilidade, mas esse mesmo nome, na voz do narrador (ou seria da própria Carla?), não representa muita coisa: “[Ela] possuía tradições podres mas de pé. [...] Tradição de quê? De nada, se se quisesse apurar. Tinha a seu favor apenas o fato de que os habitantes tinham uma longa linhagem atrás de si, o que, apesar de linhagem plebéia, bastava para lhes dar uma certa pose de dignidade.” (LISPECTOR, 1997, p. 65). Essa ironia, que vem em decorrência do fato de elas possuírem uma segurança financeira muito grande, cria outro ponto de contato nos dois contos: o fato das duas mulheres serem ricas, mas não de uma riqueza comum. O narrador de “A cup of tea” frisa bem a riqueza de Rosimary e seu marido ao afirmar: “They were rich, really rich, not just comfortably well off, which is odious and stuffy and sounds like one’s grandparents.” (MANSFIELD, 2006, p. 332). Já a personagem de “A bela e a fera [...]” além de dinheiro, somado em seus dois casamentos, ainda possui um nome que tem, como enfatiza o narrador, também em tom de ironia, “quatrocentos anos de carioca” (LISPECTOR, 1997, p. 65). O fato das duas narrativas começarem mostrando o poder do dinheiro que as duas mulheres possuem é fundamental para preparar o leitor para o encontro de ambas com um pedinte. Vivendo em uma posição de bonança financeira – marido rico, chofer, festas, colunas sociais – as duas nunca se deram conta ou não quiseram perceber que existem pessoas que não têm o que comer: “Then you have no money at all?’ Asked Rosimary. ‘None, madam,’ came the answer. ‘How extraordinary!’” (MANSFIELD, 2006, p. 333); “Tomava plena consciência de que até agora fingira que não havia multidões anônimas mendigando para sobreviver.” (LISPECTOR, 1997, p. 70). Nesse contraste, agora elas se reconhecem diante de alguém que se diferencia delas quanto ao fator social. Juntando os fatores beleza e riqueza, Rosimary e Carla se encontram com o oposto delas, físico e socialmente.

Mais um ponto de aproximação entre os textos é o momento do encontro dessas mulheres com os pedintes. As duas se encontram com os mendigos longe de outros de sua classe social. Não há ninguém igual a elas para se pedir ajuda nesse momento. O encontro também ocorre da mesma forma: Rosimary e Carla são abordadas pelo outro depois de saírem de um lugar fechado para a rua. Os encontros se diferenciam quanto ao que é encontrado na rua: em Mansfield tem-se um encontro entre seres do mesmo sexo, mas socialmente opostos – uma mulher rica e uma pobre; em Lispector, o encontro é entre seres de sexo e classe social diferentes – um homem pobre e uma mulher rica. O momento do encontro corresponde à espera entre a loja / o salão e o carro. Seria o que o próprio texto de Katherine define como: “moments, horrible moments in life, when one emerges from shelter and looks out, and it’s awful” (MANSFIELD, 2006, p. 333-334). A frase pode ser lida de duas formas: na primeira, tem-se uma referência literal ao clima frio e chuvoso da rua, em oposição ao conforto da loja (shelter). Ou como uma prolepse (antecipação) para o encontro entre a personagem rica e a pobre. Esse segundo sentido diz respeito à impressão causada pela figura da/do pedinte no socialmente abastado. Rosimary Fell e Carla de Sousa e Santos são retiradas de seus abrigos sociais para encararem uma realidade diferente da delas, na qual não se tem dinheiro para um chá ou para um pão. Além de perceberem que existe o diferente, elas, nesse contato, também passam por um momento de angústia quanto ao que realmente elas são. Esse momento é identificado como o episódio da epifania. Embora isso aconteça apenas no final do conto, Rosimary sente-se ameaçada diante da presença da pedinte. A beleza de *Miss Smith* faz com que a Senhora Fell se sinta inferior a ela, interrogando, num momento de dúvida, o marido quanto à sua própria beleza: “‘Phillip,’ she whispered, and she pressed his head against her bosom, ‘am I pretty?’” (MANSFIELD, 2006, p. 338). No conto de Clarice, a angústia

da personagem diante do mendigo é maior. Ela toma conta de quase toda a narrativa e se torna o ponto-chave das divagações de Carla. É ele que faz com que a personagem pare para questionar a sua existência: “Ela se encostou na parede e resolveu deliberadamente pensar. Era diferente porque não tinha o hábito e ela não sabia que pensamento era visão e compreensão e que ninguém podia se intimar assim: pense!” (LISPECTOR, 1997, p. 67).

Nessa ligação que se cria entre a figura do pedinte e as protagonistas, há, ainda, uma continuação de pensamentos entre Rosimary e *Miss Smith* e Carla e o homem sem nome. Antes de encontrar *Miss Smith*, o último pensamento da Senhora Fell é sobre um chá: “One ought to go home and have an extra-special tea.” (MANSFIELD, 2006, p. 334). E é justamente isso que lhe pede a jovem: “Would you let me have the price of a cup of tea?” (MANSFIELD, 2006, p. 334). O mesmo ocorre no conto de Lispector. Durante a sua curta estadia na Avenida Atlântica, o pensamento que se torna constante na mente de Carla é dinheiro. E é justamente o que lhe pede o mendigo: “Moça, me dá um dinheiro para eu comer?” (LISPECTOR, 1997, p. 66).

Ao focalizar a mulher casada, esses dois contos oferecem uma representação do que seria a figura dessa mulher em seus respectivos contextos. No texto de Mansfield, temos uma mulher recém casada (dois anos de casamento não é muito) que se mostra sempre pronta para agradar o marido ou ser sempre bem vista por ele. Basta lembrar o quanto ela fica abalada com o fato de o marido achar a pedinte assustadoramente bela. Isso faz com que ela se mostre insegura e tente melhorar a sua própria imagem. Na última cena do conto, ela volta com cabelos arrumados, com os olhos pintados e cheia de pérola. Seria uma forma de se destacar diante dos olhos do esposo. Mas ela se esquece de que o que parece cativar o marido é a figura esdrúxula da pedinte inserida no contexto de luxo da casa. Esse

jogo de contraste, entre a beleza e a feiura, é melhor destacado quando pomos em confronto as duas visões da pedinte, uma feita por Rosimary, no momento do encontro delas na rua e em sua casa, e outra feita por Phillip. É assim que a pedinte se apresenta para Rosimary antes da chegada do marido: “a little battered creature with enormous eyes” (MANSFIELD, 2006, p. 334); “the little captive she [Rosimary] had netted”, “poor little thing”, “the thin figure” (MANSFIELD, 2006, p. 335); “she looked rather stupid”, “thin, bird-like shoulders”, “the poor little creature” (MANSFIELD, 2006, p. 336); “a light, frail creature with tangled hair” (MANSFIELD, 2006, p. 337). Mas, com a chegada do marido, a pedinte ganha uma nova visualização. A primeira vez que Phillip põe os olhos em *Miss Smith* ele já faz, mesmo que de forma velada, uma comparação entre essa mulher e sua esposa: “‘It’s a beastly afternoon,’ he [Phillip] said curiously, still looking at that listless figure, looking at its hand and boots, and then at Rosimary again.” (MANSFIELD, 2006, p. 337). Falando diretamente sobre a pedinte, ele assim se expressa, para o desespero de sua esposa: “she’s so astonishingly pretty”, “She’s absolutely lovely.” (MANSFIELD, 2006, p. 338); ele ainda afirma que ficou impressionado com a figura da pedinte: “I was bowled over when I came into your room just now.” (MANSFIELD, 2006, p. 338). Para reforçar ainda mais o quanto a pedinte lhe impressiona, ele quer saber se ela vai ficar para jantar. Sob esses dois ângulos de visão, percebemos que, enquanto a mulher enxerga na pedinte apenas uma pequena coisa necessitada de ajuda, o marido vê em *Miss Smith* uma forma de beleza que não se iguala a nada que eles possuem.

Ricardo Iannace chama atenção para o fato do casal Rosimary/Phillip sentirem prazer em manterem contato com certas excentricidades. Nas palavras do estudioso: “A intriga aponta para o comportamento excêntrico do casal que parece

estimular-se com singulares experiências, desde que não ponham em risco, é claro, um contrato matrimonial ancorado no dinheiro.” (grifo do autor) (IANNACE, 2001, p. 99). Usando as palavras de Iannace, diríamos que a figura assustadoramente bela da pedinte desestabiliza a percepção que o marido tinha da esposa e faz com que esta pense sobre sua condição física e sua relação com o esposo.

No conto de Clarice Lispector, embora o marido não apareça, ele tem presença tão forte quanto o do conto da neozelandesa. Vinda de um primeiro casamento que não vingou, Carla se vê em uma relação que não lhe traz nenhum conforto além do financeiro. Ela tem consciência de que se casou por dinheiro e que, por dinheiro, se mantém ligada a um homem que não a respeita. Seu maior desgosto quanto ao marido é saber que ele a trai com duas amantes. Embora se gabe de sua beleza, seus atributos não são suficientes para manter a fidelidade do marido. O fato de aceitar as traições do esposo, segundo a ótica da personagem, a faz tão pedinte quanto o homem da ferida: ele implora por dinheiro; ela, pelo amor do marido. Há indício de que o esposo comanda os passos da mulher, fazendo com que ela se subjugue a ele. Por exemplo, logo no início do texto, Carla diz que trouxe dinheiro consigo “porque o marido lhe dissera que nunca se deve andar sem nenhum dinheiro” (LISPECTOR, 1997, p. 64). Em outro momento, somos informados de que fora o esposo quem decidira que o casal teria apenas dois filhos (o terceiro filho de Carla, ao que parece, veio do seu primeiro casamento).

Mas, diferente da mulher criada por Mansfield, a de Clarice ensaia um questionamento quanto à sua posição no mundo: “Pensou assim toda enovelada: ‘Ela que, sendo mulher, o que lhe parecia engraçado ser ou não ser [...] No fim do longo pensamento pareceu-lhe que – que não pensara em nada.’” (LISPECTOR, 1997, p. 65). Como vemos nesse trecho, como

ela está inserida em uma relação que a põe em posição inferior, como não costuma pensar sobre sua existência com frequência e como não tem coragem de deixar o conforto que conquistou, Carla prefere ignorar seus questionamentos. No final, ela está tão subjugada ao marido quanto Rosimary.

3 Palavras finais

Pegas de surpresas por uma figura social e fisicamente oposta a elas, Rosimary Fell e Carla de Sousa e Santos têm os seus mundos desestabilizados pelo reconhecimento desse outro. No primeiro momento em que se deparam com esse outro, as duas protagonistas são tomadas por um sentimento de medo, mas, logo em seguida, vencem o medo e tentam se aproximar daquele que pede. A protagonista de “A cup of tea” tenta fazer de si mesma uma fada-madrinha da mendiga; já a personagem principal de “A bela e a fera...” aproxima-se tanto do pedinte que chega a ver nele um ser semelhante a ela. Mas, da experiência desse contato, as duas saem como que feridas, uma vez que o processo de reconhecimento do outro deixa nelas uma sequela profunda: Rosimary se angustia com a certeza de que a pedinte é mais bela do que ela; já Carla se reconhece tão mendiga quanto o homem sem uma perna e com uma ferida.

Referências

ABIAHY, Ana Carolina de Araujo. **Representações da tensão entre o sujeito feminino e a sociedade em Clarice Lispector**: uma análise dos contos “A fuga”, “A imitação da rosa” e “Amor”. 2006. Dissertação. João Pessoa, UFPB, 2006.

IANNACE, R. **A leitora Clarice Lispector**. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2001.

LISPECTOR, Clarice. “A bela e a fera ou a ferida grande demais”. In: **O primeiro beijo e outros contos**. São Paulo: Ática, 1997. p. 64–73.

MANSFIELD, Katherine. “A cup of tea”. In: **The collected stories of Katherine Mansfield**. London: Wordsworth, 2006. p. 332–338.

ROSAS, Marta. “Sofisticada simplicidade”. In: MANSFIELD, K. **Je ne parle pas français e outros contos**. Rio de Janeiro: Revan, 1999. p. 7–11.

ABSTRACT: In this essay, we analyze the thread of female duality interweaving Katherine Mansfield’s “A Cup of Tea” and Clarice Lispector’s “A bela e a fera ou a ferida grande demais.” Both short stories portray the strangeness and the separation between the self and the world, caused by the awakening of consciousness in the main characters – two women from the high society, who suddenly need to face different realities. In this way, we intend to show how the issue of duality influences those characters’ lives.

KEYWORDS: Comparative studies. Clarice Lispector. Katherine Mansfield.

Data de recebimento: 22/10/2010

Data de aprovação: 15/07/2011

No Patamar, a Natureza: Considerações Eco-críticas em *The Diviners*, de Margaret Laurence

Nature in the Spotlight: Ecocritical Considerations in Margaret Laurence's *The Diviners*

Gracia Regina Gonçalves¹

RESUMO: Este trabalho pretende realizar uma leitura revisionista de *The Diviners* (1993), da canadense Margaret Laurence, em conexão com estudos da eco-crítica. Acredito que o romance de Laurence, como já ocorrera com o alvorecer do pós-colonialismo, abra caminho para considerações relativas à literatura enquanto um recurso, não só para se denunciar o desrespeito ao meio-ambiente, mas para, sobretudo, dotar a crítica com o poder de identificar o caráter contextual da constituição da natureza, nivelando-o à projeção do elemento humano na trama. Focalizarei, em especial, a figura carnavalesca da personagem Chris Logan em termos de sua interpretação satírica da relação entre o lixo e o perfil da sua comunidade. Como orientação, seguirei estudos da eco-crítica de Glotfelty e Fromm (1996), bem como do pós-colonial e paródia de Hutcheon (1991).

PALAVRAS-CHAVE: Ecocrítica. Pós-colonialismo. Paródia.

¹ Doutora em Letras - Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professora Associada I da Universidade Federal de Viçosa (UFV).

O último romance de Margaret Laurence, *The Diviners* (1993), é caracterizado, antes de mais nada, por seu fôlego. Cobrindo três gerações e reportando-se a épocas mais remotas, ele remete o leitor, via o olhar de uma mulher madura que re-escreve seu próprio romance de aprendizagem, a inúmeros questionamentos. Sua trajetória na construção da própria identidade assenta lado a lado, pedra por pedra, os percalços e dificuldades de se definir uma identidade feminina, e canadense, como um todo. Associado comumente a explorações de caráter mítico, ou no campo das relações da memória, e da história, sempre citado por suas inovações no âmbito da preocupação com a linguagem, esse romance está sempre sob rasura, fazendo-se alvo das mais diversas perspectivas críticas. Dentre estas, surge uma outra abordagem, não menos importante, a qual demonstra uma intuição e sensibilidade *avant-la-lettre* de Laurence: a da representação do meio-ambiente como elemento constitutivo, e não meramente decorativo, do texto, levando-nos a estabelecer a estreita relação do romance com os princípios básicos da eco-crítica.

Este trabalho pretende explorar a percepção de Laurence da inter-relação entre a natureza e o contexto urbano, no espaço canadense, focalizando, em especial, o fato de parte da história ser desenvolvida através do uso significativo de um terreno baldio do local da trama, um tipo de área de despejo a céu aberto, que se abre discursivamente à configuração das pessoas e de sua vida social. Acredito que a autora consiga criar um patamar crítico intermediário, receptivo a várias visões, para projetar uma reavaliação de conceitos tais como história, hegemonia e verdade. Nele surgem duas personagens secundárias, em especial, Chris Logan, um imigrante europeu pobre, e Skinner Tonerre, um mestiço da origem *Métis*, cujas vozes vão ser ouvidas a “contra-pelo” do horizonte de expectativas daquela comunidade.

No âmbito do embate étnico, este último, ex-colega de turma de Morag e de quem, no futuro, virá a ter uma filha, avulta-se no texto ao problematizar a pretensa estabilidade das instituições sociais, tais como família, pátria e propriedade, desafiando-as, como veremos, num entrecruzamento com o discurso pós-colonial; já, Chris Logan, a quem falta qualquer educação formal, traz à tona, pontualmente, uma leitura produtiva das nuances reveladoras da população de Manawaka, um recanto alegórico alusivo à terra natal da autora, tal e qual essas se manifestam na sua leitura espontânea e capciosa. Em um processo interessante de reversão, essa personagem, trabalhando para o depósito de lixo da cidade, apropria-se do que encontra perdido no local para desenterrar histórias, hábitos e, principalmente, revelar a estrutura social díspar da mesma.

Em termos estruturais, vários recursos ao longo do livro compõem um texto palimpséstico, provido com amplo material relacionado aos campos da antropologia, da ética, da geografia, e de outros. A protagonista de Laurence, Morag, narradora híbrida, ora em primeira, ora em terceira pessoa, órfã adotada por Chris e sua mulher, ao ver-se também excluída, passa a achar refúgio na fantasia e vai memorizando, de forma fragmentada, o que ouve dele, quer sobre a dura realidade que os cerca, quer sobre as lembranças da própria infância povoada de lendas. Logan, ao introduzi-la no mundo imaginário dos mitos de sua herança europeia, escocesa e/ou irlandesa, os quais amalgamam imaginação e realidade, ironia e inocência, bem como uma sensação de prazer e perda, faz nascer na menina o gosto pelo ato de contar e, mais tarde, indiretamente, pela própria literatura. Podendo ser considerado um *trickster*, ou seja, aqui, de forma mais ampla, um elemento de caracterização que desestabiliza narrativas e embaraça contextos tradicionais, abalando crenças em torno de normatividade, tradição, classe, propriedade e/ou poder, o velho Chris descortina ao leitor as

possibilidades de uma abordagem bakhtiniana (BAKHTIN, 1984), em termos de reversão de hierarquias discursivas, através do uso do elemento cômico, beirando o escatológico. Na sua configuração, a autora estabelece um jogo de características, o qual promove a ridicularização de valores tais como o respeito às leis, ideologias, com seus respectivos juízos de valor, opondo-se persistentemente ao apolíneo, o qual é constantemente desafiado. A estratégia, no mesmo diapasão da que constitui o discurso do índio Skinner Tonerre, como veremos, afina-se com o pensamento de Hutcheon, quando esta afirma ser “sempre mais fácil ser irônico sobre a política do passado do que confrontar o presente: outra vez, a distância favorece, seja pessoal ou nacional”² (HUTCHEON, 1991, p. 150).

Neste ponto, antes de adentrar o aspecto topológico empregado em *The Diviners* (1993) que queremos abordar, torna-se interessante realçar alguns conceitos do campo da eco-crítica. Na introdução do seu estudo *The Ecocriticism Reader – Landmarks in Literary Ecology*, Cheryll Glotfelty e Harold Fromm (1996) afirmam que

a eco-crítica é o estudo das relações entre a literatura e o meio-ambiente. Assim como a crítica feminista examina a linguagem e a literatura de uma perspectiva consciente do gênero, e a crítica marxista traz à tona uma consciência dos modos de produção e da classe econômica para sua leitura de textos, a eco-crítica centra-se na terra como abordagem para os estudos literários.³

² Hutcheon puts it: “it is always easier to be ironic about the politics of the past than to tackle those of the present: again, distance helps, be it personal or national.” (HUTCHEON, 1991, p. 150).

³ “Ecocriticism is the study of the relationship between literature and the physical environment. Just as feminist criticism examines language and literature from a gender-conscious perspective, and Marxist criticism brings an awareness of modes of production and economic class to its reading of texts, ecocriticism takes an earth-centered approach to literary studies.” (GLOTFELTY and FROMM, 1996, p. xviii).

Tal literatura se pergunta, segundo Glotfelty e Fromm, como a natureza é representada em um poema, que tipo de papel o meio-ambiente desempenha em um enredo, ou se valores expressos numa peça são consistentes com um tipo de sabedoria ecológica. Acima de tudo, pode-se perguntar se, além de raça, gênero e classe, o *lugar* não deveria também tornar-se uma nova categoria crítica. Embora se mostre bem amplo, o recorte sobre a vida em torno do depósito de lixo tal este se apresenta, parece tornar suficientemente viável e produtiva uma exploração do tema. O despertar desse tipo de preocupação pertence a um momento que tem se expandido cada vez mais. De acordo com Cynthia Deitering (1996), foi durante os anos oitenta que “nós começamos a perceber a nós mesmos como habitantes de uma cultura definida pelo desperdício, e um número de romances americanos escritos durante esse período reflete esta transformação ontológica.”⁴ (DEITERING, 1996, p. 197). Embora o romance date dos anos setenta, nesse aspecto ele já antecede essa preocupação.

Como veremos, Laurence dispõe, aos olhos do leitor, um padrão social fruto de parâmetros hegemônicos de ocupação da terra que geraram, no sentido estrito e lato, camadas desiguais. Seu texto já sugere os resultados da estratificação imobiliária, tendo, como consequência, uma desumanização do meio-ambiente. A maioria dos títulos dos capítulos do romance por si já parecem sugerir uma clara orientação espacial ligada aos elementos da narrativa. O primeiro deles, “River of Now and Then”, refere-se ao rio que passa pelo terreno da autora e se foca na memória através da metáfora da natureza, desenvolvendo a ideia de fluxo tanto o da água quanto de imagens psicológicas. O rio faz um papel ativo e passivo; é ouvinte e interlocutor. Um

⁴ “we began to perceive ourselves as inhabitants of a culture defined by its waste, and that a number of American novels written during this period reflect this ontological transformation.”

outro capítulo, por exemplo é “Halls of Sion”, o qual alude a uma das representações clássicas mais significativas no contexto de civilização e reporta ao sucesso na academia, à vida na metrópole.

O último capítulo, mais ambíguo, que dá nome ao livro, “The Diviners”, chama a atenção para um diálogo com um tema shakespeariano: fala da busca da inspiração e do medo de perdê-la, advindo de uma circunstância real. Os “diviners”, no caso, são homens com um dom especial, os quais dominando, por algum motivo inexplicável, a materialidade da natureza, transcendem-na e podem dizer onde se deve escavar um poço, antevendo, exatamente, o manancial do terreno. A iminência da escassez é aludida, então, para as duas circunstâncias: tanto para o caso físico do fornecimento de um bem indiscutível, quanto o da disponibilidade de um dom abstrato, a criatividade; ambas, porém, implicam um mesmo grau de risco de extinção, o da vida humana e o da arte; e sugere-se, aqui, uma igual importância.

Nesta altura da discussão, parece oportuno delinear o desenvolvimento do enredo para melhor vislumbrar em que extensão o capítulo “Nuisance Grounds” contribui de muitas maneiras para voltar o foco do leitor para o meio-ambiente e sua relação com o humano.

A narrativa de Morag, que acompanha o processo de amadurecimento desta, ao mesmo tempo adentra, gradualmente, aspectos das raízes do Canadá e de sua gente. Sua identidade é construída ao longo de sua vivência com Chris, do qual se envergonhava não só porque cheirava a detritos, mas pela ironia dramática de ver que ele nem sequer o percebia; além disso, era casado com Prin, que tinha obesidade mórbida. A condição da menina nos lembra o quanto a subjetividade é uma construção discursiva; muito cedo ela terá que lidar com duas diretrizes contraditórias: seu senso de pertencimento é constituído junto com seu senso de exclusão; e o de realidade vai se amparar na

fantasia das lendas em que acredita, e se projeta, em consonância com o que afirma Guimarães, segundo o qual, a memória desempenha um papel não circunscrito ao passado, mas, de uma maneira geral, pode significar “a própria lacuna, enquanto decomposição, rasura da imagem” (GUIMARÃES, 1997, p. 20).

Portanto, ela se move entre arquivos que abrangem constrangimentos, dúvidas, fugas, mas também escolhas, tal como acontece com sua percepção de uma escala de valores. Com o tempo, trabalhando como jornalista em sua cidade, ela redescobre fatos da história que nunca pensara antes terem sido manipulados; e, apesar de ter orgulho de sua origem europeia, daquele imaginário que a embalava, passa, através de Skinner, a sentir atração pela cultura dos nativos do Canadá, fato que é epitomizado na oposição deste último ao seu ex-marido, Brooke, um acadêmico de linhagem inglesa. Skinner, um Tonerre, ou seja, duas vezes maldito, por ser meio-indígena e, além disso, por pertencer à tribo dos insurgentes que apoiaram o lado francês, apresentará a ela uma outra versão deste caso de dominação e luta por um outro ideal. Sendo um “Métis”, raça híbrida franco-canadense, ele representa, no romance, um débito do Canadá para consigo mesmo, débito este que vai se atenuar através do nascimento de Pique, o fruto de um reencontro fugaz entre os dois amantes, o qual representa um divisor de águas: a partir de uma tomada de consciência, Morag se separa, deixa o marido e Toronto e vai para o outro extremo do país, onde seu futuro como escritora se inicia, trabalhando em troca do sustento da filha e de um quarto todo seu. Assim, de ruptura em ruptura, ela escreve sua trajetória: tão logo ela se vê aceita, vai para a universidade e já aí quebra um paradigma dentre seus pares. Northrop Frye traz, para este fórum de discussão, um tópico sobre o qual muito tem a acrescentar:

Ocasionalmente estas cidades pequenas são apresentadas como locais idílicos e rara felicidade ou refúgios da loucura urbana. Mas, na maioria das vezes, o lugarejo na ficção canadense veio representar de forma freqüente e poderosa uma sociedade limitadora e limitada da qual protagonistas anseiam por escaparem.⁵ (FRYE, 1990, p. 197).

No momento em parte para Vancouver, no extremo oeste, ela radicaliza de novo, e aí estabelece-se, de forma mais evidente, seu interesse por uma natureza que vai além de uma moldura para compor suas memórias.

Vale aqui estender-se um pouco mais a digressão acima. Segundo Coral Ann Howells (HOWELLS, 1996), essa obsessão com o mundo natural tem representado, para muitas autoras canadenses, desde o período da colonização, uma espécie de saída para a reafirmação de sua presença e autoridade. Deixar Manawaka e ir para a faculdade era imperativo para Morag para ampliar sua visão de mundo. O segundo passo, contudo, consiste numa inversão: reaprender tudo de novo, sem os grilhões do casamento e da academia, até mesmo, ou, principalmente, o que soava como “natural”. Voltar-se então para a pradaria, comprar uma casa à beira do rio assim que o pode, representa para Morag o que Howells detecta como um fenômeno de expressão recorrente, típico da ficção feminina canadense: “O mundo natural parece evocar uma consciência de um território psíquico desconhecido dentro de si [...] uma vez que o mundo natural tornou-se uma tela na qual mulheres projetaram seus medos e desejos mais ocultos.”⁶ (HOWELLS, 1996, p. 15).

⁵ “Occasionally these small towns were presented as idyllic places of rural felicity or as refuges from urban madness. But most frequently and most powerfully, the small town in Canadian fiction came to represent a limited and limiting society from which protagonists yearned to escape.”

⁶ “The wilderness of environment seems to have evoked a corresponding awareness of unknown psychic territory within [...] as the wilderness became a screen on which women projected their silent fears and desires.”

Howells afirma, ainda, a respeito desse espaço psicológico, viabilizado ficcionalmente pelas autoras, que:

o mundo natural está presente ainda na ficção dos lugarejos e da cidade como um traço do meio ambiente, e disponível como espaço metafórico ou simbólico para a exploração da diferença para a mulher.⁷ (HOWELLS, 1996, p. 16).

Não coincidentemente, o seguinte diálogo entre Skinner e Morag se passa no terreno abandonado de Manawaka, o qual constitui um acervo indireto de imagens, ou um livro de registro da vida local, reportando ao uso da terra e a toda uma geografia humana subjacente:

“My family name is Gunn, see? And you better not forget it.
Skinner’s eyes grow narrow, cruel. Mean.

...

“Listen here, Morag spits “my family’s been around here longer than anybody in this whole goddamn town, see?
“Not longer than mine, “Skinner says, grinning.”
(LAURENCE, 1993, p. 82).

O diálogo, um embate intelectual entre ela e Skinner, apresenta, naturalmente, nuances próprias de uma leitura pós-colonial, mas que se insinuam por outra vertente. Esta pertenceria à eco-crítica, sobre a qual comenta Howarth:

Estudos do pós-colonial e éticos têm uma forte ênfase regional, mas eles se pautam em espaços políticos e culturais antes do que espaços físicos. A tempo e a hora a eco-crítica pode prover os críticos de raça e etnicidade com uma visão de como aquelas

⁷ “The wilderness is still there in contemporary urban and small-town fiction as a feature of environment and available as metaphor or symbolic space for the exploration of female difference.”

construções sociais se relacionam com histórias mais amplas de uso e abuso da terra.⁸ (HOWARTH, 1996, p. 81).

Sendo assim, não é gratuito o fato de que o terreno baldio dos arredores da cidade, o conhecido “Nuisance Grounds”, venha a se tornar o palco do qual as personagens Chris e Skinner se veem alçadas ao *status* de pontos de vista alternativos no romance. Reforçando seu caráter marginal, o nome “*nuisance*” significa “aborrecimento” e pode aludir até a quaisquer vestígios de alguma gravidez indevida que esse terreno pudesse ocultar. De volta ao começo, a fala de Skinner desafia o conceito de desígnio “natural”, do que tantos se valeram para justificar uma dominação; fato que nos reporta a Christopher Manes ao lembrar Foucault:

Michel Foucault tem amplamente demonstrado que poder social opera amplamente através de um regime privilegiado de falantes, tendo incorporações históricas como reis, autores, intelectuais e celebridades. As palavras destes falantes são tomadas seriamente (em oposição ao discurso dos “sem sentido” e dos frequentemente silenciados como mulheres, minorias, crianças e prisioneiros e loucos.⁹ (MANES, 1996, p. 16).

Nas linhas seguintes, tentarei, de forma mais detalhada, associar o papel de Logan com esse terreno dos despejos, como um gerenciador de um espaço paródico na trama, o qual traz,

⁸ “*Ethnic and postcolonial studies have a strong regional emphasis, but they dwell on political or cultural spaces rather than their physical environs. In time, Ecocriticism may provide critics of race and ethnicity with a view of how those social constructions relate to larger histories of land use and abuse.*”

⁹ “*Michel Foucault has amply demonstrated that social power operates through a regime of privileged speakers, having historical embodiments as priests and kings, authors, intellectual, and celebrities. The words of these speakers are taken seriously (as opposed to the discourse of “meaningless” and often silence speakers such as women, minorities, children, prisoners, and the insane).* (MANES, 1996, p. 16).

para esta leitura, dentro de uma perspectiva ecológica, uma economia interessante. A teorização que se desenvolve a seguir delinea-se como uma espiral que, da sua relação anterior, voltada para o macro-espço da nação, centra-se agora nos fatores pontuais que envolvem um micro-espço urbano e seus arredores.

O primeiro conceito a ser resgatado neste patamar é a definição de “ecocrítica”, derivada do grego, de acordo com a qual, “*oikos* e *kritis*, reunidos em um só vocábulo, significam um tipo juízo, ou jurisdição, sobre a habitação, ou, o lar” (*house judge*) (HOWARTH, 1996, p. 69). Nesse diapasão, pode-se dizer do fato de uma personagem como Logan sobreviver do que dispõe uma comunidade, comunidade esta que se vê passível de ser analisada e criticada nesse processo. Constitui um tipo de desconstrução afinando-se com o pensamento da escola eco-crítica supra-citado. A projeção de uma outra paisagem, por sua vez, que contraria a noção de um “mundo natural” torna-o presente, no sentido de, por isso mesmo, incitar o interesse ou a preocupação em torno daquele. Segundo Byerly, “o reconhecimento de que, na verdade, não criamos o mundo natural, mas que este se faz e refaz a si mesmo, é o primeiro passo no sentido de se aprender a ler o texto da natureza como outra coisa que não seja ficção.”¹⁰ (BYERLY, 1996, p. 64).

Desta feita, a “terra desolada” de Christie é colocada pela narradora tão à margem de sua sociedade quanto ele. As relações de apropriação, uso e desmando do homem com a terra que habita fluem a olhos vistos à medida que se lê o seguinte excerto, o qual mostra o quanto está entranhado no homem a noção de que a terra é um objeto a ser confinado e domesticado para seus propósitos. Da bíblia consta que Deus abre caminho

¹⁰ “*recognition that we do not in fact create the wilderness, but that it makes and remakes itself, is the first step toward learning to read nature’s text as something other than fiction.*”

para essa prática um tanto perversa de dominação que, aparentemente, visa o maior bem estar possível de todos:

Em estágios graduais um Deus amoroso e todo-poderoso tinha criado a luz e a sombra, os corpos celestiais, a terra e as plantas, animais, pássaros, e peixes. [...] Deus planejou tudo isto explicitamente para o benefício e direcionamento do homem: nenhum item na criação física tinha qualquer finalidade a não ser servir ao próprio homem. E, embora o corpo humano fosse feito de argila, ele não refletia a natureza: ele era a imagem de Deus.¹¹

Esse espaço criado por Laurence antecipa assim a noção das margens às quais, destituídos como Chris, vão pertencer. Marca negativa da vida urbana, deixa claro o fato de ser um “não lugar”, para onde ninguém vai, mas que tem a ver com todos. Em uma cartada mais ousada, ele pode ser lido como um *locus* Edênico ou um Eden logo após a queda, no qual Chris, como um “palavreiro” (*wordsmith*), denominação roubada à própria narradora, quando fala da sua arte de escrever, brinca de ser Deus e interpreta, renomeia ou reconceitua o mundo material por detrás daquelas camadas de informação.

Dentro da perspectiva paródica que orienta o texto, o homem que Morag projeta como figura paterna brinca de júízo final, separa o joio do trigo, salva e condena a este ou aquele. A estratégia de reconhecimento nos remete também a Platão e à noção de cópia e arremedo, ou seja, a verdade três vezes removida do mundo das ideias. Nesse processo, os indícios vão levar à conceituação de um mundo imperfeito e provar que a pretensa realidade não é assim tão real: Por exemplo, no texto de

¹¹ *By gradual stages a loving and all-powerful God had created light and darkness, the heavenly bodies, the earth and all its plants, animals, birds, and fishes. [...] God planned all of this explicitly for man's benefit and rule: no item in the physical creation had any purpose save to serve man's purposes. And, although man's body is made of clay, he is not simply part of nature: he is made in God's image.* (WHITE JR., 1996, p. 9).

Laurence, lê-se: “Why *Nuisance Grounds*? Because all that awful old stuff and rotten stuff is a nuisance and nice people don’t want to do with it?” (LAURENCE, 1993, p. 45).

Essas pessoas seletas, porém, chamadas de “nice”, são exatamente as que Chris consegue desnudar em seu discurso revelador para Morag, confirmando o seu papel do bobo Shakespeariano, arguto e profético:

I say unto you, Morag Gunn, lass, that by their bloody goddamn fucking garbage shall ye Christly well know them. The one who eat only out of tins. The ones who have to wrap the rye bottles in old newspapers to try to hide the fact that there are so goddamn many of them... (LAURENCE, 1993, p. 48).

Chris associa álcool a abstêmios, frugalidade a exibicionistas, aberrações aos tidos como “normais”. Ironicamente, ele, na sua inocência, não deixa de ser associado pela menina ao escatológico, que lhe tem repulsa pelo cheiro já impregnado em sua pele, como confessa a uma amiga:

“Oh, shut up, Mavis. He’s the – SCAVENGER!”

What means Scavenger? Morag cannot ask. Christie’s face is stone.

“Phew! Can’t you smell him from here?” (LAURENCE, 1993, p. 40).

That is the worst. How silly he looks. No. The worst is that he smells. He does wash. But he never gets rid of the smell. How much do other people notice? Plenty. You bet. Horseshit and garbage, putrid stuff, vegetables and that, rotten eggs and mouldy old clothes. (LAURENCE, 1993, p. 44).

A casa de Logan, onde vive Morag, tampouco escapa da configuração de desolação do entorno em que se inserem. Diz o texto:

Christie Logan's house was halfway up the hill and looked much the same as the other dwellings there. [...] The yard a junk heap, where a few carrots and petunias fought a losing battle against chickweed, lamb's quarters, creeping Charlie, dandelions, couchgrass, old car axles, a decrepit black buggy with one wheel missing, pieces of iron and battered saucepans which might come in useful someday but never did, a broken babycarriage and two ruined armchairs with springs hanging out and the upholstery torn and mildewed. (LAURENCE, 1993, p. 37).

Na apreensão do quadro do jardim, uma série de palavras relacionadas ao conceito de decadência e higiene se alinham (“no distinguishable”, “junk”, “broken”); restos de comida abundam (lamb's quarters); as flores são descritas em meio a uma atmosfera de competição com objetos esparsos. Tudo está conectado ao olhar da natureza: para e pela natureza.

Laurence demonstra, através de Chris, uma consciência das premissas mais significativas da eco-crítica se se pensar como Rueckert (1996) que “em ecologia, a queda trágica do homem é sua visão antropocêntrica (ao contrário da biocêntrica), e sua compulsão para conquistar, humanizar, domesticar, violar e expor todas as coisas naturais”.¹²

Ver-se-á que nosso anti-herói apresenta-nos um material crítico produtivo através de suas percepções, até mesmo de sua alienação de si mesmo, mas que terminam por convergir através da ironia dramática para a mesma reflexão, ou denúncia: a da importância do espaço enquanto personagem e da geografia enquanto, antes de tudo, humana:

Some of them, because I take off their muck for them, they think I'm muck. Well, I am muck, but so are they. Not a father's son, not a man born of woman who is not muck in

¹² “in ecology, man's tragic flaw is his anthropocentric (as opposed to biocentric) vision, and his compulsion to conquer, humanize, domesticate, violate, and exploit every natural thing.” (RUECKERT, 1996, p. 113).

some part of his immortal soul, girl. That's what they don't know, the poor sods. When I carry away their refuse, I'm carrying off their refuse, I'm carrying off part of them, do you see? (LAURENCE, 1993, p. 47).

Como um bobo shakespeariano, que de bobo nada tem, Chris, ao livrar-lhes do que refugam, leva consigo uma parte de deles mesmos. Ao vê-lo tão descartável, como os produtos que consomem, as pessoas da cidade não percebem o poder oculto que exerce sobre a imagem de cada um e o quanto são feitos da mesma matéria-prima: corpo e memória.

Assim, o lixão, local no texto de Laurence, é o recurso especial através do qual tal sistema hierárquico é repensado. Ele vai contra, como se lê adiante em Manes: “as instituições que têm silenciado a natureza através da produção de vários tipos de conhecimento – psicológico, ético, político – sobre o Homem.”¹³ (MANES, 1996, p. 25).

Como considerações finais, chamaria a atenção para esse olhar atento de Laurence no que tange a antecipar essa nuance crítica, convidando ao repensar constante que o investimento literário envolve. Fazendo histórias, ela faz história e, em *The Diviners*, traz à tona a perversidade, ou indiferença, que leva uma camada social a ver-se silenciada por outra; mal sabe esta última que a natureza, através de seus vestígios, continua a falar por todos.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Rabelais and his World**. Trans. Helene Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

¹³ “the institutions that have silenced nature through the production of various kinds of knowledge-psychological, ethical, political – about Man.” (MANES, 1996, p. 25).

BYERLY, Alison. "The Uses of Landscape: the picturesque aesthetic and the national park system". In: GLOTFELTY, Cheryll, FROMM, Harold. (Eds.). **The Ecocriticism Reader: landmarks in literary ecology**. Athens: University of Georgia Press, 1996.

DEITERING, Cynthia. "The Postnatural Novel: Toxic Consciousness in Fiction of the 1980s". In: GLOTFELTY, Cheryll, FROMM, Harold. (Eds.). **The Ecocriticism Reader: landmarks in literary ecology**. Athens: University of Georgia Press, 1996.

FRYE, Northrop. The novel. In: KLINCK, Carl Frederick; NEW, William, H (Eds.). **Literary History of Canada: Canadian Literature in English**. v.4. Toronto: University of Toronto Press, 1990.

GLOTFELTY, Cheryll, FROMM, Harold. (Eds.). **The Ecocriticism Reader: landmarks in literary ecology**. Athens: University of Georgia Press, 1996.

GUIMARAES, CÉSAR. **Imagens da memória: entre o legível e o visível**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

HOWARTH, William. "Some Principles of Ecocriticism". In: GLOTFELTY, Cheryll, FROMM, Harold. (Eds.). **The Ecocriticism Reader: landmarks in literary ecology**. Athens: University of Georgia Press, 1996.

HOWELLS, Coral Ann. Canadianness and women's fiction. In: **Private and Fictional Worlds: Canadian Women Novelists of the 1970s and 80s**. London: Methuen, 1996. p. 11-32.

HUTCHEON, Linda. **Splitting Images**. New York/Toronto/Oxford: Oxford University Press, 1991.

LAURENCE, Margaret. **The Diviners**. Toronto: McClelland & Stewart Inc. The Canadian Publishers, 1993.

MANES, Chistopher. "Nature and Silence". In: GLOTFELTY, Cheryll, FROMM, Harold. (Eds.). **The Ecocriticism Reader: landmarks in literary ecology**. Athens: University of Georgia Press, 1996.

RUECKERT, William. "Literature and Ecology". In: GLOTFELTY, Cheryll, FROMM, Harold. (Eds.). **The Ecocriticism Reader: landmarks in literary ecology**. Athens: University of Georgia Press, 1996.

WHITE JR., Lynn. "The Historical Roots of Our Ecologic Crisis". In: GLOTFELTY, Cheryll, FROMM, Harold. (Eds.). **The Ecocriticism Reader: landmarks in literary ecology**. Athens: University of Georgia Press, 1996.

ABSTRACT: This study intends to perform a revisionist reading of Canadian Margaret Laurence's *The Diviners* (1993) by highlighting its connections with the ecocritical approach. I believe Laurence's novel, as it has occurred with the dawning of post-colonialism, paves the way to considerations related not only to literature as a tool for exposing the misuse of the environment, but rather for providing criticism with the power of identifying the contextual character of nature's constitution, therefore embracing it on the same level as man's projection in the story. I will focus in especial in the carnivalesque figure of Chris Logan in terms of his satirical interpretation of the town's waste and its people's profile. I will rely on ecocritical studies by Glotfelty and Fromm (1996) and Hutcheon (1991) in that the postcolonial discussion and parody are at stake.

KEYWORDS: Ecocriticism. Post-colonialism. Parody.

Data de recebimento: 22/10/2010

Data de aprovação: 15/07/2011

Diálogos Shakespearianos: Ensinando o “Bardo”

Shakespearean Dialogues: Teaching the “Bard”

*Sirlei Santos Dudalski**

RESUMO: Muito do que se escreveu e se produziu sobre Shakespeare acabou por torná-lo um mito, porém as obras do dramaturgo nos mostram a dimensão exata do seu valor. A crítica, logo de início, exaltou Shakespeare, no entanto, em 1642, quando os teatros foram fechados na Inglaterra, sua fama sofreu um certo declínio. Em contrapartida, os escritores românticos o consideravam um modelo de criação artística inovadora e intensa que deveria ser seguido. Desde então, Shakespeare se tornou o grande ícone da literatura e do teatro do mundo ocidental. Ainda neste ensaio, a partir de entrevistas realizadas com dois renomados shakespearianos brasileiros, tentaremos compreender um pouco mais a realidade do ensino do “Bardo” no país.

PALAVRAS-CHAVE: Shakespeare. Vida. Obra. Crítica. Ensino.

“A text is surely better served if it is perceived not as the embodiment of some frozen, definitive significance, but as a kind of intersection or confluence which is continually traversed, a no man’s land, an arena, in which different and opposed readings, urged from different and

opposed political positions, compete in history for ideological power [...].”

(Terence Hawkes, em *Meaning by Shakespeare*)¹

O presente ensaio, em um primeiro momento, mostra alguns aspectos sobre o homem, a obra e o mito William Shakespeare. Em seguida, principalmente por meio de entrevistas realizadas, aprofunda-se na questão de como a obra do dramaturgo inglês é ensinada em duas das maiores universidades brasileiras por dois distintos e renomados especialistas na área.

Muito tem sido dito a respeito da vida de Shakespeare. Porém, sua biografia não se fundamenta por completo em informações comprovadas. Até a data de seu nascimento não é possível ser confirmada. O dramaturgo foi batizado em 26 de abril de 1564, em Stratford-upon-Avon, interior da Inglaterra. Contudo, em geral, tem-se admitido o seu nascimento três dias antes da referida data. É utilizado o argumento - uma evidência histórica - de que se costumava batizar as crianças dois ou três dias depois do nascimento. A ideia de que ele tenha nascido em 23 de abril soa extremamente interessante, pois essa é a data em que se comemora o dia de São Jorge, padroeiro da Inglaterra. Não poderia ter sido escolhida data melhor, portanto, para o nascimento do poeta nacional inglês. Além disso, Shakespeare morreu no dia 23 de abril de 1616. Ambiguidades estão por toda

*Professora Adjunta de Língua e Literaturas de Expressão Inglesa do Departamento de Letras e do Programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de Viçosa (UFV). Membro do Centro de Estudos Shakespeareanos – Cesh.

¹ Um texto está certamente melhor servido se ele for percebido não como a incorporação de algum significado congelado, definitivo, mas como um tipo de interseção ou confluência que é continuamente atravessado, a terra de ninguém, uma arena, na qual leituras diferentes e opostas, evocadas de posições políticas diferentes e opostas, competem na história por poder ideológico [...] (Tradução da autora).

parte quando se fala da vida de Shakespeare. Sua obra também (ou principalmente) está repleta delas.

Muito do conceito “Shakespeare” é um mito. Porém, resta-nos sua obra, que deve ser vista com olhos preparados para discernir o que é informação aceitável sobre o autor e admiração por sua obra do que é apenas bardolatria.

No prefácio do *Primeiro Fólho*, havia alguns documentos, entre eles uma elegia feita pelo poeta e dramaturgo Ben Jonson. Em um famoso verso dessa elegia, Jonson afirma que Shakespeare “was not of an age, but for all time!”².

Pelo que podemos constatar, é inegável o caráter atemporal das peças de Shakespeare. O poeta inglês parece ser, sem perigo de exagero, eterno, como colocou Jonson já em 1623. Depois de quase quatrocentos anos, as peças do dramaturgo continuam sendo lidas e encenadas em todo o mundo. Leituras e releituras são incansavelmente produzidas, além de uma enorme fortuna crítica.

Em sua época, Shakespeare era autor popular. Suas peças eram feitas exclusivamente para o palco, sendo o teatro, sempre, sua personagem principal. A plateia elisabetana era constituída de público heterogêneo: os nobres e os burgueses emergentes podiam se distinguir dos *groundlings* - público menos instruído, ou mesmo analfabeto -, que pagavam um *pêni* para ficar em pé, em frente ao palco. O lugar ocupado no teatro indicava a condição socioeconômica e o *status* do indivíduo.

² “não é de uma era, mas de toda a eternidade!” (Tradução da autora).

[...] He was not of a age, but for all time [...] Sweet swan of *Avon!* what a sight it were / To see thee in our waters yet appeare, / And make those flights upon the bankes of *Thames*, / That so did take *Eliza*, and our *James!* / But stay, I see thee in the *Hemisphere* / Advanc'd, and made a Constellation there! [...] (*To the memory of my beloved, The Author Mr. William Shakespeare: and what he hath left us*. Disponível em: <<http://www.Shakespeare.palomar.edu/Folio1.htm>>. Acesso em: mar. 2007).

É importante lembrar que os contemporâneos de Shakespeare iriam *hear* (ouvir) uma peça ao invés de *see* (ver) (é por isso que em inglês se chama os espectadores de uma performance de “*the audience*”). A educação formal no século XVI enfatizava muito a retórica, a arte de escrever e falar bem e convincentemente.

Devemos recordar, também, como salienta o professor Peter James Harris, da Universidade Estadual Paulista (UNESP/São José do Rio Preto), que “Shakespeare estava com 12 anos quando o primeiro teatro público no país, chamado simplesmente de *Theatre* (Teatro), foi inaugurado em Shoreditch, ao norte de Londres, marcando a alvorada do teatro inglês.” (ENTRELIVROS, 2006, p. 26).

A crítica shakespeariana pode-se dividir basicamente em duas correntes: a da bardolatria, ou seja, da adoração incondicional ao “Bardo”, e a dos críticos que pretendem fazer um trabalho isento, admirando o poeta e dramaturgo, ainda que, contudo, o desmistificando. Ben Jonson pode ser considerado o precursor da segunda corrente crítica.

Em 1642, começa para Shakespeare uma espécie de eclipse, pois, na Inglaterra, os teatros são fechados por decreto parlamentar. Durante todo o período de guerra civil, e durante a ditadura de Cromwell, os teatros continuam fechados, porque os puritanos os acham uma ameaça aos bons costumes. Apesar disso, o poeta puritano John Milton, autor de *Paraíso Perdido*, exalta a glória de Shakespeare em um soneto³.

³ What needs my Shakespeare for his honored bones / The labor of an age in piled stones? / Or that his hallowed reliques should be hid / Under a star-ypointing pyramid? / Dear son of Memory, great heir of Fame, / What need'st thou such weak witness of thy name? / Thou in our wonder and astonishment / Hast built thy self a livelong monument. / For whilst, to th' shame of slow-endeavoring art, / Thy easy numbers flow, and that each heart / Hath from the leaves of thy unvalued book / Those Delphic lines with deep impression took, / Then thou, our fancy of itself bereaving, / Dost make us marble with too much conceiving, / And so sepulchred in

John Dryden, o primeiro verdadeiro estudioso de Shakespeare, depois de Ben Jonson, não só reconhece o caráter “universal” da arte do dramaturgo - a sua capacidade de revelar a condição humana na sua infinita variedade e nos seus eternos contrastes -, mas, também, seguindo o rastro de Jonson, ressalta a curiosa desigualdade presente nas diferentes obras (entre si, e inclusivamente entre as partes de cada uma) e no interior das mesmas.

Para a crítica do século XVIII - eminentemente clássica -, o grande defeito de Shakespeare era ignorar as unidades aristotélicas de tempo, lugar e ação. Alexander Pope, porém, em prefácio à edição das obras de Shakespeare em 1725, ressalta a profunda originalidade do poeta, considerando que, ao escrever um teatro popular, Shakespeare podia permitir-se ignorar as regras do teatro acadêmico.

Quarenta anos mais tarde, o doutor Samuel Johnson, em seu prefácio de 1765, escreve um lúcido e sugestivo ensaio, considerado um marco para toda crítica shakespeariana. Para ele, Shakespeare, que a partir de então começa a assumir a dignidade de um grande escritor - e a reivindicar o privilégio de uma fama estabelecida e de uma veneração incontestável -, apresenta grandes qualidades, mas também alguns defeitos.

Segundo ele, a comédia shakespeariana encanta pelas reflexões e a tragédia pelas circunstâncias e pela ação. Shakespeare é o poeta da natureza e sua obra mostra um espelho fiel dos costumes e da vida. Johnson defende, ainda, o dramaturgo dos ataques dos partidários do classicismo, explicando que a mistura dos elementos cômicos e trágicos

such pomp dost lie / That kings for such a tomb would wish to die (“On Shakespeare”. 1630. Disponível em:

<http://www.dartmouth.edu/~milton/reading_room/on_shakespeare/index.shtml>. Acesso em: mar. 2007).

serve à finalidade de aproximar, o máximo possível, a representação e a vida.

Vale a pena ressaltar um trecho do prefácio de Johnson em que o autor critica o poeta:

A obra de um escritor correto e metódico é um jardim arranjado minuciosamente e cultivado cuidadosamente, entremeado de sombras e perfumado de flores; a de Shakespeare é uma floresta na qual carvalhos estendem seus galhos e pinheiros se erguem para o céu, às vezes se intercalando com ervas e sarças e às vezes abrigando sob suas copas murtas e rosas, enchendo os olhos com pompa solene e brindando o espírito com uma infinita diversidade. Outros poetas exibem mostruários com raridades valiosas finamente executadas, esmeradamente moldadas e resplandecentes pelo polimento. Shakespeare abre uma mina que contém ouro e diamantes em uma abundância inesgotável, embora empanados por crostas, aviltados por impurezas e misturados com um amontoado de minerais inferiores. (JOHNSON, 1996, p. 57).

Ao contrário do que vinha acontecendo anteriormente, o romantismo, então, só rende louvores a Shakespeare, que é considerado um modelo para os escritores desse movimento.

Na Inglaterra, depois dos ensaios dos últimos românticos, a crítica tende continuamente a fundir todas as vozes no mesmo coro laudatório.

Fora da terra do dramaturgo, o francês Victor Hugo passa a ser um dos expoentes no louvor ao “Bardo”. Em 1827, Shakespeare lhe proporcionara o tema para o seu célebre prefácio do drama *Cromwell*, que em breve se tornaria o manifesto do romantismo francês. Victor Hugo diz que Shakespeare possui a selvageria de uma floresta virgem e a intoxicação do alto mar e, sendo assim, ama até mesmo os defeitos do poeta e dramaturgo.

Uma imagem forte que permanece dos românticos é o retrato do poeta John Keats (1795-1821) lendo uma peça de

Shakespeare. Para os românticos, as peças shakespearianas eram principalmente para serem lidas. Começa assim a tradição que leva as peças do dramaturgo do palco às páginas.

No século XX, Shakespeare deixa de ser um dramaturgo que escreveu para um público determinado para ser um ícone de valor inquestionável, cuja obra é tão sagrada quanto a própria Bíblia. Desde os meados dos anos 1970, muito da crítica shakespeariana se altera. Novas teorias (pós-estruturalismo, pós-colonialismo, feminismo, neo-historicismo e materialismo cultural) começam a fragmentar a ideia monolítica de Shakespeare. O cinema e a televisão chegam para popularizar, ao menos um pouco, grande parte da obra do dramaturgo fora do eixo Inglaterra/Estados Unidos. Recentemente, a internet também tem contribuído muito para esse fim.

Geralmente, é mais provável que o primeiro contato que se tenha com a obra shakespeariana — se não for por meio dos filmes, como é comum nos dias de hoje - seja por meio de suas peças. Porém, além das peças, Shakespeare também escreveu os poemas “Vênus e Adônis” (1593) e “A Violação de Lucrecia” (1594), ambos inspirados em Ovídio, “Queixas de uma amorosa”, “O Peregrino Apaixonado” e “A Fênix e a Rola”, além do famoso grupo de 154 sonetos publicados em 1609.

Na primeira edição (1623) das obras completas de Shakespeare (2005), há a separação das peças em três categorias: comédias, tragédias e peças históricas. Foram classificadas como *histories* somente as peças sobre a história inglesa. *Júlio César*, *Coriolano* e *Antônio e Cleópatra*, que dramatizavam eventos da história romana, foram tratadas como tragédias. Muitas das peças de Shakespeare têm como fonte textos anteriores, ou seja, coleção de contos, poemas, outras peças clássicas ou contemporâneas, eventos históricos. A questão da originalidade, já bastante questionada em nossos dias, uma vez que, segundo Julia Kristeva, “todo texto se

constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (1974, p. 64), não fora um problema para Shakespeare. No renascimento, a questão da autoria era tratada de forma bem diferente das épocas posteriores. Shakespeare usou bastante a intertextualidade e algumas de suas peças se remetem a histórias bem populares em sua época.

Tendo exposto esse breve panorama sobre a vida, a obra e o mito Shakespeare, passamos para a questão de como a obra do dramaturgo e poeta inglês é ensinada no Brasil.

Dentre as entrevistas realizadas com alguns professores especialistas em Shakespeare no Brasil, foram escolhidos trechos das falas do professor José Roberto O’Shea, da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), e da professora Marlene Soares dos Santos, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), quando ambos descrevem suas aulas sobre o dramaturgo inglês na universidade.⁴

Escolhemos reproduzir partes da entrevista do professor O’Shea e da professora Marlene porque eles exemplificam muito bem o modo como uma aula pode ser ministrada por meio da perspectiva da *performance* e de um ensino crítico, respectivamente, sendo que um tipo de abordagem não exclui o outro.

É importante ressaltar que as experiências dos professores citados são apresentadas como ótimos exemplos da prática educativa. No entanto, não se propõe, de maneira alguma, que sejam seguidas como receitas, ou seja, de forma acrítica, uma vez que almejamos, sempre, buscar o diálogo para enriquecer nossa sala de aula e nossa experiência docente.

⁴ Gostaríamos também de lembrar que pode ser que haja outros professores fazendo um trabalho tão admirável quanto o dos professores citados em relação ao ensino do dramaturgo no Brasil, no entanto, infelizmente, não foi possível, no escopo desta pesquisa, verificar tal situação.

Ao ser perguntado como trabalha uma peça shakespeariana em sala de aula, o professor José Roberto O’Shea nos fala sobre sua experiência com *Cimbeline, Rei da Britânia*⁵. Devemos ressaltar que o professor escolheu essa peça porque prefere trabalhar, com seus alunos, textos menos conhecidos, uma vez que, além de muitos deles serem igualmente maravilhosos, os alunos também têm a oportunidade de fazer descobertas muito interessantes. Em semestres anteriores, ele já tinha incluído *O Conto de Inverno* e *Antônio e Cleópatra*, tendo obtido bons resultados. Ele nos relata como procede em sala de aula:

A gente vai começar com o primeiro ato; então eles têm de ler o primeiro ato antes da aula. Na primeira aula, eu trabalho a parte textual, como a gente fazia uma leitura cerrada na época que estudava teatro como literatura dramática. A gente pode tentar o esboço de uma leitura dramática. A gente distribui papéis de uma cena e pede para eles lerem com ênfase. Você pode assumir um dos papéis, para ‘mostrar’ possibilidades de leituras interessantes. A gente vai vendo nessa cena do primeiro ato questões de conteúdo, questões de forma e, já nesse momento, eu tento começar a sensibilizar os alunos para as questões cênicas. (DUDALSKI, 2007, p. 100).

Trabalhar uma peça de teatro, ato por ato, parece-me bem interessante, pois os alunos se sentem mais motivados e a presença direta do professor em cada passo do processo proporciona mais autoconfiança aos alunos, principalmente para aqueles que estão iniciando seus estudos na dramaturgia shakespeariana. Depois de terem estudado a primeira peça, eles se sentirão mais seguros e, em consequência, serão mais autônomos. Segundo O’Shea:

⁵ A peça foi traduzida pelo entrevistado e publicada em 2002, pela Editora Iluminuras.

Então a gente lê uma fala de um personagem, a resposta do outro, uma discussão; por exemplo, estamos vendo em *Cimbeline*, as discussões entre a Imogênia e o Cloten. Às vezes, se você tem um diálogo que é um pouco longo, os alunos perdem a noção de quem está em cena; então eu volto lá na rubrica da cena e pergunto: quem está no palco agora? Aí eles dizem: Cloten e Imogênia. Claro, está certo, esses dois estão falando. Vocês lembram se tem mais gente no palco nesse momento? Como assim? Vamos olhar a rubrica novamente. A rubrica diz entram Imogênia, Clóten, Cimbeline, Pisânio, Aias, a corte — tem um monte de gente no palco agora, ótimo. O que vocês acham? Essas outras pessoas estão escutando essa conversa neste momento? E, se elas estão escutando, faz alguma diferença no desenvolvimento da trama? Faz. Então como é que vocês fariam se fossem dirigir essa cena? Vocês deixariam os dois que estão tendo essa discussão no canto do palco e os outros todos distraídos, um costurando, o outro varrendo o chão, o outro escrevendo um livro, ou você colocaria essas outras pessoas em volta deles, ouvindo o que eles estão falando? Essas questões o texto não coloca, mas são decisões básicas para a história que você está contando. (DUDALSKI, 2007, p. 100).

A atenção a questões cênicas permite que os alunos desenvolvam habilidades que, de outra forma, na maioria dos casos, seriam completamente ignoradas. Para o aluno de Letras, da mesma forma que é importante saber ler um poema, um romance, também é essencial que se aprenda a ler uma peça teatral como texto dramático, ou seja, observando suas especificidades. Essa deficiência faz com que surjam muitos dos problemas narrados por diversos professores neste estudo: a dificuldade que os alunos têm em assimilar a linguagem teatral. O professor O’Shea conclui:

Resumindo, eu tento colocar questões do texto, de conteúdo, e já questões cênicas. E o contrário também: quem já saiu neste momento? A rainha má já saiu, então ela não escutou isso que Imogênia está falando dela. Então, você tem de lembrar disso: a rainha má não sabe que a Imogênia disse isso, porque ela não estava mais no palco. Quando a gente está diante do

espetáculo, quem está no palco fica óbvio, assim como quem saiu do palco; mas quando a gente está diante da página, isso não fica óbvio. Por isso, a gente tem que estar sempre mostrando a dimensão cênica dos movimentos: a pessoa está perto, está longe, ouviu, não ouviu. Outra coisa, você sabe que em inglês *you* pode ser o tratamento formal para a segunda pessoa do singular ou do plural; então quando um personagem diz *thou* você sabe que é tu, mas quando ele diz *you*, ele pode estar se dirigindo a esta pessoa com a qual ele está falando, ou a todo esse grupo de pessoas que está aqui. Isso faz muita diferença. Outra questão de enunciação: as pausas, como estão colocadas as pausas? Quando você lê, no papel, você não percebe as possibilidades, às vezes, de dizer determinada fala, dependendo das pausas. Agora, quando você ouve um ator no palco, as pausas já estão colocadas. Então, numa sala de aula a gente tem de sensibilizar o aluno para tudo isso. Como é que você diria essa fala? Vai depender do sentimento do ator, do personagem, na verdade. O que o personagem está sentindo nesse momento? Eu dou aquele célebre exemplo do *Henrique IV*, no final da primeira parte, quando o Falstaff está perdendo prestígio junto ao príncipe e percebe o que está acontecendo, a coisa não está indo bem para ele. Falstaff era o mentor, amigo de Hal. Em dado momento, eles estão tendo uma discussão e o Hal diz para Falstaff mudar de atitude, ou ‘I’ll banish you’. Então, o Falstaff diz para ele, algo como, ‘You banish old Jack and you banish all the world’ e o Hal responde com cinco palavras ‘I do and I will’. Como o ator vai dizer isso? Tem várias maneiras de você dizer essas cinco palavras, e a maneira que você disser essas cinco palavras ou que você dirigir o ator para falar, vai definir, pelo menos, sugerir, o sentimento do Hal com relação ao Falstaff nesse momento. Ele vai dizer isso com pesar, com raiva, com desprezo, com ironia? Como ele vai dizer isso? Tem de ser decidido! Então, se você vir aquelas cinco palavras na página, fora da situação de enunciação, elas não significam nada. Eventualmente, Hal vai exilar o Falstaff, mas você acha que, naquele momento, ele vai dizer com ironia, ou em um tom ameaçador, já demonstrando um certo desprezo que virá mais adiante. Então isso tem de ser decidido e, como Shakespeare não coloca rubrica, do tipo, ‘ironicamente’, ‘com raiva’, ‘rindo’ ou ‘lamentando-se’, esse tipo de decisão cabe ao diretor, ao ator. E como você chega a essa decisão? A partir de sua concepção do espetáculo, da concepção do personagem. Qual a história que você está interessado em contar? A de um Hal ingrato ou a de um Hal humano que faz o que faz com

Falstaff porque não tem como evitar? Os significados dos versos na página são limitados. Os significados deles serão construídos num momento cênico diante da plateia. Então, quando a gente trabalha na sala de aula a dramaturgia shakespeariana ou de qualquer outro autor numa perspectiva de performance, é preciso chamar a atenção para essas coisas. Não apenas as questões verbais... como pausa, risada... como também as questões de movimentação: quem entrou, quem saiu, quem ouviu, quem não ouviu. Por exemplo, em *Antônio e Cleópatra*, quantas vezes um personagem no palco diz: quem vem lá? E o outro personagem diz: é Antônio. A rubrica diz: entra Cleópatra. Aí entra a Cleópatra na sala. Então, isso aí é uma questão de conteúdo... se um ator me diz, dramaticamente, o que está acontecendo: uma aproximação das personalidades ao redor de Cleópatra; eles estão se mesclando... Pode ser... em *Hamlet*, também... Há uma confusão de identidade entre Gertrudes e Cláudio. Essas coisas estão marcadas pela questão cênica. Quando a gente trabalha com performance, pretende chamar a atenção para esse tipo de questão. (DUDALSKI, 2007, p. 101-102).

O depoimento do professor José Roberto O'Shea nos alerta para diversos elementos para os quais devemos chamar atenção dos nossos alunos. Vale a pena levá-los em consideração, mesmo quando não optamos por um ensino das peças exclusivamente por meio da perspectiva da performance. Um texto dramático será sempre um texto dramático.

Ao pedirmos a opinião da professora Marlene Soares dos Santos sobre as mais adequadas peças shakespearianas para o ensino de graduação do curso de Letras, ela nos descreve sua experiência e elege a tragédia *Romeu e Julieta* como a melhor peça para trabalhar com alunos iniciantes. “Eu acho que, na graduação, a peça ideal pra começar é *Romeu e Julieta*. Eu gosto muito da peça. Eu faço um enfoque político da peça. Todo mundo fica muito na história de amor.”

A professora também nos chama atenção para a importância das comédias no cânone shakespeariano.

Geralmente, as comédias são ofuscadas pela fama das tragédias. No entanto, como a professora ressalta, o estudo das comédias é tão enriquecedor para o aluno quanto o do texto trágico:

Eu, realmente, gosto muito de comédia. Acho, por exemplo, *Sonho de uma noite de verão* uma obra prima. E fico um pouco preocupada, porque as pessoas só veem Shakespeare como um grande escritor de tragédias. E, raramente, quando alguém me pede ao telefone para falar sobre Shakespeare, se eu posso escolher o assunto, “então eu vou falar sobre as comédias”. Aí, aquele silêncio do outro lado da linha. “Tá bom, mas não dá pra você falar sobre as tragédias?”, “Mas tragédia todo mundo já conhece”, “Não, as pessoas conhecem de ouvir falar, mas por que você não fala?”. Então eu, por exemplo, acho que as comédias shakespearianas não são muito bem lidas. Acho que elas são um pouco subestimadas por causa das tragédias. Existe até um preconceito também contra a comédia. Até dos críticos mesmo. Que a grande obra de arte seria a tragédia. A comédia seria um gênero menor. Eu já ouvi, até fiquei muito decepcionada quando o próprio Woody Allen disse: “Não, eu quis fazer um filme como o Ingmar Bergman. Um negócio sério. Comédia, você sabe, é um gênero menor.” Eu discordo inteiramente. Eu adoro também dar *Sonho de uma noite de verão*. Quer dizer, além de eu gostar muito da peça, acho que é uma obra prima. E os alunos reagem muito bem. Agora, como você vai dar tragédias? Difícil. As grandes... Eu acho que eu fico assim: gosto demais de *Macbeth*. Gosto de *Hamlet*, claro. *Hamlet* é uma coisa. E, das quatro, a que eu menos gosto é *Otelo*, das quatro tragédias eu prefiro as três. Agora, *King Lear* me faz sofrer. Eu não posso ler *King Lear* em determinados momentos. Eu acho tremendamente triste, deprimente. É uma obra de arte. É impossível ler *King Lear*, eu até chego a me emocionar. Me aperta o coração, me cala tão fundo, entendeu? Acho... quando todo mundo fala em desespero, pra mim é o *King Lear*. Eu acho que Shakespeare, ali, chegou ao auge de verbalizar o desespero. Ele verbaliza, mas *King Lear* é uma peça que eu tenho que estar bem para poder ler porque ela me deprime. Ela realmente me deprime. Agora, eu adoro *Hamlet*, por tudo. Eu até, numa palestra que eu vou fazer... vou argumentar que *Hamlet* é um hino de amor ao teatro. É a parte de *Hamlet* que ninguém explora. Exploram o complexo de Édipo, e tal. E também acho que o *Hamlet* também é um elogio ao cômico. Eu adoro a parte cômica. A gente esquece também

que é tragédia. E uma das grandes personagens do *Hamlet* está esquecida: é o Yorick. Ele coloca o Yorick vivo. Eu acho que o Yorick, de certa maneira, perpassa a peça inteira mais ou menos intensamente. E é o humor do Hamlet, também, que me encanta. Porque acho que a tragédia mostra que ela não precisa ser sisuda. O humor é tão vasto! E, se *Hamlet* é uma peça filosófica, entre aspas, é filosófica por causa do uso do humor também. Qual é o uso que o Hamlet faz do humor naquela peça? Então, para mim, das quatro grandes tragédias, digamos assim, a mais completa é *Hamlet*. É até lugar comum dizer isso. São as três. Eu amo as três. Mas é o que eu digo: cada uma você lê num momento diferente. Eu adoro, gosto muito de *Rei Lear*, eu acho que realmente é o ápice. A história textual do *Hamlet* é tão complicada que a gente não pode dizer isso. *King Lear* também, mas acho que seria o ápice da carreira de Shakespeare. Os versos, as coisas que você lembra, o texto. Agora, tentaria resgatar esse lado da comédia. Agora, dos romances, eu adoro *Conto de inverno*, gosto muito de *Conto de inverno*. E já de *A Tempestade* eu gosto menos. Talvez porque ela tenha sido tão trabalhada. Bom, de *Pericles*, por exemplo, não se pode falar muito. Mas dos quatro romances, o que eu gosto realmente é o *Conto de inverno*. Eu escrevi a introdução, você vai ver: a tradução do José Roberto [O'Shea] vai ser publicada agora pela Iluminuras. E, para mim, sobre o que é o *Conto de inverno*? Para mim, é sobre o universo da ficção. Porque, também, da mesma maneira que *Hamlet* é sobre o teatro, também o *Conto de inverno* pode ser sobre a ficção. Que fala o próprio título, não é? O conto. Pensa-se que vai contar uma história. Fala nas histórias das baladas. Fala das peças. Fala dos romances. Então, para mim, o *Conto de inverno* é uma peça sobre a ficção. Quer dizer, é uma das leituras. Agora, tem as peças que eu acho muito difíceis. Por exemplo, *As you like it*. Eu acho que *Como gostais* é uma peça muito difícil para nós. Eu não consigo apreender toda por causa do problema da pastoral. Quer dizer, a minha apreensão é muito racional. Mas, na época, tinha a pastoral, tinha as convenções. Eu acho muito difícil trabalhar com ela. Acho muito difícil de dar, apesar de ter personagens excelentes. Primeiro você tem que entrar no universo da pastoral que é tão artificial. Ele está tão distante da gente. Que eu acho difícil você conseguir dar essa peça na graduação. Outra peça que eu nunca dei também. Eu acho difícil... Agora, essa me fascina, mas eu acho muito difícil também é *Troilus e Cressida*. Eu acho uma peça muito difícil, mas fascinante. Eu nunca dei e eu nem sei se eu saberia

como abordar essa peça. Porque eu já li várias vezes e li várias críticas: nenhuma delas me satisfaz. E eu também não tenho uma leitura para botar no lugar. Quer dizer, então, como é uma peça muito difícil, e tal, eu nunca ousei trabalhar com ela na graduação. Agora, uma peça que eu gosto, mas gosto muito também, e já trabalhei com ela na pós é *Medida por medida*. Tirando alguns defeitos, eu gosto muito da peça. Agora, peças assim, difíceis para trabalhar... *Tito Andrônico*, eu cito, e mostro trechos, só para mostrar que Shakespeare é humano. Porque é tão ruim a peça... Então, acho que ela é boa pra mostrar que ele podia escrever uma peça ruim. Eu não daria *Tito Andrônico* também não. Eu acho que é uma peça pra ser mencionada, então, vá lá. (DUDALSKI, 2007, p. 103-104).

Ressaltamos que, como a professora Marlene declara, o aluno precisa saber que também Shakespeare, como qualquer outro autor, não foi perfeito. Para ela, *Tito Andrônico* é um exemplo de peça ruim. Perguntamos ainda à professora Marlene: Se o professor tivesse de escolher uma única peça de Shakespeare para ensinar na graduação, qual peça deveria ser a contemplada?

Na graduação? Eu escolheria duas peças, porque acho que só dar tragédia é, de certa maneira, reduzir o gênio shakespeariano. Ele era um gênio cômico. A maior criação cômica é o Falstaff. E a gente não estuda o Falstaff, porque o verdadeiro Falstaff não é o da *As alegres comadres de Windsor*. Ele está no *Henrique IV*. Nas partes I e II. Eu daria *Sonho de uma noite de verão*, e daria *Romeu e Julieta*. Para ler no original. Para o aluno que está iniciando Shakespeare, eu daria *Otelo*, que é também uma peça relativamente simples. E daria outra comédia também. Porque eu acho que tem que dar comédia. Uma peça que hoje você pode dar, que dá muita discussão, apesar de que formalmente também haja problema, é *A megera domada*, mas eu acho que pra graduação também seria uma boa pedida. Como *Otelo*, é uma peça relativamente simples. Eu daria sempre assim, uma comédia e uma tragédia. Para lembrar esse lado cômico, esquecido, de Shakespeare. Todo mundo só lembra do Shakespeare quando discute tragédia. (DUDALSKI, 2007, p. 105).

A professora Marlene acha que *Sonho de uma noite de verão* e *Romeu e Julieta*, juntamente com *Otelo* são as peças mais apropriadas para lecionar para um grupo da graduação, pois a complexidade não é tanta. No entanto, afirma que pediria a leitura no texto original.

Indagada sobre as peças históricas, nossa entrevistada relata o seguinte:

As históricas, aí é complicado. Eu daria só as peças romanas. Eu acho que dar peças históricas inglesas no Brasil, só na pós-graduação. Só na pós-graduação, porque é todo um referencial que nós não possuímos. Já as peças romanas, não. Todo mundo já ouviu falar em *Júlio César*, *Antônio e Cleópatra*, e *Coriolano*. Todo mundo já ouviu, quer dizer, muita gente. Então, quanto às peças históricas, eu daria as peças da história romana, e não daria as peças da história inglesa. A não ser que fosse um curso da pós, a pedido de alunos. A primeira coisa que você vai fazer é dar um livro de história da Inglaterra até os séculos XVI e XVII. Tem que ler história da Inglaterra até o século XVII. Porque se está falando muito da Era Elisabetana através das peças históricas, entende? Mas eu acho que para a graduação, nem pensar. Muito difícil. (DUDALSKI, 2007, p. 105).

Em hipótese alguma a professora Marlene recomenda que se ensinem as peças históricas para os alunos de graduação, pois elas exigem muito conhecimento de história da Inglaterra.

Pedimos para a professora Marlene Soares dos Santos descrever como trabalha uma peça em sala de aula, como por exemplo, *Romeu e Julieta*:

O que eu faço ... Primeiro você tem que dar uma introdução de duas aulas, quatro horas, dando uma introdução ao teatro, às convenções e tal. Depois, eu passo uma aula inteira também falando da peça. O ideal era, quando eu tinha uma amiga que trabalhava em Teoria da Literatura, que dava a parte teórica da tragédia. Então, quando a gente trabalhava, Marta de Senna e eu, eu dizia: “Marta, eu vou dar tragédia.” Então ela dava a parte teórica da tragédia. Assim, para mim era fácil fazer a ponte. “Olha, tragédia grega era assim. Tragédia elisabetana

era diferente por causa disso”. Quando você não tem suporte, você tem que aumentar a aula. Acho que você tem que dar uma parte teórica sobre a tragédia. O que é tragédia? Como é que a gente a entende? A diferença entre a tragédia grega e a tragédia elisabetana. Claro, guardados os devidos momentos. Até por causa da parte cômica, porque, na tragédia grega, essa parte não existe. Na tragédia shakespeariana ela existe. Então você fala. Aí você começa a falar sobre *Romeu e Julieta*. E eu dava um ato por aula. Porque aí você tem doze, quatorze aulas. Os alunos teriam lido o ato em casa e, no começo, eu jogava assim, cinco perguntas. E dava sempre material crítico para ler. Sempre. Às vezes de... como é que se diz? [...] É, de visões *conflitantes*. Assim, por exemplo, *Romeu e Julieta* é uma tragédia do destino. Ou é uma tragédia da personagem. Não gosto disso, mas dava assim mesmo para a gente discutir. Até que um dia, os alunos... “Mas professora, o que é que a senhora quer? A senhora diz é isso e aquilo. O crítico diz é aquilo outro”. “Eu quero saber o que é que você acha, e vamos ver”, eu respondia. (DUDALSKI, 2007, p. 106).

A fala de Marlene Soares dos Santos, como podemos ver, deixa transparecer a importância dada por ela à opinião do aluno. Por meio do uso de textos contraditórios, ou seja, de diferentes e/ou, até, de visões conflitantes sobre *Romeu e Julieta*, ela incentiva seus alunos a expressarem seus próprios pontos de vista a respeito de uma determinada peça de Shakespeare. Segundo ela, os alunos precisam ser sujeitos de seus próprios discursos, o que eu não poderia deixar de corroborar plenamente e até intensificar. No início, essa estratégia parece confundir um pouco a cabeça dos alunos, porém eles terminam se acostumando a ela e, uma vez descobrindo seus benefícios, dificilmente aceitarão exercer um papel acrítico.

Diante de tal experiência, principalmente, talvez possamos afirmar que o ensino de Shakespeare em universidades brasileiras não está muito distante do que pregava o maior pedagogo do país, Paulo Freire, quando condenava a

educação bancária, aquela em que os alunos passivamente recebem o suposto conhecimento. Além de haver, por parte da maioria dos professores entrevistados, uma preocupação de se aproximar ao máximo o ensino da realidade do aluno, há, também, a inquietação de se estimular o seu espírito crítico, produzindo até saberes diferentes dos autorizados.

Referências

DUDALSKI, Sirlei Santos. **O ensino da dramaturgia shakespeariana no Brasil**: realidade e perspectivas. 2007. Tese (Doutorado em Letras). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

ENTRELIVROS. São Paulo: Ediouro; Segmento-Duetto Editorial Ltda, n. 2, maio 2006. 98 p. (Série EntreClássicos, Shakespeare).

HAWKES, Terence. **Meaning by Shakespeare**. London: Routledge, 1992.

JOHNSON, Samuel. **Prefácio a Shakespeare**. Tradução, estudo e notas Enid Abreu Dobránszky. São Paulo: Iluminuras, 1996.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

O'SHEA, José Roberto. Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 27 maio 2003. 1 fita cassete (60 min.). Entrevista concedida a Sirlei Santos Dudalski.

SANTOS, Marlene Soares dos. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 28 abr. 2004. 2 fitas cassetes (70 min.). Entrevista concedida a Sirlei Santos Dudalski.

SHAKESPEARE, William. **The complete works**. Oxford: Clearendon Press, 2005.

ABSTRACT: Much of what has been written and produced on Shakespeare made him a myth, but his works show us his real value. Literary criticism has praised him since the beginning, however, in 1642, when the English theaters were closed, his fame declined. On the other hand, the romantic writers

considered him a model of innovative and intense artistic creation to be followed. Since then Shakespeare has become the greatest icon of literature and theater in the Western world. Last but not least, through interviews with two renowned Brazilian Shakespeareans, we will understand a little bit more the reality of teaching the Bard in this country.

KEYWORDS: Shakespeare. Life, Works. Criticism. Teaching.

Data de recebimento: 22/10/2010

Data de aprovação: 15/07/2011

Entre Margens: A *Jangada de Pedra* e “A Terceira Margem do Rio”, Um Navegar Ousado

Between Banks: *The Stone Raft* and “The Third Bank of the River,” A Venturesome Sail

“Nada a temer senão o correr da luta
Nada a fazer senão esquecer o medo

Vou me encontrar longe do meu lugar
Eu, caçador de mim.”
(Milton Nascimento)

*Raiane Cordeiro de Souza Moreira*¹
*Maria Cristina Pimentel Campos*²

RESUMO: A aproximação das duas obras em questão, *A jangada de Pedra* e “A terceira margem do rio”, de José Saramago e Guimarães Rosa, respectivamente, evidencia a atitude questionadora dos autores, que ousaram buscar a diferença, o insólito, numa tentativa de destituir o absoluto. Percebe-se, nessas obras, a busca da defesa de um espaço de exceção. As narrativas se passam no “entre-lugar”, no “não-lugar”, e as personagens são marcadas pela busca de identidade e de autoconhecimento. O espaço escolhido pelos autores denota

¹ Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Viçosa (UFV).

² Doutora em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com estágio de Pós-Doutorado na *University of Alabama*. Professora Associada do Departamento de Letras da Universidade Federal de Viçosa (UFV) e docente do Programa de Pós- Graduação em Letras na mesma instituição.

não mais o uno e o absoluto ou a bipolaridade, mas um lugar terceiro, em que as contradições e os opostos estão reunidos. Em ambas as narrativas, a travessia representa a vida e as “embarcações”, a canoa e a jangada, seriam os próprios meios de conduzi-la. Busca-se, assim, observar o mundo de um ponto de vista que permite captar da melhor forma o movimento dos fenômenos em sua pluralidade e diversidade, percebendo a cultura pós-moderna marcada sempre por um movimento emergente das margens.

PALAVRAS-CHAVE: Identidade. Margem. Exclusão.

○ que se observa tanto em Guimarães quanto em Saramago é o papel de transculturador, que, segundo Rama, citado em Chaves e Macedo (2003, p. 52), “é aquele que desafia a cultura estática (e estática porque presa à tradição local) a desenvolver suas potencialidades e produzir novos significados, sem, contudo, perder sua textura íntima”.

Dessa forma, tem-se, nesses escritores, a visão de espaços literários que se originam na passagem entre polos da resistência tradicionalista e do impulso modernizador. Angel Rama ainda defende que o papel de escritores “transculturadores” é decisivo para a reflexão desenvolvida por eles sobre sua própria cultura de origem. Esses escritores servem de “mediadores entre sua região de origem e a ordem supra-regional” (CHAVES; MACEDO, 2003, p. 53). Eles puderam, via literatura, estender uma ponte integradora entre setores localistas com padrões culturais próprios (frequentemente muito arcaicos) e um projeto modernizador de maior amplitude.

Seguindo o viés da comunicação entre fronteiras, da busca de um “entre-lugar”, podemos pensar no papel da literatura comparada, pautando-nos pela “civildade

universalizadora” (STEINER, 2001, p. 155). A apreciação de outras culturas e de seu valor intrínseco enriquece a condição humana. Num sentido intelectual e espiritual, “esse livre comércio é essencial ao enriquecimento da condição humana. Tanto no campo mental como no político, o isolamento e a arrogância nacionalista são vias que levam à ruína brutal.” (STEINER, 2001, p. 155). Assim, a literatura comparada dá ao ser humano a capacidade e a liberdade para perceber, articular e modificar o mundo em que vive.

Observando a literatura como a leitura do humano, como arte que busca o real de uma maneira imaginativa, metafórica, percebe-se uma tentativa de proximidade da arte literária de todos os tempos. O ser humano, sob esse ponto de vista, se rege em todas as culturas pelas mesmas matrizes discursivas, de modo intemporal, inconsciente. Nitrini, ao tratar dos conceitos fundamentais da literatura comparada, pontua que “a grande literatura é um permanente reescrever ou revisar” (2000, p. 146). Daí a ênfase, na ótica de Bellei (1984), no jogo característico da chamada “Literatura de Exaustão”: tudo o que há a fazer é brincar com a linguagem, reorganizar eternamente as pedras de um imenso quebra-cabeça.

Cada época possui o discurso correspondente às necessidades que o movimento da história lhe coloca. Cada voz retoma a voz da história ao seu modo, na perspectiva de novos horizontes. Assim, digamos que não há repetição, mas diálogo, ou melhor, abertura de diálogo; situação em que quem versa não desfaz seu próprio discurso no discurso alheio, mas constrói um discurso próprio engatado no discurso do Outro.

Dessa forma, tanto Guimarães quanto Saramago, nas obras em questão, se nutrem de um discurso já recorrente na literatura, pautando-se pela ideia do descentramento. O ser humano questionado nessas obras “rejeitou a função de centro

alienado e optou pela participação em um todo maior” (BELLEI, 1984, p. 320).

A literatura engajada desses escritores busca sustento na magia e num mundo recriado, mítico. Ambos interpretam a realidade e a história através do universo do fantástico, que reflete o duplo universo interior x universo exterior, num espaço que mistura engajamento político, historiografia e tradições populares. É justamente na subversão das vozes que esses escritores encontram o cenário ideal para a construção de um mundo mítico. Essa percepção de um mundo mítico criado pela tradição popular insere as obras em questão na dimensão de 'Reinos Encantados', num processo de 'encantaria' das relações entre o homem, o meio e a natureza. Oscilando entre o desconhecido, o inusitado, o sobrenatural e o terror, e partindo da noção de símbolo enquanto “mensageiro da transcendência no mundo da encarnação e da morte” (DURAND, 1998), criam um jogo entre o real impraticável e o utópico desejável.

O experimentalismo literário da pós-modernidade passa pelos caminhos das questões identitárias, da assimilação da perspectiva global e da formação de espaços utópicos. Uma dialética do “entre-lugar” (BHABHA, 1998) tem suscitado novas cartografias sociais, onde utopia e realidade se confundem, sobretudo nas artes.

Dentro do universo da literatura, sempre existiu a utopia. Desde a Antiguidade e a Idade Média, os textos surgiam repletos de mundos e criaturas imaginados. O espaço literário, dessa forma, tem sido o terreno mais fértil para a criação de mundos surreais.

As narrativas utópicas representam a possibilidade de acesso à desconfiguração das fronteiras. Retomando Foucault (1971), “as utopias consolam, porque, se não dispõem de um tempo real, disseminam-se, no entanto, num espaço

maravilhoso, abrem cidades e vastas avenidas, jardins bem cultivados, países fáceis, mesmo que o acesso a eles seja quimérico”.

Dentro dessa concepção, tanto Guimarães quanto Saramago retomam mitos do passado com a tentativa de recriá-los. A obra desses escritores nos mostra um cabedal imenso de pesquisa, e abrangê-las em todos seus aspectos é objetivo inatingível. Um conjunto de escritos de tal magnitude suscita muitos estudos, pois seus aspectos variados, enfocando o lado folclórico, social, dramático do homem, multiplicam-se a cada leitura. Cabe, neste trabalho, entender a tentativa de busca de identidade que se dá através da reelaboração do universo mítico.

Harold Bloom (2002), em *A angústia da influência*, acredita que toda obra poética luta, angustiadamente, pela superação de modelos poéticos anteriores, os precursores; que todo poema é uma resposta angustiante contra um poema anterior. Dessa luta, nasce a obra de arte definitivamente forte. Tanto a obra de Guimarães Rosa quanto a de José Saramago são “terreno farto” onde encontraremos exemplos dessa luta.

Dentro de um contexto em que a cultura pós-moderna é marcada por um movimento emergente das margens, surge “A terceira margem do rio”, narrativa integrante da obra *Primeiras histórias*, publicada por Guimarães em 1962. O conto narra sobre a vida de um homem que, repentinamente, manda construir uma canoa, passando a habitar a suposta “terceira margem do rio”. A história é narrada pelo filho, que parece buscar na enunciação um sentido para o acontecido. As primeiras referências ao pai mostram ter sido ele sempre ligado à regra, aos padrões vigentes, à normalidade:

Nosso pai era homem cumpridor, ordeiro, positivo; e sido assim desde mocinho e menino, pelo que testemunharam as diversas sensatas pessoas quando indaguei a informação. Do que eu mesmo me alembro, ele não figurava mais estúrdio nem

mais triste do que os outros conhecidos nossos. (ROSA, 2001, p. 79).

No conto “A terceira Margem do rio”, fica evidente a retomada do mito de Édipo, que mata o próprio pai e amaldiçoa o assassino (por sinal, ele mesmo, embora não soubesse). Guimarães cria, em seu conto, um filho que também vive à margem da figura do pai, fazendo de tudo para que ele desistisse da vida na canoa e voltasse a viver com a família. No final, o pai decide, após um apelo do filho, ceder e trocar de lugar com ele. Mas o herói falha no momento de realizar a troca:

Ele me escutou. Ficou de pé. Manejou remo n' água, proava pra cá, concordado. E eu tremi, profundo, de repente: porque, antes, ele tinha levantado o braço e feito um saudar de gestos- o primeiro, depois de tamanhos anos decorridos! E eu não podia... Por favor, arrepiados os cabelos, corri, fugi, me tirei de lá, num procedimento desatinado. Porquanto ele me pareceu vir da parte do além. E estou pedindo, pedindo, pedindo, um perdão. (ROSA, 2001, p. 85).

Assim como Édipo buscava o perdão pelo assassinio de seu pai, o filho pedia esse perdão pela falta de coragem para, finalmente, trazer seu pai do além, da canoa, e com ele trocar de lugar. O filho não mata fisicamente o pai, mas a culpa é que faz as semelhanças entre as histórias, numa retomada mítica, em que Rosa busca observar o homem em suas múltiplas acepções.

Ainda dentro do universo mítico, *A jangada de pedra* é uma das obras de José Saramago em que fica evidente o resgate do mito do sebastianismo, no qual as glórias do passado são lembradas como uma maneira de repensar o país. O problema da colocação de Portugal no contexto mundial é exposto de uma forma clara e, muitas vezes, mais que explícita, beirando certa agressividade nas ideias. O texto do autor, mesmo classificado de pós-moderno e contemporâneo, traz essas latentes questões

sobre Portugal e esse contexto europeu, não aceitando a condição subordinada e, por conseguinte, aflorando um nacionalismo, em parte idealizador, em uma narrativa com traços psicodélicos das vanguardas europeias (em especial o Simbolismo) sem ser “imaturo” e “inacabado” como a idealização romântica de sociedade e nação.

A jangada de pedra traz uma crítica afiada e agressiva a todo esse contexto. Na obra, o autor apela para uma faceta em que se identifica um traço que chega a partir para o lado surreal da literatura: a divisão da Península Ibérica do restante da Europa, pela qual Portugal e Espanha desprendem-se do continente e começam a “navegar” pelos oceanos de forma aparentemente errante.

A modernidade é vista, dessa maneira, não apenas como um rompimento impiedoso com toda e qualquer condição precedente, mas como caracterizada por um processo sem fim de fragmentações internas no seu próprio interior. Na verdade, o que se percebe é que existem valores e representações do mundo que acabam por excluir as pessoas. Os excluídos não são simplesmente rejeitados fisicamente, geograficamente ou materialmente, não somente do mercado e de suas trocas, mas de todas as riquezas espirituais. Seus valores não são reconhecidos, ou seja, há, também, uma exclusão cultural.

Nessa obra de Saramago, o desprender da Península do continente europeu mostra uma espécie de tentativa de recomeço na vida dos iberianos (o autor usa esse termo para se referir a Portugal e Espanha) que, repetindo a história, lançam-se ao mar. Mesmo que de uma forma inusitada, a península assume o papel das naus que, no passado, trouxeram o esplendor do império aos países em questão, mostrando uma 'falsa esperança' em relação ao retorno dos tempos de glória. No seguinte trecho, podemos observar a identificação cultural e histórica entre os dois países:

É que, concluamos o que suspenso ficou, por um grande esforço de transformar pela palavra o que talvez só pela palavra possa vir a ser transformado, chegou o momento de dizer, agora chegou, que a Península Ibérica se afastou de repente, toda por inteiro e por igual, dez súbitos metros, quem me acreditará, abriram-se os Pireneus de cima a baixo como se um machado invisível tivesse descido das alturas, introduzindo-se nas fendas profundas, rachando pedra e terra até o mar, agora sim, poderemos ver o Irati caindo, mil metros, com o infinito, em queda livre, abre-se ao vento e ao sol, leque de cristal ou cauda de ave-do-paráiso, é o primeiro arco-íris suspenso pelo abismo, a primeira vertigem do gavião que com as asas molhadas paira, tingidas de sete cores. (SARAMAGO, 1988, p. 34).

Nessa passagem, construída com muitos elementos simbólicos, fica claro o início da jornada da “Jangada” constituída pelos dois povos pelo mar. Jornada esta com um início mítico, passando pelo portal de arco-íris em direção ao sol (símbolo máximo da esperança), lembrando a tradição mítica da fundação de Portugal: “Abrir-se ao vento e ao sol” assume também todo um significado ao sugerir um retorno às origens, “glória das colonizações” como forma de “deixar para trás” um continente viciado e recomeçar a pátria.

A ideia de individualismo que a modernidade propõe é claramente discutida nas duas obras. Saramago demonstra essa individualidade ao insistir, no decorrer de *A jangada de pedra*, a respeito da facilidade de adaptação do ser humano. (BERMAN, 2007, p. 32), em sua obra *Tudo que é sólido desmancha no ar*, propõe essa individualidade como sendo uma busca de identidade, em que, “o sentido que o homem moderno possui de si mesmo e da história vem a ser na verdade um instinto apto a tudo, um gosto e uma disposição por tudo”.

Ao falar dessa adaptação, Saramago volta-se para os europeus e, de uma maneira irônica, insiste na questão do

desprezo que o continente mantém em relação a Portugal e Espanha:

O homem é o mais adaptável das criaturas, principalmente quando vai para melhor. Ainda que não seja lisonjeiro confessá-lo, para certos europeus, verem-se livres dos incompreensíveis povos ocidentais, agora em navegação desmantreada pelo oceano, donde nunca deveriam ter vindo, foi, só por si, uma benfeitoria, promessa de dias mais confortáveis, cada qual com seu igual, começamos finalmente a saber o que a Europa é [...] (SARAMAGO, 1988, p. 153).

Apesar de toda rudeza e aspereza da temática trabalhada por Saramago, ele faz com que a jangada flutue. Através do universo fantástico e da “metáfora da jangada”, que é de pedra e supõe peso, o autor delimita o caminho árduo que Portugal e Espanha terão que percorrer. Por algum motivo desconhecido e misterioso dentro do universo narrativo proposto, há o deslocamento e a separação desses dois países do restante da Europa.

A metáfora, da forma como Saramago a emprega, não impõe um objeto sólido, e nem mesmo a palavra pedra chega a tornar o texto pesado, mas tem o objetivo tão somente de mostrar a busca de identidade dos povos peninsulares. Evidencia-se, dessa forma, a dificuldade imposta pela pedra, que a princípio apresenta-se intransponível. Ela simboliza a dificuldade de transformação - seja ela social, econômica, cultural. Transformação essa, dentro da ótica saramaguiana, que depende tão somente das ações humanas, mesmo que sejam ações que transcendam o entender humano. O autor deixa transparecer, quando faz a “jangada” flutuar, à deriva, que qualquer proximidade ou distanciamento deve ser marcado pelo signo da identidade.

Já em “A terceira margem do rio”, Guimarães evidencia a atitude vanguardista da personagem do pai, que ousou buscar a

diferença. Lenira Marques Covizzi, em seu estudo acerca do elemento insólito na obra de Guimarães Rosa, destaca alguns aspectos recorrentes nos contos marcados pela estranheza:

Os personagens das Primeiras Estórias são sempre seres de exceção, por diferentes motivos. Seja por especial estágio etário de evolução [...], atitudes pouco comuns, atitudes surpreendentes, transgressão às regras sociais, atuação em acontecimentos não habituais, anormalidade físico-psíquica. (COVIZZI, 1978).

O pai, dentro do conto rosiano, representa uma tentativa de buscar o novo, o diferente. Para isso, a atitude simbólica que adota marca um espaço de adaptação. Ele, um possível inadaptado, a princípio é tido como louco; passa anos ali, alimentando-se com quase nada, numa demonstração de penitência ou até mesmo de força, coragem para mudar, para quebrar a normalidade, o habitual. Escolhe ficar entre as duas margens, local ainda não experimentado. Abandona a bipolaridade sugerida pelas margens e embrenha-se no desconhecido: “Nosso pai nunca se surgia a tomar terra, em ponto nem canto, de dia nem de noite, da forma como cursava no rio, solto solitariamente.” (ROSA, 2001, p. 81).

Percebe-se, dessa forma, a busca de liberdade, de individualidade, ideia proposta pelo pós-modernismo, mesmo que seja uma liberdade solitária. O indivíduo pós-moderno é sempre isolado, pensativo, questionador. A maneira que Guimarães encontrou para traduzir esse isolamento foi a busca de um lugar de exceção, uma “terceira margem”, lugar que só é almejado por quem pretende se distanciar do que está pré-determinado, do previsível.

O desejo do centro, característico de toda a história do ocidente, é um desejo arraigado, e a volta aos centros pode ser inevitável. Bellei (1984) argumenta que não se pode viver por

muito tempo no labirinto ou na espiral. No entanto, o que se observa, na obra desse escritor, é justamente a fuga de uma posição centralizadora.

Dessa forma, Guimarães expõe sua personagem a uma atitude de eliminação do normal, do corriqueiro. Encontrando-se sempre à margem, distante dos ideais de liberdade social, preso a atitudes discriminatórias, ao personagem do pai, busca o distanciamento. O correr do rio simboliza o “entre-lugar”, da busca de um espaço onde se possa viver a liberdade.

Estar à terceira margem é não desejar o centro, nem acreditar nele. Ela é a margem que não se fixa, é maleável, mutante, não cria normas e, portanto, não aprisiona. A terceira margem: espaço daqueles que se anulam uma vida inteira para que outro fio de vida se teça. O filho, no entanto, nega-se a tarefa de ser o elemento perpetuador dos ideais do pai, no momento em que foge à tarefa de substituí-lo na canoa. A temática que dá o tom da viagem aqui é o ciclo da vida, ou seja, a história do viver e do morrer. O filho, enquanto narrador, reconstitui a viagem empreendida pelo pai, buscando compreendê-la.

O insólito se instaura dentro da obra rosiana à medida que o pai decide assumir o papel de condutor e objeto do seu destino, da sua própria vida e, ao mesmo tempo, explicitando o papel do próprio filho, na tentativa de querer dar, através dele, continuidade à sua missão de transformação, de mudança.

De frente com o desconhecido, com o estranho, a família, depois de esgotadas as tentativas (a última foi a ida de toda a família à beira do rio apresentar o neto recém-nascido), abandona o velho dentro daquela canoa e vai embora, concluindo: “Tudo o que não valeu de nada” (ROSA, 2001, p. 81). Mudaram-se para longe, afugentados pelo advento e pela

permanência do estranho: enfrentá-lo implicaria mais sacrifícios, permanentes angústias e grande coragem.

A partir desse momento, torna-se evidente o valor atribuído ao indivíduo no conto de Guimarães, estando relacionada às ações humanas a própria felicidade ou infelicidade.

De fato, é a partir da ação do pai, no conto rosiano, que inferimos seu caráter. Trata-se, pois, de alguém obstinado em seu ofício de canoieiro solitário, marginal, que tenta encontrar um sentido valioso para sua vida, ou pelo menos passar seus ideais para o filho. Já o personagem-narrador se descreve como alguém que, em terra, durante toda sua vida, acompanhou o pai em seu estranho ofício no rio, e que, na hora de substituí-lo, fraqueja irremediavelmente: “sou culpado do que nem sei, de dor em aberto, no meu fôro” (ROSA, 2001, p. 84). Aqui se revela uma personagem que se sente culpada por sua imobilidade. Num dado momento, foi dado a ele a chance de agir, e ele não foi capaz de fazê-lo. Visto sempre como o filho que carregaria do pai alguma herança de virtude, que se dizia parecido e influenciado pelo pai - “[...] foi pai que um dia me ensinou a fazer assim” (ROSA, 2001, p. 83) - ele é uma personagem que nunca deserta de sua missão. Nunca viaja, não se casa, não se distrai em seu compromisso com o pai. Porém, no final da narrativa, rompe o acordo com o pai por não se sentir preparado para assumir tamanha responsabilidade de substituí-lo na difícil missão de romper com os ditames sociais tradicionais. Tomar seu lugar é atingir o conhecimento do mundo que aniquila, que é sinônimo de viver e, ao mesmo tempo, ir de encontro à preparação para a morte. E o filho recua. Esse desfecho é expressivo porque traz à tona o limite do homem. A experiência do pai ultrapassa o humano; já a do filho é a de alguém que esteve no limite e retornou, enquanto narrador, para contar-nos o fato. Diferentemente do resto da família, que

abandona a localidade depois de ter desistido do desembarque do chefe da família, o protagonista do conto mantém-se preso ao local da cultura arcaica habitada pelo pai. Tentando traduzir-lhe a estranha deriva e aguardando o momento de ocupar seu lugar na canoa, impõe-se lhe a recusa e a fuga: “Sofri o grave frio dos medos, adoeci. Sei que ninguém soube mais dele. Sou homem, depois desse falimento? Sou o que não foi, o que vai continuar calado. Sei que agora é tarde, e temo abreviar com a vida, nos rastos do mundo.” (ROSA, 2001, p. 85).

Assim é o homem moderno, contemporâneo, aquele que busca, que permanece inquieto ante os fatos, ante a realidade, aquele que questiona, mesmo que não consiga ir além, que fracasse.

É importante, neste momento, ao analisar essa mesma relação do ser humano com seu destino em *A jangada de pedra*, ressaltar o conhecido mito do Fausto, de Goethe, que observa que o único meio de que o homem moderno dispõe para mudar, para se aproximar de seus pares “é a radical transformação de todo o mundo físico, moral e social em que ele vive. A heroicidade do Fausto goetheano provém da liberação de tremendas energias humanas reprimidas, não só nele mesmo, mas em todos os que ele toca e eventualmente, em toda a sociedade à sua volta.” (BERMAN, 2007, p. 54).

Nesse sentido, os escritos de Saramago em *A jangada de pedra* remetem à ideia defendida por Marx, citado em Berman (2007, p. 54), de que os poderes humanos só podem se desenvolver através de “poderes ocultos”, “negras e aterradoras energias, que podem irromper com força tremenda, para além do controle humano”. Saramago, assim, constrói personagens que são movidas por poderes supostamente sobrenaturais, envolvidas com um espetacular acidente geológico, em que a Península Ibérica se desgarrar do restante da Europa. A viagem da jangada, que simboliza a tentativa de mudança, é marcada,

em *A jangada de pedra*, pelo inesperado, pelo mágico, pelo estranhamento. Através do caminho percorrido pelas personagens, o texto nos remete a mitos; nele se recuperam as crônicas, os heróis, e toda a história da península. No decorrer da ficção, o voo dos pássaros que acompanha José Anaiço sugere uma constante busca de liberdade e até mesmo do caminho ideal:

Nesse momento os estorninhos levantaram vôo todos juntos, cobriram com uma grande marcha negra e vibrante o jardim, as pessoas gritavam, umas de ameaça, outras de excitação, outras de medo. Joana Carda e José Anaiço olhavam sem perceberem o que se estava a passar, então a grande massa afilou-se, tomou-se cunha, asa, flecha, e depois de três rápidas voltas, os estorninhos dispararam na direção do sul, atravessaram o no, desapareceram, longe, no horizonte. (SARAMAGO, 1988, p. 117).

Através de Pedra Orce, personagem que supostamente sentia a terra tremer, tem-se uma maneira de mostrar que nem mesmo a ciência dava conta dos acontecimentos envolvendo a península:

[...] os cientistas foram ao ponto de ligá-lo, em presença das autoridades, a um sismógrafo, idéia desesperada, mas de proveito, porque então puderam certificar-se da verdade que ele afirmara, a agulha do mecanismo registrou acto contínuo o estremecimento da terra, tomando à linha recta mal o paciente foi desligado da máquina. O que não tem explicação, explicado está [...] (SARAMAGO, 1988, p. 82).

Ainda em relação às personagens, o cão que os viajantes encontram representa um guia, ele parece saber onde vai chegar a viagem. O ser irracional, ao conduzi-los na jornada de busca de respostas para todos os acontecimentos recentes com a península, no pensar de Saramago, concretiza a ideia de que a ação humana depende de fatores que não estão ao alcance da sua própria compreensão:

[...] meu Deus, meu Deus, como todas as coisas deste mundo estão entre si ligadas, e nós a julgamos que cortamos ou atamos quando queremos, por nossa única vontade, esse é o maior dos erros, e tantas lições nos têm sido dadas ao contrário, um risco no chão, um bando de estorninhos, uma pedra atirada ao mar, um pé de meia g.e lâ azul, se a cegos mostrarmos, se a gente endurecida e surda pregoamos. (SARAMAGO, 1988, p. 315).

Na obra *A jangada de pedra*, sugerir uma aproximação de Portugal e Espanha a países tidos como marginais, como o fez Saramago, destrói a ideia de se sustentar dos feitos heróicos do passado. A ênfase na índole messiânica do povo português encontra a sua contraposição em Saramago, refletida na sua postura anti-sebastianista, anti-saudosista, mas também, até certo ponto, sonhadora e idealista. *A jangada de pedra* propõe, através do sonho com uma bacia cultural atlântica correspondente à verdadeira face peninsular, o enfrentamento da realidade problemática e a busca de soluções para a crise de identidade. A busca da memória deve ser no sentido de identificação. A jangada é o espaço onde reinam a criação e a denúncia; a verossimilhança e o fantástico. Abdala Junior, em seu artigo “Globalização e identidade: a bacia cultural ibero-afro-americana em perspectiva”, discorre sobre o posicionamento de Saramago ante os problemas de Portugal: “A jangada de pedra singra o mar dos fenômenos misteriosos, para denunciar o *modus faciendi* dos dois países mais pobres da Europa, impelidos a empreender uma política desenvolvimentista após a adesão à CEE.” (In: CHAVES; MACEDO, 2003, p. 133).

Aproximar, por exemplo, Portugal da América Latina, como Saramago sugere, quando faz a jangada parar, é perceber aproximações culturais, econômicas e de outras ordens que justifiquem essa mudança: “Um dos conselheiros observou então que o novo rumo, vistas bem as coisas, Eles estão a descer

entre a África e a América Latina, senhor presidente, Sim, o rumo pode trazer benefícios, mas também pode agravar as indisciplinas da região [...]” (SARAMAGO, 1988, p. 309).

Esses conceitos usados por Saramago são elucidados na teoria de Lambert sobre o processo de colonização ibérica:

Mesmo abstraindo a América Central e as Antilhas, para considerar apenas a América do Sul, as dez repúblicas independentes dessa parte do continente sul-americano estão separadas por traços culturais bem diferentes, e às vezes antagônicos. Não há dúvida de que todos os países sul-americanos receberam da colonização ibérica, além dos contingentes étnicos, numerosas características de sua estrutura social e de sua atuação política e, sobretudo, a mesma religião católica e as línguas latinas que, embora não sejam idênticas, são parentes muito próximas. Os países sul-americanos, relativamente unidos por influências ibéricas comuns, nem por isso deixam de ser muito diferentes uns dos outros, pois a sua vizinhança, no mesmo continente, não os preservou do isolamento; poucas são as regiões do mundo em que a contigüidade do território tenha determinado entre países limítrofes tão pouco intercâmbio tão pouco contatos contínuos e tão poucas uniões permanentes. (LAMBERT, 1967, p. 17).

Fica evidente que uma aproximação, através de uma ótica marginal, entre os países ibéricos e os países latino-americanos se faz através da semelhança entre seus contingentes étnicos, características de sua estrutura social, atuação política, religião católica e as línguas latinas. E o isolamento dos países ibéricos em relação ao restante da Europa se deve a uma visão centralizadora, dominante, na qual não cabe pensar no diferente. Aturdidos, deslumbrados, esses povos parecem acreditar num possível renascimento no momento em que pudessem se instalar, depois de todas as turbulências da “viagem”, num mundo “novamente formado, limpo e de beleza intacta” (SARAMAGO, 1988, p. 306).

A jangada de Saramago leva, enfim, aonde supostamente seria impossível chegar. Conduz, numa era tida como "globalizada", dois países, em estado de progressiva exclusão do restante da Europa, a repensarem seus destinos, seja cultural, político, econômico. Revela desejo e busca, abre caminho a reflexões infindas.

Dessa forma, os questionamentos sobre busca de identidade, autonomia, origem, transcendência, totalização - conceitos inter-relacionados -, levam os escritos pós-modernistas a se vincularem ao que chamamos de humanismo liberal. No entanto, questionar esses conceitos não significa negá-los, como elucida Linda Hutcheon, em *Poética do pós modernismo*: "A crítica não implica necessariamente destruição, e a crítica pós-moderna, especificamente, é um animal paradoxal e questionador" (HUTCHEON, 1988, p. 84). Sem dúvida, essa postura interrogativa e essa contestação de autoridade, no caso das obras saramaguiana e rosiana, são resultados do que podemos chamar de revolta descentralizada, pois existe um desafio a uma estrutura a que Hutcheon denomina modelos de unidade e ordem. Segundo a autora, essa dificuldade se deve ao fato de que, na contemporaneidade, a vida é mais fragmentada e caótica.

A partir de uma perspectiva descentralizada, "se existe um mundo, então existem todos os mundos possíveis: a pluralidade histórica substitui a essência atemporal eterna" (HUTCHEON, 1988, p. 85). Repensar as margens e as fronteiras leva a repensar os conceitos de eterno e universal: "o local, o regional e o totalizante são reafirmados à medida que o centro vai se tomando uma ficção necessária, desejada, mas apesar disso uma ficção" (HUTCHEON, 1988, p. 86).

A terceira margem, enfim, vislumbrada. A margem do sonho, do desejo, da criação: uma terceira via. Diante de um mundo assolado por divisões, cabe a esses dois textos, em

constante diálogo, a mágica função de conferir, através de suas personagens, a unidade que contingências históricas procuraram interditar. Propõem caminhos, vias possíveis para o encontro e o diálogo com o universal. Caminhos estes em permanente construção, da vida, da identidade e principalmente, do ser humano.

O mundo por si só é tão real, tão maquinalmente composto e tão preenchido por representantes de um sistema de não-vida (ou compreensão antipoética da vida) que os sonhos surgem como o escape necessário, a mesma válvula que sempre levou a humanidade a necessitar de mitos.

Somos feitos dessa matéria dos sonhos, buscamos comungar com aquilo que nos torne transcendentas a este mundo tão aceitador de utilidades de matérias funcionalmente explicáveis.

A literatura, tanto a de Guimarães Rosa quanto a de José Saramago, refaz, assim, o caminho, cria sua própria realidade e nela enxerta os anseios e sonhos do homem, re-significando, re-considerando e re-criando o mundo.

Referências

- BHABHA, H. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BELLEI, S. L. P. O novo humanismo: formas de descentramento. **Estudos Germânicos**. Belo Horizonte. v. 5, n.1, 1984.
- BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BLOOM, H. **A angústia da influência**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2002.
- CHAVES, Rita; MACEDO, Tânia. **Hibridismo cultural e exercício crítico**. São Paulo: Arte e Ciência, 2003.
- COVIZZI, Lenira Marques. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges**. São Paulo: Editora Ática, 1978.

FOCAULT, M. **As palavras e as coisas**. Lisboa: ed 70, 1971.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

LAMBERT, J. **Os dois Brasis**. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967

NITRINI, Sandra. **Conceitos fundamentais**. Literatura comparada. São Paulo: Edusp, 2000.

ROSA, G. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SARAMAGO, J. **A jangada de pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. STEINER, G. **O que é literatura comparada?** Nenhuma paixão desperdiçada. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2001.

ABSTRACT: The parallel drawn between José Saramago’s *The stone raft* and Guimarães Rosa’s “The third bank of the river,” illustrates the authors’ inquisitive attitude, daring to seek the difference, the uncommon, as an attempt to dismiss the absolute. The narratives welcome room for exception and they find room in between and in the non-place. In this way, the space the authors choose does not indicate the one and only place, or bipolarity, but the third one, where contradictions and opposites are reunited. Likewise, in both narratives, characters are constantly in search for their identity, self-knowledge, and the crossover represents life, to be carried on by the raft and boat. Therefore, the voyage seems to illustrate the search for a world where the dynamics of phenomena, their plurality and diversity, are welcomed within the forthcoming post-modern culture and sight of the emerging banks.

KEYWORDS: Identity. Banks. Exclusion.

Data de recebimento: 22/10/2010

Data de aprovação: 15/07/2011

